

Galavant:
La traducció de les cançons
d'una sèrie musical

Cristina Riera Carro

Tutor: Eduard Bartoll
Seminari 204: Traducció i mitjans de comunicació

Curs 2014-2015



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Facultat
de Traducció
i Interpretació

ABSTRACT

Audiovisual translation encompasses a wide range of different texts, types and modalities of translation. Within this wide range there is song translation, a field that has been little explored from a theoretical point of view. With the present work we intend to study song translation in depth through our own experience dubbing the songs (from English into Spanish) of the first chapter in the serial *Galavant*. We will review the history of dubbing and subtitling in Spain in order to justify the modality we have chosen to translate the songs. Then, we will compare that with the actual trends in song translation. Finally, through the translation of the songs from *Galavant* and its analysis, we will discover the elements translators have to take into account when dubbing songs. Furthermore, we will also know which elements prevail over others and the reason why some elements must prevail. A translation that will be in tricky balance between all the elements will convey a clear natural message and will also entertain the audience.

TAULA DE CONTINGUTS

1. Introducció.....	1
2. El text audiovisual.....	3
3. La traducció audiovisual.....	5
3.1. Modalitats de traducció audiovisual	5
3.1.1. El doblatge.....	5
3.1.2.La subtitulació	9
3.1.3.Doblatge o subtitulació?	10
3.2. La traducció de cançons.....	12
3.2.1.El doblatge de cançons	14
3.2.2.La subtitulació de cançons.....	15
3.2.3.Cançons: doblatge o subtitulació?	16
4. Galavant.....	17
4.1. Introducció.....	17
4.2. <i>Pilot</i> : L'argument.....	17
4.3. Traducció de les cançons i anàlisi.....	19
4.3.1.Cançó 1: <i>Galavant</i>	20
4.3.2.Cançó 2: Represa de <i>Galavant</i> per part de Galavant	28
4.3.3.Cançó 3: Represa de <i>Galavant</i> per part d'Isabella.....	29
4.3.4.Cançó 4: <i>She'll be mine</i> , rei Richard.....	33
4.3.5.Cançó 5: Represa de <i>Galavant</i> per part del narrador.....	40
4.3.6.Altres aspectes de la traducció	42
4.3.6.1. Subtítol.....	42
4.3.6.2. El regne de València.....	42
5. Conclusions.....	44
6. Bibliografia	46

6.1. Referències bibliogràfiques.....	46
6.2. Referències cinematogràfiques.....	47
6.3. Referències discogràfiques.....	47
7. Annexos.....	49
7.1. Guió de les cançons en versió original	49
7.2. Guió de les cançons en castellà.....	55
7.3. Documents multimèdia	60

1. INTRODUCCIÓ

L'estudi de la traducció és un camp amb una àmplia bibliografia, ja que durant molts anys s'ha teoritzat sobre la traducció i tot els aspectes que aquesta implica. Tanmateix, no tots els tipus de traducció gaudeixen de la mateixa quantitat de bibliografia ni de la mateixa profunditat i varietat d'estudi, ja que alguns són molt més recents que d'altres. Aquest seria el cas de la traducció audiovisual, una modalitat relativament nova, ja que va néixer amb el cinema sonor. Dins d'aquest àmbit, amb l'evolució del cinema i l'àmplia varietat d'oferta televisiva, els gèneres audiovisuals s'han diversificat, de manera que han donat lloc a diferents camps d'estudi sobre la traducció audiovisual i les seves modalitats.

Tanmateix, són pocs els que han analitzat el gènere musical en traducció audiovisual. Hi ha estudis que analitzen la traducció de cançons populars (Kaindl, 2005) o la traducció de cançons que constitueixen un *hit* (Rabadán, 1991), ambdós tipus de traducció destinades a ser només cantades. D'altres, analitzen la traducció d'òperes (Trávén i Golomb, 2005) o, com l'estudi de Johan Franzon (2005), analitzen la traducció de cançons en musicals per al teatre. Tots aquests tipus de traducció de cançons comparteixen característiques amb l'objecte d'estudi del present treball i, en alguns casos, són fàcilment extrapolables, però quasi no hi ha bibliografia del que ens ocupa: la traducció de cançons d'un musical televisiu.

Per tot això, abans d'endinsar-nos en el cas concret que presenta aquest treball, veurem, resumidament, en què consisteix la traducció audiovisual i dues de les seves modalitats més utilitzades a nivell mundial: el doblatge i la subtitulació. Seguidament, ja dins del món de la traducció de cançons, compararem les dues modalitats aplicades a aquest àmbit i veurem exemples reals de solucions que s'ha donat al llarg de la història del cinema a la traducció de cançons de pel·lícules musicals concretes. Tot això amb un únic objectiu: comprendre quina modalitat de traducció marca la tradició i quina és més natural per a l'espectador per tal de triar la que nosaltres farem servir en la traducció de les cançons de la sèrie musical titulada *Galavant*. Finalment, tot aquest procés ens guiarà cap al que constitueix l'objectiu final d'aquest treball, que és, a partir d'una traducció realitzada per la mateixa autora, comprendre els factors que condicionen la traducció de cançons (juntament amb els factors que tots els textos audiovisuals comparteixen) i observar en quins casos es poden respectar totes les característiques de l'original i en quins casos el traductor haurà d'optar per mantenir-ne unes en detriment d'altres.

Les raons per voler realitzar un treball d'aquestes característiques són múltiples i diverses. Per una banda, crida l'atenció el fet que s'hagi estudiat tan poc aquest tipus de traducció en concret, mentre que hi ha molta més bibliografia sobre altres tipus de traducció de cançons. Per l'altra, el gènere musical és un gènere que m'apassiona i trobava molt interessant no només analitzar els factors que condicionen la traducció de cançons d'un text audiovisual, sinó també veure com s'ha resolt al llarg de la història del cinema. A més, la traducció de les cançons és pròpia, la qual cosa en facilitarà l'anàlisi posterior i, alhora, estic segura que el fet de viure l'experiència en primera persona em farà gaudir del procés.

Així doncs, us convido a descobrir el món de la traducció de cançons en un text audiovisual. Primer coneixent-ne la història i la modalitat de traducció per, finalment, comprendre les raons que m'han dut a triar el doblatge per aquest cas concret i, alhora, conèixer els elements que condicionen la traducció de cançons. I també a gaudir-ne tant com jo.

2. EL TEXT AUDIOVISUAL

El text audiovisual és un tipus de text molt diferent de la resta, dels textos exclusivament escrits o només orals. Per tal de poder-lo definir com a text, Patrick Zabalbeascoa ha buscat una manera de definir *text* que pogués englobar totes les característiques que presenta el text audiovisual.

If we accept a text as a speech act or, more broadly, as any instance of communication, we will conclude that an audiovisual (AV) text is a communication act involving sounds and images. (Zabalbeascoa, 2008: 21)

Així doncs, la característica principal del text audiovisual és que «es transmet per un canal doble, l'acústic i el visual» (Bartoll, 2012: 17). De manera que tenim com a resultat quatre signes diferents, d'acord amb Zabalbeascoa (2008: 22):

«If we have two types and two different channels of communication, we get four different types of signs: audio-verbal (words uttered), audio-nonverbal (all other sounds), visual-verbal (writing), visual non verbal (all other visual signs)».

Per tal que quedi més clar, en el següent quadre podem observar els quatre signes que componen el text audiovisual:

	Àudio	Visual
Verbal	Missatge que s'escolta	Paraules que es llegeixen
No-verbal	Música i efectes especials	Imatges i fotografia

Figura 1. Els quatre components del text audiovisual (Zabalbeascoa, 2008: 22)

A causa dels dos canals (acústic i visual) pels quals transmet la informació un text audiovisual, hi ha diferents codis de significació que construeixen el sentit complet i final que transmet el text. Chaume (2004: 19-26) descriu aquests codis des del punt de vista de la traducció audiovisual. Tot seguit els resumim, adaptats i presentats sota l'òptica de l'anàlisi textual:

- Codi lingüístic: És el codi de significació que comparteixen tots els textos, però la característica principal del codi lingüístic en textos audiovisuals és que majoritàriament es tracta d'un text oral (que diuen els actors) que prèviament ha estat escrit (guió) però que intenta imitar un discurs oral espontani.

- Codi musical i d'efectes especials: Les cançons que apareixen als textos audiovisuals moltes vegades transmeten un significat rellevant per a la comprensió del text, així com aquells moments acompanyats d'efectes especials sonors.
- Codi iconogràfic: És un dels codis de significació transmesos pel canal visual i inclou icones, índex i símbols. Si s'hi fa referència en el codi lingüístic, poden arribar a presentar problemes de traducció.
- Codi fotogràfic: També es transmet pel canal visual i comprèn tots els canvis en il·luminació, canvi de perspectiva o l'ús del color (en si mateix o pel contrast amb blanc i negre).
- Codi de mobilitat: Els codis de mobilitat més rellevants són els proxèmics i els cinètics. La proxèmia s'ocupa de la distància dels personatges, tant entre si com en relació a la càmera. Pel que fa als cinètics, fan referència als moviments dels personatges, sobretot gestos.
- Codi gràfic: També es transmet pel canal visual i comprèn tota lletra escrita: cartells, cartes, títols, etc.
- Codi sintàctic: Fa referència a muntatge final de la pel·lícula, ja que moltes vegades entre imatges o fragments de la pel·lícula (o sèrie o documental) s'estableixen associacions icòniques o simbologia.

Finalment, també és important fer menció a una altra característica del text audiovisual, el dinamisme: «El text audiovisual és un text dinàmic, tant si considerem el component oral com el component visual. L'oralitat sempre és dinàmica i les imatges d'un text audiovisual també ho han de ser. Així, el concepte clau per tal de definir el text audiovisual és el dinamisme temporal» (Bartoll, 2012: 20).

En conclusió, els canals pels quals transmet la informació el text audiovisual, els codis de significació que utilitza i el dinamisme són factors clau que determinaran la traducció del text audiovisual. Així mateix, són característiques que delimiten l'elecció d'una solució de traducció o una altra, per això és important que com a traductors les coneguem.

3. LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

«S'anomena traducció audiovisual la translació de textos audiovisuals, és a dir, aquells que transmeten la informació de manera dinamicotemporal mitjançant el canal acústic, el canal visual o tots dos alhora» (Bartoll, 2012: 33).

Tanmateix, no hi ha una única manera de traduir un text audiovisual, per això en aquest sentit parlem de modalitats de traducció audiovisual. Tot seguit, en veurem les principals.

3.1. Modalitats de traducció audiovisual

D'acord amb Chaume (2004), per modalitats de traducció audiovisual s'entén les diferents tècniques que es fan servir per realitzar el «transvasament lingüístic» (Chaume, 2004: 31) del text audiovisual de la llengua d'origen (LO) a la llengua meta (LM).

Hi ha moltes modalitats diferents de traducció audiovisual: l'audiodescripció, la interpretació consecutiva, la interpretació simultània, la narració, el comentari, la traducció a la vista, la intertitulació, el *remake*, les veus superposades, etc. No obstant això, n'hi ha dues que són majoritàries arreu del món i predominen per sobre la resta: el doblatge i la subtitulació.

3.1.1. El doblatge

Des d'un punt de vista tècnic, el doblatge consisteix en reemplaçar el so original del missatge lingüístic d'un text audiovisual per un enregistrament en què el missatge lingüístic s'ha gravat en la llengua meta. Només afecta el missatge lingüístic (és a dir, els diàlegs), ja que la banda sonora (música i efectes especials) i la imatge es mantenen iguals que en el text original (Chaume, 2012: 1).

Així doncs, el doblatge no només engloba la traducció del guió del text audiovisual, sinó també l'ajustament d'aquest i l'enregistrament posterior del guió. De manera que en aquesta modalitat no només hi participa el traductor, sinó que aquest és una baula més en una cadena de treball en la qual també participen els actors de doblatge, el director de doblatge i l'ajustador. Segons Chaume (2004: 32), a vegades també hi és present la figura de l'assessor lingüístic.

Els textos doblats es caracteritzen per una sèrie de convencions que, en cas que faltin o fallin, donen a l'espectador la sensació d'un mal doblatge. Heus aquí un resum dels

principals estàndards de qualitat que caracteritzen qualsevol doblatge (Chaume, 2012: 15-20):

- Sincronització labial: Consisteix en fer quadrar la traducció amb el moviment articulat de la boca dels personatges que es veu en pantalla. El missatge en llengua meta ha de començar quan el personatge obre la boca, i acabar quan la tanca. A més, l'obertura de la boca i l'articulació de certs sons apreciades per l'espectador, hauria de coincidir amb el que aquest sent en llengua meta.
- Diàlegs creïbles i realistes: Els diàlegs han de reproduir el registre oral per tal que sigui versemblant. Per això, en doblatge, es parla d'oralitat fingida, és a dir, la imitació de la parla espontània.
- Coherència entre imatge i missatge: Hi ha d'haver coherència entre el que l'espectador veu i el que sent, entre el que transmet l'argument i el que diuen els personatges.
- Traducció fidel: En aquest cas, la fidelitat al text original (TO) s'entén com el fet de respectar en la traducció (o text meta, TM) el contingut, la forma, la funció, la intenció, etc., del TM.
- Bona qualitat de so i actuar: Aquests dos aspectes no els controla el traductor però són igualment importants. Per tal d'aconseguir un efecte versemblant, els actors de doblatge han de dramatitzar i interpretar els diàlegs i aquests s'han de gravar amb les condicions òptimes que assegurin una bona qualitat de so.

Pel que fa a la història d'aquesta modalitat de traducció, el doblatge és una de les modalitats de traducció audiovisual més antigues. Els seus orígens es remunten a la dècada dels anys 20, amb l'aparició del cinema sonor, quan va sorgir la necessitat de traslladar el missatge de les pel·lícules a altres llengües (Chaume, 2012: 1). Al principi el doblatge es combinava amb les versions multilingües (fer la mateixa pel·lícula en diferents idiomes, amb els actors del país de la llengua i gravada al país de la llengua) i la subtitulació.

