

**La traducción
musical: el caso
de *The greatest
showman***

Helena García Moreno

Tutora: Paula Igareda
Seminari 204: Traducció i mitjans de comunicació

Curs 2019-2020



RESUMEN

Actualmente, la utilización de las diferentes modalidades de traducción audiovisual en la traducción musical sigue unas reglas no marcadas: el doblaje es la modalidad escogida cuando el producto va dirigido a un público infantil y, en cambio, hay preferencia por la subtitulación cuando el producto va dirigido a un público adulto. El objetivo de este trabajo es adentrarse en este género e investigar el uso que se hace del doblaje y la razón por la que no se contempla su empleo en películas que no sean de animación infantil. Para ello, se ha tomado como ejemplo una película musical dirigida a todos los públicos que no se clasificaría en ninguno de los dos grupos anteriores, *The greatest showman*.

Tras realizar la traducción y el análisis de cinco canciones de la película, los resultados obtenidos indican que el uso del doblaje en este tipo de producto audiovisual funcionaría. De hecho, sería incluso más eficaz para el espectador meta por la conservación del mismo idioma y de la misma modalidad de traducción en estas partes de la trama que tienen la misma importancia que los diálogos. El trabajo también muestra estos motivos favorables sobre el uso del doblaje en películas con características similares al material de trabajo.

Palabras clave: traducción musical, doblaje, estrategias métricas, ritmo, canciones

RESUM

Actualment, l'ús de les diverses modalitats de traducció audiovisual en la traducció musical segueix unes regles no marcades: el doblatge és la modalitat escollida quan el producte va dirigit a un públic infantil i, en canvi, hi ha preferència per la subtítolació quan el producte va dirigit a un públic adult. L'objectiu d'aquest treball és endinsar-se en aquest gènere i investigar l'ús que es fa del doblatge i la raó per la qual no es contempla el seu ús a pel·lícules que no siguin d'animació infantil. Per fer-ho, s'ha pres com a exemple una pel·lícula musical dirigida a tots els públics que no es classificaria en cap dels darrers dos grups, *The greatest showman*.

Després de realitzar la traducció i l'anàlisi de cinc cançons de la pel·lícula, els resultats obtinguts indiquen que l'ús del doblatge en aquest tipus de producte audiovisual funcionaria. De fet, seria fins i tot més eficaç per a l'espectador meta a causa de la conservació del mateix idioma i la mateixa modalitat de traducció en aquestes parts de la trama que tenen la mateixa importància que els diàlegs. El treball mostra també aquests motius favorables sobre l'ús del doblatge en pel·lícules amb característiques similars al material de treball.

Paraules clau: traducció musical, doblatge, estratègies mètriques, ritme, cançons

ABSTRACT

Nowadays, the use of different modalities of audiovisual translation in musical translation follows a pair of unmarked rules: dubbing is the modality chosen when the product is intended for a child audience meanwhile there's a preference for subtitling when the product is intended for an adult audience. This project aims to delve into this genre and investigate the use of dubbing and the reason why it is not considered in films that are not children's animation. For that purpose, a musical film intended for all audiences that would not be classified in the two last groups has been taken as an example, *The greatest showman*.

After doing the translation and analysis of five songs in the film, the results obtained show that the use of dubbing in this type of audiovisual product would work. In fact, it would be more effective for the target audience because of the maintenance of the same language and same translation modality in these parts of the film that are as important as dialogues. The project also shows these beneficial reasons about the use of dubbing in films with similar features to the working material.

Key words: musical translation, dubbing, metrics approach, rhythm, songs

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. Concepto de traducción audiovisual	3
2.2. Características del texto audiovisual	3
2.3. Doblaje	5
2.4. Traducción musical	7
2.4.1. <i>Características de la traducción musical</i>	7
2.4.2. <i>¿Subtitulación o doblaje?</i>	8
2.4.3. <i>La importancia del ritmo</i>	11
3. METODOLOGÍA	13
4. ANÁLISIS DE <i>THE GREATEST SHOWMAN</i>	14
4.1. Sinopsis	14
4.2. Análisis de sus canciones	15
4.2.1. <i>The greatest show (inicio)</i>	15
4.2.2. <i>Come alive</i>	18
4.2.3. <i>The other side</i>	22
4.2.4. <i>This is me</i>	29
4.2.5. <i>The greatest show (final)</i>	33
5. CONCLUSIONES	37
6. BIBLIOGRAFÍA	39
7. FILMOGRAFÍA	40
8. ANEXOS	41
8.1. <i>The greatest show (inicio)</i>	41
8.2. <i>Come alive</i>	42
8.3. <i>The other side</i>	46
8.4. <i>This is me</i>	50
8.5. <i>The greatest show (final)</i>	53

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se presenta una propuesta de traducción para doblaje de cinco canciones representativas de la película *The greatest showman* (Michael Gracey, 2017) junto con sus análisis que incluirán las dificultades de traducción y sus soluciones. Este filme se presentó en la gran pantalla en 2017, doblado en español, aunque con sus canciones en versión original, que era inglés, y subtituladas en el idioma meta. Aunque este es un método que se suele utilizar en películas musicales que no sean de animación, con este estudio se quiere averiguar si el doblaje pudiera ser una opción viable en este género. Es por esto por lo que se ha querido indagar más en este aspecto realizando un proyecto práctico para ejemplificarlo.

Mediante las propuestas de traducción, sus análisis y teniendo en cuenta el punto de vista de diversos autores representativos de este ámbito, se quiere responder a la pregunta sobre si siempre se debe escoger la subtitulación en películas musicales o si se debería considerar el doblaje, con lo que ello supone. Aquí, claramente, se deben tener en cuenta muchos aspectos tanto sociales como económicos, lo cual se explica en profundidad en el cuerpo del trabajo.

Realizar este trabajo supone adentrarse en el mundo de la traducción de canciones para doblaje y explorar todas las dificultades que se le presentan a un profesional. También se quiere indagar en esas propuestas y ser capaz de formar una crítica sobre ellas junto con una comparación entre el doblaje y la subtitulación para responder a la pregunta clave: ¿es rentable apostar por el doblaje en este género?

El trabajo se ha dividido en una base teórica y una práctica. La primera se basa en una breve introducción y definición de los conceptos de traducción audiovisual y del doblaje. Además, se incluye un bloque concreto sobre la traducción musical donde se explican sus características, una comparación entre doblaje y subtitulación y, por último, la importancia del ritmo en este género, punto que contiene los conceptos que se tienen en cuenta más adelante en la parte práctica para poder formar un comentario elaborado sobre las traducciones realizadas.

Tras esto, se cruza el punto hacia la parte práctica de este estudio: el análisis del material de trabajo, que empieza con una breve sinopsis de la película en cuestión para situar al lector en contexto. Después, se procede al análisis, que se ha dividido en cuatro partes: un comentario sobre la situación temporal y visual de la escena en la que se presenta la

canción en la película, la forma en la que se transmite el mensaje global de la misma, la rima presente y, por último, cómo afecta el ritmo al proceso de traducción de cada canción. En estos puntos se incluyen todos los problemas de traducción que se presentan en las letras, ya sea por la dificultad de mantener el ritmo, la falta de rima o un fallo en la transmisión del mensaje. A estos se les dará una solución para poder dar como resultado una propuesta de traducción completa.

Estas versiones traducidas se presentan en el apartado de ‘Anexos’ para que el lector se pueda referir a ellas en cualquier momento. Aun así, a lo largo del análisis se incluyen pequeños fragmentos para dar forma a los temas que se tratan y para que la lectura pueda ser más eficiente al tener los ejemplos más cerca.

Por último, se incluye una síntesis final, en la que se recopila toda la información obtenida gracias a la documentación y la realización del trabajo. En este apartado se da una respuesta final a la cuestión principal del estudio, acompañada por su debida justificación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Concepto de traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV), como indica su nombre, consiste en el traspaso de una lengua a otra de un producto audiovisual. Esto se realiza para permitir que el público pueda ver y entender este producto aun cuando se presenta en un idioma que desconoce.

Este ámbito de la traducción es uno de los más comunes en la actualidad. Es fácil encontrar el porqué: el material con el que se trabaja en esta disciplina no deja de crecer tanto en abundancia como en los perfeccionamientos de algunos de los procesos que se deben realizar para llegar al producto final (progresos en la maquinaria, los estudios de doblaje, los programas de edición, etc.).

Empezó a emerger a finales del siglo XX, no solamente en cuanto a la cantidad de encargos que se recibían, sino también en cuanto a la visión de la TAV como un campo de investigación (Díaz-Cintas, 2009: 2). Esto se debe a los avances tecnológicos, que fueron la pieza clave para que sucediera. Con la sociedad, el producto audiovisual, el proceso de traducción y todo lo que ello incluye, evolucionaron y dieron más visibilidad a este mundo.

Ahora, “la audiencia puede decidir cómo, dónde y en qué plataforma consumir un producto audiovisual” (Chaume, 2013: 15), lo cual no sucedía a principios del siglo XXI siquiera. Esto muestra que la evolución es rápida y que, seguramente, en los próximos veinte años la TAV se encuentre en un momento muy diferente al actual. De igual manera, aunque la tecnología es clave en el ámbito, su evolución también dependerá de la sociedad y de los cambios a los que se vea obligada.

2.2. Características del texto audiovisual

La característica principal del texto audiovisual es su manera de transmitir el mensaje mediante dos canales de comunicación: el acústico y el visual. Esto fue algo revolucionario, ya que nunca se había presentado ningún tipo de comunicación que mezclara estos dos canales: el canal acústico pertenecía a la comunicación por radio y el visual a la comunicación escrita (Chaves García, 2000: 35). Además, el mensaje se puede encontrar en el texto de forma verbal o no verbal. En la intersección de estos dos ejes se encontraría el texto audiovisual, que debe dar tanto al audio como al visual la misma importancia en la comunicación (Zabalbeascoa, 2001: 115).

Claramente, como explica Patrick Zabalbeascoa en *El texto audiovisual: factores semióticos y traducción* (2001), cada texto tiene sus propias características y niveles de código verbal y no verbal. Es decir, una película de acción puede contener más cantidad de código no verbal que verbal, ya que, en muchas ocasiones, lo que llama más la atención son las imágenes y no tanto los diálogos que puedan tener los personajes. En cambio, en una película sobre política, la imagen no tendrá tanta importancia como los diálogos entre personajes. Que cada película trabaje con un porcentaje diferente de cada código no significa que se la tenga que calificar como buena o mala. Esto simplemente significa que el productor ha querido dar más énfasis a otros puntos del filme.

En general, la forma de realizar TAV se puede clasificar de dos maneras: mantener el código oral, o transformar el código oral a uno escrito (Díaz-Cintas, 2009: 4). En el primer caso, se hablaría de doblaje y voces superpuestas, mientras que, en el segundo, se hablaría de subtitulación.

Las características del doblaje se desarrollan más adelante, pero en cuanto a las otras modalidades posibles en TAV: Franco, Matamala, Orero (2010: 18) definen las voces superpuestas como “una técnica narrativa en la que la voz de un narrador invisible se oye sobre imágenes diferentes”. La subtitulación, en cambio, consiste en la aplicación de texto escrito en el producto audiovisual.

Aunque estas son las más utilizadas, existen otras como la interpretación, en la que el intérprete realiza la traducción en el mismo momento en el que se presenta el producto audiovisual, y la técnica del rehablado, en la que “el subtítulador debe repetir y, en ocasiones, parafrasear el contenido original para que un software de reconocimiento de voz haga la transcripción del discurso a texto escrito” (Orrego Carmona, 2013: 303-304).

Cabe decir que el uso de estas modalidades anteriores depende de cada país. Es decir, cada país conoce mediante estudios e intentos anteriores las preferencias de la audiencia, de manera que, si se ha observado que se consumen más películas en versión original con subtítulos que dobladas, ese primer mercado aumentará.

Tampoco hay que olvidarse de las modalidades de accesibilidad de productos audiovisuales: la audiodescripción, que es la descripción de lo que ocurre en pantalla destinada a personas con discapacidad visual; la audiosubtitulación, que es la lectura en voz alta de los subtítulos; la subtitulación para personas sordas, que es un modo de subtitulación en el que se incluyen los efectos de sonido, música y tono en el que los

actores se expresan para las personas con deficiencia auditiva y, por último, la lengua de signos, también destinada a personas con problemas de audición que son signantes. No obstante, a continuación, se hace hincapié en el doblaje, que es la modalidad de interés del trabajo presente.

2.3. Doblaje

El doblaje es un método utilizado para traducir cualquier producto audiovisual, que consiste en trasladar de la lengua de origen a una lengua meta ese texto audiovisual sin cambiar el código oral del texto original. De esta manera, la voz de los actores originales queda silenciada al completo y pasan a escucharse las voces de los actores de doblaje en la lengua meta.

