

EDUCACIÓN Y HUMANIDADES EN TRANSFORMACIÓN

Investigación e innovación interdisciplinar

Chiara Gemma
Vincenzo Cafagna
Juan Francisco Álvarez Herrero

(Eds.)



Dykinson ebook

EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
en transformación
Investigación e innovación interdisciplinar

Chiara Gemma
Vincenzo Cafagna
Juan Francisco Álvarez Herrero
(Eds.)

Dykinson, S.L.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos



*Este ebook se encuentra registrado bajo licencia Creative Commons.
Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)
Para más información, consulte la web:
<https://creativecommons.org/share-your-work/licenses/>*

© Copyright by
Los autores
Madrid, 2026

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7047-100-2
DOI: <https://doi.org/10.14679/4854/>

Preimpresión por:
Besing Servicios Gráficos S.L.
e-mail: besingsg@gmail.com

Índice

Presentación.....	7
Capítulo 1. Las metodologías y estrategias didácticas en las aulas rurales multigrado de las Eskola Txikiak en el País Vasco.....	9
Miren Aguirregoitia-Güenechea	
Capítulo 2. Género y discurso histórico en la educación básica: análisis crítico del texto escolar de 3º básico.....	22
Humberto Álvarez Sepúlveda	
Capítulo 3. Proyecto de innovación docente universitario basado en el Flipped Classroom + Breakout educativo.....	34
Cristian Ariza Carrasco	
Beatriz Aguilar Yamuza	
Francisco Manuel Espejo Jiménez	
Capítulo 4. Formar docentes en tiempos de inteligencia artificial: el prácticum como espacio para uso pedagógico, ético y reflexivo de la IA	44
Marcos Ascanio Zárate	
Daniel Rodríguez-Rodríguez	
Isabel María Gómez Trigueros	
Capítulo 5. From Story to Action: Transformative Learning for Sustainability in Foreign Language Teacher Education.....	56
Irene Balza	
Ruth Milla	
Capítulo 6. Francisco de Zamora en Málaga: las villas de Cártama, Alhaurín el Grande y Coín (5 al 24 de abril, 1797).....	69
Manuel Bermúdez Méndez	
Capítulo 7. Recibir una nueva voz: análisis del doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de <i>La sirenita</i>	80
José-Fernando Carrero-Martín	
Capítulo 8. Análisis de necesidades y desempeño oral en francés para turismo: tareas situadas y automatización de rutinas (A1-A2).....	93
Gabriel Díez Abadie	
Capítulo 9. El Aprendizaje Basado en Retos como estrategia de innovación en el Grado de Educación Infantil	105
Adriana Gil-Juárez	
Salvador Viciano	
Capítulo 10. Inglés con fines específicos en Ingeniería de Telecomunicaciones: fundamentos, retos y propuestas aplicadas.....	115
Carolina González Quintana	

Capítulo 11. Transferencia interlingüística en la expresión de la modalidad en inglés como L2: análisis de corpus de estudiantes hispanohablantes universitarios	127
Carolina González Quintana	
Capítulo 12. Immortality, Identity, and Masculinity: Gothic Temporality and the Quest for Existential Meaning in <i>Dracula</i> (1992) and <i>Interview with the Vampire</i> (1994).....	136
Maria Grajdian	
Capítulo 13. Alfabetización transmedia en la educación superior. El Proyecto Social Media Palencia	147
José Miguel Gutiérrez Pequeño	
Capítulo 14. Untranslatable Subjects: Lesbian Epistemologies and Censorship in the Spanish Transition through Jane Rule's Nonfiction	156
Sara Llopis-Mestre	
Capítulo 15. Crítica marxiana y literatura vampírica: una aproximación pedagógica contemporánea.....	166
Daniel López Fernández	
Capítulo 16. Dos hipótesis sobre la posición teológica de Hobbes: entre la ortodoxia y el ateísmo	177
Daniel López Gómez	
Capítulo 17. Diseño y análisis de un modelo de REA colaborativo para la preservación e integración educativa de repertorios tradicionales	187
Andrea Martín Ferrero	
Sara González Gutiérrez	
Javier F. Merchán Sánchez	
Capítulo 18. Emoción, palabra clave del discurso político	199
Luisa A. Messina Fajardo	
Capítulo 19. Escritura testimonial y crónica de guerra. Literatura y experiencia bélica en <i>Campos de batalla</i> y <i>Campos de ruinas</i> de Gómez Carrillo	208
Trinis A. Messina Fajardo	
Capítulo 20. La lectura fácil en el sector museístico: una revisión bibliográfica sistemática con foco en la Comunidad Valenciana	219
Lucía Navarro-Brotons	
Capítulo 21. Integración y redes profesionales de escultores foráneos en el Renacimiento andaluz.....	231
María Teresa Rodríguez Bote	
Capítulo 22. Revisión sobre los mecanismos lingüísticos del francés y del español para indicar un cambio cromático	242
Carmen Quintero Álvarez de Eulate	

Capítulo 7. Recibir una nueva voz: análisis del doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de *La sirenita*

José-Fernando Carrero-Martín

<https://orcid.org/0000-0001-8316-1958>

Universitat de València (España)