Els primers doblatges eren molt pobres i tenien mala acollida entre el públic, però amb el pas del temps les veus van esdevenir cada vegada més creïbles, la sincronització labial va millorar i els traductors i guionistes componien guions cada vegada més convincents (Chaume, 2012: 2). D'aquesta manera, el doblatge va aconseguir molta popularitat i es va

imposar a bona part d'Europa (Alemanya, Itàlia, França, Espanya, Àustria, Suïssa, Hongria, República Txeca, Turquia, etc.), Amèrica (Brazil, Mèxic, Veneçuela, Colòmbia, etc., tot que majoritàriament només per televisió), alguns països d'Àsia (la Xina, el Japó, Corea) i alguns països nord-africans (Chaume, 2012: 1).

Quasi un segle després de l'aparició del doblatge, aquesta modalitat està més estesa que mai. D'acord amb Chaume (2012: 2), els programes de dibuixos infantils es doblen arreu del món; països que històricament s'han resistit al doblatge com Portugal, Dinamarca i Noruega comencen a doblar algunes sèries de televisió juvenils; a Rússia el doblatge està guanyant terreny a la modalitat predominant, les veus superposades; al Magreb es doblen telenovel·les de turques i sud-americanes; etc. Tot i això, hi ha països on predominen altres modalitats, com la subtitulació. Per poder comparar la situació general a Europa, a continuació oferim un mapa de les tendències europees actuals en doblatge i subtitulació, hereves de la modalitat que va triomfar a cada país quan va néixer el cinema sonor:

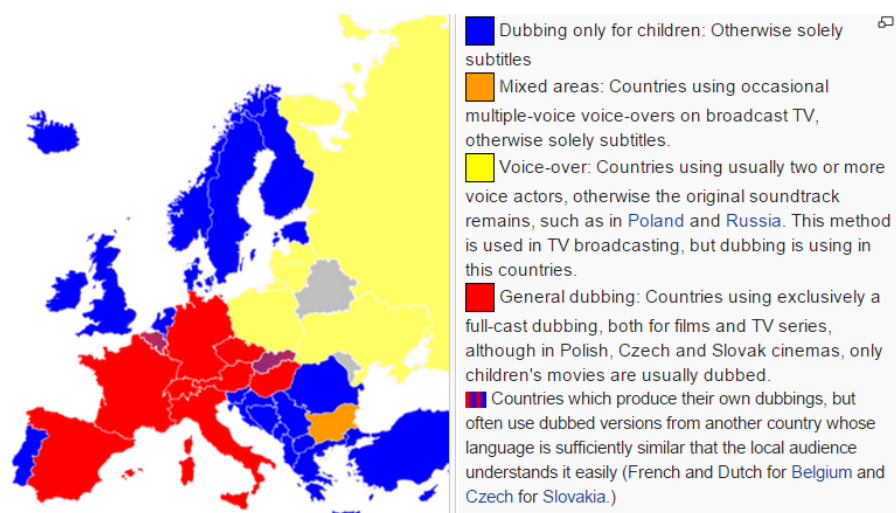


Figura 2. Mapa comparatiu de la presència del doblatge i la subtitulació a Europa.

(López Sánchez, 2015)

Tal i com es pot observar en el mapa, Espanya és un país on el doblatge té una forta presència, tant en cinema com en televisió. Per entendre-ho, cal que ens remuntem a la dècada dels anys 30, quan el doblatge es va començar a imposar a Espanya. Tot seguit hem resumit dades que el traductor Rafael López Sánchez (2015) exposa al seu blog, *Jugando a traducir*, sobre aquesta qüestió i dades que recull Chaume (2004: 47-49):

- La productora Paramount havia obert un estudi de doblatge a Joinville on es feia el doblatge de totes les pel·lícules que s'emetrien a Europa.

- L'audiència espanyola va rebutjar la subtitulació en aquella època (anys 30- 40) a causa de la baixa taxa d'alfabetització del país i les dificultats que aquesta modalitat comportava.
- El públic volia veure les grans estrelles de Hollywood i, alhora, poder-les entendre (per això les versions multilingües no van tenir èxit).

Un altre fet determinant i aliè a les preferències del públic va ser la imposició del doblatge durant el franquisme, a imitació del que el govern de Hitler ja havia decretat. Hitler veia les pel·lícules americanes (amb la consegüent importació de la seva llengua, la cultura, la ideologia, etc.) com una amenaça per al seu sistema totalitari. Per això, en països de governs feixistes com Alemanya, Itàlia i, més tard, Espanya i el Japó es van decretar lleis de protecció lingüística que restringien l'entrada al país de pel·lícules nord-americanes i obligaven que es doblessin a la llengua nacional (Chaume, 2004: 50). El govern franquista també va aprofitar per promoure la censura, però això ja és un altre tema.

Convé ressaltar que a la llarga tradició de doblatge cinematogràfic d'Espanya se li ha d'afegir les emissions doblades de cada cadena de televisió del país, tant autonòmiques com nacionals. Les dades que exposa Chaume (2004: 33) ja són antigues, però tot i així, significatives:

El juliol de 1998, el 31,78% de l'emissió setmanal de TVE1 estava constituït per l'emissió de produccions doblades. El mateix mes, a Antena3 el doblatge constituïa el 79,50% del total emès setmanalment. I a TV3, un 57,04% del total d'hores emeses.

Això són dades de 1998, i, per suposat, la supremacia d'una modalitat de traducció per a produccions estrangeres emeses per canals de televisió a Espanya ha anat canviant. Amb l'arribada de la TDT, cada cop més canals de televisió ofereixen la possibilitat de visualitzar els continguts emesos en versió original, amb la possibilitat de veure'ls subtitulats, possibilitat que ja anys abans oferia el teletext. Tanmateix, aquesta opció la tria cada espectador a casa seva, i si no s'opta per ella, la cadena de televisió emetrà el contingut estranger doblat.

De la mateixa manera, hi ha cinemes que ofereixen les estrenes cinematogràfiques subtitulades en comptes de doblades, però en comparació amb les sales que ofereixen pel·lícules doblades, no marquen la diferència. Tanmateix, podrien ser un indicador de la voluntat dels espectadors de trencar amb la supremacia del doblatge a Espanya (tot i que

són molt anys de tradició) i només amb el temps descobrirem si s'inverteix la tendència o el doblatge continua essent la modalitat més usada en el nostre país.

3.1.2. La subtitulació

La subtitulació, en paraules de Chaume (2004: 33),

«consiste en incorporar un texto escrito (subtítulos) en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores en pantalla».

En el camp de la subtitulació, s'ha estudiat la velocitat de lectura de l'ull humà per tal de poder establir unes directrius generals: el temps mínim que han d'aparèixer els subtítols en pantalla per poder-los llegir i el nombre màxim de caràcters permesos per línia.

D'acord amb Bartoll,

«en general, el nombre de caràcters per línia va dels 20 als 40. Tot i que moltes empreses utilitzen 36 caràcters. Això vol dir que, si el subtítol té dues línies, es pot arribar a disposar de 72 caràcters en total per subtítol. Però en tot cas una línia no en podrà tenir més de 36» (2012: 132).

El màxim de segons que un subtítol pot estar en pantalla és de 6 segons, xifra que es correspondria a un subtítol de 72 caràcters (Bartoll, 2012: 132). Això vol dir que com menys caràcters tingui el subtítol, menys temps pot estar en pantalla. A la vegada, però, no pot durar menys d'un segon.

Una altra característica formal dels subtítols és que «el nombre de línies d'un subtítol no hauria de ser més de dues. Aquest límit ve donat per la necessitat de no cobrir les imatges amb massa text» (Bartoll 2012: 133). Per suposat, el tipus de lletra, el color i l'estil, també influeixen en la capacitat lectora de l'espectador. Normalment, es fa servir la lletra Arial (Bartoll 2012: 134) perquè és una lletra més fàcil de llegir. El color dels subtítols sol ser el blanc, tot i que també poden ser grocs i si es tracta de subtitulació per a persones sordes, es juga amb els colors de les lletres per ajudar a l'espectador a reconèixer el personatge que està parlant. Pel que fa a l'estil, la lletra emprada sol ser en rodona. La cursiva només s'utilitza per marcar veus en *off*, usos lingüístics (marcar barbarismes, estrangerismes, títols,...) i cançons.

Pel que fa al procés, en la subtitulació hi intervé menys gent de la que participa en el procés de doblatge d'un text audiovisual. D'acord amb Chaume (2004: 34), l'estudi de subtitulació fa l'encàrrec a un traductor competent i després, el mateix estudi s'encarrega d'incrustar els subtítols a la pel·lícula original.

D'acord amb Bartoll (2012: 71), l'origen dels subtítols es remunta al cinema mut, a la utilització d'intertítols (que llavors s'anomenaven subtítols). Amb l'aparició del cinema sonor, i al mateix temps que ho feia el doblatge, va néixer la subtitulació. En aquella època, a més, precisa Bartoll (2012: 72), moltes pel·lícules combinaven intertítols amb so, tal com coneixem avui en dia els subtítols.

En països com Grècia, Noruega, Suècia, Dinamarca, Holanda, Finlàndia o Portugal, la subtitulació es va obrir camí com una forma senzilla i barata de traduir un text audiovisual (Chaume, 2004: 51). També ha triomfat en molts països sud-americans. Perquè pugui triomfar una modalitat com aquesta, és necessari un bon nivell d'alfabetització (Chaume, 2004: 34), tot i que com ja s'ha comentat anteriorment, hi va haver països on el factor determinant va ser el fet que es prohibís la subtitulació a favor del doblatge (Alemanya, Itàlia, Espanya). Hi ha casos molt interessants, com el de Bèlgica, on segons es parli francès o flamenc, el text audiovisual s'emeta amb uns subtítols o amb uns altres. A Brusel·les, on ambdues llengües són oficials, les pel·lícules s'exhibeixen amb doble subtítol, en francès i en flamenc (Chaume, 2004: 34).

A més, en els països on predomina el doblatge, també hi és present la subtitulació. Tot i que la demanda general és que es doblin les pel·lícules, hi ha un sector de la població que, argumentant raons estètiques i artístiques (sobretot joves), prefereix la subtitulació (Chaume 2004, 34). Seria el cas d'Espanya, per exemple, on la subtitulació cada cop és més popular. El criteri per decidir què es dobla i què es subtitula respon a la tradició i a raons econòmiques: el cinema comercial se sol doblar per obtenir més ingressos econòmics, mentre que el cinema d'autor i assaig, més minoritari, se sol subtitular (Chaume 2004, 34).

3.1.3. Doblatge o subtitulació?

Des que cada una d'aquestes dues modalitats va triomfar, cadascuna en països diferents, s'ha obert un debat que roman sense resoldre sobre quina és millor o més adequada. A

l'hora de triar una modalitat o una altra hi ha molts factors que hi intervenen. Chaume (2004: 53) en resumeix les principals:

- Política lingüística: depenent de l'estatus de la llengua dins del país, s'opta pel doblatge per preservar i defensar la llengua meta.
- Tradició: els espectadors han adquirit uns hàbits (veure textos audiovisuals doblats o llegir la traducció en forma de subtítols) que a aquestes alçades (després de tants anys de cinema i televisió i per tant, de doblatge i subtitulació) ja són molt difícils de canviar.
- Nivell econòmic: en l'època en què es va haver d'optar per una modalitat o l'altra, alguns països van fer la tria en funció de les seves possibilitats econòmiques, ja que el doblatge és molt més car que la subtitulació.
- Nivell cultural: en cada país, l'estatus de la seva llengua (o llengües) és diferent, així com la necessitat d'aprendre llengües estrangeres. A tall d'exemple, aquells països on no es coneix gaire la llengua de la versió original, se sol rebutjar més la subtitulació.

Tot seguit, us oferim un parell de taules comparatives amb els arguments que recull Chaume (2004: 54-59) a favor d'una o de l'altra.

Doblatge

Arguments a favor	Arguments en contra
Immediatesa del sentit	És molt car
Facilitat en la comprensió	Els diàlegs no és prou fidel a l'original, a causa de les restriccions que té la traducció del text audiovisual, i el fet que passi per tants filtres posteriors, com l'ajustament.
Gaudi sense esforç de lectura	Agressió al producte original

Figura 3. Arguments a favor i en contra del doblatge.

Subtitulació

Arguments a favor	Arguments en contra
És més barat que el doblatge	No respecta els diàlegs perquè s'ha de resumir, i a vegades pot arribar a ser massa telegràfic
Permet degustar el producte original: la llengua, la veu i interpretació dels actors originals, etc.	La presència simultània de llengua oral i text escrit no respecta la versió original i traeix la feina del director de fotografia i del realitzador
	L'espectador es veu obligat a prestar més atenció al text si vol seguir els diàlegs que no a la pel·lícula en si

Figura 4. Arguments a favor i en contra de la subtitulació.

Tanmateix, conclou Chaume (2004: 60), aquesta polèmica és falsa, ja que ambdues modalitats poden conviure i no hi ha raons de pes per preferir-ne una o altra. Zabalbeascoa (1993: 222, dins Chaume, 2004: 60) reforça aquesta opinió: «[...] dubbing and subtitles on television are a question of national habit and taste». Així doncs, triar una modalitat o una altra respondrà a raons econòmiques i a la tradició de cada país.

Com ja s'ha assenyalat anteriorment, a Espanya hi ha més tradició de doblatge que de subtitulació a nivell general. Tanmateix, quan es tracta de traduir cançons d'un text audiovisual, la tradició no és la mateixa.

3.2. La traducció de cançons

La traducció de cançons es podria considerar una traducció subordinada, és a dir, una modalitat «[...] de transferència interpolisistémica donde intervienen otros códigos además del lingüístico (cine, canción, cómic, etc.)» (Rabadán, 1991: 149). Així doncs, la traducció de cançons presenta característiques semblants a les de la traducció audiovisual, ja que el traductor de cançons no només ha de tenir en compte el codi lingüístic, sinó també el codi musical i en casos de traducció de musicals, d'òperes i de cançons en textos audiovisuals, també el codi iconogràfic, el codi fotogràfic, el de mobilitat, el gràfic i el sintàctic.

En matèria de traducció de cançons, hi ha referències bibliogràfiques a dos grans grups de traducció musical: la traducció de cançons populars o *bits* (Kaindl, 2005; Luis Estévez, 2005) i la traducció d'òperes (Trávén i Golomb, 2005) i musicals (Franzon, 2005).

