

Estrategias para el subtitulado estético en productos audiovisuales

Strategies for aesthetic subtitling in audiovisual products

Resumen

Este estudio surge como respuesta al auge de los productos musicales audiovisuales y a la relevancia en el ámbito de la Traductología de la traducción de canciones. El objetivo último del mismo es un análisis del posible impacto de las estrategias propias de la traducción de canciones para ser cantadas en otra disciplina diferente y que normalmente no se ve condicionada por esta última, la subtitulación de productos audiovisuales musicales de plataformas de vídeo bajo demanda. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica de los fundamentos de la práctica traductora de la traducción de canciones, en concreto de la traducción de canciones para ser cantadas y de la subtitulación de canciones. Asimismo, se realizó un análisis de un corpus de películas y series creado *ex profeso*. El corpus se compone de seis productos audiovisuales, cuatro capítulos de series musicales destinadas a adolescentes y dos películas musicales del subgénero *coming-of-age*, procedentes de Netflix y Disney Plus, dos de las plataformas más relevantes en el panorama actual del ocio digital. El análisis se realizó a partir de un sistema de etiquetado creado *ad hoc* basado en los cinco principios de la teoría del pentatlón de Low (2003) (cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima), y procesado con un *software* de análisis cuantitativo y cualitativo, MAXQDA. El estudio demuestra cómo los criterios más respetados en la subtitulación de canciones son el sentido, la naturalidad y la rima, frente a un porcentaje inferior en los criterios de ritmo y cantabilidad. Se observan además las diferencias entre un enfoque más estético en los subtítulos de los productos de Netflix a partir de estrategias como rimas asonantes y consonantes o similitud del número silábico de TO, frente a un enfoque más fiel a las imágenes poéticas del TO y la naturalidad léxica y sintáctica por parte de los productos de Disney Plus.

Palabras clave:

subtitulación; traducción de canciones; musicales; cantabilidad; plataformas de vídeo bajo demanda (VOD); naturalidad; productos audiovisuales; Netflix; Disney Plus; España.

Autoría

VICENTE BRU GARCÍA

Universidad de Granada, España

vicentebbru@go.ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-6974-3230>

Para citar este artículo:

Bru García, V. (2025). Estrategias para el subtitulado estético en productos audiovisuales, *ELUA*, 44, 105-124.
<https://doi.org/10.14198/ELUA.28646>

Recibido: 10/11/2024

Aceptado: 16/01/2025

Conflicto de intereses: el autor declara que no hay conflicto de intereses.

© 2025 Vicente Bru García



Licencia: este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Abstract

This study emerges as a response to the rise of the number of musical audiovisual products and the current relevance of song translation in the field of translation studies. The ultimate aim pursued by this study is to analyse the possible impact of the different strategies involved in the translation of songs to be sung, inspired by the five criteria analyzed by Low (2003) in his famous pentathlon theory, in a different discipline that is not normally conditioned by song translation to be sung: the subtitling of musical audiovisual products on video- on-demand (VOD) platforms. To this end, a literature review has been carried out on the fundamentals of the translation practice of song translation, specifically on the main differences and similarities of the translation of songs to be sung and the subtitling of songs. An analysis of a corpus of musical films and series was then carried out in order to establish the strategies used in this practice. The corpus consists on six audiovisual products, four episodes of musical series aimed at teenagers and two musical films of the coming-of-age sub-genre from Netflix and Disney Plus, two of the most relevant platforms in the current digital entertainment scene. The analysis was carried out using an ad hoc labelling system based on the five principles of Low's (2003) pentathlon theory (singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme), and processed with a quantitative and qualitative analysis software, MAXQDA. The study shows that the most respected criteria in the subtitling of songs are sense, naturalness and rhyme, compared to a lower percentage in the criteria of rhythm and singability. Differences are also observed between a more aesthetic approach in the subtitling of Netflix products based on strategies such as assonant and consonant rhymes or similarity of TO syllabic number, versus a more faithful approach to the poetic images of TO and lexical and syntactic naturalness for Disney Plus products.

Keywords:

subtitling; song translation: musicals; singability; video on demand (VOD) platforms; naturalness; audiovisual products; Netflix; Disney Plus; Spain.