<https://doi.org/10.14679/4702>

Resumen: En este capítulo presentamos un estudio de caso de enfoque mixto (con una integración metodológica combinatoria) y alcance descriptivo. En él, llevamos a cabo un análisis comparativo de las macrotécnicas de traducción empleadas en el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de la película de Walt Disney Pictures *La sirenita*. Además, realizamos una entrevista a dos de los agentes responsables del redoblaje: el traductor y la letrista. Nuestros resultados muestran que ambos textos metas son similares en términos de las macrotécnicas empleadas, con una prominencia del método literal sobre la zona intermedia y el método interpretativo-comunicativo. Sin embargo, nuestras entrevistas apuntan a una independencia aparente durante el proceso de traducción del redoblaje, puesto que ambos profesionales afirman que no se apoyaron en el doblaje original a la hora de realizar su trabajo. Esto apunta a la importancia de entender las técnicas de traducción como herramientas para etiquetar y clasificar soluciones de traducción, pero no para describir el contenido de las traducciones por sí solas.

Palabras clave: retraducción, redoblaje, macrotécnica de traducción, español neutro, español europeo

Abstract: In this chapter, a mixed-scope (with combinatorial methodological integration), descriptive-reach case study is presented. In it, a comparative analysis of the translation macro-techniques used in the Neutral Spanish dub and the European Spanish redub of Walt Disney's *The Little Mermaid* has been carried out to compare both translations. Moreover, an interview with two agents responsible for the redub was conducted. Our results show that both target texts are similar regarding the macro-techniques used, with a prominence of the literal method over the intermediate zone and the interpretative-communicative method. However, our interviews point at an apparent independence during the translation process of the redub, with the translator not relying on the previous target text during his task (contrary to the lyricist, who claims to have taken inspiration from certain passages of the previous dub). This also points to the importance of understanding translation technique analysis as labels for classifying translation solutions, not for describing translations themselves.

Keywords: retranslation, redub, translation macro-technique, Neutral Spanish, European Spanish

1. INTRODUCCIÓN

Como indica Chaume (2018a, p. 41), desde las primeras investigaciones sobre traducción audiovisual (TAV) en las décadas de 1980 y 1990, esta modalidad ha pasado de generar un interés marginal entre la comunidad académica a asentarse en los estudios de traducción, con la aparición de múltiples publicaciones, la celebración de numerosos seminarios y congresos y la implantación de formación universitaria especializada tanto en grados como en másteres relacionados con la traducción y la interpretación (Carrero-Martín y Mejías-Climent, 2021, pp. 13-14). Sin embargo, todavía existen cuestiones pendientes de recibir mayor atención de la comunidad investigadora. Una, como denuncia Chaume (2019, p. 329), es la retraducción en TAV y las razones detrás de este fenómeno. Más concretamente, el autor señala la necesidad de estudios descriptivos que comparen, a nivel microtextual, traducciones y retraducciones audiovisuales para observar las normas operacionales que rigieron la labor de la persona encargada de la retraducción, lo que permitiría saber hasta qué punto un texto retraducido podría ser, en realidad, una adaptación del texto meta (TM) original (Chaume, 2018b p. 24).

Teniendo esto en cuenta, en este capítulo presentamos los resultados de un estudio de caso de alcance descriptivo en el que realizamos un análisis microtextual comparativo de las macrotécnicas de traducción empleadas en el doblaje en español neutro (EN) de 1989 y el redoblaje en español europeo (EE) de 1998 de la película *La sirenita*. Los resultados se complementarán con las apreciaciones de dos agentes que participaron en el redoblaje: el traductor de la película, Ángel Fernández Sebastián, y la letrista, María Ovelar.

2. PREGUNTAS, HIPÓTEISS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Sobre nuestras preguntas de investigación, establecemos las siguientes de corte cuantitativo: 1) ¿en qué medida se diferencian, a nivel microtextual, el doblaje en EN y el redoblaje en EE de *La sirenita*? y 2) ¿cuáles son las macrotécnicas más utilizadas porcentualmente en cada doblaje? Acerca de la pregunta cualitativa, esta es: 3) ¿cuáles fueron las motivaciones que guiaron la toma de decisiones de los agentes implicados en el redoblaje en EE de la película analizada? Frente a estas preguntas, establecemos las siguientes hipótesis: 1) debido a la naturaleza los TM analizados (con el redoblaje destinado exclusivamente a España), las macrotécnicas empleadas en ambas traducciones variarán; 2) por esta misma razón, el doblaje original tenderá a las soluciones extranjerizantes y el redoblaje, a familiarizantes y 3) consideramos que, ante la necesidad de producir un TM independiente, los responsables del redoblaje procuraron distanciarse del doblaje original. Para responder a nuestras preguntas y validar o refutar nuestras hipótesis, en este trabajo planteamos los siguientes objetivos: 1) analizar, mediante una taxonomía de macrotécnicas de traducción (Carrero-Martín, 2023), el doblaje en EN y el redoblaje en EE de *La sirenita*; 2) establecer cuáles son las macrotécnicas empleadas en ambos doblajes y en qué porcentaje y 3) determinar, mediante entrevistas al traductor y a la letrista del redoblaje, las motivaciones que les guiaron en la creación del nuevo TM.

3. LA RETRADUCCIÓN EN LA TAV

Previamente a la exposición de la metodología de nuestro trabajo, es necesario llevar a cabo un estado de la cuestión sobre la retraducción en el marco de la TAV, así como del redoblaje y de las razones detrás de este.