Les traduccions de cançons pop estan marcades per l'èxit de la cançó, i «ese éxito puede llevar a considerar la producción discográfica de una versión en una segunda lengua, que no serviría para más que para intentar la 'conquista' del, pongamos el caso, mercado hispano» (Rabadán, 1991: 156). Una altra raó per la qual es tradueixen les cançons populars és perquè «popular songs are important mass media products through which cultures are articulated and hence communicated to people of different linguistic, historical and cultural backgrounds» (Kaindl, 2005: 232) i hi ha el desig d'entendre-les. Així, d'aquest tipus de traducció de cançons trobaríem les cançons *A mi manera*, *So leb' dein Leben* o *My way*, de Frank Sinatra, totes versions espanyola, alemanya i anglesa respectivament de *Comme d'habitude*, de Claude François (Kaindl, 2005: 232). ABBA, per exemple, va compondre la versió sueca de la cançó que els va catapultar a la fama, *Waterloo*. Més exemples recents d'aquest fenomen són cançons de cantants hispans que en fan dues versions, una hispana i una altra anglesa, com les *I can't remember to forget you* o *Nunca me acuerdo de olvidarte*, ambdues de Shakira o Enrique Iglesias que canta *Bailando* en versió espanyola o en versió anglesa (ambdues intitolades igual, en espanyol). Un altre exemple en seria el grup masculí Il Divo, que acostuma a cantar versions de cançons famoses, com *Aleluya*, versió espanyola de l'*Hallelujah* de Leonard Cohen, o *Senza catene*, versió italiana d'*Unchained Melody* d'Alex North i Hy Zaret, o *Solo otra vez*, versió espanyola de la famosa *All by myself*, d'Eric Carmen. Com podem veure, és un fenomen molt comú i la llista d'exemples no s'acabaria.

A més, Rosa Rabadán també menciona les traduccions semàntiques de cançons angleses a l'espanyol que es van fer durant la dècada dels 70, però es no es poden considerar plenament traducció de cançons ja que els «faltan los rasgos esenciales de este tipo de traducción: la sincronía espacio-temporal entre texto y música» (Rabadán 1991: 156).

En canvi, la traducció de musicals té molta tradició aquí a Espanya, però presenta molts més problemes de traducció, tal com afirma Rabadán (1991: 156):

«En estos complejos textos intervienen tres códigos principales: el musical, el escenográfico y el vocal. Tan sólo el último es traducible y está condicionado por los otros dos: junto a las dificultades propias del teatro en verso, el traductor se

enfrenta a problemas que plantea la combinación entre compases musicales y grupos tonales, ya que estos últimos son peculiares y específicos de cada lengua.»

Per això, és comprensible que Franzon (2005: 292) afirmi que «as vocal translations, the target text cannot be as fully coherent with the music as the original lyric». Tot i així, aquests problemes de traducció no han impedit que siguin molts els musicals o "òpera rock" que, provinents de Broadway o l'East End, s'han traduït i adaptat a l'espanyol perquè es puguin interpretar a Espanya. La llista és molt llarga: *La Bella y la Bestia*, *Mamma Mia*, *Jesucristo Superstar*, *Cats*, *Fama*, *Grease*, *Chicago*, *Los Miserables*, *El rey león*, *Shreck el Musical*, *Sister Act*, *Fiebre del Sábado Noche*, *Hich School Musical*, *Cabaret*, *El graduado*, *El fantasma de la ópera*, *My fair lady*, *Rent* i aquests només són alguns dels més coneguts, molts dels quals tenen una pel·lícula homònima. Un altre exemple en seria un musical creat en català com *Mar i Cel*, de Dagoll Dagom, que ha estat traduït al castellà per a la seva gira per la resta d'Espanya.

Tanmateix, això és el que sol passar als teatres. Però bona part de la bibliografia s'oblida de què passa amb la traducció de les cançons al cinema i a la televisió.

3.2.1. El doblatge de cançons

«Se considera doblaje de una canción aquel en el cual se requiere por parte del actor o actriz de doblaje el seguimiento de un acompañamiento musical incluido en la banda de sonido original de la obra audiovisual, con partitura concreta y play-back.» (Alejandro Ávila 1997: 108).

D'acord amb Chaume (2012: 103), els elements característics de les cançons són quatre: el nombre de síl·labes, la distribució dels accents dins del vers, el to i la rima. Aquest són els factors que delimiten la traducció d'una cançó, als quals s'ha d'afegir els condicionants propis del text audiovisual quan parlem de doblatge de cançons: respectar la sincronització labial, que la traducció sigui fidel al TO i versemblant i respectar la coherència entre imatge i missatge.

Tanmateix, aquest procés és molt car, de manera que poques vegades s'opta per el doblatge de cançons. El tipus de text audiovisual on les cançons es doblen sempre és la pel·lícula infantil. Com que l'alternativa al doblatge de cançons és la subtitulació, en pel·lícules infantils no es poden subtitular les cançons ja que el públic a qui van dirigides no sap llegir o està aprenent, de manera que la subtitulació impediria que l'entenguessin. Per això es doblen. En són un clar exemple totes les pel·lícules de la productora Disney.

En pel·lícules de Hollywood, en canvi, dirigides a l'espectador adult, se solen subtitular les cançons, són molt poques les que estan doblades. Veiem-ne uns quants exemples:

My Fair Lady i *Sonrisas y lágrimas* són les dues pel·lícules musicals més famoses que sí que s'han doblat en la seva traducció a l'espanyol. El cas de *My Fair Lady* és una mica especial, ja que en la versió original un dels actors no canta, sinó que més aviat declama el text de les cançons amb música de fons (Rex Harrison, que fa de professor Higgins), de manera que en el doblatge també es fa estrany i no se sap si és per mala rima o mètrica o perquè ha seguit fidelment l'original, que ja era així. Així doncs, al principi, la tendència era doblar les cançons que formaven part de la pel·lícula, ja que eren rellevants per entendre l'argument.

En canvi, en pel·lícules musicals com *Grease*, *Funny Girl* o *Chicago*, que provenen de musicals que sí que s'han traduït i adaptat, trobem que les cançons es van subtitular, amb la conseqüent incoherència que això provoca en l'espectador. Així doncs, més endavant, es va decidir subtitular les cançons de pel·lícules musicals, mentre que els diàlegs sí que se seguien doblant i aquesta és la tendència que perdura fins avui. Tant *Chicago* com *Cabaret* són dos exemples de pel·lícules musicals en què trobem que enmig d'una cançó es parla, de manera que l'espectador sent el personatge cantar en anglès i de cop, parlar en espanyol, per tot seguit, seguir cantant en anglès.

Un cas especial seria *Mamma Mia!*, que com que es basa en cançons d'ABBA, mundialment famoses, es fa difícil triar quina seria l'opció més coherent: mantenir les cançons, tal com ABBA les va compondre, o doblar-les, tal com s'ha fet amb el musical?

3.2.2. La subtitulació de cançons

La tendència general, com ja hem comentat, és subtitular les cançons ja que «si la cançó se sent de manera aïllada i el contingut és rellevant per a l'argument, s'hauria de subtitular» (Bartoll, 2012: 167).

La subtitulació de cançons se sol marcar en cursiva, però si tota la pel·lícula o sèrie ha estat musicada, els subtítols s'escriuen en lletra normal. A més, tampoc se sol marcar la rima, ja que «preval el contingut sobre la forma» (Bartoll, 2012: 168). I una altra raó és que «l'espectador no la percep, sobretot si la rima es dona entre un subtítol i l'anterior, o més encara si és entre un subtítol i dos més endavant» (Bartoll, 2012: 168). D'acord amb

Bartoll, el que sí és important és mantenir el ritme, però la realitat mostra que poques vegades s'intenta o s'aconsegueix.

3.2.3. Cançons: doblatge o subtitulació?

Deixant de banda el factor econòmic, les cançons que apareixen en una pel·lícula o sèrie, que són part de l'argument i són clau per entendre'l, s'haurien de doblar. D'aquesta manera, aconseguiríem un dels objectius de qualsevol traducció: que el text meta sigui el més natural possible per al receptor i que aquest no s'adoni que aquell text és una traducció.

La subtitulació de cançons en pel·lícules com *Chicago* causen, precisament, l'efecte contrari. La incongruència de sentir un mateix personatge cantar i parlar no només en idiomes diferents, sinó també amb veus diferents. Per això, en aquest treball s'opta per el doblatge de les cançons i no per la seva subtitulació, ja que considerem que és el més adequat i la millor modalitat per transmetre el text original al receptor meta de la manera més natural possible.

4. GALAVANT

4.1. Introducció

Galavant és una sèrie comèdia musical emesa per la cadena de televisió estatunidenca American Broadcasting Company, més coneguda com ABC. Ha estat creada Dan Fogelman, productor i guionista famós per pel·lícules com *Crazy*, *Stupid*, *Love* (mateix títol aquí a Espanya) o *Tangled* (*Enredados*, la pel·lícula a Espanya). La banda sonora l'han compost els guardonats Alan Menken (famós per crear les bandes sonores de clàssics Disney com *La sirenita*, *Aladdin*, *La Bella y la Bestia* o *Pocahontas*, entre d'altres) i Glenn Slater, lletrista; alhora, tots dos són productors executius de la sèrie.

Inspirada en la famosa comèdia musical dels Monty Python titulada *Spamalot*, *Galavant* està ambientada en plena Edat Mitjana i narra les aventures i desventures del cavaller que dóna nom a la sèrie, qui, abandonat per la seva estimada, deixa el món de la cavalleria i es veu obligat a tornar a vestir l'armadura per ajudar una princesa els pares de la qual han estat segrestats per el mateix rei que va robar l'estimada a Galavant.

El primer capítol de *Galavant*, de trenta minuts aproximats de durada, es va estrenar el 4 de gener de 2015 i només el primer capítol va ser vist per 7,9 milions d'espectadors. L'èxit d'audiència, però, va disminuir a mesura que avançava la temporada, que va acabar just un mes després de l'estrena del primer capítol. Tanmateix, la cadena ABC ja ha confirmat que hi haurà segona temporada.

4.2. Pilot: l'argument

El capítol comença amb una cançó, *Galavant*, que serveix per presentar al personatge i crear la llegenda. Està cantada per un narrador en *off*, i de la seva mà, l'audiència coneix les característiques de Galavant, un cavaller, enamorat d'una donzella, Madalena, que va ser raptada per el rei Richard per convertir-la en la seva esposa i reina. La cançó acaba i deixa a l'espectador en el dia del casament, amb Galavant corrents cap al castell per salvar la seva estimada i la boda a punt de celebrar-se. En aquest punt comença la història.

El rei Richard expressa el seu desig carnal vers Madalena i després comença la segona cançó, una represa¹ de la primera, en què Galavant entra al castell i va derrotant tots els

¹ En aquest treball s'utilitza el terme *represa* per referir-nos al que en anglès s'anomena *reprise*: la repetició d'una cançó. Hem escollit *represa* perquè no deixa de ser la represa del ritme de la primera cançó, i només en canvien la lletra.

guàrdies que troba al seu pas, reafirmant, d'aquesta manera, la llegenda que envolta la seva figura.

Galavant arriba just a temps per parar el casament i fa un discurs alaband l'amor, motiu per el qual, segons ell, Madalena triarà marxar amb ell: perquè ell és l'únic que se l'estima realment. Però queda ben sorprès quan Madalena contesta que prefereix la fama i la fortuna que només el rei li pot oferir i que, per tant, es quedarà al castell i es casarà amb el rei Richard.

Després d'això, l'acció fa un salt en el temps, i es reprèn la història un any més tard, on descobrim que el gran cavaller que protagonitzava llegendes i cançons ja no és el mateix que era abans: no té cura de la seva higiene, no pot sofrir sentir el nom de Madalena, ha deixat la cavalleria i es dedica a beure i menjar, tot i que encara conserva el seu escuder, Sid, que li fa de mainadera. Llavors, arriba la princesa Isabella del regne de València, que demana ajuda a Galavant. Li explica que quatre mesos abans, el seu regne natal va ser envaït per un regne veí, i la família reial, assassinada o empresonada. També li explica que el seu pare la va amagar a la bodega i li va entregar la joia de València, de preu incalculable. Ella es va amagar a la bodega fins que va poder escapar sense ser capturada. Tot i així, Galavant no té cap intenció d'ajudar-la i la fa fora, irrespectuosament.

En aquest punt és quan Isabella comença a cantar la segona represa, preguntant-se què ha passat amb aquell heroi de què parlen les llegendes. Però Galavant la despatxa ràpidament.

L'acció torna a fer un salt en el temps i se situa dos mesos abans d'aquesta trobada entre Galavant i Isabella, i l'espectador anirà descobrint la veritable història del relat d'Isabella. Primerament, veu qui ha envaït el regne de la princesa: el rei Richard.

D'aquesta manera, l'espectador també coneix la realitat del matrimoni entre Madalena i el rei. El rei està frustrat perquè la seva dona sembla infeliç, i no s'adona que ella manté relacions amb el bufó de la cort, mentre que la resta sí sembla adonar-se'n. El rei Richard va envair el regne de Valencia perquè la seva dona vol la famosa joia. Madalena es perfila com una reina cruel, ambiciosa i egoista. Tot i així, el rei se l'estima i respecta el seu suposat vot de castedat, però davant la seva ineptitud, Madalena es passa el dia queixant-se i comparant el rei amb Galavant, la qual cosa treu de polleguera al rei.

En aquest punt comença la tercera cançó, gràcies a la qual l'espectador coneix una mica millor el caràcter del rei i les ganes desesperades que té de matar Galavant, ja que creu que si aquest es mor, Madalena deixarà de comparar-los i per fi trencarà el suposat vot de castedat.

Després de la cançó, l'acció torna l'espectador a la història de Galavant, qui es troba a la taverna i deu tants diners que no pot comprar més beguda. Per això demana a Isabella, que és a la mateixa taverna, que li compri ella. A canvi, s'interessa per la seva història.

Ella li explica que el rei va amenaçar amb matar el seu pare si no li donaven la joia. Al seu torn, ella demana a Galavant què li ha passat exactament.

Galavant li explica que els seus pares s'estimaven, però també es barallaven molt i per això, va jurar-se a si mateix que no estimaria mai. Així que es va entregar en cos i ànima a aprendre idiomes, llegir, lluitar... i així és com va esdevenir el millor cavaller de tots els regnes. Però també, es va enamorar, i perdudament. I li explica que la seva estimada, no estava tan enamorada com semblava i així és com havia acabat essent tan miserable i deixant de ser cavaller.