Esta modalidad tiene sus orígenes en la década de 1920 por “la necesidad de exportar y traducir a otras lenguas los primeros filmes sonoros de la historia del cine” (Chaume, 2013: 14). La aparición del sonido en el cine hizo que surgieran barreras lingüísticas con las que no se había contado. M^a José Chaves García (1999: 27) explica cómo, por este motivo, el mercado internacional cinematográfico se paró al encontrarse con este problema. En su obra (1999), Chaves García comenta las soluciones que los países tomaron ante este problema de internacionalización del mercado cinematográfico:

- Se empezaron a subtítular los filmes extranjeros, pero el proceso era diferente. Los subtítulos se presentaban en una pantalla aparte de en la que se proyectaba la película. Esto no agradó al público, ya que les parecía inviable seguir la pantalla en la que se proyectaban los subtítulos al mismo tiempo que veían el filme.
- Las adaptaciones de películas extranjeras fueron otra propuesta. Consistía en eliminar una gran parte del diálogo manteniendo solo lo esencial, que se traducía proyectando unos subtítulos con un fondo negro que impedía al público ver la escena original. Mientras aparecía esta imagen de los subtítulos, se podía escuchar el diálogo original. Esto, claramente, tampoco agradó a la audiencia, ya que se perdía mucha información.
- Se intentó utilizar un proceso parecido al doblaje que se conoce hoy en día, pero con la diferencia de la sincronización. Es decir, los gestos y los movimientos de la boca de los actores no coincidían con lo que el público escuchaba, lo cual hizo que no funcionara.
- Entonces, se barajó la posibilidad de grabar las películas al mismo tiempo en diferentes idiomas. Esto suponía mucho tiempo y era un proceso demasiado caro.

Además, el público no aceptaba tener que ver a actores propios de sus países en vez de los actores estadounidenses que querían ver actuar en esas películas. Por todo esto, también acabó fallando.

El doblaje que ideó Edwin Hopking a finales de la década del 1920 era un tipo de doblaje que se realizaba en la lengua original para evitar los sonidos de ambiente que molestaban a los diálogos. A este proceso ya se le incluyó la sincronización y llevó a pensar a Jacob Karol utilizar esa misma técnica, pero con otras lenguas, intentando hacer traducciones que pudieran casar con el movimiento de las bocas de los actores.

De esta manera, gracias a Karol, nació esta modalidad de traducción de la manera en la que se conoce hoy en día. Al pasar el tiempo, el doblaje empezó a ganar importancia y números dentro de la industria de la TAV gracias, en parte, a los avances tecnológicos, ya que se empezaron a introducir programas informáticos que ayudaban en todas las fases del doblaje.

Cada modalidad de traducción tiene un grupo de características y factores propios que se deben tener en cuenta a la hora de realizar el trabajo y de considerar la calidad del resultado. Cabe decir que las siguientes no son pautas que se deben seguir obligatoriamente (ya que esto siempre dependerá del proyecto al cual se enfrente el traductor), sino que son factores que, sin duda, el traductor debe conocer e intentar cumplir siempre activando su nivel de creatividad y conocimientos.

Para empezar, es importante recordar que un texto audiovisual se caracteriza por presentar su mensaje por el canal acústico y visual y que, por lo tanto, el traductor debe tener en cuenta ambos canales a la hora de hacer su trabajo. Por ello, el texto traducido debe casar con el visual. Esto significa que “ha de ser el movimiento o el gesto el que condicione la traducción” (Chaume, 2005: 148), de manera que, en algunas ocasiones, el traductor se tendrá que basar más en la imagen que en la transcripción que se le ofrece del guion original. No obstante, esto a veces se ve entorpecido por el mismo cliente a la hora de enviar el proyecto, ya que, por razones de derechos de autor y para evitar filtraciones, el traductor recibe el video con algún tipo de restricción visual.

Al hecho de que la traducción case con los movimientos se le conoce como sincronía cinésica. Relacionada con esta y más específicamente, es importante tener en cuenta la articulación bucal de los actores originales, sobre todo cuando se combina con los símbolos de ajuste, es decir, si se puede ver la boca del actor en pantalla (ON) o si no está

visible (OFF). Esto incluye la isocronía y la sincronía labial. La primera se cumple cuando la longitud de la traducción coincide con la duración de los diálogos que se presentan en pantalla (Chaume, 2005: 149). Esto no solamente tiene relación con la duración del plano, sino también con los momentos en los que el actor abre la boca para decir su texto y cuando la cierra. El traductor debe intentar cumplir esa duración al máximo para que, aunque el espectador sabe perfectamente que lo que está escuchando no es el audio original y que es un doblaje, no se note un desfase demasiado pronunciado. Se podría decir que esta es la máxima más importante que se debe seguir en doblaje: conseguir esa misma duración entre el movimiento de las bocas y el texto traducido. Aunque la sincronía labial es también muy importante y un factor del doblaje que lo caracteriza y diferencia de otras modalidades de TAV, no siempre se la considera completamente necesaria. Como explica Chaume (2005: 151), es muy importante cuando se proyecta en pantalla un primer plano o un plano detalle de la boca del actor, pero si esto no sucede, no es algo imprescindible.

La necesidad de cumplir estas sincronías hace que el doblaje se considere una de las modalidades de TAV más complejas. Es por esto por lo que, como se explica más adelante, en ocasiones se prefiere optar por otras modalidades.

2.4. Traducción musical

A continuación, se presentan los aspectos más relevantes de la traducción musical, seguidos de una reflexión sobre la modalidad de traducción utilizada en este género. Después, se comentan los factores que posteriormente, en la parte práctica, se tienen en cuenta para el análisis de las canciones de la película musical a tratar. Se da especial importancia al papel que tiene el ritmo en la traducción de canciones.

2.4.1. Características de la traducción musical

Está claro que, a la hora de traducir una pieza musical, la letra es el material con el que se trabaja y es a partir de ella que se crea la versión en otro idioma. Sin embargo, esto no significa que el traductor no deba tener en cuenta la melodía. Ambos elementos son importantes dentro de una canción y dentro de lo que el traductor considera a la hora de realizar su trabajo. La letra determina lo que se transmite, pero la música determina cómo se transmite. Dependiendo de esa base, los versos que forman la canción se cantarán de una manera u otra, ya que esa letra debería casar con los tiempos de la melodía.

Realmente, en la traducción de canciones, el traductor entra en escena cuando se presenta un soporte visual que dificulta el trabajo. Cuando se trata de canciones de artistas y el único canal por el que se transmite es el auditivo, se encargan de su traducción otros cantautores y cantantes, ya que se considera como la composición de una nueva canción y se requiere el conocimiento de especialistas en la materia. En el caso de las traducciones de musicales, especialmente para teatro, los traductores suelen trabajar junto con especialistas en el mundo del espectáculo y la música.

Sin embargo, en la adaptación de musicales en la gran pantalla, es probable que el papel del especialista en música pase a un segundo plano, ya que otros aspectos tienen más peso. Esto se debe a que el mensaje se transmite también por el canal visual y se deben intentar cumplir las “normas” del doblaje: sincronía cinésica, isocronía y sincronía labial.

Cuando se presenta una canción en una película musical, la escena va acompañada de los gestos y movimientos corporales de los actores. Es importante tener en cuenta esto a la hora de traducirlas, pues estos movimientos pueden estar describiendo el momento en el que se encuentra el personaje. Por ello, se repite el mismo principio que en la teoría del doblaje: el movimiento o gesto es el que condiciona la traducción.

Además, los movimientos de articulación bucal también se deben tener en cuenta en la traducción musical, especialmente cuando en la canción se presentan notas altas y el actor está en (ON). En este caso, el traductor debe intentar cuadrar esa obertura de la boca con la articulación de las vocales en la lengua meta.

Es importante recordar el principio de Pentatlón que determinó Peter Low sobre el estudio de la traducción de canciones: se debe crear un balance entre cinco criterios, que son la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima (Low, 2005: 185-212).

2.4.2. *¿Subtitulación o doblaje?*

Para llevar a cabo una traducción musical existen diversas estrategias y técnicas que el traductor puede utilizar (Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019: 165). Cabe decir que es necesario conocer el producto audiovisual y el público al que va dirigido para saber cuál es la técnica más adecuada.

La primera opción que se plantea al enfrentarse a estos casos es mantener la canción en el idioma original, añadiendo o no subtítulos dependiendo de la relevancia de la pieza musical. Saber reconocer cuándo es relevante para la historia y cuándo no es también algo

importante. Es decir, si en una película de ficción aparece una canción de fondo que solo actúa como música ambiente, no sería necesario realizar su traducción. En cambio, si la letra tiene relación con la historia y el momento que están viviendo los personajes, sí que se debería traducir. Esta técnica se utiliza en abundancia para la traducción de películas musicales, como en *Grease* (Randal Kleiser, 1978), cuyo doblaje al español incluye las canciones subtituladas en español y en versión original, inglés. Sin embargo, en las películas de animación como *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee, 2013), esto no ocurre, ya que el público al que van dirigidas es uno infantil que o todavía no tiene la capacidad para leer o no lo puede hacer a la velocidad que requieren los subtítulos. Por lo tanto, ante un producto audiovisual como este último, se opta por traducir todas las canciones a la lengua meta.

La siguiente técnica que es posible utilizar en este tipo de traducción es traducir el mensaje sin tener en cuenta la musicalidad, “cuando la única finalidad es la comprensión del mensaje, es decir, su función comunicativa” (Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019: 166). Esta técnica en doblaje no es conveniente, ya que no se cumplirían las sincronías, el texto se separaría de la música y, por lo tanto, se perdería ese sentido de “canción”. Sin embargo, sí que se considera adecuada en la utilización de subtítulos, pues no requieren esa sincronía ni las rimas o el cumplimiento del ritmo de la canción. No obstante, es cierto que en ocasiones se opta por intentar mantener esa rima en el subtítulo para que la sensación del público meta sea parecida a la sensación del público que entiende la versión original, aunque no es la práctica habitual. Por ello, en subtitulación se podría presentar una traducción más bien explicativa de la letra de la canción o una que mantenga la rima.

Al encontrarse con una canción cuya letra no es realmente importante en la historia y lo más significativo es la música por el ritmo que tiene o por lo que está transmitiendo la melodía en ese momento, se podría realizar una traducción que olvidara la letra original para darle más importancia a esa música. De esta manera, el traductor podría optar por escribir una letra nueva o intentar mantener la original al máximo. Esta técnica se podría adaptar tanto al doblaje como a la subtitulación.

La siguiente técnica que explican Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas (2019: 167) es completamente contraria a la anterior. Cuando la letra cobra mucha importancia dentro de la historia, como suele ocurrir en los musicales, se podría realizar una traducción completamente fiel a la original y cambiar la música no excesivamente. Claramente, esto,

a la hora de enfrentarse a un producto audiovisual, no sería adecuado, ya que no se da la opción de modificar la música para que el texto pueda ser más fiel. Por lo tanto, no sería adecuado utilizar esta técnica frente a una película musical, por ejemplo. Como ejemplifican las autoras, se suele utilizar en textos o poemas bíblicos, en los que es necesario ser completamente fiel a la letra original (Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019: 167).

Por último, la técnica posiblemente más utilizada de cara a la traducción de canciones es la adaptación al completo de la canción original, intentando mantener todos los elementos presentes en la pieza musical. Es posiblemente la técnica más compleja de entre todas las anteriores, ya que se debe tener en cuenta la letra, la música, la rima y el ritmo. Esta técnica es habitual en “obras de teatro y óperas, musicales, películas, etc.” (Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019: 167).

Todas estas técnicas y sus usos dependerán del tipo de producto que se presente y de las especificaciones por parte del cliente. Si el traductor recibe un proyecto de traducción de un musical que se presentará en teatro, actuará de manera diferente que si se le presenta un proyecto de traducción de una película musical. En teatro existen menos opciones para la traducción de las canciones de musicales: mantenerlas en idioma original o traducirlas al completo. En una película musical, en cambio, se podría realizar el doblaje de las canciones al completo o mantener el audio original y añadir subtítulos con la explicación o traducción literal de la letra o bien con una letra más trabajada que incluya la rima de la original. Sin embargo, en teatro se suele optar siempre por la segunda opción, traducirlo al completo, ya que se trata de un espectáculo que se presentará en directo y no es conveniente que esto se haga en un idioma desconocido para el público meta.

El factor económico es un aspecto importante a la hora de escoger la modalidad a utilizar. La subtitulación resulta más económica que el doblaje: en la primera, solamente se necesita un programa y el traductor y revisor posterior, mientras que los doblajes tienen muchos más gastos, ya que hay más personas involucradas y el equipamiento necesario para llevarlo a cabo es más costoso. Además, traducir una canción para doblaje es un proceso más largo al tener en cuenta más factores que en subtitulación (sincronías), lo cual significa que el traductor invertirá mucho más tiempo y el precio de su servicio aumentará. En subtitulación, en cambio, aunque también existe la problemática de los caracteres permitidos, el trabajo se considera más sencillo y rápido de hacer.

Por todo esto, el uso de diferentes modalidades de TAV en este género dependerá de diferentes factores: el económico, el tipo de producto que se presente y el público al que va dirigido, pero esta decisión no queda en manos del traductor, que se debe adaptar a lo que el cliente pida.