3.1. La retraducción audiovisual y el redoblaje

Zaro (2007, p. 21) define la retraducción como “la traducción total o parcial de un texto traducido previamente”. Chaume (2018b, p. 13), además, matiza que este puede darse de forma continuada sobre un mismo TM y que, a pesar del interés que despertó a finales

del siglo XX, son pocas las investigaciones que exploran este campo actualmente. Esto también es una realidad en los estudios de TAV, aun siendo un acto que viene dándose desde las primeras décadas del cine sonoro (Iglesias, 2011, p. 55). Retomando el trabajo de Chaume (2018b, pp. 13-18), el autor señala que, en la TAV, esto se refiere exclusivamente a la traducción interlingüística y lo diferencia de prácticas como la traducción por lengua puente. Zanotti (2015, p. 110), por su lado, afirma que la retraducción en TAV puede darse tanto de una modalidad a otra como dentro de una misma modalidad, prácticas que reciben el nombre de redoblaje, resubtitulado, etc.

Sobre el redoblaje, Zanotti lo define como “the existence of a second, or subsequent, dubbed version of the same audiovisual text in the same target language” (2015, p. 111), que puede ir de una simple reinterpretación del TM original a una nueva traducción (Zanotti, 2018, pp. 59-60). Basándose en esto, la autora establece tres tipos de redoblaje: 1) regrabación (nueva grabación del TM original sin cambios o, de haberlos, mínimos, centrados en la actuación, la calidad acústica, etc.), 2) revisión (revisión de un guion previo que puede implicar desde corregir imprecisiones y errores hasta reescrituras extensas, cambios estilísticos, etc.) y 3) retraducción (retraducción integral del texto origen [TO]).

Sobre las razones que pueden motivar un redoblaje, Chaume (2018b, pp. 18-23) incluye incompatibilidades en el formato de emisión, el paso de una modalidad de TAV a otra, la obsolescencia del TM, la política y la planificación lingüística de un país o territorio, razones económicas, cuestiones relacionadas con derechos de autor o pérdida del material original. Sin embargo, un motivo en particular que resulta de interés para nuestro estudio es la retraducción por razones de variedad lingüística.

3.1.1. Retraducción en TAV debido a variación lingüística

Como hemos indicado, la retraducción por razones de variedad lingüística es de gran interés para nuestra investigación, pues fue lo que llevó a Disney a redoblar muchas películas del EN al EE en los años noventa y 2000 —si bien no fue la única razón, ya que también influyeron cuestiones relacionadas con derechos de autor (Iglesias, 2011, pp. 57-58)—. La producción de TM en un mismo idioma para comunidades lingüísticas concretas encaja con la naturaleza dicotómica de muchas producciones audiovisuales, con las que se pretende llegar a la mayoría de consumidores posibles y, paralelamente, ajustarse a las peculiaridades de grupos de espectadores determinados para conseguir su identificación con la obra (Mayoral, 1998, p. 4). Respecto a esto, Chaume (2018b, pp. 21-22) afirma que el principal motivo tras la retraducción por variedad lingüística es el rechazo de variedades diatópicas ajenas. Como ejemplo, el autor apunta a la guerra de los acentos —controversia lingüística ocurrida en el transcurso del cine mudo al sonoro con la llegada de los primeros doblajes en español donde se juntaba a actores de distintas nacionalidades (argentinos, mexicanos, españoles...), lo que resultaba en el rechazo del público— o a la oposición al EN en algunos países hispanoamericanos.

Estas reflexiones pueden relacionarse con la perspectiva de Fuentes-Luque (2019, p. 134), para quien el contexto hispanoparlante puede considerarse multilingüe debido a los muchos dialectos y subdialectos que lo conforman. En esta línea, consideramos que el mercado hispanohablante debe entenderse también como multicultural. Si atendemos a la teoría de los polisistemas y de los estudios descriptivos de traducción, “la actividad traductora forma parte de un sistema cultural receptor enmarcado en un determinado momento histórico, y se rige por las normas de dicho sistema en ese momento histórico y socio-político en particular” (Scandura, 2020, p. 105). Chaume (2013, p. 21), por su parte, afirma que los estudios descriptivos de traducción entienden “las traducciones como hechos de la cultura en que se originan [...] como productos concretos de las

normas y convenciones de la cultura meta”. Desde esta perspectiva, el redoblaje por variedad lingüística es un hecho lógico, pues aproxima la traducción al contexto, normas y convenciones de la cultura meta, lo que permite colmar las expectativas del público. Las distintas traducciones producidas en estas circunstancias, en consecuencia, deberán tratarse como TM independientes (Chaume, 2018c, pp. 88-89).

4. METODOLOGÍA

A continuación, presentaremos la metodología de nuestra investigación. Primero, expondremos el paradigma del estudio. Tras esto, describiremos los instrumentos de investigación. Por último, hablaremos sobre nuestro objeto de estudio y sus doblajes en español.

4.1. Paradigma del estudio

Siguiendo la terminología de Hernández *et al.* (2010), este es un estudio de caso de enfoque mixto y alcance descriptivo. Las áreas de investigación son la TAV y el análisis textual y traducción —concretamente, la comparación de TO y traducciones— (Williams y Chesterman, 2002). En cuanto a la integración de los enfoques cuantitativo y cualitativo, llevamos a cabo una combinación metodológica en la que la vertiente cualitativa se encuentra subordinada a la cuantitativa (Blanco y Pirela, 2016, en línea).