1. INTRODUCCIÓN: NUEVAS FORMAS DE TRADUCIR EL GÉNERO MUSICAL

En las últimas décadas, el mercado audiovisual ha presenciado el auge de uno de los géneros fílmicos más antiguos y de mayor importancia de su historia, el género musical. Ejemplo de ello es el año 2022, en el que un total de 17 películas musicales llegaron a salas de cine, plataformas de vídeo bajo demanda (VOD) o festivales de cine, en lo que algunos han bautizado como “la nueva edad de oro del musical” (Flint 2021). El género musical se configura en esta era en todo tipo de productos audiovisuales, desde grabaciones teatrales en plataformas digitales como *Amadeus* (Longhurst 2017) a éxitos en taquilla y crítica como *Tick Tick... Boom!* (Miranda 2021) o series como *High School Musical The Musical The Series* (Goldstick et al. 2019).

Al mismo tiempo, frente a esta alta demanda de productos musicales, el mercado profesional de la traducción ha cambiado radicalmente las estrategias necesarias para satisfacer las preferencias demandadas por los clientes a la hora de traducir los elementos más importantes de estas películas y series: las canciones. La traducción de canciones, ámbito no exento de polémica por su tratamiento más libre a la hora de ser fiel al texto origen (Susam-Sarajeva 2008, p. 189), ha influido en las técnicas que se seleccionan en las diferentes modalidades de traducción audiovisual (Cruz-Durán 2022, p. 180), entre las que se incluye la subtitulación, que será el principal objeto de este artículo.

Este estudio supone un acercamiento a la realidad de lo que denominamos *subtitulado estético o cantado* en productos audiovisuales musicales, todo ello desde el prisma de un estudio de corpus. Para ello, se plantearon tres objetivos principales:

- Comprobar la incidencia de las estrategias propias de la traducción de canciones para ser cantadas asociadas a los cinco principios identificados por Low (2003) en la traducción para subtitulado de productos audiovisuales en plataformas digitales;
- Realizar una comparativa entre las plataformas Disney Plus y Netflix en lo referente a las estrategias mayoritarias a la hora de subtitular canciones de productos musicales;
- Determinar el principio del pentatlón de Low (2003) que más se utiliza a la hora de traducir canciones.

Para ello, se realizará en primer lugar un acercamiento a los principios que regulan el ámbito de la traducción de canciones, así como a la evolución del tratamiento de las canciones en el subtitulado de productos musicales; se proseguirá definiendo la muestra seleccionada para el corpus, así como el nuevo sistema de etiquetado diseñado para esta investigación; y se finalizará con un capítulo en el que se comentan los resultados y se exponen los datos que refuerzan la existencia de esta nueva tendencia traductológica.

2. MARCO TEÓRICO: LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES Y LA EVOLUCIÓN DEL SUBTITULADO EN CONTEXTOS MUSICALES

2.1. La traducción de canciones: aplicaciones prácticas y principios teóricos

La traducción de canciones se está configurando en los últimos años como un ámbito de la Traductología que crece exponencialmente y que abarca desde la traducción para doblaje de las canciones de productos audiovisuales (Cruz-Durán 2022) o el análisis multimodal de las canciones de teatro musical para su correcta traducción (Soto Bueno 2022) hasta la censura aplicada al subtitulado de canciones en productos audiovisuales polémicos (Bru García y Álvarez de Morales Mercado 2023). Se trata, pues, de un campo de estudio amplio y complejo en el que destaca la traducción de canciones para ser cantadas (Franzon 2008), uno de los grandes subtipos de la traducción de canciones y el más reconocible debido a su presencia en ámbitos culturales.

Dado que se considera que en la actualidad las estrategias utilizadas en el subtitulado de productos audiovisuales musicales y las empleadas en la traducción de canciones para ser cantadas guardan una similitud, se observarán a continuación los fundamentos de este tipo de traducción. Si bien esta modalidad ha sido considerada en ocasiones como una práctica ajena a la Traductología debido a su naturaleza subordinada a patrones musicales y su fidelidad más libre al texto origen (Gil Osuna 2020) y ha recibido el sobrenombre de *adaptación de canciones*, la realidad es diferente. Tal y como indican Bru García y Martínez-Martínez (2024), la traducción de canciones para ser cantadas comparte sus principios teóricos con las nociones básicas de la traducción, puesto que se trata de una situación comunicativa en la que se transvasa la información “de un texto origen (TO) a un texto meta (TM) subordinando las estrategias y la elección de vocabulario a los patrones musicales preestablecidos y a la funcionalidad del producto musical” (p. 146).

Entre los teóricos prolijos en este ámbito, Low (2003) destaca como uno de los pioneros en la materia. Dado que para crear la herramienta metodológica empleada en este estudio se ha utilizado la teoría del pentatlón de Low, es necesario hacer hincapié en cada uno de los principios identificados por este autor para la correcta traducción de canciones para ser cantadas. El autor

neozelandés señala cinco criterios de calidad que se tienen en cuenta a la hora de realizar una traducción para ser cantada, cinco principios que tienen la misma importancia y que, al igual que en el pentatlón deportivo, deben estar compensados entre sí si se desea un producto de calidad.