2.4.3. *La importancia del ritmo*

El ritmo y la métrica en una canción son aspectos clave, lo cual hace que el traductor de canciones deba tenerlos en cuenta y analizarlos cuidadosamente. Con el principio de Pentatlón (Low, 2005: 185-212), Low ya establecía los cinco puntos más importantes en la traducción de canciones: la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima. Una canción no puede ser cantada sin un ritmo ni una melodía. El traductor debe adaptarse al original, al no poder modificarlo, a diferencia de cómo sí puede modificar la letra siempre que al final se transmita el mismo mensaje. Siguiendo la teoría de *skopos* de Vermeer (1989), toda traducción debe cumplir con su finalidad, y en la traducción de canciones, la finalidad es que se puedan cantar y que el efecto general de la canción se mantenga, de manera que el público meta reciba la misma información que el público que entiende el original.

Cotes Ramal (2005: 77-86) explica el papel de la métrica en la traducción de canciones. La autora menciona que no es un aspecto que haya que seguir al pie de la letra, ya que, si la letra de una canción se tradujera siguiendo exactamente la métrica del original, el resultado sería un texto que no se podría cantar.

Aunque no se considera de vital importancia para la traducción de una canción, hay géneros que sí exigen esta conservación de la métrica original en la traducción, así como también es importante para que la letra se pueda cantar. Por lo tanto, Cotes Ramal (2005: 78-79) distingue entre cuatro estrategias para enfrentarse a la métrica.

La primera recibe el nombre de mimetismo absoluto y consiste en el traspaso completo de la métrica y el número de sílabas del original a la traducción. La segunda, el mimetismo relativo, consiste en la conservación del número de sílabas y la modificación de los acentos lingüísticos, es decir, el adelanto (sístole) o atraso (diástole) de la posición del acento en una palabra. Estas dos primeras se consideran más adecuadas para textos que requieren un nivel de fidelidad al texto original más alto, como puede ser música culta o clásica. En tercer lugar, la autora menciona la alteración silábica por exceso. Al seguir esta estrategia, se puede alterar la duración y el número de sílabas sin modificar la

melodía, de manera que se añadirían más sílabas de las que aparecen en el original. Esta tercera estrategia es muy habitual en la traducción inglés-español, ya que el primer idioma se caracteriza por poseer una gran cantidad de monosílabos. Esto provoca que, en la traducción, el traductor deba o añadir más sílabas o bien utilizar una sola palabra como sustitución de los monosílabos en inglés. Este problema también causa modificaciones en la acentuación tanto lingüística como musical, lo cual es algo frecuente en las canciones.

En cuanto a la acentuación musical, que son esas notas que quedan destacadas por encima de las demás, es un caso más complicado, ya que no se puede modificar al formar parte de la base musical. Por lo tanto, con las palabras que utilice, el traductor debe intentar dar el mismo énfasis que se da en el original.

La cuarta y última de las estrategias que explica la autora es la alteración silábica por defecto. Esta, al contrario que la anterior, consiste en la sustitución de versos en la traducción con menos sílabas que el original (Cotes Ramal, 2005: 78-79).

Aunque la métrica y el número de sílabas son importantes, el traductor siempre debe basarse en los tiempos de la canción. Es cierto que, normalmente, el número de sílabas no variará demasiado entre el original y la traducción, ya que el ritmo está ideado para ese número en concreto y no se puede alterar en exceso. Como menciona Cotes Ramal en su publicación (2005: 77-86), al tratar con la traducción de un musical, la conservación de la métrica original pasa a un segundo plano por la importancia que tiene la letra en este tipo de producto audiovisual, mediante la cual se explica la trama. Igualmente, es interesante analizar las diferencias métricas para conocer los cambios que se deben hacer en cuanto a la forma de cantar esas canciones en comparación con la letra original. Es por esto por lo que, en la práctica del trabajo presente, se especifican sus usos frente al material de trabajo que pertenece a un musical.

Al final, lo que el traductor debe buscar con la traducción de canciones es que se transmita correctamente el efecto general de la canción (Low, 2005: 185-212). Esto incluye la buena adaptación de sus rimas, su ritmo y el mensaje.

3. METODOLOGÍA

Tras realizar toda la documentación necesaria especificada en el marco teórico anterior para llevar a cabo la práctica que se presenta a continuación, lo principal ha sido tener la versión final de las cinco canciones traducidas. Este proceso ha seguido cuatro fases: la primera, un reconocimiento del contexto de las canciones en la película y de la relación con el visual; la segunda, la extracción del mensaje global que se quiere transmitir; la tercera, un primer borrador de las letras de las canciones sin darle demasiada importancia a la rima y, para acabar, la traducción final, en la que ya se han añadido las rimas para intentar respetar la misma cantidad que hay en la letra original. Cabe decir que, para la traducción de una de las canciones, *The other side*, se ha recuperado la adaptación de una actividad evaluable anterior (Martínez y García, 2019).

Una vez hecha la traducción de todas las demás, el paso siguiente ha sido la redacción del análisis, separado en cuatro apartados. Los aspectos que se tratan en él son una unión de las dificultades que se han presentado durante la traducción y las que se han observado al examinar detenidamente el resultado final.

4. ANÁLISIS DE *THE GREATEST SHOWMAN*

En este apartado se procede a la explicación previa del material de trabajo, en el que se incluye una breve sinopsis y el tratamiento de esta película musical como objeto de estudio. Esto va seguido del análisis de las propuestas de traducción, que se pueden encontrar completas en los “Anexos”.

4.1. Sinopsis

The greatest showman es una película musical que se estrenó en el año 2017. En España, se presentó doblada al español con las canciones en inglés (su versión original) y con subtítulos en español. Es un filme apto para todos los públicos que contiene tramas amorosas, aparecen niños entre los personajes, cosa que gusta al público infantil, y también tiene ese sentimiento y esa última moraleja que engancha a un público más adulto.

Ambientada en el siglo XIX, narra la historia de Phineas Taylor Barnum (interpretado por Hugh Jackman), un artista de circo estadounidense que fundó el *Barnum & Bailey Circus*. Se explica cómo llegó a fundar este circo tan reconocido en la historia de su vida y los problemas a los que se enfrenta. Al principio, se muestra la vida de Barnum de niño que debe ayudar a su padre en su profesión. Es al llegar a casa de los Hallett, una familia adinerada, donde conoce a la hija del señor Hallett, Charity (Michelle Williams). Aunque los dos niños pertenecen a clases sociales muy distintas, ambos congenian y empiezan a vivir pequeñas aventuras juntos, pero el padre de ella los separa. No obstante, siguen en contacto mediante cartas. Cuando ambos son mayores y Charity vuelve a la ciudad, Barnum va a buscarla para empezar su vida juntos, que está llena de esos sueños que quieren cumplir.

Tras perder su trabajo y teniendo que mantener a sus dos hijas, el protagonista empieza a juntar a personas “únicas” que tengan alguna particularidad o algún talento especial para llevar a cabo su espectáculo, con el que consigue ser conocido en toda la ciudad. Al final, gracias a esa popularidad y a lo exótico de su espectáculo, entra en ese mundo gracias a la ayuda de su nuevo socio, Phillip Carlyle (Zac Efron), un productor de teatro famoso al que Barnum convence para unirse a su circo y trabajar juntos. Cuando el artista circense conoce a Jenny Lind, una famosa cantante, su vida empieza a tambalearse y pierde a su mujer y a sus hijas. Esa separación y un accidente le hacen reflexionar sobre lo que ha pasado y lo que de verdad quiere. Por lo tanto, decide cederle el puesto de “director” del circo a Carlyle para poder pasar mucho más tiempo con su familia y disfrutar de ellas.

En la última escena se muestra esa reflexión del protagonista, que por fin se da cuenta de que lo que le importa es estar con su familia y ser feliz viendo crecer a sus hijas. Con todo ello, esta historia pretende darles importancia a puntos clave en la vida de cualquier persona como la amistad, la familia y la diversidad e inclusión.

4.2. Análisis de sus canciones

En los siguientes subapartados se presenta el análisis correspondiente de las cinco canciones escogidas de *The greatest showman*. Está dividido en cuatro partes y se ejemplifican los problemas y estrategias de traducción mediante versos extraídos de las propuestas de traducción.

4.2.1. The greatest show (inicio)

a) Contexto de la canción

En las películas musicales siempre suele haber una canción que resume la trama. Para *The greatest showman*, esta canción es *The greatest show*, que introduce la película y realmente muestra lo que se verá en la siguiente hora y media. Además, esta canción no se interpreta al completo al principio de la película, sino que vuelve a aparecer al final, de forma que enlaza el principio con las últimas escenas.

Da comienzo en lo que se reconoce como una carpa de circo. P. T. Barnum se encuentra de espaldas a la cámara mientras la música suena. A medida que la música va tomando más fuerza, el protagonista camina lentamente hasta que llega al centro del escenario, donde se encienden las luces y se encuentra con malabaristas, equilibristas, animales y personajes que aparecerán más tarde como parte del espectáculo. Esa escena acaba con un fundido a un Barnum joven delante de un escaparate de una tienda de ropa, imaginándose a sí mismo en ese traje que es similar al vestuario que lleva durante toda esa canción anterior.

b) Transmisión del mensaje global

Uno de los factores más importantes a la hora de traducir canciones es mantener el mensaje original. Esto a veces se complica, ya que cada lengua tiene sus particularidades lingüísticas, formas de comparar y frases hechas que no son equivalentes en la lengua meta. Es por esto por lo que hay algunos casos en los que la versión traducida puede no tener la misma estructura que la original como, por ejemplo:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	(OFF) It's a preacher in the pulpit and you'll find devotion	(OFF) Es como algo que te llena y que te ofrece vida

Tabla 1

En este caso, se trata de una comparación que resulta complicada de mantener en la lengua meta por diversos factores: no se ajusta al tiempo y tiene un sentido religioso que para el público meta no es completamente adecuado. Aunque es cierto que en el siglo XIX la tradición religiosa en España era más parecida a la de Estados Unidos, actualmente es completamente diferente y es preferible evitar estas formas por las complicaciones que pueda causar. Con esta comparación, el original hace referencia a lo bien que se siente alguien en el sitio donde debe estar, poniendo como ejemplo un predicador en un púlpito. Las soluciones a este problema son intentar encontrar una comparación que resulte más natural en la lengua meta o buscar un equivalente que venga a decir lo mismo. Al no encontrar una forma equivalente al original y que pudiera casar con ritmo, rima y naturalidad, ha sido necesario extraer ese sentido que se le quiere dar de ser feliz al estar en el sitio donde quieres, es decir, sentirse lleno.

Es inevitable que a lo largo de la canción haya traducciones que no expresen exactamente lo mismo que el original, aunque siempre se debe intentar que el sentido general no se pierda. Es el caso de la siguiente estrofa:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	It's everything you ever want It's everything you ever need And it's here right in front of you This is where you wanna be (x4)	Es todo lo que iba a hacer Es todo lo que iba a ver Y lo tengo en frente al fin Esto es lo que quiero ser (x4)

Tabla 2

Esta estrofa es importante en la historia, ya que el protagonista la repite al final de la película cuando está por fin con su familia disfrutando de un recital de danza donde actúa su hija. Aquí se ve cómo el personaje evoluciona desde el principio de la película hasta el final: al principio este mensaje que se transmite en esta parte de la canción se ve dirigido a cumplir su sueño que es crear algo diferente y algo con lo que la gente disfrute y con lo que él se pueda sentir realizado. Sin embargo, cuando Barnum repite esta estrofa al final, cobra otro sentido porque se da cuenta de que lo que realmente quiere es estar con su familia y ser felices, que es lo que da a entender esa escena al acercar la cámara al

protagonista mientras mira con una sonrisa inmensa a su hija haciendo lo que más le gusta.

c) Rima

La rima es otro factor base en la traducción de canciones y es importante mantenerla al máximo siempre que sea posible. En el siguiente caso:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Ladies and gents, this is the moment you've waited for (woah) Been searching in the dark, your sweat soaking through the floor (woah)	Me place informarles que aquí empieza la función (woah) Este es el momento y esto es la introducción (woah)

Tabla 3

Se trata de una rima consonante en inglés que es fácil de identificar, ya que son dos frases seguidas y dos palabras en las que solo difieren dos letras. En este caso, se ha utilizado el sufijo *-ción* por tratarse de una forma muy habitual en español y porque desde un principio, la palabra *función* parecía muy adecuada para incluirla en esta primera canción y, sobre todo, en esta primera frase como resumen de lo que crea Barnum.

Hay algunos casos en los que no ha sido posible mantener la rima al completo como, por ejemplo:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Taking your breath, stealing your mind And all that was real is left beh ind	Verlo por fin, alucinar a Y dejar atrás lo que es real a

Tabla 4

En este caso, se ha podido mantener una rima asonante con la letra *a* de *alucinar* y *real*. Sin embargo, no ha sido posible encontrar una frase que casara en sentido, longitud, tiempo y naturalidad que a la vez tuviera una rima consonante como en el original. Igualmente, a la hora de cantarla, acaba formando dos versos cuya cantabilidad es alta.

d) Ritmo

En la traducción de esta canción se han tenido que utilizar técnicas como la partición de palabras:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	So tell me do you wanna (ON) go?	¿Así que quieres disfru (ON) tar?