4.2. Instrumentos de investigación

En lo que respecta a la herramienta cuantitativa, esta es un corpus paralelo elaborado en un archivo xls en el que se incluye, 1) código de tiempo, 2) nombre del personaje, 3) transcripción de la versión original dividida por réplicas, 4) transcripción del doblaje en EN, 5) macrotécnica y zona de traducción detectadas, 6) transcripción del redoblaje en EE y 7) macrotécnica y zona de traducción identificadas.

Para nuestro análisis cuantitativo, empleamos la taxonomía de macrotécnicas de traducción elaborada en Carrero-Martín (2023). Estas macrotécnicas parten de la propuesta de técnicas de traducción —concepto definido como procedimiento visible en el resultado de la traducción, utilizado para conseguir la equivalencia traductora en microunidades textuales y empleado para analizar textos traducidos (Hurtado, 2001, p. 257; p. 308)— de Martí-Ferriol (2006). La taxonomía de técnicas de este autor, pensada para analizar TAV, se compone de 20 técnicas agrupadas según su pertenencia al método literal, a la zona intermedia o al método interpretativo-comunicativo (más familiarizante). Debido a la exhaustividad de la propuesta, establecer la frontera entre ciertas técnicas que comparten características (por ejemplo, reducción, omisión y compresión o ampliación y amplificación) puede resultar, en nuestra opinión, una cuestión compleja. Esto, sumado a la subjetividad inherente al análisis de técnicas, nos motivó a crear un listado de macrotécnicas en las que se aglutinaron aquellas técnicas de naturaleza similar.

Entre las macrotécnicas de nuestra propuesta correspondientes al método literal encontramos: 1) el extranjerismo, que podemos definir como la integración de un elemento lingüístico de otra lengua en TM, ya sea adaptado o sin adaptar e imitando su forma o no —una aglutinación de las técnicas de préstamo y calco de Martí-Ferriol (2006)—; 2) la traducción literal, que reproduce de manera exacta el contenido del TO —aglutinación de las técnicas de traducción palabra por palabra, traducción uno por uno y traducción literal—; y 3) equivalente acuñado, es decir, el uso de términos, expresiones, etc., reconocidas como equivalentes por diccionarios, uso lingüístico, etc., en el TM. Sobre la zona intermedia, encontramos las siguientes macrotécnicas: 4) cambio de extensión (acortamiento), que consiste en eliminar total o parcialmente información del TO (se corresponde con la omisión, la reducción y la compresión); 5) el cambio de nivel, que implica el uso de hipónimos, hiperónimos, términos neutros o específicos, etc., en la

traducción (aglutinación de particularización y generalización); 6) la transposición, que es el cambio de categoría gramatical o voz del verbo; 7) la descripción, o la traducción de un término, modismo, paremia, etc., por su forma o función; y 8) el cambio de extensión (alargamiento), que unifica las técnicas de ampliación y amplificación y que consiste en añadir información en el TM. Finalmente, en lo que respecta al método interpretativo-comunicativo, tenemos tres macrotécnicas: 9) la modulación, que supone un cambio de punto de vista, enfoque, etc. (léxica o estructural) en el TM; 10) la modificación (unión de la sustitución y la variación), que implica modificaciones en elementos que afectan a la variedad lingüística o sustitución de elementos paralingüísticos por lingüísticos y viceversa y 11) la familiarización, que puede suponer desde sustituir un referente cultural del TO por uno de la lengua meta al establecimiento de equivalencias efímeras, imprevisibles fuera de contexto, que se desvían de forma clara del TO (unificación de la adaptación y la creación discursiva).

Sobre nuestras herramientas cualitativas, estas fueron dos entrevistas: una estructurada y otra, semiestructurada. La primera se dirigió a Ángel Fernández Sebastián y la segunda, a María Ovelar, traductor y letrista del redoblaje en EE, respectivamente. En lo que respecta a las preguntas de la primera entrevista, estas fueron: 1) ¿Podría decirnos, en líneas generales, qué recuerdo guarda de la traducción al EE de esta película? ¿Cómo recibió el encargo? ¿Cuál fue su reacción a este? ¿Cómo se sintió al respecto?, 2) ¿Recuerda cuáles fueron las indicaciones que recibió por parte del cliente (estudio, productora...) a la hora de traducir la película?, 3) Tanto en círculos académicos como en la prensa cinematográfica se ha mencionado que la retraducción de *La sirenita* tenía como objetivo comprobar la recepción del redoblaje al EE de una película doblada previamente al EN y que se buscó una mayor adaptación para el público español. ¿Tiene constancia de este hecho? ¿Recuerda si le indicaron algo al respecto?, 4) A la hora de traducir *La sirenita*, ¿era conocedor del doblaje original en EN? De ser así, ¿podría decirnos qué papel jugó este primer doblaje? ¿Supuso en algún momento un documento de consulta o referencia? ¿Recuerda si buscó acercarse o, por el contrario, alejarse de este?, 5) En cuanto a las canciones, tenemos constancia de que María Ovelar fue la responsable de las adaptaciones al español. ¿Qué podría decirnos de esto? ¿Participó usted de alguna forma?, 6) En relación con las últimas preguntas, ¿tuvo algún tipo de contacto con alguno de los agentes implicados en la traducción en EN (traductora, ajustador, director de doblaje...)?, 7) En comparación con una traducción que se ha tornado tan canónica como es el doblaje original en EN, ¿qué recuerdo guarda del resultado final de este doblaje al EE? ¿Quedó satisfecho? ¿Cómo compararía el resultado de la versión en EE con el de la versión en EN que recibimos previamente en nuestro país, si lo conoce?, 8) ¿Cree que existe alguna diferencia entre traducir una película por primera vez y traducirla para un redoblaje que ya se haya distribuido en España (en, por ejemplo, la libertad y las estrategias empleadas al existir ya un texto previo conocido por el público), 9) Además de *La sirenita*, usted también fue el responsable de la retraducción al EE de *La Cenicienta*. ¿Cómo lo recuerda? ¿Hubo alguna diferencia a la hora de traducir una película y otra en cómo encaró la traducción? ¿Cree que el hecho de que la traducción original de *La Cenicienta* fuera más antigua pudo haberle dado más libertad?, 10) En general, la reacción del público ante los redoblajes (ya sean de una variedad diatópica a otra o de la misma variedad) parece ser dispar. ¿A qué cree que puede deberse esto?, 11) Anteriormente hemos mencionado que, probablemente, con la retraducción al EE europeo de *La sirenita* se buscaba una mayor adaptación al público español. Más allá de las razones legales y económicas que motivaron los redoblajes de las películas de la Walt Disney Pictures al EE en la década de 1990 y a principios de los años 2000, ¿cree usted que estas nuevas adaptaciones