De manera que Isabella fa un últim intent de convèncer-lo per què l'ajudi i li comenta de passada que el rei que ha amenaçat la vida dels seus pares és el rei Richard, menció que fa que l'actitud de Galavant canviï radicalment.

Hi torna a haver un *flashback* i l'espectador descobreix la resta de la veritat de la història d'Isabella: el rei la va descobrir a ella i a la joia. I se li acut un pla per acabar amb Galavant: Isabella ha d'anar a buscar-lo i explicar-li que el rei Richard ha envaït el regne i Isabella li ha d'oferir la joia com a pagament. Si això no el convenç, el rei Richard li diu que li expliqui a Galavant que el rei tracta molt malament a Madalena i que aquesta plora, es lamenta i demana perdó a Galavant, amb l'abreviació que ella feia servir per anomenar-lo: Gal. L'estratagema funciona, Galavant està disposat a tornar a prendre les armes per anar a salvar a Madalena.

Així comença l'última cançó, que serveix per acomiadar el capítol i resumir com ha quedat la història de cadascú. Finalment, el capítol acaba amb la confirmació que Madalena manté relacions sexuals amb el bufó.

4.3. Traducció de les cançons i anàlisi

A continuació oferim les cançons i les seves traduccions en una taula comparativa. No hi apareixen els noms dels personatges que fan cada intervenció per problemes d'espai, de

manera que us recomanem que consulteu l'Annex per tal de saber-ho. Després de cada taula, hi ha l'anàlisi de la traducció d'aquella cançó en concret, justificant les solucions i explicant quines decisions s'han hagut de prendre durant el procés de traducció.

4.3.1. *Cançó 1: Galavant*

<p>Way back in days of old there was a legend told about a hero known as Galavant.</p> <p>Square jaw and perfect hair, cojones out to there, there was no hero quite like Galavant.</p> <p>Tough! Plus ev'ry other manly value. Mess with him, he'll disembowel you! Yay! He ruled in ev'ry way! A fary-tale cliché! And people called him Galavant</p> <p>Hooray! There he is!</p> <p>The man we're speaking of, he had a lady love and Madalena she was one fair maiden.</p> <p>Long legs and perfect skin, a body built for sin, with cleavage you could hold a whole parade in.</p> <p>Ah, true love was never this ecstatic nor as wildly acrobatic. Yes! He loved her to excess! Thrice daily more or less!</p>	<p>Ya mucho tiempo ha, dice la leyenda, hubo un héroe llamado Galavant.</p> <p>Apuesto sin igual. Él sí tenía un par. No había héroe como Galavant.</p> <p>¡En él! Todo eran rasgos varoniles. ¡Vencía enemigos a miles! ¡Sí! ¡No tenía parangón! ¡Propio de una canción! Y lo llamaban Galavant.</p> <p>¡Miradlo! ¡Ahí viene!</p> <p>Este gran luchador había dado su amor a Madalena, una gentil doncella.</p> <p>Bella mujer fatal de cuerpo muy sensual, piel cálida y una gran delantera.</p> <p>Amar nunca fue así de placentero ni así de lisonjero. ¡Sí! La amaba en demasía. Cuatro veces al día.</p>
---	--

<p>And she'd be screaming Galavant!</p> <p>One tiny problem soon would arrive. Richard, a nearby king of wealth and stature. He watched Madalena, lust in his eyes, and he asked for her hand. Well, more like a demand. Well, more like had his henchmen snatch her!</p> <p>No! Galavant, help!</p> <p>Which brings us to today, the royal wedding day! No one can stop it now but Galavant!</p> <p>Poor Madalena waits behind King Richard's gates for the arrival of her Galavant!</p> <p>Now! At last begins our true adventure Epic! Wild! A real butt-clencher! So, huzzah and tally ho! Sit back and here we go! Attend the tale of Galavant!</p>	<p>Y ella gritaba ¡Galavant!</p> <p>Un problemilla pronto surgió. Richard, un rey con mucho oro y estatus, vio a Madalena, la deseó. Y su mano le pidió. Más bien se la exigió. ¡Más bien ordenó secuestrarla!</p> <p>¡No! ¡Galavant, socorro!</p> <p>Y así empieza el percal, hoy hay boda real, solo puede pararla Galavant.</p> <p>Y en una torre fría Madalena confía en que irá a salvarla Galavant.</p> <p>¡Bueno! Ahora empieza esta historia ¡Épica! ¡Loca! ¡Y muy notoria! No olvidéis la canción, prestad mucha atención al relato de ¡Galavant!</p>
--	--

Aquesta cançó és la que obre el capítol, de manera que no se li pressuposa cap coneixement previ a l'espectador. El principal problema de la cançó és la mètrica i els accents mètrics. L'anglès és un idioma que pot arribar a ser molt concís, i en un vers hexasíl·lab es pot transmetre un missatge complet i amb sentit i que a més, rimi amb el vers següent mentre que en espanyol és molt més difícil. A més, quasi durant tota la cançó el lletrista utilitza paraules monosíl·labes per dir el màxim en el mínim d'espai i això fa que els accents mètrics siguin molt marcats. La intenció inicial era intentar

mantenir-los, almenys el de la paraula final, però això ens obligava a fer rimes amb paraules agudes, quan la llengua espanyola² tendeix a les paraules planes, de manera que convertia les meves intencions en quelcom quasi impossible. Així que en alguns casos he pogut fer la rima en agudes i en altres he hagut de prioritzar altres aspectes aliens a la mètrica. A més, com que el capítol repeteix aquest ritme amb altres lletres, a vegades m'he vist obligada a utilitzar la mateixa terminació aguda en versos de cançons diferents perquè no hi ha més vocabulari per triar que siguin paraules agudes. Això es posa de relleu quan s'observen atentament les cançons i es comparen, tal com s'està fent aquí, però s'ha de pensar que en el capítol hi ha acció entre una cançó i l'altra i potser no serà tan repetitiu per a l'espectador. Un altre aspecte a tenir en compte en aquesta cançó és que la major part està cantada per el narrador, en off, de manera que quan ell canta, la sincronització labial no és un dels aspectes a tenir en compte.

Tot seguit, copiarem aquells versos dignes d'analitzar per separat, amb el comentari a sota.

Ya mucho tiempo ha

Una de les peculiaritats del vocabulari que s'utilitza és la combinació d'expressions arcaïtzants o de ressonàncies literàries amb vocabulari estàndard i algunes expressions o paraules col·loquials. En aquest cas, l'original *days of old* és un exemple d'expressió literària per referir-se a *temps enrere*, de manera, que hem escollit una de les expressions més famoses i arcaïques per referir-se a temps passats: *mucho tiempo ha*, que a la vegada ens permet mantenir més o menys de manera fidel els accents mètrics del text original (TO).

dice la leyenda

En aquest cas, la rima i els accents mètrics s'han hagut de perdre a favor del sentit que transmet el TO. És important que es digui que Galavant forma part d'una llegenda, perquè aquest estatus el defineix a ell i també com la gent es comporta en relació amb el protagonista. Aquests dos primers versos podrien justificar que l'època en què està ambientada la sèrie: edat mitjana. La llegenda del cavaller Galavant, com si fos la llegenda del rei Artur. A més, això també explica la veneració que sembla professar-li tothom i com la princesa Isabella el tracta quan el va a buscar: ella havia sentit la llegenda d'un cavaller anomenat Galavant i precisament per el que es deia d'ell li demana ajuda.

² En aquest treball els termes *espanyol* i *castellà* s'utilitzen com a sinònims, per no haver de repetir sempre les mateixes paraules, però som conscients que des d'un punt de vista lingüístic no són el mateix.

hubo un héroe llamado Galavant.

El temps verbal en passat també és important, ja que dóna l'efecte d'una llegenda. Al principi havíem començat a fer-ho en present però arriba un punt de la cançó en què no és coherent.

Apuesto sin igual.

En aquest cas, hem considerat més important mantenir el sentit que no el significat, ja que d'aquesta manera podem crear una rima, encara que assonant, i mantenir l'accent mètric en l'última posició, la qual cosa fa que la cançó sigui molt més sonora. La idea que transmet el TO és el de la bellesa del protagonista, la qual cosa es manté amb aquesta traducció i, a la vegada, queda bé amb la sincronització labial³.

Él sí tenía un par.

En aquest cas, el més fàcil potser hauria semblat deixar *cojones* tal com apareix al TO per quadrar a la perfecció la sincronització labial. Però en realitat, la posició en la que es troba feia molt difícil poder-la mantenir. De manera que hem optat per una expressió castellana *tener un par* en la qual els *cojones* se sobreentenen. A més, la imatge ajuda a sobreentendre-ho perquè és molt gràfica, per això ens ha semblat bona aquesta opció que ens permetia fer rima assonant amb el vers anterior.

¡En él! Todo eran rasgos varoniles.

El principal problema d'aquest vers és el *tough* del principi, *¡en él!* en la traducció. En espanyol hi ha molt poques paraules que siguin d'una síl·laba i acabin en *f* (per poder sincronitzar-ho amb la imatge): *puf* i *uf*. La qual cosa fa que en aquest cas, la sincronització labial sigui impossible d'aconseguir. A més, com ja s'ha comentat, l'anglès té molts monosíl·labs, però el castellà no. De manera que hem optat per posar-hi el que millor queda per fer que la frase següent tingui sentit gramaticalment. Com que hem ampliat una síl·laba, això obligarà que el doblador hagi de dir-ho més ràpid, però es pot fer. També perdem la referència visual, ja que el que diu el TO es podria relacionar amb la imatge, ja que es veu un ferrer que pica ferro a l'enclusa, per la qual cosa s'ha d'estar fort (*tough*). Però com que no es produeix cap incongruència entre la imatge i el text meta

³ Per tal de comprovar aquest cas i tota la resta de referències a la sincronització labial o limitació de la imatge recomanem que es consulti l'annex de documents multimèdia.

(TM), considerem que tampoc és greu que es perdi aquesta referència visual per poder mantenir el sentit del TO.

¡Vencía enemigos a miles!

En aquest cas, en el TO es marquen molt les síl·labes que formen el vers, de manera que per sincronitzar-ho amb la imatge, en el TO s'haurà de fer el mateix. Per això és necessari utilitzar el recurs de la sinèresi en el hiat natural de *tenía*, perquè si no, sobren síl·labes.

¡Propio de una canción!

Aquest és un altre cas en què es podria haver mantingut la paraula que apareix al TO, *cliché*, perquè també existeix en la llengua meta. Però altra vegada, si es volia rimar com en el TO i no perdre per complet el sentit original, es feia quasi impossible perquè hi ha molt poques rimes amb sentit amb la paraula *cliché* i cap que pogués mantenir el sentit de l'oració anterior. De manera que hem optat per aquesta opció que ens ha semblat adequada perquè intenta conservar el sentit de l'original, quadra amb la imatge i es pot rimar com en el TO.

a Madalena una gentil doncella.

L'ús de la paraula *doncella* respon a la necessitat de respectar el canvis de registre que hi ha al TO pel que fa al vocabulari triat. En aquesta estrofa de l'original, hi ha dues paraules pròpies de registres literaris i que evoquen l'Edat Mitjana: *lady-love* i *fair maiden*. De manera que es feia imprescindible que hi aparegués una referència semblant en la llengua meta. *Doncella* ha estat la més apropiada perquè una paraula molt coneguda i probablement, la que més ràpidament evoca tot aquell món de cavalleries, juntament amb *caballero*. De manera que opcions com: *Nuestro apuesto galán/que era todo un donjuán/de Madalena estaba enamorado*, no serien adequades perquè desapareixen totes les connotacions de llenguatge literari o pertanyent a aquest món medieval. A més, també es feia imprescindible que aparegués el nom de la donzella en qüestió, ja que és la primera vegada que és presentada a l'espectador. Tots aquests aspectes, amb l'afegitó d'haver d'explicar que Madalena és l'objecte d'amor de Galavant, han donat resultat a aquesta adaptació que pugna per mantenir la rima i el ritme de l'original.

piel cálida y una gran delantera.

En aquesta part, l'important és mantenir el sentit, perquè la imatge no condiciona i la veu en off tampoc. I sempre que sigui possible, intentem mantenir la rima. En aquest cas, vam decidir que l'important era alabar la bellesa de Madalena i, alhora, mantenir les connotacions sexuals que més endavant són encara més clares. Per això vam buscar opcions com *Bella y de fina piel* o *Bella y de blanca tez/ de mucha candidez* o *muy sensual a su vez* però faltaven connotacions sexuals, realment no se li veu la pell tan blanca (per molt que això fos un cànon de bellesa en l'antiguitat) i l'últim vers es feia molt difícil de rimar. Per això hem optat per rimar-lo en assonant amb l'hendecasil·lab de l'estrofa anterior (*a Madalena, una gentil doncella*) i enumerar virtuts: la bellesa, l'atractiu, la sensualitat, la pell i el pit, que a l'original l'exagera, de manera que no es fa estrany que ho diguem i a la imatge tampoc es faci palès, perquè l'original ja ho tenia.

¡Amar! Nunca fue así de placentero.

En aquest cas, és important utilitzar els recursos de versificació per tal de poder quadrar el vers. Si ens fixem en la cançó, aquest vers quasi trepitja l'anterior, de manera que ho podem utilitzar per fer una sinalefa amb aquell vers. De manera que la primera *a* d'*amar* es pronuncia amb l'última *a* de *delantera* i així aquest vers pot quadrar sil·làbicament.

ni así de lisonjero.

A causa de la rima del vers anterior, es fa difícil trobar un altre atribut del sexe que sigui gaire diferent. Una opció semblant a l'original era *ni tampoco así de fiero*, per donar aquesta idea de *salvatge*, però *fiero* té connotacions més negatives, de manera que vam preferir *lisonjero*, tot i que segons alguns contextos podria ser un sinònim de *placentero*. A més, cal afegir que en aquest cas, hi ha d'haver dièresi entre *ni* i *así*, ja que de manera natural es faria sinalefa, però per tal que quadri mètricament, s'han de separar en dues síl·labes diferents.