Tabla 5

Para el caso presentado en esta tabla no se ha encontrado una palabra de una sílaba como es *go* que pudiera mantener el sentido de esa manera y que no fuese un añadido innecesario. En cuanto al número de sílabas, se mantienen las mismas ocho del original en la versión traducida. Esta frase también es un ejemplo de la diferencia de monosílabos entre el español y el inglés, ya que el primer idioma posee muchos menos que el segundo. Mientras que en inglés la forman siete palabras, en español solamente contiene cuatro.

También se ha tenido que utilizar la alteración silábica por exceso con sinalefa (marcada en verde):

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Ladies and gents, this is the moment you've waited for (woah)	Me place informarles que aquí empieza la función (woah)

Tabla 6

Esto significa que, gracias a la formación de esta doble sinalefa en el verso, el exceso silábico que incluía esta oración en la lengua meta se ha convertido en un mimetismo relativo con el original. Además, como se ha visto anteriormente, las palabras que forman la frase en inglés no tienen más de dos sílabas. En cambio, en la versión traducida, se llega hasta las cuatro sílabas con el verbo *informarles*.

4.2.2. Come alive

a) Contexto de la canción

Esta canción se presenta en un momento muy importante de la película, ya que es cuando Barnum da comienzo a su circo y empieza a llamar la atención de toda la población de la ciudad. El número empieza en la calle, donde Barnum dirige esos primeros versos de la canción a la gente que ve pasar.

Muestra un proceso que cabe destacar: a los espectadores al principio les sorprende ver a todos los protagonistas del circo, ya que son particulares y no consideran como bueno

algo que no es lo que ellos reconocen como convencional. No obstante, cambian de opinión al darse cuenta del gran espectáculo que han formado y dejan de verlos como algo “diferente”. Esto también genera un proceso en los personajes, pues se sienten incómodos porque al principio perciben ese rechazo que siempre han vivido, pero después empiezan a ganar confianza en ellos mismos. Esto hace que se empiecen a sentir un poco más aceptados por todo el público, les da un empujón y cogen toda su valentía para no volver a ese mundo tan cruel del que vienen, donde todos se burlaban de ellos.

b) Transmisión del mensaje global

El problema más grande que se ha presentado a la hora de realizar la versión traducida de esta canción ha sido la traducción del propio título. Este *come alive* tiene tres interpretaciones: al principio dirige esta expresión a todas esas personas que parece que están perdidas y que no dejan entrar ni un poco de luz en su vida, es decir, la sociedad con una mente cerrada.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	(ON) You stumble through your days Got your head hung low Your skies' a shade of grey (OFF) Like a zombie in a maze	(ON) Paseáis sin dónde ir No miráis jamás Os nubla el cielo gris (OFF) Atrapados en un ser

Tabla 7

Estos versos son los que dan comienzo a la canción en la película, en la que se presenta a Barnum mirando a todas las personas que pasan por delante del teatro. A partir de aquí, el protagonista empieza a mostrar que pueden cambiar esto, solo con despertar y cambiar su mundo y su forma de percibir todo a su alrededor.

Esta primera interpretación llega hasta el primer estribillo, donde se puede ver a Barnum preparando todo para la función que, al final, ha llamado la atención de la población. En ese mismo estribillo se da otro sentido a la expresión *come alive*, ya que se canta cuando, de manera repentina, los protagonistas del circo salen delante de todo el público, siendo esta la primera vez que los ven en persona. Ellos mismos se sienten incómodos y sienten miedo por el pasado que han vivido, pero ganan confianza y aprenden a olvidar ese miedo y creer en lo que son. En este momento ha sido necesario modificar esta expresión

traducida como *despierta ya* por otra para que pudiera tener relación con la imagen y se ha decidido usar *¡Da un paso más!*.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	(ON) 'Cause you're dreaming with your eyes wide open (OFF) So, come alive!	(ON) Soñáis con los ojos bien abiertos (OFF) ¡Da un paso más!

Tabla 8

A partir de este momento y cuando ya todos los personajes entran en escena en el teatro, la interpretación del título pasa a tener el sentido de que el circo está avanzando y se está llevando a cabo y teniendo mucho éxito.

Estas tres interpretaciones resultan complicadas a la hora de trasladarlas a la versión traducida, ya que, en inglés, con la misma forma se está haciendo referencia a tres casos diferentes. Esto en castellano no ocurre, ya que se especifica género y número en el verbo. Además, en cuanto al significado de la expresión, en español se encuentra un equivalente que podría ser viable en estas tres interpretaciones y que es su traducción literal, *cobrar vida*. Sin embargo, por razones de isocronía y por el mismo ritmo de la canción, resulta imposible utilizarla.

Por todo esto, se ha decidido renunciar a una de estas interpretaciones, la tercera para ser más exactos, y crear una traducción que pudiera hacer referencia tanto a los protagonistas del circo como a todo el público que tiene que abrir los ojos y disfrutar de una vez por todas. Es por esto por lo que se ha utilizado la segunda persona del plural durante toda la canción, prescindiendo así de una de las interpretaciones.

c) Rima

Como en la canción anterior y todas las que seguirán a esta, la rima se ha mantenido al máximo posible y se han intentado equilibrar esos momentos donde no se ha podido mantener con otros en los que se ha añadido una rima que no existía en el texto original.

Por ejemplo:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Leave behind your narrow mind	Cuando abráis los ojos hoy

Tabla 9

En este caso, se ha preferido mantener el sentido de la frase antes que la rima consonante en inglés, ya que tiene un significado muy marcado. De hecho, probablemente, es el verso donde más se muestra el mensaje global de la canción y, por lo tanto, hay motivos para situarlo por encima de la rima. Aun así, más tarde se recuperan estos versos rimados:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Go and ride your light Let it burn so bright Reaching up To the sky And it's open wide You're electrified	Hacia la claridad Y la electricidad Deja la Oscuridad Ya sabéis por qué Esta es la verdad

Tabla 10

La rima se ha alargado en español para que hubiera un equilibrio con el caso anterior. Este puente en la canción original ya incluye una rima consonante entre *light* y *bright*, pero, en la versión traducida, se ha visto la oportunidad de añadir más versos rimados, de manera que se crea una rima consonante entre *claridad*, *electricidad*, *oscuridad* y *verdad*.

d) Ritmo

En los dos pares de versos siguientes:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	And you know you can't go back again (OFF) To the world that you were living in	Y sabéis que ya no volveréis (OFF) A ese mundo que era tan cruel

Tabla 11

Personajes	Transcripción	Versión traducida
TODOS	And we know we can't go back again (OFF) To the world that we were living in	Y sabemos que no va a volver (OFF) Ese mundo que era tan cruel

Tabla 12

Aunque aparentemente no lo parezca, los dos versos tanto de la versión original como de la traducción están formados por el mismo número de sílabas (ocho). Esto se consigue

gracias a las sinalefas y a monosílabos en español como *ya* en el primer verso, que resultan partículas muy útiles y recurrentes en la traducción de canciones, ya que funcionan como sustitutas de las palabras monosílabas en inglés. También se presenta un caso de cambio en la acentuación lingüística (marcada en azul) de la palabra *cruel*, que se canta como *cru-él* de manera que rompe el diptongo para dar énfasis a sus dos últimas letras y ganar esa sílaba que falta. Al cantar este verso, la *u* de esta palabra se alargaría ligeramente.

A continuación, se presenta un caso en el que se ha utilizado la alteración silábica por exceso:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Take the world and redefine it	Coged el mundo y hacedlo nuevo

Tabla 13

El verso en inglés está formado por ocho sílabas, mientras que la traducción contiene diez. Esto podría resultar un problema si el tiempo fuera justo y, sobre todo, si el personaje que canta estuviera en (ON). Sin embargo, estas dos sílabas no resultan un problema de gran gravedad a la hora de doblar la canción, ya que el personaje está en (OFF) al principio y da tiempo a añadir el primer verbo *coged* sin que altere en exceso el ritmo.

4.2.3. *The other side*

a) Contexto de la canción

Esta canción está interpretada por P. T. Barnum y Phillip Carlyle. La escena transcurre en un bar y es de vital importancia para la relación entre los dos personajes. Barnum necesitaba conseguir un grado más de popularidad como el que veía en las obras producidas por Carlyle, a las que el público asistía por el prestigio que tenían y por el apellido del productor. Al darse cuenta de esto, Barnum decide hacerle una propuesta: convertirle en su socio.

b) Transmisión del mensaje global

The other side tiene un mensaje claro: P. T. Barnum quiere que Phillip Carlyle se convierta en su socio para hacer su circo aún más famoso. Por lo tanto, no es difícil mantener el sentido y el objetivo de la canción en la traducción. Aun así, debía quedar claro un aspecto importante en la letra: al principio Carlyle no está nada convencido con lo que le ofrece Barnum y rechaza todo aquello que le dice. Una de las cosas que más le genera rechazo por invertir en el circo es que sabe que se hablará mal de él si Barnum y

él se hacen socios. Sin embargo, todo esto cambia en un momento de la canción, probablemente al darse cuenta de que puede ser una buena oportunidad, lo cual se refleja en escena con una pequeña sonrisa por parte del actor.

Al analizar la letra de la canción, se han presentado diversas dificultades que se explican a continuación. Como es un dúo, se deben tener en cuenta las contestaciones que se hacen el uno al otro. Este es el caso de la parte cantada por Carlyle, que es una respuesta y una reacción a lo que le ha “dicho” Barnum, que habla mal de la vida del productor para que vea que si se une a su espectáculo podrá vivir de otra manera y dejar de lado lo convencional para divertirse. Estas referencias quedan muy claras en el estribillo que canta cada uno, en el que Carlyle cambia los versos para negar lo que dice Barnum según su punto de vista.

BARNUM	PHILLIP	AMBOS
Don't you wanna get away from the same old part you gotta play 'Cause I got what you need, so come with me and take the ride It'll take you to the other side 'Cause you can do like you do Or you can do like me Stay in the cage, or you'll finally take the key Oh, damn! Suddenly you're free to fly It'll take you to the other side	Don't you know that I'm okay with this uptown part I get to play 'Cause I got what I need and I don't want to take the ride I don't need to see the other side So go and do like you do I'm good to do like me Ain't in a cage, so I don't need to take the key Oh, damn! Can't you see I'm doing fine I don't need to see the other side	Don't you wanna get away to a whole new part you're gonna play 'Cause I got what you need So come with me and take the ride To the other side So if you do like I do So if you do like me Forget the cage, 'cause we know how to make the key Oh, damn! Suddenly we're free to fly We're going to the other side

Tabla 14

En esta tabla de comparación de los tres estribillos, se muestran claramente las diferencias entre ellos y el progreso de los personajes a medida que avanza la canción. Se usan prácticamente las mismas palabras clave o frases que siguen una forma similar para que

el espectador note esa evolución del pensamiento de los personajes tanto en la imagen como en la letra de la canción en sí.

Una de las diferencias claras es la persona que se utiliza en cada frase: en la primera columna, que es la parte que canta Barnum, utiliza la segunda persona refiriéndose a Phillip Carlyle; en la segunda columna, la parte que canta Carlyle, utiliza la primera persona para referirse a él mismo; en la tercera columna, que es la parte que cantan los dos juntos, se utiliza la primera persona del plural. Esto es visible, por ejemplo, en la penúltima frase del estribillo. Barnum canta que, si se libera de esa jaula imaginaria, metáfora que se explicará más adelante, podrá ser libre y volar porque le está ofreciendo la llave para abrirla, que es unirse a él. Carlyle le recrimina que no vea que él realmente está bien, es decir, que tiene una vida buena en su cabeza y que no necesita el cambio que le ofrece Barnum. Cuando cantan ambos esto se modifica un poco, ya que Barnum también se une al hecho de que será libre y podrá “volar”, mediante el uso de la primera persona del plural. Se entiende de la siguiente manera: el artista circense también conseguirá muchas de las metas que quiere alcanzar con la ayuda de Carlyle y es por eso por lo que, de alguna manera, siendo socios ambos saldrían ganando. El joven ganaría por salir de esa vida monótona y Barnum ganaría por hacer un progreso en su espectáculo y dar un paso más en su vida y en ese sueño que tenía desde pequeño. Este mismo aspecto también queda reflejado en la última frase del estribillo, donde se hace referencia a que los dos pasarán a ese otro lugar que se repite una y otra vez.