lingüísticas eran necesarias para el público de nuestro país? y 12) Como cierre a la presente entrevista, ¿le gustaría hacer alguna observación o comentario más?

Sobre la segunda entrevista, las preguntas fueron las siguientes: 1) ¿Cómo fue la experiencia de retraducir y readaptar canciones tan populares?, 2) ¿Fue una labor exclusivamente suya o participaron más profesionales en el proceso?, 3) ¿A qué le dio más importancia?, 4) ¿Le pidieron cambiar la letra de la canción para diferenciar una versión de otra? y 5) ¿Querría añadir alguna cosa más?

4.3. Objeto de estudio

Como cierre a la metodología, procedemos a continuación a hablar de la película objeto de nuestra investigación: *La sirenita*. Dirigida por John Musker y Ron Clements y estrenada el 13 de noviembre de 1989, este largometraje está considerado como uno de los más importantes en la historia de Disney, pues marcó el inicio de su recuperación en los años noventa en el periodo conocido como el *renacimiento de Disney* (Repullés, 2015, p. 74). Basada en el cuento de Hans Christian Andersen, la película narra la historia de Ariel, una sirena hija del Rey Tritón, y de cómo, tras enamorarse de un humano, hace un trato con Úrsula, la bruja del mar, para convertirse en humana a cambio de su voz y así enamorar al príncipe en un plazo de tres días. Con ayuda de sus amigos Sebastián, Flounder y Scuttle (un cangrejo, un pez y una gaviota), la joven terminará consiguiendo su final feliz, derrotando a la bruja en sus intentos de que Ariel fracase.

La película, que fue un gran éxito en taquilla, recibió inicialmente un doblaje en EN destinado para la totalidad del mercado hispanohablante (Iglesias, 2009, p. 196). La traductora fue Mireya Villalonga y el director, Javier Pontón (Repullés, 2015, p. 161). Sin embargo, en 1998, coincidiendo con el reestreno de la película y su relanzamiento en formato doméstico en España, Disney decidió grabar un nuevo doblaje en EE para la película (Iglesias, 2009, p. 58; Repullés, 2015, p. 113). Este contaría con la traducción de Ángel Fernández Sebastián, la adaptación musical de María Ovelar y la dirección de Jose Luis Gil (Carrero-Martín, 2023, p. 362). Los motivos por los que se realizó este nuevo doblaje son diversos. Iglesias (2009, p. 58) indica que este fue una probatura de Disney para comprobar la reacción del público, mientras que Repullés (2015, p. 113) afirma que se debió a motivos económicos. Pérez (2019, p. 131), por su parte, señala que el redoblaje obedeció a motivos meramente estéticos. En Carrero-Martín (2023, p. 361) se recoge, igualmente, que este fue parte de una estrategia a largo plazo dentro del planeamiento lingüístico de la compañía, pues se tenía el deseo de que los doblajes fueran más identificables con el público local.

Sea como fuere, dicho redoblaje fue recibido con relativo rechazo por parte del público, algo debido, según Repullés (2015, p. 95; pp. 113-114), a la alta calidad y familiarización del público con el doblaje original, lo que hizo que el nuevo doblaje fuera recibido con extrañeza. Este rechazo ha continuado en la actualidad, a pesar del uso del redoblaje en reposiciones para televisión y de estar incluido tanto en las ediciones en vídeo doméstico como en vídeo bajo demanda de la película (Carrero-Martín, 2023, pp. 363-365).

5. RESULTADOS

Seguidamente, pasaremos a comentar los resultados de nuestro análisis. En total, se han analizado, entre los dos doblajes de la película, 2 horas y 24 minutos de metraje. En el doblaje en EN se encontraron 1901 macrotécnicas de traducción y en el redoblaje en EE, 1878. El número de casos y el porcentaje que representa cada macrotécnica, así como la diferencia porcentual, se incluye en la tabla 1:

Tabla 1. Resultados de análisis de macrotécnicas.