*¡Sí! La amaba en demasía,
cuatro veces al día.*

En aquest cas, ha estat impossible mantenir la mètrica, i el sentit, perquè la imatge condiciona molt el que s'està dient. I a més, hi ha el joc entre estimar en sentit emocional i estimar en sentit sexual, i la imatge, que es repeteix una vegada i una altra, en què se'ls veu a tots dos al llit deixa clar en quin sentit s'està dient. De manera, que per poder-ho

expressar de manera més o menys semblant, s'ha fet necessari ampliar el vers una síl·laba més, però queda mitjanament compensat i dissimulat pel fet que tots dos versos s'han ampliat en la mateixa mesura i rimen de la mateixa manera.

vio a Madalena, la deseó.

Amb aquesta traducció, es podria considerar que es traeix en certa manera la imatge de l'original. Els creadors de la sèrie són molt gràfics, i com que la lletra de la cançó diu *lust in his eyes*, en aquell moment apareixen els ulls en qüestió. Ens ha semblat més important mantenir el sentit, de manera que *la deseó* tampoc traeix a la imatge, ja que precisament l'actor posa cara de desig. L'únic que perdem és la referència als ulls. A més, val a dir que aquest vers, que originalment rimava amb un d'anterior, ha acabat rimant no només amb aquell, sinó amb els altres dos que el segueixen, ja que utilitzar la terminació de passat simple al final de vers era l'opció que feia més viable poder respectar el sentit i, alhora, fer que els versos rimessin.

¡No! ¡Galavant! ¡Socorro!

Aquesta intervenció és doblatge estàndard, entès com a doblatge parlat, no cantat. Gràcies que és en off, no cal que hi hagi sincronització labial, i podem optar per una opció més llarga que l'original però alhora també més natural en castellà, que és l'objectiu final de la traducció: que sembli produït originalment en la llengua meta.

Y así empieza el percal

hoy hay boda real.

La paraula *percal* pertany a un registre molt col·loquial, però es podria considerar que és una compensació pel registre que utilitza en altres moments de la cançó, sobretot quan diu *butt-clencher*, en l'última estrofa. A més de compensar, aquesta paraula ens serveix per rimar amb el vers següent, tal com correspon, ja que en el vers següent és important fer menció al casament, no només perquè l'espectador ha de ser-ne informat per poder entendre bé l'argument, sinó perquè també apareix una imatge dels preparatius, expressament, just en el moment en què l'original diu *the royal wedding day*. Si no s'hi fes menció, estaríem provocant una incoherència entre la cançó i la imatge.

Y en una torre fría

Madalena confía

En aquest cas, hem tornar a utilitzar l'estratègia que ja havíem utilitzat anteriorment, en què prioritzem la rima i el sentit per sobre de la mètrica, com a *la amaba en demasía/cuatro veces al día*. La imatge en aquest cas torna a governar, ja que apareix el castell i Madalena esperant. Tot i que en l'original fan un joc i quan apareix el castell mencionen Madalena i quan surt ella mencionen el castell, creiem que no fer menció a cap d'ells seria causar una incoherència amb la imatge. A més, no s'ha d'oblidar que el vers final ha d'acabar amb *Galavant*. De manera que els tres versos han de tenir sentit. Així que vam optar per sumar una síl·laba més i fer la rima en *-ía*, la qual cosa dóna sonoritat a la cançó tot i aquesta síl·laba de més. L'únic remarcable que és diferent respecte el TO és l'ordre. En la versió en castellà, quan apareix el castell en la imatge es fa menció a alguna part d'aquest, i quan apareix Madalena, a ella.

¡Bueno! Ahora empieza esta historia

¡Épica! ¡Loca! ¡Y muy notoria!

No olvidéis la canción

prestad mucha atención

al relato de Galavant.

Aquesta estrofa presentava diversos problemes de traducció. Primerament, l'exclamació inicial busca ser el més natural possible, de manera que hem optat per una expressió que s'utilitzi com a reformulació o síntesi, en registres col·loquials. En segon lloc, les adjectius que caracteritzen la història en el TO són (altra vegada) monosíl·labs. Però com que en comptes de cantar-los al compàs, els exclama, afegir-hi dues síl·labes més (una per paraula) no marca la diferència. A més, l'últim adjectiu és molt col·loquial, que per raons de rima en aquest vers hem hagut de perdre, però que ja ha estat compensat anteriorment (veure nota 17). Finalment, els versos que segueixen són una successió de crits de guerra i ànims dirigits (en part) als espectadors, de manera que hem optat per desviar-nos del sentit original i adaptar-ho de manera que quedi lògic en espanyol i alhora pugui rimar. En part perquè *buzzab and tally ho* no té equivalent en espanyol i en part perquè l'adaptació és la solució més factible per trobar la naturalitat del TM.

4.3.2. Cançó 2: Represa de Galavant per part de Galavant

By all the stars above, I'll save my one true love!	Derrotaré al captor y salvaré a mi amor.
Hey, look! Oh, wow, it's him! It's Galav...	¡Tú, mira! ¡Ostras, es él! Es Galav...
I shall not be denied until she's by my side.	Hoy no me iré de aquí sin ella junto a mí.
I suggest you fall. Thanks!	Yo de ti, me haría el muerto. ¡Gracias!

*Derrotaré al captor
y salvaré a mi amor.*

Vam creure que l'important en aquest cas era transmetre l'actitud de Galavant més que no pas ser completament fidels a l'original. En el TO, Galavant fa una promesa segons la qual salvarà Madalena. Aquesta actitud de confiança en si mateix, segur de vèncer, és el que hem pretès transmetre aquí de manera que poguéssim mantenir la rima i els accents mètrics (sobretot en la sí·l·laba final) també presents en l'original.

*¡Tú, mira!
¡Ostras, es él!*

Les intervencions dels guàrdies són ràpides, sense cantar (excepte quan coincideixen els dos) però estan fortament delimitades per la imatge. Hem intentat traduir-ho de manera que soni el més natural possible d'acord amb els seus gestos: al *tú, mira* li assenyala amb la mirada a l'altre que ha de mirar, i en *ostras, es él*, posa cara de sorpresa. A més, havia de ser curt, perquè la sincronització labial fos correcta.

Yo de ti, me haría el muerto.

Aquesta frase és una intervenció no cantada i a més, la diu d'esquena, de manera que no ens hem de preocupar per la sincronització labial. Això ens permet fer la frase més llarga

i dir una cosa molt més genuïna en castellà com *yo de ti, me haría el muerto*, ja que si no tinguéssim aquesta llibertat, probablement hauríem de reduir-ho, i acabaria essent una traducció més propera a l'original, i per tant, més artificial, com ho podria ser: *yo de ti, caería*.

4.3.3. Cançó 3: Represa de Galavant per part d'Isabella

<p>Where is the gallant knight who stood for truth and right? The valiant dragon-slayer Galavant?</p> <p>Where is his steely gaze? The abs the poets praise? Whatever happened to that Galavant?</p> <p>The man you're searching for lost all he loved and more his hope, his pride, all sense of Galavant.</p> <p>Add to that losing streak, a couple kegs a week plus 20 pounds, ta-da!</p> <p>Oh! No! Yep. But, you're... (ERUCTATION)</p> <p>Still, you have to! No, I don't. But... See ya! Wait! How will I ...</p>	<p>¿Qué fue del luchador justo y protector? ¿Del audaz caballero Galavant?</p> <p>¿Qué fue de aquel bombón, su recia complexión? ¿Que le pasó a ese tal Galavant?</p> <p>Le robaron su amor, su orgullo y su valor, todo lo que le hacía ser Galavant.</p> <p>Añádele al final cerveza semanal y unos quilos: ¡tachán!</p> <p>¡Oh! ¡No! Así es. Pero si tú... (ERUCTA)</p> <p>Aun así, tienes que... No, no tengo. Pero... ¡A más ver! ¿Cómo salvo a...?</p>
---	--

No idea	No es mi deber.
Please!	¡Por favor!
No!	No.
I'm begging on my knees!	¡Alivia mi dolor!
Bye-bye!	¡Adiós!
I'll pay whatever fee	¡Té pagaré mejor!
You're still here?	¿Aún sigues aquí?
We're lost without you, Gala... Ah!	No sé qué hacer sin Gala... ¡Ah!

*¿Qué fue del luchador
justo y protector?
¿Del audaz caballero Galavant?*

En aquest cas, teníem tres aspectes a tenir en compte: el sentit, la rima i mètrica, i la imatge. La imatge és important perquè fa un gest com si imités el cavaller. I perquè tota la cançó tingui sentit, s'havia de preguntar què se n'havia fet del cavaller sobre el qual parlaven les llegendes. Així que l'únic que hem adaptat han estat els atributs del cavaller, per tal de fer-ho quadrar amb la mètrica i la rima, de manera que el producte final tingui sentit i tots els elements siguin coherents entre si. A més, per poder quadrar la mètrica, s'ha de comptar una dièresi, per tal de separar un diftong que faríem de manera natural *justo y* i que al cantar no s'ha de fer per tal de cantar sis síl·labes, com a l'original.

*¿Qué fue de aquel bombón,
su recia complexión?*

En aquest cas, el que manava sobre la traducció era la imatge. Isabella es dóna un cop a la panxa, com si marqués abdominals, just en el moment en què a l'original diu *abs*. De manera que la primera opció va ser solucionar això amb *recia complexión*. d'aquesta manera, es feia referència al bon físic de Galavant sobre el qual tracten les històries sobre ell i s'aconseguia una traducció coherent amb la imatge. I a partir, d'aquí, el vers anterior estava forçat a rimar amb *complexión*. Tenint en compte que l'estrofa anterior tractava de les virtuts de Galavant com a cavaller, en aquesta s'havia de referència als seus atributs físics. I per compensar la col·loquialitat d'*abs*, totalment eliminada per la nostra traducció (la qual fins i tot puja el registre a formal), vam optar per una expressió ben col·loquial i

que ahora rimava amb *complexión: bombón*. De manera que aconseguíem, de passada, tornar mantenir l'accent mètric en l'última síl·laba.

¿Qué le pasó a ese tal Galavani?

Per tal que quadri el recompte sil·làbic, cal separar *pasó-a*, tal i com es faria de manera natural, però cal fer sinèresi amb la vocal següent, de manera que quedaria: *que-le-pa-só-ae-se-tal...*

*Añádele al final
cerveza semanal
y unos kilos, tachán.*

En aquesta estrofa, era important transmetre tot el que l'ha dut a la situació actual: a perdre la forma física, a deixar-se, etc. i alhora poder mantenir la rima, en consonant i aguda millor. Una opció que se'ns havia ocorregut al principi era: *Añádele además/unas copas de más*, però les paraules que rimen eren quasi iguals, de manera que quasi quedava cacofònic. Per això vam optar per la opció final. Però el més important és el gest que el personatge fa al final, mig resignació mig "això és el que hi ha, ara". Per sort, en castellà existeix una forma col·loquial i genuïna d'indicar el mateix, que s'adequa perfectament amb el gest i que alhora, s'assembla molt a l'original *ta-da*, de manera que la sincronització labial queda perfecta: *tachán*.

¡Oh, no!

En aquest cas, la imatge dicta que el personatge no pot dir cap altra cosa que no sigui això, ja que vocalitza molt i no hi ha temps de fer-li dir res més. Podria semblar un calc, però en espanyol, també es comú expressar sorpresa amb un *oh* aspirat.

Pero si tú...

Una de les opcions que havíem pensat era *pero tú eres...* però quan es comparava amb la imatge, la sincronització labial semblava quedar desfasada. De manera que vam optar per l'opció final, que s'adiu més amb el moviment que el personatge fa amb els llavis.

Aún así tienes que...

No, no tengo.

L'opció més genuïna i lògica hagués estat jugar amb el verb *deber*: *tú debes/no, no debo*. Tanmateix, *deber* s'ha fet necessari més endavant per poder fer la rima que hi ha al TO, de manera que ens hem vist obligats a canviar-ho aquí, per tal que no sonés cacofònic.

¡A más ver!

¿Cómo salvo a...?

No es mi deber.

En aquesta part de la cançó es barregen intervencions cantades amb parlades i es trepitgen l'un a l'altre. Però dins d'aquest caos, els lletristes originals hi van inserir unes quantes rimes, sense les quals tot aquest apartat perdria la gràcia. De manera que era imperatiu mantenir-les d'alguna manera i respectar la mètrica quan l'oració era cantada. La primera rima que s'havia d'aconseguir era el *see ya!* de Galavant amb el seu *no idea* de resposta a la pregunta d'Isabella. Com que *adiós* té molt poc ventall per rimar, des del principi va quedar descartada com a opció viable. El gest que fa el personatge seria més propi d'una expressió com *Abí está la puerta*, però òbviament, era massa llarga. De manera que *A más ver* es va perfilar com una opció viable, ja que mantenia el sentit original (acomiarar Isabella), era curt i *ver* tenia moltes més possibilitats de rima. El problema sorgia en com rimar-ho en consonant amb una frase de no més de quatre síl·labes (perquè en l'original aquest tros és cantat, remarcant molt cada síl·laba) que era una resposta a una pregunta interrompuda de no més de quatre síl·labes també. En aquesta relació pregunta i resposta, s'ha fet necessari donar coneixements per suposats: els espectadors saben la història d'Isabella, la de veritat i la que ella explica a Galavant i saben per què ha anat a buscar-lo. Com que ja anteriorment ha fet referència a l'obligació que segons ella té Galavant a ajudar-la, semblava adequat poder utilitzar en aquest moment el *deber*, per poder fer una bona rima i perquè té sentit com a excusa de Galavant per despatxar Isabella de casa.

¡Por favor!

¡Alivia mi dolor!

¡Te pagaré mejor!

L'altra rima d'aquest fragment que s'ha de mantenir és la de les intervencions posteriors d'Isabella: *please, I'm begging on my knees* i *I'll pay whatever fee*. A més, és important mantenir

el significat, ja que ha de sonar desesperat, un últim intent d'Isabella per convèncer Galavant que l'ajudi. Però no vam trobar cap altra traducció de *please* que no fos *por favor* de manera que la resta de rimes estaven condicionades per això. Per això s'explica el *dolor* que al TO no apareix enlloc però era una rima adequada i el significat també, ja que Isabella està demanant a Galavant que l'ajudi a rescatar els seus pares. Lògicament, si els pares d'algú estan segrestats i en perill, aquest algú sentirà dolor. Una altra opció hagués estat *házlo como un favor*, la qual cosa, des d'un punt de vista semàntic i pragmàtic s'adequava a la situació però era la mateixa paraula amb què havia de rimar, de manera que va quedar descartat.