BARNUM	PHILLIP	AMBOS
No te quieres deshacer (OFF) de la misma (ON) rutina y del estrés Tengo lo que tú buscas, (OFF) ven (ON) déjalo todo ya (OFF) Te llevaré a otro lugar Puedes seguir siempre igual.	(OFF) No (ON) te quieres enterar, la riqueza me da felicidad Tengo ya lo que quiero y no pienso dejarlo (OFF) atrás (OFF) No necesito (ON) otro lugar Haz lo que tengas que hacer	No te quieres escapar a un lugar que te queda por probar Tengo lo que tú buscas ven déjalo todo ya (OFF) A otro lugar Haz lo que tengas que hacer

(OFF) O igual (ON) seguirme a mí	(OFF) Yo ya estoy bien así	(OFF) Ahora estoy mejor
(OFF) Permanecer enjaulado o salir al fin	No existe (OFF) jaula de la que deba salir	Olvidaremos la jaula para vivir
¡Oh, va! serás (OFF) libre de (ON) volar.	¡Oh, va! No quieres ver que ya estoy (OFF) bien	¡Oh, va! Seremos libres (OFF) de volar
Te llevaré a otro lugar	(OFF) No necesito otro lugar	(OFF) Vayamos a otro lugar

Tabla 15

En la traducción se debía mantener esta similitud en la forma de la traducción. Esto se ha intentado utilizando el mismo comienzo de frases como, por ejemplo, en la primera, donde los tres estribillos empiezan con *no te quieres + verbo*. En algunas ocasiones, también se han utilizado los mismos versos en dos estribillos. El segundo es un ejemplo: en el estribillo cantado por los dos se ha mantenido el mismo verso que en la parte que canta solamente Barnum. De hecho, esto es una copia de lo que ocurre en la versión original, también en esta frase.

Se han presentado problemas por la diferencia entre idiomas, que quedan reflejados en el quinto y sexto verso: literalmente, Barnum canta sobre que el joven podría seguir como está o hacer lo que hace P. T. Barnum; Carlyle le responde que Barnum haga lo que quiera, que él ya es feliz haciendo lo que hace él mismo; por último, en el estribillo que cantan los dos juntos estos dos versos los canta solamente Carlyle y viene a decir que Barnum puede aprender de él también en el ámbito de los negocios y la popularidad. La forma en la que están construidas estas frases resulta complicada a la hora de traducirlas porque el traductor se debe alejar del original para encontrar algo parecido. La problemática más grande es el verbo *do*, que en inglés es un verbo muy recurrente. En español, los verbos suelen tener un significado más específico, así que había que encontrar un verbo que fuera corto para que cuadrara en cuanto al ritmo y significado. Finalmente, este problema de traducción se ha solucionado de la siguiente manera:

- Para el primer estribillo, se ha decidido utilizar el verbo *seguir* en las dos frases y hacer un juego con dos de sus acepciones. En la primera frase *puedes seguir siempre igual* se usa con el sentido de ‘continuar, proseguir’ y en la segunda *o igual seguirme a mí*, con el sentido metafórico de ‘ir detrás de alguien’.

- Para el segundo estribillo, ha resultado más complicado encontrar una letra que pudiera contener todas las características necesarias para mantener la forma de la original. Ante esta cuestión, se ha preferido mantener la rima y optar por una forma diferente: *haz lo que tengas que hacer, yo ya estoy bien así*.
- Para el tercer estribillo, se ha optado por acercarse a la versión que canta Carlyle por el hecho de que en la canción es él quien canta este fragmento. Además, de esta manera es más visible ese cambio que sufre el personaje. Por lo tanto, se ha decidido mantener el primer verso de la misma manera que lo canta Carlyle y modificar ligeramente el segundo para que se reflejara ese cambio: se ha cambiado el *yo ya estoy bien así* por *ahora estoy mejor*, queriendo decir que, en ese momento, viendo cómo va a cambiar su vida se siente mejor. Asimismo, este verso también encaja con el visual, ya que se ve al personaje recorriendo las instalaciones del teatro sonriendo y bailando junto a Barnum.

En este mismo estribillo también se presenta otro problema de traducción similar: la referencia a esa jaula donde Barnum dice que Carlyle está encerrado. En el primer estribillo, Barnum vuelve a hacer referencia a que se puede quedar encerrado en esa realidad donde vive o coger esa llave metafórica que le ofrece que simula la libertad. Por otro lado, en el segundo estribillo Carlyle canta que no está encerrado, no hay ninguna jaula y que, por lo tanto, no necesita ninguna llave. Al final, en el estribillo que cantan ambos, dejan de lado esta jaula imaginaria: “hay que olvidar esa jaula porque ya sabemos cómo hacer la llave”, es decir, ya saben cómo liberarse de esa vida que llevaban y que dejarán de lado.

En cuanto a la traducción de esta metáfora, se ha tenido que eliminar el elemento de la llave que se presenta como la libertad, ya que no se adecuaba a las sílabas y al ritmo de la canción. Sin embargo, el simbolismo de la jaula se ha mantenido. De manera que el primer estribillo sería *permanecer enjaulado o salir al fin*; el segundo sería *no existe jaula de la que deba salir* y, por último, el tercero sería *olvidaremos la jaula para vivir*.

En esta canción también se ha presentado un problema en cuanto a una referencia cultural sobre la diferencia entre clases:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
PHILLIP	But I live among the swells, and we don't pick up peanut (OFF) shells	Todo es riqueza en mí, y todo es deseo (OFF) en ti

Tabla 16

En esta frase se trata una diferencia entre clases sociales: la clase alta, que se ve representada por Carlyle, y la clase baja, representada por Barnum. Claramente, los dos elementos conflictivos son *swells* y *peanut shells*. *Swells* era una palabra que se utilizaba entre la sociedad de la clase alta en el siglo XIX para referirse a este grupo. Por otro lado, con *peanut shells* se hace referencia a la *peanut gallery*, que eran los asientos más baratos de los teatros de la época y que eran a los que podía acceder la población que pertenecía a la clase más baja. Se llamaba de esta manera porque mientras veían la función, los espectadores comían cacahuetes. Esto, en la traducción, es difícil de mantener, pues no hay ningún equivalente en la cultura meta que pudiera funcionar en este caso. Además, tampoco sería aconsejable traducirlo literalmente, ya que el público que recibirá la traducción puede no entender esta relación y perderse en el sentido. Por lo tanto, el trabajo del traductor es o conseguir un equivalente o bien parafrasearla para que cobre sentido en la cultura meta.

Como durante la película se utiliza mucho el recurso de los sueños y deseos que tiene Barnum, se ha recuperado este aspecto para solucionar el problema de traducción. Por lo tanto, el *deseo* que se nombra en la traducción hace referencia a que las personas de una clase social baja suelen tener miles de sueños porque es más difícil que los puedan cumplir a causa de su estatus y de las pocas facilidades que se les ofrecen. Por esto, se ha decidido traducir esta frase como *todo es riqueza en mí y todo es deseo en ti*.

c) Rima

En todo momento se ha intentado mantener la rima al mismo nivel que el original. Esto, claramente, es una tarea complicada, así que en algunos casos también se ha utilizado el recurso de añadir una rima donde no la hay en la letra original por la imposibilidad de acoplarla en los versos que riman. Se presentan rimas tanto asonantes como consonantes y también por la pronunciación de las palabras. Por ejemplo:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	Or you can do like me (a) (OFF) Stay in the cage, or you'll finally take the key (a) (ON) Oh, damn! Suddenly you're free to fly (b) It'll take you to the other side (b)	O igual seguirme a mí (OFF) Permanecer enjaulado o salir al fin (ON) ¡Oh, va! Serás libre de volar . Te llevaré a otro lugar

Tabla 17

En (a) las palabras que riman son *me* y *key*. Como tanto las vocales *ey* como la *e* en *me* se pronuncian como una *i*, riman y solo se cambia un sonido, de la *m* a la *k*. En la traducción esto se ha trasladado como una rima asonante. En español, este tipo de rimas por pronunciación no suelen ocurrir tan a menudo porque las palabras se suelen pronunciar de la misma manera que se escriben y la combinación de vocales no suele pronunciarse de una manera diferente. La rima correspondiente a (b) es otro ejemplo de rima por pronunciación. Si se extrae la pronunciación de *fly*, /flai/ y *side* /said/, se observa claramente la rima que se presenta. Además, ayuda el hecho de que en el momento en el que Barnum canta esa última palabra, alarga la primera vocal, haciendo casi inexistente la *d* final. Por lo tanto, la rima es más clara. Este caso se ha traducido por una rima consonante clara entre *volar* y *lugar*.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	And if it's crazy , live a little crazy	Sigue adelante , no seas tan distante

Tabla 18

Aquí hay una rima muy clara, que es la repetición de la misma palabra. Esto, en español, no es un recurso que se suela utilizar en exceso. Por ello, se ha decidido hacer otro tipo de rima, olvidando la repetición de palabras. En este caso, se ha solucionado con una rima consonante.

Por lo tanto, en general se ha respetado la rima de la letra original en su mayoría. Se han adaptado los casos a la lengua meta para ganar la mejor claridad, cantabilidad y musicalidad posible.

d) Ritmo

Como ya se ha visto, la diferencia entre el número de sílabas de la letra original con la traducción no suele ser muy alta. A continuación, se presenta una alteración silábica por defecto, en la que el original consta de siete sílabas y la traducción, de seis.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	I don't want to chase you down	No quiero insistir

Tabla 19

Este cambio de sílabas implica que, a la hora de cantarla, se deba alargar una vocal más de lo que se alarga en el texto original. En este caso, incluso no sería necesario hacer este arreglo, ya que en inglés el personaje canta este verso de forma muy rápida y la frase de tres palabras en español se ajustaría perfectamente sin necesidad de alargar las vocales.

Otro ejemplo aún más claro de alteración silábica por exceso es el que ocurre con el verso que se presenta a continuación, en la que el verso original consta de catorce sílabas y la traducción consta de trece. Esto provoca que en *contigo* se deba alargar la vocal *i* para cumplir los tiempos de la canción.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
PHILLIP	If I were mixed up with you, I'd be the talk of the town	Si me asocian contigo, todo el pueblo hablará

Tabla 20

4.2.4. *This is me*

a) Contexto de la canción

This is me está interpretada por el grupo que forma el circo de Barnum. La canción se presenta en un momento en el que el protagonista les niega la entrada a una sala donde se está llevando a cabo un encuentro entre personas influyentes del mundo del espectáculo. P. T. Barnum piensa que llevar a la compañía del circo con él puede causar malas impresiones y, como consecuencia, cerrarle algunas puertas. Por este motivo, ellos se ven rechazados y lo muestran con esta canción.

b) Transmisión del mensaje global

El empoderamiento de los personajes se expresa a lo largo de toda la letra. En los seis primeros versos se observan esos sentimientos más negativos mediante alusiones a lo que la sociedad les ha dicho durante toda su vida, pero a partir de aquí, junto con la música,

estos sentimientos más negativos se empiezan a convertir en replicaciones a todos esos comentarios. Esto también se marca con la palabra *but*, que hace de punto de cambio entre estos dos pensamientos de los personajes.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
LETTIE	But I won't let them break me down to dust	No les dejaré insultarme así

Tabla 21

Esa oposición que marca el conector *but* se podría mantener en español sustituyéndolo por un *pero*. Sin embargo, por el énfasis que se le da a esta palabra al principio del verso, añadir una sílaba significaría perder esa intensidad que se le quiere dar. Por ello, en el verso anterior a este se ha añadido un *mas* al final que actúa como oposición y se ha sustituido el *but* por un *no*, que también marca negación y es una palabra directa con la que se mantiene el énfasis.

Aunque casi toda la canción va dirigida al empoderamiento de los personajes, se ve un atisbo de rabia y venganza en el siguiente verso:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
LETTIE	(OFF) I'm gonna send a flood, gonna drown them out	(OFF) Hay que defenderse y a luchar

Tabla 22

Esta es la única frase en la que se puede percibir esa venganza, lo cual se entiende como que lo que quieren no es eso, sino solamente mostrar su fuerza y que no son “monstruos”. A la hora de traducir este verso, se debe pensar en la importancia que tiene esta metáfora dentro de la historia para saber si se debe mantener completamente y proponer una traducción literal o si se puede modificar para extraer su significado y olvidarse de la metáfora. En este caso, se ha observado que no tiene ninguna relación con ningún acontecimiento posterior en la historia, así que el traductor puede modificarla. Es cierto que se deben intentar mantener estos recursos estilísticos por lo que le aportan al texto y para que la sensación del receptor meta sea la misma que la del receptor de la letra original. No obstante, hay ocasiones en las que esto se complica por el espacio de tiempo del que se dispone. Aunque no se ha mantenido la metáfora, se ha extraído su significado, de manera que se ha traducido *send a flood* como defenderse, ya que se entiende como que les quieren enviar algo “malo” como defensa a todas las críticas que han soportado.

Como consecuencia, *I'm gonna drown them out*, que se ha traducido como *a luchar*. La propuesta de traducción sigue dando este sentido de lucha y de defensa y pierde levemente el sentido de venganza, pero como no es el mensaje que se quiere transmitir en esta canción y solo aparece en este momento, no se considera una falta grave.