Macrotécnica	Casos (EN)	Porcentaje (EN)	Casos (EE)	Porcentaje (EE)	Diferencia porcentual
Extranjerismo	68	3,58 %	84	4,47 %	0,89
Traducción literal	692	36,40 %	729	38,82 %	2,42
Equivalente acuñado	302	15,89 %	306	16,29 %	0,4
Cambio de extensión (acortamiento)	290	15,26 %	227	12,09 %	3,17
Cambio de nivel	8	0,42 %	12	0,64 %	0,22
Transposición	13	0,68 %	6	0,32 %	0,32
Descripción	11	0,58 %	7	0,37 %	0,21
Cambio de extensión (alargamiento)	99	5,21 %	89	4,74 %	0,47
Modulación	60	3,16 %	62	3,30 %	0,14
Modificación	107	5,63 %	105	5,59 %	0,04
Familiarización	251	13,20 %	251	13,37 %	0,17
Total	1901	-	1878	-	-

Como podemos apreciar, el análisis de macrotécnicas de traducción apunta hacia tendencias similares entre ambos doblajes, con las macrotécnicas más utilizadas siendo, en ambas versiones, la traducción literal, el equivalente acuñado, el cambio de extensión (acortamiento) y la familiarización —si bien estas dos últimas se encuentran en tercer y cuarto puesto en el doblaje en EN y en cuarto y tercer puesto en el redoblaje en EE—. Igualmente, la máxima diferencia entre macrotécnicas es de 3,17 puntos porcentuales en el cambio de extensión (acortamiento).

Si llevamos nuestro análisis a nivel de método de traducción, vemos la aparente semejanza entre ambas traducciones de forma más clara. Así, el método literal, con 1062 casos de macrotécnicas en el EN y 1119 en el EE, representa un 55,87 % y un 58,58 % en cada versión, con una diferencia porcentual de 3,71. En cuanto a la zona intermedia, hay 421 casos en el doblaje original (22,15 %) y 341 en el redoblaje (18,16 %), con una diferencia porcentual entre versiones de 3,99 —la más alta—. Finalmente, el método interpretativo-comunicativo, con 418 casos tanto en el EN como en el EE —21,99 % y 22,26 %, respectivamente— implica una diferencia de solo 0,27 puntos porcentuales. El análisis a este nivel permite observar una tendencia clara de ambos doblajes hacia el método literal, siendo la zona intermedia la segunda opción más frecuente en el doblaje en EN y el método interpretativo-comunicativo, la tercera. Por el contrario, el método interpretativo-comunicativo es el segundo más utilizado en el doblaje en EE y la zona intermedia, la tercera. Sea como fuere, de nuevo, las similitudes entre doblaje y redoblaje, al menos en términos cuantitativo, son altas.

Con estos datos, cabe preguntarse hasta qué punto el doblaje original pudo influir en el redoblaje de la película, ya fuera por decisión de los agentes encargados de la traducción o por el cliente. Respecto a esto, llevamos a cabo, como ya hemos indicado, una entrevista a Ángel Fernández Sebastián, que afirmó que en ningún momento recibió indicaciones de apoyarse en la traducción original: “Así como en otras películas sí, aquí no hubo instrucciones añadidas ni nada parecido”. Igualmente, el traductor indica que en ningún momento contactó con los agentes responsables del doblaje original ni que utilizó este como documento de consulta, pues perseguía crear una traducción independiente de la original: “En el momento que me encargaron la traducción no busqué acercarme a la traducción original, sino todo lo contrario. No quería influencias. De lo contrario, sería más bien una adaptación de una traducción, no tu propia traducción”. Dicho esto, Fernández Sebastián sí afirma que, en ciertos momentos, la traducción original influyó en su toma de decisiones, como en mantener los nombres de las anguilas Flotsam y Jetsam, dos personajes secundarios de la película.

Así pues, según el propio traductor de la película, existió una independencia alta en la producción del redoblaje de la película. Sin embargo, este habría sido el caso de los diálogos y no tanto de las canciones. Así, Fernández Sebastián explica que, originalmente, las canciones iban a mantener su traducción original, pero que, más adelante, se encargó a la adaptadora María Ovelar que las retocara. Preguntada sobre esto, María Ovelar afirma en su entrevista que no trabajó sobre las traducciones originales, sino que hizo el proceso de adaptación desde cero: “Dejé un poco en un rincón del cerebro lo que recordaba de esas letras y me puse a adaptarlas como siempre, trabajando sobre el texto original, la traducción, la melodía y la imagen y, lógicamente, con un lenguaje propiamente castellano”. Como resultado, indica, surgieron temas que “En momentos tenían versos muy distintos de la primera versión y en otros eran tan parecidos que incluso en algunos dejé el antiguo”. Igualmente, afirma que en ningún momento recibió indicaciones de apoyarse sobre la traducción original, sino que se le indicó que debía producir una versión funcional en EE. Así, Ovelar afirma que sus principales objetivos fueron “evitar términos y modismos del español neutro” y “modernizar un poco el estilo”.

Por las palabras de Ovelar, parece que la retraducción de las canciones no fueron simplemente retoques, sino más bien revisiones profundas con cambios significativos en algunos puntos, lo que apunta, de nuevo, a una tendencia de independencia entre ambos TM, si bien este podría ser menor en el caso de las canciones donde, como indica la adaptadora, en ocasiones sí se mantuvo la solución traductora original. Con el fin de observar de manera más clara las divergencias, en la tabla 2 mostramos la diferencia porcentual entre las macrotécnicas de traducción en la película a nivel global, entre las detectadas en los diálogos y entre las de las canciones, para así ver si existen cambios relevantes.