4.3.4. Cançó 4: She'll be mine, rei Richard

<p>Galavant, Galavant, blah, blah, blah, blah, Galavant.</p> <p>I want her, need her, crave her, yes, it's true. But she is not the only thing I desperately want to do.</p> <p>I want to shoot him with a crossbow I want to stab him in the eye I want to liberate his head form his neck and then punt the bloody wreck sky high.</p> <p>I want to hurl him out a window and shove explosives where the sun don't shine.</p> <p>Want to skewer him with swords then slowly twist them all around his reproductive system</p> <p>Won't that be divine? Then she'll be mine</p>	<p>Galavant, Galavant, bla-bla-bla-bla, Galavant.</p> <p>Quiero, deseo, ansío a mi mujer. Pero ella no es la única a quien algo quiero hacer.</p> <p>Quiero coserlo a flechazos. Quiero su cara apuñalar. Quiero decapitar a ese caballero y luego echar sus restos al corral.</p> <p>Quiero tirarlo torre abajo. Meterle explosivos por el ojal.</p> <p>Clavarle navajas y retorcerlas sobre todo en sus partes pudendas.</p> <p>¡Qué maravilla! ¡Y será mía al fin!</p>
---	---

<p>Everybody sing!</p> <p>Ah (chorus) And then you'll do it ev'ry evening</p> <p>Sweet God, at last!</p> <p>In ev'ry room on ev'ry floor</p> <p>'Till I can't do it anymore</p> <p>And with no Galavant distracting your bride... We could start a genocidal war!</p> <p>Yay, we're gonna go to... Wait, what?</p> <p>I'll get back to all my hobbies like raising taxes and tormenting the poor.</p> <p>Crush those poor!</p> <p>No more "Galavant is just complete perfection!" "Gal would never lose his ..." temper!</p> <p>Won't that be divine?</p> <p>Ah (chorus)</p> <p>And she'll be mine La, la, la, la (chorus)</p> <p>Just mine, all mine</p>	<p>¡Todo el mundo, a cantar!</p> <p>Ah (coro) Después lo haréis cada noche...</p> <p>¡Oh, sí, por fin!</p> <p>en cada sala, en cada umbral.</p> <p>¡Hasta que ya no pueda más!</p> <p>Y si no hay Galavant en el que pensar... ¡Podría empezar un genocidio ya!</p> <p>Sí, venga, vamos a... ¿Qué? ¿Cómo?</p> <p>Volveré a hacer lo que me gusta Subir el diezmo e incordiar la plebe.</p> <p>¡Tortúralos!</p> <p>No más "Galavant fue siempre tan perfecto" Gal puede irse a tomar... ¡viento!</p> <p>¡Qué maravilla!</p> <p>Ah (coro)</p> <p>¡Y será mía al fin! La, la, la, la (coro)</p> <p>Toda para mí</p>
---	--

La, la, la, la (chorus)	La, la, la, la (coro)
Mine, all mine, all mine!	Mía, ¡toda para mí!

Aquesta cançó és l'única que té un ritme diferent a la resta de les cançons del primer capítol, de manera que la mètrica canvia completament. Ara bé, la major part dels versos del TO tornen a tenir accent mètric en l'última síl·laba, la qual cosa ens torna a obligar a buscar paraules agudes per fer la rima, cosa que no sempre serà possible. D'altra banda, s'ha de tenir en compte que és la primera cançó del rei Richard i que hi ha certs aspectes lèxics que el caracteritzen, de manera que els haurem de mantenir. Així mateix, fa molts gestos per acompanyar les seves paraules, de manera que serà un altre condicionant que haurem de tenir en compte.

Tot seguit, copiarem aquells versos dignes d'analitzar per separat, amb el comentari a sota.

*Galavant, Galavant,
bla-bla-bla-bla, Galavant*

Afortunadament per a nosaltres, l'onomatopeia *bla-bla* també existeix en castellà, i normalment els parlants l'acompanyen del mateix gest que el personatge fa. De manera que si podem mantenir-nos fidels a l'original però essent genuïns en la llengua meta, la solució de la traducció és perfecta.

*Quiero, deseo, ansío a mi mujer.
Pero ella no es la única a quien algo quiero hacer.*

La terminació de *mujer* del vers anterior condiona el final d'aquest vers, però afortunadament ens permet utilitzar qualsevol verb en infinitiu de la segona conjugació. I això provoca que puguem ser totalment fidels a l'original. Una altra opció hagués estat *pero hay otro a quien daño quiero hacer*, que per presentar la resta de cançó tenia sentit, però donava a entendre que a la seva dona, Madalena, també volia fer-li mal. No quedava gaire clar, per la qual cosa vam optar per l'opció final.

Quiero coserlo a flechazos.

Amb aquesta adaptació es perd la referència a la ballesta del TO, però la imatge ja la implica. Sí que es podria interpretar, per altra banda, com una exageració, ja que el TM

implica moltes fletxes, mentre que el TO no, però creiem que aquesta petita diferència semàntica no provoca cap incoherència, ja que el rei està dient formes de matar Galavant, i si utilitzem l'expressió *coser a flechazos* estem canviant lleugerament la semàntica a favor d'expressions molt genuïnes en llengua meta.

Quiero su cara apuñalar.

L'alteració de l'ordre neutre és un recurs molt habitual en llengua castellana, sobretot en poesia. Tanmateix, el TO opta per la naturalitat, i els personatges canten com si parlessin amb un amic, sense gaire floritures ni alteracions. En general, intentem mantenir aquesta aposta per la naturalitat del parlant, però hi ha casos com aquest en què era impossible mantenir-ho tot. Per conservar la rima, el verb havia d'anar al final. A més, la imatge condiona allò a què fem referència: només podia ser o la cara o els ulls, ja que fa el gest de clavar alguna cosa cap a enrere, amb les dues mans. La qual cosa eliminava la possibilitat de dir *el ojo*, i el plural, feia que la mètrica no quadrés. De manera que només podíem dir *su cara*.

*Quiero decapitar a ese caballero
y luego echar sus restos al corral.*

En aquest cas, ens hem allunyat completament del que diu el TO, per tal de poder-ho quadrar amb la música. De tota manera, hi ha una síl·laba de més que fa sinalefa amb l'inici del vers següent, de manera que quadra perfectament. Aquest allunyament del TO ha estat possible gràcies al fet que la imatge no mostra cap signe de venjança, el personatge simplement balla, mentre canta maneres horripilants d'acabar amb la vida del seu enemic, idea que hem volgut transmetre amb aquests dos versos, la qual cosa no implicava haver de ser estrictament fidels a la manera que relata el personatge en el TO, simplement oferir una imatge macabra.

Quiero tirarlo torre abajo.

En aquest vers, es canvia la finestra per la torre. No és un canvi significatiu ja que la idea subjacent es manté i també es manté la referència a l'espai: el castell. A més, el gest del protagonista (un salt que podria evocar el fet de saltar des d'una finestra) ja s'adiu amb la traducció.

Meterle explosivos por el ojal.

En aquest vers es posa en relleu una de les característiques lèxiques del personatge: no diu paraules malsonants o que es podrien considerar vulgars, sinó que utilitza eufemismes. En aquest cas, havíem de trobar un eufemisme que fes referència a l'anús, ja que l'expressió original *where the sun don't shine* vol dir precisament, això. A més, no podíem canviar el que es diu, perquè el personatge fa un gest que imitaria la trajectòria del desafortunat carregat d'explosius. En castellà, però, *anus* no té eufemismes tan delicats com el que apareix al TM i normalment s'hi fa referència amb paraules com *ojete, ojo del culo, tercer ojo, el otro agujero, recto, ojo de atrás...* Tenint en compte la gran quantitat de referències a *ojo*, vam decidir crear un eufemisme de collita pròpia: *ojal*. Pel context, s'entén clarament a què fa referència, i a més, comença de la mateixa manera que la paraula més utilitzada per referir-se a *anus*, *oj-* de manera que ajuda a evocar a què fa referència, i a la vegada la seva terminació en *-al* ens permet mantenir la rima que ja hi ha al TO.

Clavarle navajas

En aquest cas, la imatge ens condiona. No podíem utilitzar *espada*, que hagués quedat molt millor i hagués respectat la mètrica original perquè el rei fa el gest amb les dues mans, de manera que ha de ser en plural. Per poder mantenir la mètrica, vam optar per *navajas*, que és més curt i no provoca cap incoherència amb la imatge, perquè l'únic que fa és el gest de retorçar-les.

Sobre todo en sus partes pudendas.

Una altra vegada, el personatge utilitza referències neutres a parts del cos humà que en general es consideren tabú. En aquest cas, la referència de la imatge era tan clara que no la podíem matisar de cap manera, així que l'única solució possible passava per trobar una referència a l'aparell reproductor masculí que rimés amb els versos anteriors i pogués encaixar amb la mètrica. I aquesta va ser la millor solució que vam trobar.

¡Qué maravilla!

oNç cció que sonava més natural hagués estat una del tipusudla tra ,Pel que diu el TO hagués pogut sincronitzar amb la 'això no s ,Tanmateix ?*fantástico/sería maravilloso* ho fer encaixar des -de la mateixa manera que queda massa llarg per poder ,imatge

Per això vam optar per una opció potser una mica menys .un punt de vista mètric'd
.e conserva el sentitgenuïna però més fàcil de quadrar i qu

¡Y será mía al fin!

En aquest vers la mètrica no quadra, de manera que al doblar, s'haurà de cantar més ràpid per poder fer-hi encaixar les dues síl·labes de més que té la traducció. La mètrica s'ha vist perjudicada a favor del sentit, ja que la tornada de la cançó és aquesta, i el personatge s'alegra perquè la Madalena serà seva. I precisament, aquesta és l'expressió que s'utilitza en castellà, *es mía*. En molts discursos masclistes se sent i fins i tot hi havia una notícia que duia per titular «La maté porque era mía». De manera que vam arribar a la conclusió que el millor seria conservar la manera més comuna d'expressar la idea del TO en llengua castellana, tot i que això fes desquadrar la rima. A més, no hi ha gaire més opcions en espanyol per poder expressar aquesta idea amb unes altres paraules que siguin suficientment curtes com per mantenir la mètrica.

*Después lo haréis cada noche,
en cada sala en cada umbral.
¡Hasta que ya no pueda más.
Y si no hay Galavant en el que pensar,
¡podría empezar un genocidio ya!*

En aquesta part de la cançó trobem una successió d'intervencions que rimen en el TO i que en dificulten la traducció: *In e'vry room, on ev'ry floor/ 'Till I can't do it anymore/ We could start a genocidal war/ like raising taxes and tormenting the poor*. Per als primers dos versos, havíem optat per *en vuestra alcoba y por doquier/ ¡Hacerlo hasta más no poder!* Però aquesta rima feia impossible rimar els altres dos versos, ja que per a l'últim no es podia perdre la referència a la gent pobra, ja que en la imatge es veu el rei Richard arrabassant un bebè de les mans de la mare. I rimar-ho tot acabant els versos en infinitius de la segona conjugació tampoc era viable, ja que necessitaríem alterar l'ordre neutre i no seria recomanable utilitzar-ho com a recurs contínuament perquè el TO opta per imitar la parla, i quan parlem no alterem tant l'ordre de les frases com a mínim, no per posar el verb en infinitiu al final. De manera que això només ens deixava una opció: buscar una altra rima, i si no era possible consonant, almenys que fos assonant.

*Volveré a hacer lo que me gusta:
subir el diezmo e incordiar la plebe.*

El problema amb aquest vers és que se suposava que havia de rimar, com ja s'ha dit anteriorment, però no es pot perdre la referència visual, sinó estariem provocant una incoherència entre text i imatge. De manera que ens vam veure obligats a perdre la rima. En aquesta cançó ja hi ha versos que no rimen amb cap altre, de manera que no semblava una pèrdua tan acusada com podria ser en l'altre ritme, on rimen totes (si no és que acaben amb Galavant).

¡Tortúralos!

L'original, *crush those poor*, diu molt en molt poc, de manera que, com ja ens hem trobat en molts altres casos, la mètrica es veu perjudicada a favor de poder expressar quelcom amb sentit complet de la manera més curta possible. El problema és que en castellà, la manera més curta possible sol ser més llarga que en anglès.

Gal puede irse a tomar viento!

Aquest cas torna a ser un exemple de l'ús d'eufemismes que caracteritza el personatge. Però en aquest cas, encara és més evident, ja que a la imatge es veu com tota la cort queda parada, a l'espera de si el rei s'atrevirà a dir una paraula malsonant o ho suavitzarà amb un eufemisme. En el TO, el rey diu *Gal would never lose his...* i tota la cort el mira. Per a l'espectador anglès, és obvi que l'expressió a la que fa referència és *lose one's shit*, que vol dir exactament el mateix que l'eufemisme que el rei utilitza: *lose his temper*. Quan el rei utilitza l'eufemisme, la cort respira alleujada. Aquest és l'efecte que pretenem provocar als espectadors: una expressió que tothom conegui i pugui distingir clarament l'expressió malsonant, però que just a la meitat, el rei la pugui convertir en un eufemisme. Per això va ser necessari allunyar-nos del sentit de l'original. En aquesta part, el rei imita Madalena quan ella parla de Galavant, cosa que també fa en el vers anterior. En la traducció, en canvi, per poder fer aquest joc lingüístic que hem explicat, hem hagut de posar l'èmfasi en com se sent el rei respecte a Galavant: vol que desaparegui. Per això, el joc es fa amb l'expressió *a tomar por culo - a tomar viento*. Potser hagués quedat més clar si juguéssim amb les expressions *a tomar por culo - a tomar por saco*, ja que elimina equívocs, però per qüestions de mètrica i sincronització no ha estat possible.

Y será mía al fin.

Toda para mí.

Mía, toda para mí.