Para resumir, el sentido general de la canción es remarcar esa fuerza y esa importancia que tienen los personajes. También se relaciona con cómo salen adelante ellos solos y que pueden conseguirlo si están todos juntos y van todos a una. En la propuesta de traducción, la transmisión de este mensaje en general se ha cumplido, añadiendo aspectos nuevos que se relacionan con la temática y eliminando otros cuya importancia es menor.

c) Rima

En los primeros versos de la canción, durante los cuales Lettie está en (ON), en la letra original se utiliza mucho la rima asonante con la letra *a*. Esto resulta un problema en cuanto a la sincronía labial, ya que la articulación de esta vocal es muy marcada y el personaje está en primer plano. Por lo tanto, el traductor se ve obligado a intentar mantener esta vocal en la rima de estos primeros versos.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
LETTIE	(ON) I am not a stranger to the dark Hide away, they say 'Cause we don't want your broken parts I've learned to be ashamed of all my scars Run away, they say No one'll love you as you are	(ON) No soy un monstruo que ocultar Dicen que, seré Alguien que siempre rota está Me enseñaron a odiar mis heridas Dicen que, seré Algo que nadie querrá más

Tabla 23

Las seis concordancias de la vocal en inglés se convierten en cuatro en la versión traducida. Sin embargo, las dos que faltan en la traducción son la misma frase, para mantener esa repetición de forma que se hace en el original: *hide away, they say/run away, they say*. La articulación de la *e* en estos casos no sería un gran problema, ya que la boca también se abre bastante y sobre todo si se tiene en cuenta el momento emocional de Lettie, en el que podría articular menos las palabras.

A parte de esto, cabe decir que en el estribillo de la canción la rima más utilizada es la de infinitivos y la vocal *i*, al acabar varios versos con *sí* o *así*. De hecho, esta última forma parte del título de la canción traducido, *soy así*, y, por lo tanto, se repite en varias ocasiones.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
TODOS	When the sharpest words wanna cut me down I'm gonna send a flood, gonna drown them out I am brave, I am bruised I am who I'm meant to be This is me Look out 'cause here I come And I'm marching on to (OFF) the beat I drum (ON) I'm not scared to be seen I make no apologies This is me	Cuando nuestras alas quieran recortar Hay que defenderse y a luchar Valiente y aún así Con heridas por siempre en mí Soy así Mira bien que aquí estoy yo Caminando al ritmo (OFF) del tambor (ON) No me asusta seguir Perdón no voy a pedir Soy así

Tabla 24

En la tabla número 24 se han resaltado las diferentes rimas del estribillo. En comparación con la letra original, la traducción contiene más versos rimados, de manera que contrasta con otros pertenecientes a la letra original en cuyas traducciones se han perdido las rimas. Por lo tanto, se puede decir que hay un equilibrio entre las rimas del original y de la propuesta.

d) Ritmo

Anteriormente, cuando se hablaba de la transmisión del mensaje global, ya se ha comentado la acentuación de la palabra *but* en la tabla número 21. Al sentido que tiene esta frase se le añade la acentuación musical y la importancia que se le da a esta primera palabra por la forma que tiene la cantante de pronunciarla. Como se ha dicho, al sustituirlo por un *no*, este énfasis no se pierde al tratarse de una partícula de negación muy marcada y que es un monosílabo como lo es la palabra en inglés.

En los anteriores análisis de las canciones ya comentadas se ha observado la dificultad de los monosílabos en inglés en su traducción al español. En esta canción también se han encontrado casos en los que se ha necesitado modificar la forma usual de las palabras en español para casarla con los tiempos, que están originalmente ideados para palabras de una sola sílaba.

Personajes	Transcripción	Versión traducida
CHARLES	Well, fire away 'cause today, I won't let the shame sink in	Ya no soportaré que sigan hundiéndome así

Tabla 25

Como se puede ver, se ha tenido que usar el método de partición de palabras en la traducción para suplir esos monosílabos del inglés. Se observa que, en el verso original, exceptuando dos palabras, todas son monosílabas. Esto hace que, a la hora de cantar el verso traducido, se deba marcar mucho más la partición de sílabas en la palabra *hundiéndome*.

4.2.5. *The greatest show (final)*

a) Contexto de la canción

Esta última canción es la continuación de la que inicia la película, de manera que cierra el círculo. Tras el incendio en el edificio donde se presentaba el circo, P. T. Barnum y Phillip Carlyle llegan a un acuerdo y deciden continuar con el espectáculo.

b) Transmisión del mensaje global

El mensaje que se quiere transmitir en esta canción es prácticamente el mismo que en la inicial. Se describe de alguna manera ese espacio que es el circo y lo mucho que va a gustar por la magia que tiene y por ser “el mejor *show*”. No obstante, algunos aspectos cambian por tratarse del final, ya que debe haber una diferencia entre el inicio de la película y su final. Igualmente, esta diferencia no se aprecia hasta que Phillip Carlyle entra en escena cuando Barnum le cede su puesto como “director” del circo para pasar más tiempo con su familia. Así, a partir de este momento, la letra de la canción empieza a tomar otro punto de vista:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
PHILLIP Y ANNE	(ON) 'Cause everything you want is right in front of you	(ON) Cuando todo lo que quieres está frente a ti

	And you see the impossible is coming true	Y ves cómo ya no es imposible así
	And the walls can't stop us (now) now, yeah	Y es que nadie nos parará (ya)

Tabla 26

Pasar estos versos de futuro a presente, que era como se presentaban en el inicio de la película y en la primera parte de la canción da esa sensación de que, por fin, en ese momento, ya saben quiénes son y lo que quieren hacer. Por eso, los últimos versos que canta Barnum:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	It's everything you ever want It's everything you ever need And it's here right in front of you	Es todo lo que iba a hacer Es todo lo que iba a ver Y lo tengo en frente al fin

Tabla 27

Cabe decir que estos son los mismos versos que repite Barnum al final de la primera canción de la película, momento en el que empieza a desaparecer todo a su alrededor y la escena cambia al Barnum de joven. Esta estrofa se considera importante por este motivo y porque es como termina la película. Barnum no canta estos tres últimos versos en el circo, sino que lo hace en un teatro viendo a su hija haciendo lo que más le gusta. Esto tiene mucho significado, ya que el protagonista deja el circo para poder estar con su familia, que es realmente su mayor sueño y lo que se quiere mostrar con este final.

c) Rima

La rima ha resultado complicada de mantener, ya que, por el contexto, se le ha querido dar mucha más importancia al mensaje que a este factor. Sin embargo, al analizar la propuesta de traducción, se encuentran una gran mayoría de rimas asonantes, como:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	(ON) Colossal we come these renegades in the ring (OFF) (Woah) where the lost get found in the crown of the circus king	(ON) Volvemos a un mar de energía y mucho valor (OFF) (Woah) Donde reina la magia y se entona ya la canción

	(ON) Don't fight it, (OFF) it's coming for you, running at ya It's only this moment, don't care what comes after It's blinding, outshining anything that (ON) you know	(ON) No pienses, (OFF) te está llamando y persiguiendo No importa nada más, ahora hazme caso Ya está cegando todos esos malos (ON) tiempos
--	--	--

Tabla 28

En esta estrofa se muestra una sola rima consonante en inglés entre *ring* y *king*, que en la versión traducida se ha trasladado como una rima asonante de la letra *o*. Aunque se ha perdido esta rima consonante, en la propuesta de traducción se han aplicado dos tipos de rimas asonantes: la primera (marcada en amarillo), que recoge la letra *o* en posición tónica y la segunda (marcada en rosa), que recoge también la letra *o*, pero en posición átona. Por lo tanto, se ha equilibrado esa pérdida de la rima consonante con la aplicación de dos rimas asonantes.

d) Ritmo

En esta canción, las estrategias de traducción encontradas en cuanto a la alteración silábica se encuentran en un mismo fragmento, que es el siguiente:

Personajes	Transcripción	Versión traducida
PHILLIP Y ANNE	(ON) 'Cause everything you want is right in front of you And you see the impossible is coming true And the walls can't stop us (now) now, yeah	(ON) Cuando todo lo que quieres está frente a ti Y ves cómo ya no es imposible así Y es que nadie nos parará (ya)

Tabla 29

En el segundo verso se ha utilizado el método de la alteración silábica por defecto con dos sinalefas. Este es un caso curioso, ya que, a la hora de cantar esta frase, la primera sinalefa se debería cantar separada, es decir, elidirla. Si se cuentan las dos, la diferencia entre la letra original y la versión traducida es solamente de una sílaba. Esto significa que, realmente, se podría arreglar con la prolongación de una de las sílabas como la *o* de *imposible*. Sin embargo, esto no es necesario porque esta primera sinalefa (en verde) se puede separar y, entonces, la problemática de este verso se solucionaría.

Para acabar, el último verso también necesita un cambio en su manera de cantarlo. Se ha utilizado la estrategia contraria a la anterior, la alteración silábica por exceso. Aquí, la cantidad de sílabas en la traducción es mayor a la cantidad de sílabas del original, aunque solamente difiere una. Esto obliga a incluir dos sílabas en un tiempo donde en inglés solamente se pronuncia una. Además, por el hecho de que en el original todas las palabras que forman este verso son monosílabas, la última palabra en español se debe separar, ya que hace de sustitutivo de *stop us now*, que en la canción se separan por tiempos. Las dos sílabas que se deberían incluir dentro del espacio de una serían *nos pa-* (en azul). De esta manera, los tiempos del original encajarían con la versión traducida correctamente.

5. CONCLUSIONES

Tras analizar las propuestas de traducción según el marco teórico anterior, se demuestra que estas canciones podrían haberse presentado dobladas en español en los países hispanohablantes, en vez de en versión original y subtituladas. Es cierto que algunos matices se pierden, pero la tarea del traductor es mantener ese mensaje, especialmente en este tipo de producto audiovisual, y este trabajo ha demostrado que es posible hacerlo.

Realmente, la forma en la que se presentan las canciones de la gran mayoría de películas musicales actualmente (subtituladas al español) no cobra mucho sentido cuando los diálogos de esta están doblados. En algunas ocasiones, esto incluso puede sorprender al espectador que quiere ver una película doblada en español y se encuentra con la aparición de subtítulos en las canciones. Este cambio repentino de idioma y de modalidad de traducción puede causar que el mensaje no se entienda al completo, ya que es posible que el espectador no tenga la capacidad de leer a la rapidez que exigen los subtítulos al no estar acostumbrados a ellos (se perderían matices del mensaje) o que simplemente prefiera no prestar atención a estos subtítulos (se perdería el mensaje al completo). Teniendo en cuenta que en las películas musicales la historia se cuenta a través de sus canciones, el hecho de que no se doblen puede causar pérdidas en aspectos importantes de la trama.

Lo que se ha observado al realizar este trabajo ha sido que uno de los puntos clave para escoger el tipo de modalidad de TAV es tener en cuenta el tipo de público al que va dirigido el producto audiovisual. Como se ha comentado, las películas infantiles suelen doblarse por la imposibilidad que tiene una gran parte del público infantil de leer subtítulos. De vuelta a la película en cuestión, *The greatest showman* está dirigida a todos los públicos y tiene una trama que también capta la atención de los más pequeños por la aparición de otros niños y niñas en la película y por los grandes números musicales que aparecen en pantalla. Es por esto por lo que es tan importante conocer el público al que va dirigido. Es cierto que no es una película de animación infantil, pero es un fallo evitar el hecho de que también está dirigida a un tipo de audiencia más joven.

Por un lado, la realización de las cinco propuestas de traducción para cinco canciones diferentes prueba que hay posibilidades de doblar las canciones que forman parte de películas musicales en vez de subtitularlas. La cuestión es que, si se doblan las canciones de películas de animación infantil, ¿por qué no se deberían doblar las dirigidas a un público mucho más amplio? De esta manera, se mantendría el código oral durante toda la

película y se eliminaría esa incoherencia que aparece cuando se mezclan las dos modalidades. Por otro lado, el análisis que se ha hecho de cada una de las propuestas muestra los problemas a los que se puede enfrentar el traductor en la traducción musical, así como las soluciones que se pueden tomar.

Por lo tanto, para finalizar, cabe decir que este trabajo ha mostrado la importancia que tiene analizar el producto audiovisual antes de escoger una modalidad de traducción. Dando un paso más, se ha ejemplificado este argumento mediante un proyecto de traducción que aporta un caso en específico cuyas características podrían resultar dudosas en cuanto al tipo de película que es y el público al que va dirigido. Tras realizar la traducción y su posterior análisis, se puede decir que se ha cumplido el objetivo de este estudio, que era comprobar que las canciones de películas musicales que no son de animación infantil también tienen motivos para ser dobladas.

6. BIBLIOGRAFÍA

Chaume, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. En Merino, R., Santamaría, J. M. y Pajares, E. (Ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 4* (145-153). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Revista de traductología*, 17, 13-34.

Chaves, M^a J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje* (11-35). Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.

Cotes, M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 6, 77-86.

Díaz-Cintas, J. (2009). Introduction-Audiovisual translation: an overview of its potential. En Díaz-Cintas, J., *New trends in audiovisual translation* (1-18). Salisbury: Multilingual Matters.

Franch, A. (2017). *Estudi de cas de l'adaptació de cançons del doblatge en castellà d'El fantasma de la ópera (2004)* (trabajo de fin de máster). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Franco, E., Matamala, A. y Orero, P. (2010). *Voice-over translation: an overview*. Berna: Peter Lang AG.

Low, P. (2005). The Pentathlon approach to translating songs. En Gorlée, D. L., *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, (185-212). Ámsterdam/Nueva York: Editions Rodopi.

Martínez, L. y García, H. (2019). *Práctica final: The Greatest Showman* (actividad evaluable). Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

Orrego, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6 (2), 297-320.

Ramírez, I. y Sánchez, B. (2019). La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica. *Sendebarr. Revista de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada*, 30, 163-184.