Tabla 2. Diferencia porcentual entre las macrotécnicas utilizadas en la película a escala global, en los diálogos y en las canciones del filme.

Macrotécnica	Diferencia porcentual total	Diferencia porcentual en los diálogos	Diferencia porcentual en las canciones
Extranjerismo	0,89	1,0	0,55
Traducción literal	2,42	3,6	2,08
Equivalente acuñado	0,4	0,6	0,25
Cambio de extensión (acortamiento)	3,17	3,2	2,91
Cambio de nivel	0,22	0,3	0,27
Transposición	0,32	0,4	0,26
Descripción	0,21	0,2	0,27
Cambio de extensión (alargamiento)	0,47	0,5	0,53
Modulación	0,14	0,3	0,52
Modificación	0,04	0,0	0,25
Familiarización	0,17	1,5	6,78

Como puede observarse, los resultados expuestos vuelven a indicar que, ya sea de manera global, en los diálogos o en las canciones (con la excepción, en este último caso, de la familiarización, con una divergencia de 6,78 puntos porcentuales), las diferencias continúan apreciándose escasas a nivel de las macrotécnicas de traducción empleadas. Esto choca, como hemos visto, con las afirmaciones dadas por los agentes implicados en la retraducción, pues, de nuevo, las similitudes continúan siendo amplias. Sin embargo, conviene no olvidar que el análisis que estamos llevando a cabo es de toda la película y no de las sucesivas unidades intermedias y menores en las que hemos dividido el filme con el fin de facilitar el análisis —escenas y réplicas—. Esto nos lleva a preguntarnos si acaso la similitud de las macrotécnicas utilizadas en ambos doblajes podría deberse a que las diferencias entre macrotécnicas *se compensan* entre las escenas. Para clarificar esta cuestión, hemos calculado la diferencia de uso de las macrotécnicas escena a escena (tomando como referencia la edición en DVD de la película, con 26 escenas). Con el fin de facilitar la lectura de los datos, mostramos en la tabla 3 los promedios de diferencia escena a escena, así como la diferencia máxima.

Tabla 3. Promedio de diferencia en el uso de macrotécnicas y mayor diferencia entre macrotécnicas por escena.

Escena	Diferencia promedio de la escena	Diferencia máxima
1	3,87	11,17
2	0	0
3	1,98	5,46
4	2,83	8,19
5	2,24	7,42
6	1,75	7,9
7	1,16	3,19
8	1,19	5,77
9	2,07	7,54
10	1,07	3,80
11	0,67	1,52
12	1,99	5,91
13	0,99	3,13
14	1,77	9,74
15	3,59	14,78
16	2,21	6
17	2,28	5,69
18	3,61	11,73
19	1,86	7,11
20	1,51	5,55
21	1,41	6,44
22	2,32	10,30
23	1,16	4,31
24	1,19	5,31
25	2,37	4,35
26	1,16	3,18

Como podemos observar, el promedio de la diferencia entre técnicas, al calcularlo escena por escena, es variable, si bien en ningún punto supera los 4 puntos porcentuales. No

obstante, al calcular el promedio de diferencia en el uso de técnicas a escala global (0,77), podemos observar que este es más bajo que el de prácticamente la totalidad de las escenas —salvo la escena 2, que no contiene diálogos, y la escena 11—. En cuanto a la diferencia máxima entre técnicas escena por escena, los resultados obtenidos van desde los 1,52 puntos —escena 11— a los 14,78 —escena 15—. Resulta interesante destacar aquí que la gran mayoría de estos resultados superan sensiblemente la diferencia máxima entre macrotécnicas a escala global (3,17), que solo supera a las escenas 2 (sin diálogos ni canciones), 11 y 13.

En resumen, creemos que, aunque sí existe una similitud entre las macrotécnicas usadas en ambos doblajes, el análisis macrotectual parece pronunciar dicha similitud, mientras que, si este análisis se observa en una unidad menor —como las distintas escenas que componen el filme—, los resultados muestran cómo esta similitud varía, si bien mínimamente, durante la obra. Esto no implica, no obstante, que despreciemos los resultados macrotectuales, pues la película es un todo compuesto por las diversas escenas que la componen. Sin embargo, sí consideramos que la comparación es más apreciable y objetiva en dichas unidades menores de análisis, pues las diferencias de uso en unas macrotécnicas y otras pueden *maquillar* las diferencias. En cuanto a la información extraída de nuestras entrevistas, esta parece indicar una relación difusa entre los doblajes: mientras que la traducción de los diálogos se dio de manera independiente, las canciones destinadas al redoblaje sí tomaron inspiración, en algunos puntos, del TM original.

6. CONCLUSIONES

A lo largo del presente capítulo, hemos llevado a cabo un análisis cuantitativo comparativo de macrotécnicas de traducción entre el doblaje y el redoblaje de la película *La sirenita* complementado con las declaraciones de dos de los agentes que participaron en el redoblaje: el traductor, Ángel Fernández Sebastián, y la letrista, María Ovelar. A partir de nuestros resultados, podemos plantear una serie de conclusiones.