En aquest moment, les tres intervencions del rei Richard rimen, i totes giren al voltant del fet que Madalena serà tota seva quan ell hagi eliminat Galavant de la història. Per això, anteriorment, *serà mia al fin* no rimava, perquè ho fa en aquest moment, en assonant. Ens ha semblat la millor manera, conservar tres intervencions en rima assonant abans que rimar-ho només amb un vers anterior en assonant. Les altres dues intervencions *toda para mí* i *mía, toda para mí*, respecten més la rima, tot i que a l'última és necessari fer sinèresi i unir en una mateixa síl·laba el diftong de *mía*. A més, tres tenen sentit i s'adeqüen a la imatge i a la sincronització labial, però cap de les dues últimes tindria sentit si no haguéssim sacrificat la mètrica a favor de la naturalitat, ja que només s'entenen un cop el rei ha dit *será mia al fin*, sense això *toda para mí* no s'entén del tot.

4.3.5. Cançó 5: Represa de Galavant per part del narrador

<p>And so begins our plot of which there's quite a lot with Isabella stringing Galavant.</p> <p>And with the evil king prepared to do his thing and with the queen still pretty sure he can't.</p> <p>And, with Gal about to start his journey. One both twisty and immensely turny! Oh! It's lots of plot, we know! But anyway, hi ho! We're off and here we go! Come back for our next show! to see what's next for Galavant!</p>	<p>Y esta es la narración y ha ocurrido un montón. Isabella engaña a Galavant.</p> <p>Y el rey malvado y vil sigue su plan febril mientras la reina cree que es un patán.</p> <p>Gal, empieza ahora su aventura llena de peligros y locura ¡Sí! ¡Hay tramas por doquier! ¿Te las vas a perder? ¡Nada queda hoy por ver! Vuelve para saber que pasará en Galavant.</p>
---	---

En aquesta última cançó es reprèn el ritme de la primera i, per tant, també la mètrica d'art menor i la rima consonant amb l'accent a l'última síl·laba, la qual cosa fa necessària la utilització de paraules agudes si volem mantenir-lo. Afortunadament, no ens hem de preocupar per la sincronització labial, perquè és en off. Simplement, ho hauríem de tenir en compte en l'última paraula, que és en on, ja que descobrim quin personatge és el

narrador de la història: el bufó. Però com que diu simplement *Galavant*, no representa un problema, ja que tots els *Galavant* de totes les cançons els hem mantingut en el mateix lloc en què apareixien en la versió original.

Tot seguit, copiarem aquells versos que val la pena analitzar per separat, amb el comentari a sota.

y ha ocurrido un montón:

En aquest cas, hem hagut de baixar el registre, més proper a la col·loquialitat, per poder mantenir el sentit i la rima en consonant amb el vers anterior.

mientras la reina cree que es un patán.

Tal com ocorre en el TO, aquest vers correspondria a un d'aquells que acaba en *Galavant*, de manera que ha de rimar amb aquesta paraula. En castellà no hi ha paraules que acabïn en *-ant*, només manlleus del francès que no tenen cap sentit en aquest moment de la cançó. De manera que vam optar per una rima que semblés consonant gràcies a com es pronunciaria *Galavant* en castellà: sense la *t* final. De manera que *patán* es va perfilar com una opció clarament viable, gràcies també, a la cara que posa Madalena en aquell moment, de menyspreu. Així que l'elecció d'aquesta rima es va veure reforçada per la imatge, que condicionava clarament la tria.

¡Sí! ¡Hay tramas por doquier!

¿Te las vas a perder?

Nada queda hoy por ver.

Vuelve para saber

qué pasará en Galavant.

En aquest cas, tots els versos posteriors a aquests havien de rimar amb aquest, així que hem utilitzat un recurs que ja havíem utilitzat anteriorment, la rima en consonant en *-er*. A més, el narrador torna a fer crits d'ànim, de manera que ens hem allunyat una mica del TO però hem mantingut la idea subjacent: acomiadar el capítol i convidar l'espectador a veure el següent. Una primera opció havia estat *¡Sí! Hay tanto por hacer/ luchar, viajar y ver* però llavors no es podia tornar a repetir *hoy no hay más por ver*. Després vam canviar-ho a *Hay tanto por hacer/ y tramas por doquier/ nada queda hoy por ver* però no només es repetia la rima consonant, sinó també la preposició, de manera que el resultat era cacofònic. Només eliminant un dels versos amb la preposició i amb un vers sense preposició entre

dos que duen la mateixa, s'elimina la cacofonia i ha permès transmetre la idea de l'original.

4.3.6. Altres aspectes de la traducció

4.3.6.1. Subtítol

Durant la primera cançó, hi ha un moment en què apareix un cartell en pantalla que posa «PIGLETS FOR SALE». És important que l'espectador espanyol conegui el significat del cartell, ja que la reacció dels personatges és deguda a aquest missatge. Per això, i com és habitual en els textos audiovisuals en què apareixen textos escrits en pantalla, subtitularem el significat del cartell. En aquest cas, serà un únic subtítol, «*Venta de cerditos.*», que consta de 18 caràcters i que començarà en el minut 01:12,477 i acabarà en el minut 01:13,757. En total, dura un segon i 280 centèsimes, el mínim que hauria de durar. El fem tan curt perquè just en el moment en què està a punt de marxar el subtítol de pantalla hi ha un canvi de pla, i és millor fer-los coincidir. Com que no es pot per mil·lèsimes, el deixem fins al mínim que hi ha d'estar i després el fem desaparèixer. L'arxiu srt. del subtítol es pot trobar als Annexos.

4.4.6.2. El regne de València

La princesa que busca l'ajuda del protagonista és presentada com la princesa Isabella Maria Lucia Elisabetta de València. No existeix cap font d'informació fiable sobre el perquè es va elegir aquest nom per al regne, ja que és un regne que va existir i un topònim actual. Si observem els noms del personatge, es barregen noms espanyols i italians, mentre que el to de pell de l'actriu és més aviat d'arrels hindús. Així doncs, tot sembla indicar que es va fer a propòsit, potser per donar un toc d'exotisme a la princesa i potser a ulls de l'audiència americana tot és més o menys el mateix.

Però aquí a Espanya per descomptat que no. De manera que creiem que, si bé podem de respectar que dos dels quatre noms del personatge siguin típicament espanyols sense que això pugui representar cap problema, creiem que mantenir el nom del regne pot ocasionar malentesos, ja que fa referència a un lloc fictici, i per a l'audiència espanyola és un lloc real.

L'última paraula, però, la té qui fa l'encàrrec, de manera que si es tradúis de veritat, contactaríem amb el canal de televisió que ens ha encarregat la traducció per preguntar com volen solucionar aquest problema i proposaríem adaptacions com *Colencia* o *Dartensia*, noms completament inventats però que s'assemblen a *València*, ja que així assegurem la sincronització labial.

5. CONCLUSIONS

Com hem vist, el text audiovisual presenta una sèrie de característiques que el fan diferent de la resta de textos, i per això la seva traducció també és diferent. Són molts els codis que el traductor ha de tenir en compte a l'hora de traduir: lingüístic, musical, iconogràfic, fotogràfic, de mobilitat, gràfic i sintàctic. També hem vist que, històricament, amb l'aparició del cinema sonor, en cada país va triomfar una modalitat de traducció. A Espanya va triomfar el doblatge i és per això que avui en dia hi ha tanta quantitat de material audiovisual doblat. Així doncs, per aquesta raó, el més lògic seria que si es volgués emetre *Galavant* a Espanya, s'emetés doblat. Però, i les cançons de la sèrie?

L'àmbit de la traducció de cançons no és tan clar en l'elecció d'una modalitat o una altra. Hem vist que, al principi, amb pel·lícules com *My fair lady* o *Sonrisas y lágrimas*, es solien doblar les cançons en pel·lícules musicals. Però a mida que va anar passant el temps, cada vegada van ser més les pel·lícules en què les cançons es deixaven en versió original subtítulades i no doblades (*Grease*, *Mamma Mia*, *Chicago* i un llarg etcètera). De ben segur, el factor econòmic i la comoditat hi van jugar un paper molt important.

Tot i aquesta tendència de les últimes dècades, en la nostra humil opinió (i deixant de banda les raons econòmiques), les cançons d'un text audiovisual que es dobla també s'haurien de doblar i no subtítular. Els motius són diversos. En primer lloc, les cançons formen part de l'argument de la pel·lícula, de manera que el doblatge en facilitaria l'entesa, per la mateixa raó per la qual els diàlegs es doblen. I encara més, en un text audiovisual doblat, que de cop es posin a cantar en un altre idioma causa incoherència i li resta credibilitat, de manera que estem perdent un dels objectius de la traducció: que l'espectador no sigui conscient que el text que rep és una traducció i no un original. És per això que vam decidir que la traducció de les cançons de *Galavant* s'havien de doblar i no subtítular.

Gràcies a la traducció de cançons del primer capítol de la sèrie hem conegut tots els factors que s'han de tenir en compte a l'hora de traduir cançons per al doblatge. D'una banda, elements propis de les cançons (ja explicats per Chaume, 2012: 103): el nombre de síl·labes, la distribució dels accents dins del vers, el to i la rima. I de l'altra, els elements propis del doblatge: la sincronització labial, la imatge (icones, símbols), el llenguatge no verbal, l'oralitat fingida (elecció de vocabulari), l'*on* i l'*off* (el que es veu en pantalla i el que no, respectivament). Mantenir-ho tot a la vegada no ha estat possible, i la cançó tot

sovint se n'ha vist ressentida. Els elements propis del text audiovisual que en condicionen el doblatge són essencials per tal que la traducció resultant sigui òptima, de manera que en cap cas els hem pogut obviar. És més, normalment han estat els elements que ens han fet decantar per una opció o altra de traducció, sobretot la sincronització labial i el llenguatge no verbal dels personatges. Per aquest motiu, i amb molta recança, ens hem vist obligats a prescindir de certs elements.

El primer element que s'ha vist afectat i del que més sovint hem hagut de prescindir és la distribució dels accents del vers. Tot i que en quasi totes les cançons hem intentat mantenir l'accent final de cada vers (i això ha condicionat en gran manera la tria de la rima), no sempre ha estat possible, i definitivament la resta d'accents interns s'han hagut de perdre per afavorir la transmissió d'un missatge amb sentit. Aquest ha estat, sens dubte, l'element que ha patit un cost més alt. Els dos elements que hem intentat mantenir sempre fos com fos han estat la rima i el ritme (nombre de síl·labes). La nostra voluntat de mantenir l'accent final dels versos ens obligava a constituir la rima (que havia de ser en consonant per respectar la del TO) amb paraules agudes, tipologia de paraules poc abundant en castellà. És per això que en ocasions, la rima s'ha vist afectada i, o bé hem hagut de convertir-la en assonant, o bé n'hem hagut de prescindir (molt pocs casos). Pel que fa el ritme, ha estat l'element més difícil de mantenir, ja que l'espanyol és una llengua amb paraules molt més llargues que l'anglès i això ens n'ha dificultat la tasca, de manera que en ocasions, hem hagut de canviar el missatge original, però sense perdre'n el sentit o la intenció original.

Així doncs, podríem concloure que la traducció de cançons per a doblatge s'acosta més a l'adaptació o a la transposició creativa (terme encunyat per Roman Jakobson (1959:283) per definir la traducció de poesia), que no pas a la traducció pròpiament dita. Es tracta d'una tasca, com hem pogut comprovar, àrdua i en la qual el traductor ha de mantenir l'equilibri en la corda fluixa: ara ha de prescindir d'un element en favor de l'altre perquè aquest altre element condiona la traducció, ara pot compensar per una altra banda. Tot per oferir a l'espectador una versió prou semblant a l'original que transmeti el missatge del TO, no provoqui cap incoherència i mantingui l'objectiu del capítol original: fer gaudir i riure a l'espectador.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Referències bibliogràfiques

- Ávila, A. (1997). *El doblaje* (1a ed.). Madrid: Cátedra.
- Bartoll, E. (2012). *La subtitulació: aspectes teòrics i pràctics* (1a ed.). Vic: Eumo.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción* (1a ed.). Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing* (1a ed.). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Franzon, J. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. Dins Gorlée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (1a ed., p. 263-297). Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V.
- Golomb, H. (2005). Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual and Practical Perspectives. Dins Gorlée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (1a ed., p. 121-161). Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V.
- Jackobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. Dins Bower, Reuben A. (ed.), *On translation* (1a ed., p. 232-239). New York: Oxford University Press.
- Kaindl, K. (2005). The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. Dins Gorlée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (1a ed., p. 235-262). Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V.
- López Sánchez, R. (2015). En defensa del doblaje y la traducción audiovisual. Dins del blog *Jugando a traducir* (mateix autor). Recuperat de: <http://jugandoatraducir.com/en-defensa-del-doblaje-y-la-traduccion-audiovisual/>
- Luis Estévez, J. A. (2005). Una propuesta para el estudio de la traducción escrita de textos de canciones: hacia un refinamiento cualitativo del corpus de estudio. Dins Zabalbeascoa, P.; Santamaria, L.; Chaume, F. (eds.), *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión* (1a ed., p. 201-211). Granada: Comares.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español* (1a ed.). León: Universidad de León.

Tråvén, M. (2005). Musical Rhetoric – the Translator's Dilemma: A Case for *Don Giovanni*. Dins Gorlée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (1a ed., p. 103-120). Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. Dins Díaz Cintas, J. (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (1a ed., p. 21-37). Amsterdam: John Benjamins.

6.2. Referències cinematogràfiques

Cukor, George (dir.). (1964). *My fair lady* [DVD]. Estats Units: Warner Bros, corp.

Fosse, Bob (dir.). (1993). *Cabaret* [DVD]. Estats Units: ABC Videos, corp.

Kleiser, Randall (dir.). (1978). *Grease* [DVD]. Estats Units: Paramount Pictures.

Lloyd, Phyllidia (dir.). (2008). *Mamma mia!* [DVD]. Estats Units: Littlestar/Playtone.

Marshall, Rob (dir.). (2002). *Chicago* [DVD]. Estats Units: Miramax Films, corp.

Wise, Robert (dir.). (1965). *The sound of music* [DVD]. Estats Units: 20th Century Fox, corp.

Wyller, William (dir.). (1968). *Funny girl* [DVD]. Estats Units: Columbia Pictures.

6.3. Referències discogràfiques

Andersson, B.; Ulvaeus, B. (1973). *Waterloo* [Enregistrat per ABBA]. A *Waterloo* [CD]. Estocolm: Polar Music.

Bueno, D. (2013). *Bailando* [Enregistrat per Iglesias, E.]. A *Sex and Love* [CD]. Estats Units: Republic Records.