Vermeer, H. J. (1989). Skopos and commission in translational action. En Chesterman, A., *Readings in translation theory*, (173-187). Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.

Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En Sanderson J. D. (Ed.). *¡Doble o Nada!* (113-126). Alicante: Editorial Universitat d'Alacant.

7. FILMOGRAFÍA

Atlantic Records. (11 enero 2018). *This is me* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CjxugyZCfuw>

Bernadetteroberts. (5 junio 2018). *The greatest show* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pp5ZsGEg-0M>

Chernin, P. (productor) y Gracey, M. (director). (2017). *The Greatest Showman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Chernin Entertainment, 20th Century Fox y TSG Entertainment.

Del Vecho, P. y Lasseter, J. (productores) y Buck, C. y Lee, J. (directores). (2013). *Frozen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Henríquez, G. (11 abril 2018). *The Greatest Show* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EA6apQpDvWc>

Karr, A. y Stigwood, R. (productores) y Kleiser, R. (director). (1978). *Grease* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures y RSO Records.

Stark Productions. (17 abril 2018). *The other side* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GimrxP2U0ZE>

8. ANEXOS

8.1. *The greatest show* (inicio)

El mejor <i>show</i> (inicio)		
Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	<p>(OFF) Woah (x7)</p> <p>(ON) Ladies and gents, this is the moment you've waited for (woah)</p> <p>Been searching in the dark, your sweat soaking through the floor (woah)</p> <p>(OFF) And buried in your bones there's an ache that you can't ignore</p> <p>Taking your breath, stealing your mind</p> <p>And all that was real is left behind</p> <p>Don't fight it, it's coming for you, running at ya</p> <p>It's only this moment, don't care what comes after</p> <p>Your fever dream, can't you see it getting closer</p> <p>Just surrender 'cause you feel the feeling taking over</p> <p>It's fire, it's freedom, it's flooding open</p> <p>It's a preacher in the pulpit and you'll find devotion</p> <p>There's something breaking at the brick of every wall, it's holding all that you know</p> <p>So tell me do you wanna (ON) go?</p>	<p>(OFF) Woah (x7)</p> <p>(ON) Me place informarles que aquí empieza la función (woah)</p> <p>Este es el momento y esto es la introducción (woah)</p> <p>(OFF) Y dentro de ti hay algo que vive por</p> <p>Verlo por fin, alucinar</p> <p>Y dejar atrás lo que es real</p> <p>No pienses, te está llamando y persiguiendo</p> <p>No importa nada más, ahora hazme caso</p> <p>Sé que es tu sueño y te recorre ya por dentro</p> <p>Sientes como esa energía te apodera el cuerpo</p> <p>Es fuego, es música y pura magia</p> <p>Es como algo que te llena y que te ofrece vida</p> <p>Sabes que hay algo que se muere por salir y dejar todo por fin</p> <p>¿Así que quieres disfru (ON) tar?</p>

	Where it's covered in all the colored lights Where the runaways (OFF) are running the night Impossible comes true, it's taking over you	De las luces que ahora brillarán De los cantos (OFF) que se podrán escuchar Parece imposible y te sorprenderá
ANNE	(ON) Oh, this is the greatest show	(ON) Oh, aquí está el mejor <i>show</i>
BARNUM	We light it up, we won't come down	Y lo vamos a enseñar
PÚBLICO	(OFF) And the sun can't stop us now	(OFF) Y ya nadie nos va a parar
BARNUM	Watching it come true, it's taking over you	Ver que esto ya es real, te sorprenderá
PÚBLICO	(ON) Oh, this is the greatest show	(ON) Oh, aquí está el mejor <i>show</i>
BARNUM	It's everything you ever want It's everything you ever need And it's there right in front of you This is where you wanna be (x4)	Es todo lo que iba a hacer Es todo lo que iba a ver Y lo tengo en frente al fin Esto es lo que quiero ser (x4)

8.2. Come alive

Despierta ya		
Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	(ON) You stumble through your days Got your head hung low Your skies' a shade of grey (OFF) Like a zombie in a maze You're asleep inside (ON) But you can shake away (OFF) 'Cause you're just a dead man walking Thinking that's your only option	(ON) Paseáis sin dónde ir No miráis jamás Os nubla el cielo gris (OFF) Atrapados en un ser Ahí dentro estáis (ON) Mas podéis escapar (OFF) Pensáis que es vuestro destino Que siempre será lo mismo

<p>(ON) But you can flip the switch (OFF) and brighten up your darkest day Sun is up and the color's blinding Take the world and redefine it Leave behind your narrow mind (OFF) You'll never be the same Come alive, come alive Go and ride your light Let it burn so bright Reaching up To the sky And it's open wide You're electrified When the world becomes a fantasy (OFF) And you're more than you could ever be (OFF) 'Cause you're dreaming with your eyes wide open (OFF) And you know you can't go back again To the world that you were living in (OFF) 'Cause you're dreaming with your eyes wide open (OFF) So, come alive! (OFF) I see it in your eyes (OFF) You believe (ON) that lie That you (OFF) need to hide your face Afraid to step outside So you lock the door</p>	<p>(ON) Mas podéis cambiar (OFF) y darle luz a un día gris El sol irradia y brilla el cielo Coged el mundo y hacedlo nuevo Cuando abráis los ojos hoy (OFF) Ya nada será igual Despertad, avanzad Hacia la claridad Y la electricidad Dejad la Oscuridad Ya sabéis por qué Esta es la verdad Cuando el mundo se convierte al fin (OFF) En el sitio adonde queréis ir (OFF) Soñáis con los ojos bien abiertos (OFF) Y sabéis que ya no volveréis A ese mundo que era tan cruel (OFF) Soñáis con los ojos bien abiertos (OFF) ¡Da un paso más! (OFF) Lo veo en tu mirar (OFF) Crees que (ON) es verdad Que te (OFF) debes esconder Te da miedo aparecer Te encierras mas</p>
--	---

	(ON) But don't you stay that way	(ON) Ya no lo vas a hacer
LETTIE	(OFF) No more living in those shadows (ON) You and me we know how that goes	(OFF) No volveré a esa ruina (ON) Sabemos lo que es vivirla
LORD OF LEEDS	'Cause once you see it, oh, you'll never, never be the same	Ahora ya no hay nada, nada, que lo impida
TODOS	(OFF) We'll be the light that's turning Bottle up and keep on shining	(OFF) Seremos un torbellino Y seguiremos bien unidos
BARNUM	You can prove there's more to you You cannot be afraid	Enseñad ya lo que sois No tengáis miedo y
TODOS	Come alive, come alive Go and ride your light Let it burn so bright Reaching up To the sky (ON) And it's open wide You're electrified When the world becomes a fantasy And you're more than you could ever be 'Cause you're dreaming with your eyes wide open (OFF) And we know we can't be go back again (ON) To the world that we were living in 'Cause we're dreaming with our eyes wide open So, come alive!	Despertad, avanzad Hacia la claridad Y la electricidad Dejad la Oscuridad (ON) Ya sabéis por qué Esta es la verdad Cuando el mundo se convierte al fin En el sitio donde queréis ir Soñáis con los ojos bien abiertos (OFF) Y sabéis que ya no volveréis (ON) A ese mundo que era tan cruel Soñáis con los ojos bien abiertos ¡Despertad ya!

	(OFF) Come one! Come all! Come in! Come on!	(OFF) ¡Vamos! ¡Juntos! ¡Entrad! ¡Seguid!
ANNE	(ON) To anyone who's bursting with a dream	(ON) A todos los que sueñan con volar
TODOS	(OFF) Come one! Come all! You hear The call	(OFF) ¡Vamos! ¡Juntos! ¡Escuchad! ¡Venid!
BARNUM	(ON) To anyone who's searching for a way to break free	(ON) A todos los que busquen un sitio donde ir
TODOS	Break free! (x2) (OFF) When the world becomes a fantasy And you're more than you could ever be 'Cause you're dreaming with your eyes wide open And we know we can't be go back again To the world that we were living in 'Cause we're dreaming with our eyes (ON) wide open (Hey!) (OFF) When the world becomes a fantasy And you're more than you could ever be 'Cause you're dreaming with your eyes wide open	¡Donde ir! (x2) (OFF) Cuando el mundo se convierte al fin En el sitio adonde queréis ir Soñáis con los ojos bien abiertos Y sabemos que no va a volver Ese mundo que era tan cruel Soñáis con los ojos bien (ON) abiertos (¡Ey!) (OFF) Cuando el mundo se convierte al fin En el sitio adonde queréis ir Soñáis con los ojos bien abiertos

<p>And we know (ON) we can't be go back again</p> <p>To the world that we were living in</p> <p>(OFF) 'Cause we're dreaming with our eyes (ON) wide open</p> <p>(OFF) 'Cause we're dreaming with our eyes wide open</p> <p>(ON) So come alive! (Come alive!)</p>	<p>Y sabemos (ON) que no va a volver</p> <p>Ese mundo que era tan cruel</p> <p>(OFF) Soñáis con los ojos (ON) bien abiertos</p> <p>(OFF) Soñáis con los ojos bien abiertos</p> <p>(ON) ¡Despertad ya! (¡Despertad ya!)</p>
--	--

8.3. *The other side*

Otro lugar ¹		
Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	<p>(ON) Right here, right now</p> <p>I put the offer out</p> <p>I don't want to chase you down</p> <p>I know you (OFF) see it</p> <p>(ON) You run with me</p> <p>And I can cut you free</p> <p>Out of the drudgery and walls you keep in</p> <p>So trade that typical for something colorful</p> <p>And if it's crazy, live a little crazy</p> <p>(OFF) You can play it sensible, (ON) a king of conventional</p> <p>Or you can risk it all (OFF) and see</p>	<p>(ON) Aquí, ahora</p> <p>Te lo presento ya</p> <p>No quiero insistir</p> <p>Te lo (OFF) imaginas</p> <p>(ON) Tú ven a mi</p> <p>Y te liberaré</p> <p>De todo ese estrés y la rutina</p> <p>Déjalo todo atrás, no te arrepentirás</p> <p>Sigue adelante, no seas tan distante</p> <p>(OFF) Puedes cambiarla (ON) ya, esa normalidad</p> <p>Y puedes dejarte (OFF) llevar</p>

¹ Traducción recuperada de una actividad evaluable (Laura Martínez y Helena García, 2019).

	<p>(ON) Don't you wanna get away (OFF) from the same (ON) old part you gotta play 'Cause I got what you need, so come with me and take the ride (OFF) It'll take you to the other side 'Cause you can do like you do Or you can do like me (OFF) Stay in the cage, or you'll finally take the key (ON) Oh, damn! Suddenly you're free to fly It'll take you to the other side</p>	<p>(ON) No te quieres deshacer (OFF) de la misma (ON) rutina y del estrés Tengo lo que tú buscas, ven déjalo todo ya (OFF) Te llevaré a otro lugar Puedes seguir siempre igual O igual seguirme a mí (OFF) Permanecer enjaulado o salir al fin (ON) ¡Oh, va! Serás libre de volar Te llevaré a otro lugar</p>
<p>PHILLIP</p>	<p>Okay, my friend, you want to cut me in Well I hate to tell you, but it just won't happen So thanks, but no I think I'm good to go 'Cause I quite enjoy the life you say I'm trapped in Now I admire you, and that whole show you do You're onto something, really it's something But I live among the swells, and we don't pick up peanut shells (OFF) I'll have to leave that up to you</p>	<p>Ya está, muy bien, me quieres convencer Lo siento mucho, pero ni soñarlo Me da que no Me veo muy listo, yo Disfruto de la vida que me atrapa No es que trabajes mal, no lo puedo dudar Eres muy sabio y te lo estás currando Todo es riqueza en mí, y todo es deseo en ti (OFF) De desear te encargas tú</p>

	<p>(ON) Don't you know that I'm okay with this uptown part I get to play</p> <p>'Cause I got what I need and I don't (OFF) want to take the ride</p> <p>I don't need (ON) to see the other side</p> <p>So go and do like you do</p> <p>(OFF) I'm good to do like me</p> <p>Ain't in a cage, so I don't need to take the key</p> <p>(ON) Oh, damn! (OFF) Can't you see I'm doing fine</p> <p>I don't need to see the other side</p>	<p>(ON) No te quieres enterar, la riqueza me da felicidad</p> <p>Tengo ya lo que quiero y no (OFF) pienso dejarlo atrás</p> <p>No necesito (ON) otro lugar</p> <p>Haz lo que tengas que hacer</p> <p>(OFF) Yo ya estoy bien así</p> <p>No existe jaula de la que deba salir</p> <p>(ON) ¡Oh, va! (OFF) No quieres ver que ya estoy bien</p> <p>No necesito otro lugar</p>
BARNUM	<p>(ON) (P) Now is this really how you like to spend your days?</p> <p>Whiskey and misery, and parties and plays</p>	<p>(ON) (P) Es eso a lo que aspiras, ¿estar siempre igual?</p> <p>Whiskey, miseria, ocio y champán</p>
PHILLIP	<p>If I were mixed up with you, I'd be the talk of the town</p> <p>Disgraced and disowned, another one of the clowns</p>	<p>Si me asocian contigo, todo el pueblo hablará</p> <p>Terco y fisgón, sería todo un bufón</p>
BARNUM	<p>But you would finally live a little, finally laugh a little</p> <p>Just let me give you the freedom to dream and it'll</p> <p>(OFF) Wake you up and cure your aching</p> <p>(ON) Take your walls and start 'em breaking</p> <p>Now that's a deal (OFF) that seems worth taking</p>	<p>Pero tú al fin vivirías algo, al fin reirías algo</p> <p>Permíteme liberarte para que sueñes</p> <p>(OFF) y después, cuando despiertes,</p> <p>(ON) derribar esas paredes</p> <p>Veo que es (OFF) un buen acuerdo</p>