En primer lugar, según los agentes del redoblaje, existió una independencia en la producción del segundo TM destinado a España (lo que vendría a confirmar nuestra hipótesis n.º 3). No obstante, el análisis cuantitativo revela una similitud alta entre los doblajes, con una diferencia entre macrotécnicas que rara vez supera los 3 puntos porcentuales. Más aún, el doblaje y el redoblaje muestran una mayor proximidad al método literal (lo que vendría a refutar nuestra hipótesis n.º 2, a pesar de confirmarse la n.º 1). Esta similitud en los resultados cuantitativos nos lleva a las siguientes reflexiones. En primer lugar, y tal y como hemos comentado a raíz de los resultados mostrados en la tabla 3, al observar los resultados no en la totalidad del filme, sino por escenas, las diferencias entre ambos TM se vuelven más evidente. Esto, pensamos, es interesante, pues apunta a una compensación entre las diferentes escenas que acrecienta la similitud entre doblaje y redoblaje. Con todo, como ya hemos indicado, no desdeñamos los resultados a escala macrotectual, si bien la comparación en unidades menores permite comprender mejor el fenómeno analizado. En segundo, nuestra investigación plantea también una reflexión sobre la naturaleza de los análisis cuantitativos de técnicas y macrotécnicas de traducción. Tal y como hemos indicado, este análisis ha comparado el doblaje y el redoblaje de *La sirenita* mediante la taxonomía de macrotécnicas propuesta en Carrero-Martín (2023). Si bien no podemos negar el valor de los datos obtenidos —con autores como Chaume (2018b) destacando la necesidad de estudios descriptivos que permitan este tipo de comparaciones cuantitativas—, si creemos importante no olvidar que este tipo de herramientas describen el fenómeno observado, pero no profundizan por sí solas en cómo se plasma en el texto. Así pues, si bien los resultados son de gran interés con el fin de establecer tendencias cuantitativas, un análisis de carácter

cuantitativo o mixto en futuras contribuciones podría revelar, de forma más precisa, la naturaleza y relación del redoblaje en EE para con el doblaje original en EN.

Con estas palabras cerramos el presente estudio que, esperamos, sirva para avanzar en la investigación del fenómeno de retraducción en el marco de la TAV desde una perspectiva cuantitativa y para inspirar futuras contribuciones de carácter similar.

REFERENCIAS

- Carrero-Martín, J. F. (2023). *La traducción audiovisual en España e Hispanoamérica: Aspectos históricos y estudio de caso sobre técnicas de traducción* (Tesis doctoral inédita). Universitat de València.
- Carrero-Martín, J. F., & Mejías-Climent, L. (2021). A brief overview of current approaches to AVT studies and practices. En L. Mejías-Climent & J. F. Carrero Martín (Eds.), *New perspectives in audiovisual translation: Towards future research trends* (pp. 13–21). Publicacions de la Universitat de València.
- Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *TRANS. Revista de Traductología*, 17, 13–34. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225>.
- Chaume, F. (2018a). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40-63. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.43>.
- Chaume, F. (2018b). The retranslation and mediated translation of audiovisual content in multilingual Spain: Reasons and market trends. *Status Quaestionis*, 15, 12–27. <https://doi.org/10.13133/2239-1983%2F14569>.
- Chaume, F. (2018c). Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes? *Journal of Specialised Translation*, 30, 84–104. <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2018.197>.
- Chaume, F. (2019). Audiovisual translation. En R. Muñoz-Basols, S. Calvo, & T. Guzmán (Eds.), *The Routledge handbook of Spanish translation studies* (pp. 311–351). Routledge.
- Fuentes-Luque, A. (2019). Silence, sound, accents: Early film translation in the Spanish-speaking world. En C. O’Sullivan & J. F. Cornu (Eds.), *The translation of films 1900-1950* (pp. 133–150). Oxford University Press.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Iglesias, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Salamanca.
- Martí-Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I.
- Mayoral, R. (12 de marzo de 1998). *Traducción audiovisual, traducción intercultural, traducción subordinada* [Taller]. Seminario de Traducción Subordinada, Sevilla, España.
- Pérez, J. (2019). *Historia del doblaje catalán de los clásicos de Walt Disney: Origen*,

- motivos y estado actual de las producciones* (Tesis doctoral inédita). Universitat Rovira i Virgili.
- Repullés, F. (2015). *La traducción de películas de animación: Las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados* (Tesis doctoral inédita). Universidad del País Vasco.
- Scandura, G. (2020). *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series infantiles y juveniles: ¿Estandarización, política lingüística o censura?* (Tesis doctoral inédita). Universitat Jaume I.
- Williams, J., & Chesterman, A. (2002). *The map: A beginner's guide to doing research in translation studies*. St. Jerome Publishing.
- Zanotti, S. (2015). Analysing redubs: Motives, agents and audience response. En R. Baños-Piñero & J. Díaz-Cintas (Eds.), *Audiovisual translation in a global context: Mapping an ever-changing landscape* (pp. 110–139). Palgrave Macmillan.
- Zanotti, S. (2018). Archival resources and uncertainties in film retranslation research. *Status Quaestionis*, 15, 58–85.
- Zaro, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro & F. Ruiz (Eds.), *Retraducir, una nueva mirada: La retraducción de textos literarios y audiovisuales* (pp. 21–34). Miguel Gómez Ediciones.