Carmen, E. (1975). *All by myself*. A *All by myself* [CD]. (sense segell)

Carmen, E. (1975). *Solo otra vez* [Enregistrat per Il Divo]. A *Ancora* [CD]. Londres: Syco Music - Columbia Records (2005).

Cohen, L. (1984). *Hallelujah*. A *Various Positions* [CD]. New York: Columbia Records.

Cohen, L. (1984). *Aleluya* [Enregistrat per Il Divo]. A *The Promise* [CD]. Londres: Syco Music - Columbia Records (2008).

François, C.; Revaux, J. (1967). *Comme d'habitude* [Enregistrat per François, C.]. A *Comme d'habitude* [CD]. (sense segell)

François, C.; Revaux, J. (1967). *My way* [Enregistrat per Sinatra, F.]. A *My way* [CD]. Los Angeles: Reprise Records (1968).

François, C.; Revaux, J. (1967). *So leb' dein Leben* [Enregistrat per Schurricke, R.]. A *So leb' dein Leben* [CD]. (sense segell) (1973).

François, C.; Revaux, J. (1967). *My way (A mi manera)* [Enregistrat per Il Divo]. A *Il Divo* [CD]. Londres: Syco Music - Columbia Records (2004).

Hill, J. et al. (2014). *I can't remember to forget you* [Enregistrat per Shakira, Rihanna]. A *Shakira* [CD]. Estats Units: Sony Music Latin - RCA Records.

Hill, J. et al. (2014). *Nunca me acuerdo de olvidarte* [Enregistrat per Shakira]. A *Shakira* [CD]. Estats Units: Sony Music Latin - RCA Records.

North, A.; Zaret, H. (1955). *Unchained Melody* [Enregistrat per The Righteous Brothers]. A *Just Once in My Life*. Filadèlfia: Philles Records (1965).

North, A.; Zaret, H. (1955). *Unchained Melody (Senza Catene)* [Enregistrat per Il Divo]. A *Ancora* [CD]. Londres: Syco Music - Columbia Records (2005).

7. ANNEXOS

7.1. Guió de les cançons en versió original

Tant en el guió en versió original com en el traduït, s'hi ha afegit els símbols per al doblatge que recull Chaume (2012: 59). No s'hi ha afegit els temps (com correspondria a un guió per a doblatge ben acabat) perquè l'objectiu d'aquest annex és facilitar la comprensió, sobretot, dels personatges que intervenen en cada moment i hem pensat que els temps dificultarien aquesta funció.

7.1.1. *Song 1*

00:05 - 02:15

NARRATOR	(OFF) Way back in days of old there was a legend told about a hero known as Galavant.
GIRL 1	(ON) Square jaw and perfect hair,
MAN 1	(G) cojones out to there,
VILLAGERS	there was no hero quite like Galavant.
BLACKSMITH	Tough! Plus ev'ry other manly value.
KIDS	Mess with him, he'll disembowel you!
WOMAN 1	Yay, he ruled in ev'ry way!
CONVICTED MAN	A fairy-tale cliché!
VILLAGERS	And people called him Galavant!
VILLAGERS	(AD LIB) Hooray! There he is!
NARRATOR	(OFF) The man we're speaking of, he had a lady love and Madalena she was one fair maiden. Long legs and perfect skin a body built for sin with cleavage you could hold a whole parade in.

Ah, true love was never this ecstatic
nor as wildly acrobatic.
Yes! He loved her to excess!
Thrice daily more or less!
And she'd be screaming

MADALENA (ON) Galavant!

NARRATOR (OFF) One tiny problem soon would arise:
(G) Richard, a nearby king of wealth and stature.
He watched Madalena, lust in his eyes,
(G) and he asked for her hand.
(G) Well, more like a demand.
(G) Well, more like had his henchmen snatch her!

MADALENA No! Galavant, help!

NARRATOR (OFF) Which brings us to today,
the royal wedding day!
No one can stop it now but Galavant!

Poor Madalena waits
behind King Richard's gates
for the arrival of her Galavant!

Now! At last begins our true adventure
Epic! Wild! A real butt-clencher!
So, huzzah and tally ho!
Sit back and here we go!
Attend the tale of

MADALENA AND NARRATOR (MADALENA ON) Galavant!

7.1.2. *Song 2*

03:14 - 03:31

GALAVANT By all the stars above,
I'll save my one true love!

GUARDS Hey, look!
(P) Oh, wow, it's him!
(BOTH)It's Galav...(G)

GALAVANT I shall not be denied
until she's by my side
(NO SINGING) (DE) I suggest you fall.
(ON) Thanks!

7.1.3. *Song 3*

07:15- 08:00

ISABELLA Where is the gallant knight
(G) who stood for truth and right?
The valiant dragon-slayer Galavant?

(OFF) Where is his steely gaze?
(ON, G) The abs the poets praise?
Whatever happened to that Galavant?

GALAVANT The man you're searching for
lost all he loved and more
(DE) his hope, his pride, (ON) all sense of Galavant.

Add to that losing streak,
a couple kegs a week
plus 20 pounds, ta-da!

ISABELLA (NO SINGING) Oh! No!
 GALAVANT Yep.
 ISABELLA But, you're...
 GALAVANT (ON)(ERUCTATION)

ISABELLA (SINGING) Still, you have to!
 GALAVANT (P) No, I don't.
 ISABELLA (P) But...
 GALAVANT (P) See ya!
 ISABELLA (SINGING) Wait! How will I ...
 GALAVANT (SINGING) No idea
 ISABELLA (SINGING) Please!
 GALVANT (P) No!
 ISABELLA (SINGING)(P) I'm begging on my knees!
 GALAVANT (P) Bye-bye!
 ISABELLA (SINGING) I'll pay whatever fee
 GALAVANT (P) You're still here?
 ISABELLA (SINGING) We're lost without you, Gala(G)

7.1.4. *Song 4*

10:54 - 12:47

KING RICHARD Galavant, Galavant,
 (G) blah, blah, blah, blah, Galavant.

I want her, need her, crave her, yes, it's true.
 But she is not the only thing I desperately want to do.

(G) I want to shoot him with a crossbow
 (G) I want to stab him in the eye
 I want to liberate his head form his neck
 and then punt the bloody wreck sky high.

(G) I want to hurl him out a window
(G)and shove explosives where the sun don't shine.
Want to skewer him with swords
(G) then slowly twist them
(G) all around his reproductive system

Won't that be divine?
Then she'll be mine

GARETH Everybody sing!

KNIGHTS Ah (chorus)
And then you'll do it ev'ry evening

KING RICHARD (P) Sweet God, at last!

KNIGHTS In ev'ry room on ev'ry floor

KING RICHARD (P) 'Till I can't do it anymore

GARETH (P) And with no Galavant distracting your bride...

KING RICHARD We could start a genocidal war!

COURT Yay, we're gonna go to... Wait, what?

KING RICHARD I'll get back to all my hobbies
(G) like raising taxes and tormenting the poor.

COURT Crush those poor!

KING RICHARD No more "Galavant is just complete perfection"
"Gal would never lose his ... temper!
Won't that be divine?

COURT Ah

KING RICHARD And she'll be mine!

COURT La, la, la, la

KING RICHARD Just mine, all mine!

COURT La, la, la, la

KING RICHARD Mine, all mine, all mine!

7.1.5. Song 5

20:33- 21:09

NARRATOR - JESTER (OFF) And so begins our plot
of which there's quite a lot
with Isabella stringing Galavant.

And with the evil king
(G) prepared to do his thing
(G) and with the queen still pretty sure he can't.

And, with Gal about to start his journey.
One both twisty and immensely turny!
Oh! It's lots of plot, we know!
But anyway, hi ho!
We're off and here we go!
Come back for our next show!
to see what's next for Gala - (ON) vant!

7.2. Guió de les cançons en castellà

7.2.1. Canción 1

Narrador	(OFF) Ya mucho tiempo ha dice la leyenda hubo un héroe llamado Galavant.
Chica	(ON) Apuesto sin igual.
Hombre	(G) Él sí tenía un par.
Lugareños	No había héroe como Galavant.
Herrero	¡En él! Todo eran rasgos varoniles
Niños	¡Vencía enemigos a miles!
Mujer	¡Sí! No tenía parangón!
Condenado	¡Propio de una canción!
Lugareños	Y lo llamaban Galavant.
Lugareños	(AD LIB) ¡Miradlo! ¡Ahí viene!
Narrador	(OFF) Este gran luchador había dado su amor a Madalena, una gentil doncella. Bella mujer fatal de cuerpo muy sensual piel cálida y una gran delantera. ¡Amar! Nunca fue así de placentero ni así de lisonjero. ¡Sí! La amaba en demasía Cuatro veces al día Y ella gritaba
Madalena	(ON) ¡Galavant!
Narrador	(OFF) Un problemilla pronto surgió

Richard un rey con mucho oro y estatus,
vio a Madalena, la deseó.

(G) Y su mano le pidió.

(G) Más bien se la exigió.

(G) ¡Más bien ordenó secuestrarla!

Madalena ¡No! ¡Galavant! ¡Socorro!

Narrador (OFF) Y así empieza el percal
hoy hay boda real.
Solo puede pararla Galavant.

Y en una torre fría
Madalena confía
en que irá a salvarla Galavant.

¡Bien! Ahora empieza esta historia
¡Èpica! ¡Loca! Y muy notoria.
No olvidéis la canción,
prestad mucha atención
al relato de

Narrador/Madalena (MADALENA ON) Galavant.

7.2.2. *Canción 2*

Galavant Derrotaré al captor
Y salvaré a mi amor.

Guardia 1 ¡Tú, mira!

Guardia 2 (P) Ostras, ¡es él!

Ambos (AMBOS) Es Galav... (G)

Galavant Hoy no me iré de aquí

sin ella junto a mí

(SIN CANTAR) (DE)Yo de ti, me haría el muerto.

(ON)¡Gracias!

7.2.3. Canción 3

Isabella

¿Qué fue del luchador

(G) justo y protector?

¿Del audaz caballero Galavant?

(OFF)¿Qué fue de aquel bombón,

(ON) (G) su recia complexión?

¿Que le pasó a ese tal Galavant?

Galavant

Le robaron su amor,

su orgullo y su valor,

(DE)todo lo que (ON) le hacía ser Galavant.

Añádele al final

cerveza semanal

y unos quilos: tachán.

Isabella

(SIN CANTAR)¡Oh, no!

Galavant

Así es.

Isabella

Pero si tú...

Galavant

(ON)(ERUCTA)

Isabella

(CANTANDO) Aun así, tienes que...

Galavant

(P) No, no tengo.

Isabella

(P) Pero...

Galavant

(P) ¡A más ver!

Isabella

(CANTANDO) ¿Cómo salvo a...?

Galavant

(CANTANDO) No es mi deber.

Isabella (CANTANDO) ¡Por favor!
 Galavant (P)No.
 Isabella (CANTANDO) (P) ¡Alivia mi dolor!
 Galavant (P) ¡Adiós!
 Isabella (CANTANDO) ¡Te pagaré mejor!
 Galavant (P) ¿Aún sigues aquí?
 Isabella (CANTANDO) No sé qué hacer sin Galav... (G)

7.2.4. Canción 4

Rey Richard Galavant, Galavant,
 (G) bla-bla-bla-bla, Galavant.

Quiero, deseo, ansío a mi mujer.
 Pero ella no es la única a quien algo quiero hacer.

(G) Quiero coserlo a flechazos.
 (G) Quiero su cara apuñalar.
 Quiero decapitar a ese caballero
 y luego echar sus restos al corral.

(G) Quiero tirarlo torre abajo,
 (G) meterle explosivos por el ojal.
 Clavarle navajas
 (G) y retorcerlas,
 (G) sobre todo en sus partes pudendas.

¡Qué maravilla!
 ¡Será mía al fin!

Gareth ¡Todo el mundo, a cantar!

Coro de caballeros Después lo haréis cada noche...

Rey Richard (P) ¡Oh, sí, por fin!

Coro de caballeros en cada sala, en cada umbral.

Rey Richard (P) ¡Hasta que ya no pueda más!

Gareth (P) Y si no hay Galavant en el que pensar...

Rey Richard ¡podría empezar un genocidio ya!

Coro corte Sí, venga, vamos a... ¿Qué? ¿Cómo?

Rey Richard Volveré a hacer lo que me gusta
(G) Subir el diezmo e incordiar la plebe.

Coro corte ¡Tortúralos!

Rey Richard No más "Galavant fue siempre tan perfecto"
Gal puede irse a tomar ¡viento!

¡Qué maravilla!

Coro corte Ah

Rey Richard ¡Será mía al fin!

Coro corte La, la, la, la

Rey Richard ¡Toda para mí!

Coro corte La, la, la, la

Rey Richard Mía, ¡toda para mí!

7.2.5. Canción 5

Narrador/Bufón (OFF)Y esta es la narración
y ha ocurrido un montón
Isabella engaña a Galavant.

Y el rey malvado y vil
(G) sigue su plan febril
(G) mientras la reina cree que es un patán.

Gal, empieza ahora su aventura
llena de peligros y locura
¡Sí! ¡Hay tramas por doquier!
¿Te las vas a perder?
¡Nada queda hoy por ver!
Vuelve para saber
que pasará en Gala- (ON)vant.

7.3. Documents multimèdia

En el DVD adjunt s'hi poden trobar els documents següents:

- Galavant. Pilot: Vídeo complet del capítol en versió original.
- Galavant. Song 1: Vídeo de la cançó 1 en versió original.
- Galavant. Song 2: Vídeo de la cançó 2 en versió original.
- Galavant. Song 3: Vídeo de la cançó 3 en versió original.
- Galavant. Song 4: Vídeo de la cançó 4 en versió original.
- Galavant. Song 5: Vídeo de la cançó 5 en versió original.
- Galavant. Cançó 1: Vídeo de la cançó 1 amb la traducció com a veu superposada.
- Galavant. Cançó 2: Vídeo de la cançó 2 amb la traducció com a veu superposada.
- Galavant. Cançó 3: Vídeo de la cançó 3 amb la traducció com a veu superposada.
- Galavant. Cançó 4: Vídeo de la cançó 4 amb la traducció com a veu superposada.
- Galavant. Cançó 5: Vídeo de la cançó 5 amb la traducció com a veu superposada.
- Arxiu srt.: Arxiu amb el subtítol que hauria d'aparèixer durant la cançó 1.