	But I guess I'll leave that up to you/	Pero eso te lo dejo a ti/
PHILLIP	Well it's intriguing, but to go would cost me greatly (ON) So what percentage (OFF) of the show would I be taking?	Es tentador, pero al final me saldría caro (ON) ¿Qué gano yo (OFF) invirtiendo en esta locura?
BARNUM	(ON) Fair enough, you'd want a piece of all the action I'd give you seven, (OFF) we could shake and make it happen	(ON) Sabía yo que algo querrías a cambio Te daré siete y (OFF) podríamos pactarlo
PHILLIP	(ON) I wasn't born this morning, eighteen would be just fine	(ON) No soy nuevo en esto, ¿qué tal un dieciséis?
BARNUM	Why not just go ahead (OFF) and ask for nickels (ON) on the dime	Y si me pides (OFF) la mitad de (ON) la mitad
PHILLIP	Fifteen	Quince
BARNUM	I'd do eight	Mejor ocho
PHILLIP	Twelve	Doce
BARNUM	Maybe nine	Igual nueve
AMBOS	Ten/ Don't you wanna get away to a	Diez/ No te quieres escapar
PHILLIP	Whole	A un lugar
BARNUM	New	Que
AMBOS	(OFF) Part you're gonna play	(OFF) Te queda por probar
PHILLIP	(ON) 'Cause I got	(ON) Tengo lo
BARNUM	What you need	Que tú buscas
AMBOS	(OFF) So come with me and take the ride To the other side	(OFF) Ven déjalo todo ya A otro lugar
BARNUM	So if you do like I do	Haz lo que tengas que hacer
PHILLIP	So if you do like me	Ahora estoy mejor
AMBOS	Forget the cage, 'cause we know how to make the key	Olvidaremos la jaula para vivir

	Oh, damn! Suddenly we're free to fly We're going to the other side	¡Oh, va! Seremos libres de volar Vayamos a otro lugar
PHILLIP	So if you do like I do	Haz lo que tengas que hacer
BARNUM	(P) To the other side	(P) A otro lugar
PHILLIP	(ON) So if you do like me	(ON) Ahora estoy mejor
BARNUM	(P) We're going to the other side	(P) Vayamos a otro lugar
PHILLIP	'Cause if we do...	Haz lo que...
BARNUM	(OFF) (P) We're going to the other side	(OFF) (P) Vayamos a otro lugar
AMBOS	We're going (ON) to the other side	Vayamos a otro (ON) lugar

8.4. *This is me*

Soy así		
Personajes	Transcripción	Versión traducida
LETTIE	(ON) I am not a stranger to the dark Hide away, they say 'Cause we don't want your broken parts I've learned to be ashamed of all my scars Run away, they say No one'll love you as you are But I won't let them break me down to dust I know that there's a place for us For we are glorious When the sharpest words wanna cut me down (OFF) I'm gonna send a flood, gonna drown them out	(ON) No soy un monstruo que ocultar Dicen que, seré Alguien que siempre rota está Me enseñaron a odiar mis heridas Dicen que, seré Algo que nadie querrá mas No les dejaré insultarme así Sé que estaré feliz, verás Si estamos juntos, sí Cuando nuestras alas quieran recortar (OFF) Hay que defenderse y a luchar

	<p>I am brave, I am bruised</p> <p>I am (ON) who I'm meant to be</p> <p>This is me</p> <p>Look out 'cause here I come</p> <p>And I'm marching on to the beat</p> <p>I drum</p> <p>I'm not scared to be seen</p> <p>I make no apologies</p> <p>This is me</p>	<p>Valiente y aun así</p> <p>Con heri (ON) das por siempre en mí</p> <p>Soy así</p> <p>Mira bien que aquí estoy yo</p> <p>Caminando al ritmo del tambor</p> <p>No me asusta seguir</p> <p>Perdón no voy a pedir</p> <p>Soy así</p>
TODOS	<p>Oh-oh-oh-oh (x4)</p> <p>Oh-oh-oh (x3)</p> <p>Oh, oh</p>	<p>Oh-oh-oh-oh (x4)</p> <p>Oh-oh-oh (x3)</p> <p>Oh, oh</p>
CHARLES	<p>Another round of bullets hits my skin</p> <p>Well, fire away 'cause today, I won't (OFF) let the shame sink in</p>	<p>Golpe tras golpe recibimos y</p> <p>Ya no soportaré que sigan (OFF) hundiéndome así</p>
LETTIE	<p>We are bursting through the barricades and</p> <p>Reaching for the sun (ON) (we are warriors)</p> <p>Yeah, that's what we've become (OFF) (yeah, that's what we've become)</p>	<p>Somos fuertes como un huracán</p> <p>Y llegamos hasta el mar (ON) (somos fuertes, sí)</p> <p>Sí, nos habéis hecho así (OFF) (nos habéis hecho así)</p>
TODOS	<p>I won't let them break me down (ON) to dust</p> <p>(OFF) I know that there's a place for us</p> <p>(ON) For we are glorious</p> <p>When the sharpest words wanna cut me down</p>	<p>No les dejaré insultarme (ON) así</p> <p>(OFF) Sé que estaré feliz, verás</p> <p>(ON) Si estamos juntos, sí</p> <p>Cuando nuestras alas quieran recortar</p>

	<p>I'm gonna send a flood, gonna drown them out</p> <p>I am brave, I am bruised</p> <p>I am who I'm meant to be</p> <p>This is me</p> <p>Look out 'cause here I come</p> <p>And I'm marching on to (OFF) the beat I drum</p> <p>(ON) I'm not scared to be seen</p> <p>I make no apologies</p> <p>This is me</p> <p>Oh-oh-oh-oh (x4)</p> <p>Oh-oh-oh (x3)</p> <p>Oh, oh</p> <p>This is me</p>	<p>Hay que defenderse y a luchar</p> <p>Valiente y aun así</p> <p>Con heridas por siempre en mí</p> <p>Soy así</p> <p>Mira bien que aquí estoy yo</p> <p>Caminando al ritmo (OFF) del tambor</p> <p>(ON) No me asusta seguir</p> <p>Perdón no voy a pedir</p> <p>Soy así</p> <p>Oh-oh-oh-oh (x4)</p> <p>Oh-oh-oh (x3)</p> <p>Oh, oh</p> <p>Soy así</p>
LETTIE	<p>And I know that I deserve your love</p> <p>'Cause there's nothing I'm not worthy of</p>	<p>Y sé que merezco ese amor</p> <p>Ya no hay nada que me diga no</p>
TODOS	<p>Oh-oh-oh (x3)</p> <p>Oh, oh</p>	<p>Oh-oh-oh (x3)</p> <p>Oh, oh</p>
LETTIE	<p>When the sharpest words wanna cut me down</p> <p>I'm gonna send a flood, gonna drown them out</p> <p>This is brave, this is bruised</p> <p>This is who I'm meant to be, this is me</p>	<p>Cuando nuestras alas quieran recortar</p> <p>Hay que defenderse y ¡a luchar!</p> <p>Valiente y aun así</p> <p>Con heridas por siempre en mí, soy así</p>
TODOS	<p>Look out 'cause here I come</p>	<p>Mira bien que aquí estoy yo</p>
LETTIE	<p>Look out 'cause here I come</p>	<p>¡Mira! ¡Que aquí estoy yo!</p>
TODOS	<p>And I'm marching on to the beat I drum</p>	<p>Caminando al ritmo del tambor</p>

LETTIE	Marching on, marching, marching on	Sin parar, sin parar
TODOS	I'm not scared to be seen I make no apologies, this is me (OFF) Whenever the words wanna cut me down I'll send the flood to drown 'em out	No me asusta seguir Perdón no voy a pedir, soy así (OFF) Cuando nuestras alas quieran recortar Defendernos y a luchar
LETTIE	I'm gonna send a flood Gonna drown them out	Nos defenderemos Y ¡a luchar!
TODOS	Oh (ON) This is me	Oh (ON) Soy así

8.5. *The greatest show (final)*

El mejor show (final)		
Personajes	Transcripción	Versión traducida
BARNUM	(ON) Colossal we come these renegades in the ring (OFF) (Woah) where the lost get found in the crown of the circus king (ON) Don't fight it, (OFF) it's coming for you, running at ya It's only this moment, don't care what comes after It's blinding, outshining anything that (ON) you know	(ON) Volvemos a un mar de energía y mucho valor (OFF) (Woah) Donde reina la magia y se entona ya la canción (ON) No pienses, (OFF) te está llamando y persiguiendo No importa nada más, ahora hazme caso Ya está cegando todos esos malos (ON) tiempos
TODOS	(OFF) Just surrender 'cause you're calling and you (ON) wanna go (OFF) Where it's covered in all the colored lights	(OFF) Sientes que de todo esto (ON) quieres disfrutar (OFF) De las luces que ahora brillarán

	Where the runaways are running the night Impossible comes true	De los cantos que se podrán escuchar Parece imposible
BARNUM	Intoxicating you	Y te entusiasmará
TODOS	Oh, this is the greatest show We light it up, we won't come down And the sun can't stop us now Watching it come true, it's taking over you Oh, this is the greatest show	Oh, aquí está el mejor <i>show</i> Y lo vamos a enseñar Y ya nadie nos va a parar Ver que esto ya es real, te sorprenderá Oh, aquí está el mejor <i>show</i>
BARNUM	It's everything you ever want (ON) It's everything you ever need (OFF) And it's here right in front of you This is where you wanna be	Es todo lo que iba a hacer (ON) Es todo lo que iba a ver (OFF) Y lo tengo en frente al fin Esto es lo que quiero ser
TODOS	This is where you wanna be	Esto es lo que quiero ser
BARNUM	(ON) It's everything you ever want (OFF) It's everything you ever need And it's here right in front of you This is where you (ON) wanna be	(ON) Es todo lo que iba a hacer (OFF) Es todo lo que iba a ver Y lo tengo en frente al fin Esto es lo que quiero (ON) ser
LETTIE	This is where you wanna be	Esto es lo que quieres ser
TODOS	(OFF) Where it's covered in all the colored lights Where the runaways are running the night Impossible comes true, it's taking over you Oh, this is the greatest show	(OFF) De las luces que ahora brillarán De los cantos que se podrán escuchar Parece imposible y te sorprenderá Oh, aquí está el mejor <i>show</i>

	<p>We light it up, we won't come down</p> <p>And the sun can't stop us now</p> <p>Watching it come true, it's taking over you</p>	<p>Y lo vamos a enseñar</p> <p>Y ya nadie nos va a parar</p> <p>Ver que esto ya es real, te sorprenderá</p>
PHILLIP	This is the greatest (ON) show	Aquí está el mejor (ON) <i>show</i>
TODOS	<p>(OFF) Where it's covered in all the colored lights</p> <p>Where the runaways are running (ON) the night</p>	<p>(OFF) De las luces que ahora brillarán</p> <p>De los cantos que se podrán (ON) escuchar</p>
PHILLIP Y ANNE	Impossible comes true, it's taking over you	Parece imposible y te sorprenderá
TODOS	<p>Oh, this is the greatest show</p> <p>We light it up, we won't come down</p> <p>And the walls can't stop us now</p> <p>I'm watching it come true, it's taking over you</p> <p>Oh, (OFF) this is the greatest show</p>	<p>Oh, aquí está el mejor <i>show</i></p> <p>Y lo vamos a enseñar</p> <p>Y ya nadie nos va a parar</p> <p>Se está haciendo realidad y es como un vendaval</p> <p>Oh, (OFF) aquí está el mejor <i>show</i></p>
PHILLIP Y ANNE	<p>(ON) 'Cause everything you want is right in front of you</p> <p>And you see the impossible is coming true</p> <p>And the walls can't stop us (now) now, yeah</p>	<p>(ON) Cuando todo lo que quieres está frente a ti</p> <p>Y ves cómo ya no es imposible así</p> <p>Y es que nadie nos parará (ya)</p>
TODOS	<p>(OFF) This is the greatest show (oh!) (x8)</p> <p>(ON) This is the greatest show!</p>	<p>(OFF) Aquí está el mejor <i>show</i> (¡oh!) (x8)</p> <p>(ON) ¡Aquí está el mejor <i>show</i>!</p>
BARNUM	<p>It's everything you ever want</p> <p>It's everything you ever need</p> <p>And it's here right in front of you</p>	<p>Es todo lo que iba a hacer</p> <p>Es todo lo que iba a ver</p> <p>Y lo tengo en frente al fin</p>