El primero de ellos, la cantabilidad (*singability*) es el que más se puede alejar en principio de la naturaleza escrita del subtitulado. Low (2003, p. 93) explica este principio de forma ambigua y abstracta, dado que la cantabilidad es el respeto en la traducción por el efecto causado al público origen, que debe ser el mismo que el que se causará en el público meta, y lo relaciona con el componente musical del producto polisemiótico. Este efecto se ejemplifica en la fidelidad a la sonoridad musical o por las inflexiones de los cantantes, pero se hace especialmente visible en la similitud vocálica y consonántica. Si el producto musical respeta el patrón vocálico original, creado con la intención de que sea fácilmente reproducible por un cantante, el producto final será igualmente reproducible y no supondrá ninguna dificultad añadida para el cantante meta. Dado que ningún cantante deberá reproducir el texto que se traduce al español en el subtitulado, resulta un criterio que puede parecer difícil de tener en cuenta en esta modalidad traductológica.

La naturalidad es el principio que puede tener más relación teórica con la práctica del subtitulado. Díaz-Cintas (2020, p. 167) señala que la oralidad prefabricada, es decir, la simulación del discurso oral escrito por guionistas que suena natural para el público origen y meta, debe ser uno de los principios esenciales para un subtitulado de calidad. Low (2003, p. 95) se centra en el uso de un léxico y una sintaxis naturales, idiomáticas para el receptor en su cultura meta. Se deben evitar, pues, el hipérbaton o el léxico que pueda ser difícil de comprender en una primera escucha (o lectura en el caso de los subtítulos).

En cuanto al sentido, el autor (*ibid.*, p. 94) se apoya en los estudios funcionalistas de la traducción: establece que el sentido que debe respetar el traductor no es la equivalencia léxica o ni siquiera semántica, sino que se fija en la funcionalidad, en el mensaje del original y su efecto en la cultura meta. Surge aquí la relación con el primer fundamento, el de la cantabilidad, desde una perspectiva estética y funcional: debe cantarse fácilmente, pero, ante todo, debe transmitir aquellos mensajes y principios funcionales que el autor original plasmó en la canción.

Los dos últimos criterios, procedentes del ámbito de la poesía y la música, son el ritmo y la rima. Dado su componente musical, el ritmo del producto musical traducido debe ajustarse a los patrones musicales a partir del número de sílabas y la sincronía en la acentuación musical y léxica (*ibid.*, p. 96). Si bien se hace mención a la existencia de melismas u otras estrategias para eliminar o añadir sílabas, el autor establece que una buena traducción es aquella que ajusta la nueva información a estos patrones métricos originales, así como hace coincidir la acentuación de la pieza musical, medida a partir de los pulsos del tempo, con la acentuación natural del léxico utilizado, con el objetivo de que la letra cantada se mimetice con la musicalidad propia de las palabras en un discurso oral. En los que respecta a la subtitulación, si bien esta cuenta con subordinaciones al número de caracteres por línea o por segundo, lo cierto es que el efecto sonoro que se crea cuando se cruza un acento o falta una sílaba no se produce de forma tan instantánea como podría suceder en el doblaje.

La rima, por su parte, es el principio más discutido y polémico de la investigación del autor. Se trata, además, del único criterio al que le dedica un artículo completo (Low 2008) para analizar

su relevancia en la traducción de canciones para ser cantadas. Aunque puede que la rima sea el principio que los traductores noveles identifican como prioritario a la hora de realizar una traducción, Low señala su importancia a nivel de efecto producido en el público, especialmente las *perfect rhymes* o rimas consonantes. No obstante, el autor señala que no debe considerarse el mayor limitante o criterio por excelencia del pentatlón. El efecto que produce la rima en un público que consume subtítulos no es el mismo que si lo oyesen, como en el caso de traducción para teatro musical o doblaje, si bien existen estudios (Lea *et al.* 2021) que señalan la importancia de la rima para mejorar la comprensión del producto poético.

2.2. El subtitulado en productos audiovisuales musicales: de la traducción literal al subtitulado estético

Una vez revisados los principios teóricos de la traducción de canciones, resulta interesante observar la evolución teórica del subtitulado de productos musicales para comprobar la pertinencia o no de los principios de traducción de canciones en esta modalidad, así como los antecedentes a este estudio sobre subtitulado estético o cantado que han configurado la forma en la que se ha procedido al análisis del corpus.

Bru García y Álvarez de Morales Mercado (2023) ya estudiaron las características y las sincronías que caracterizan el subtitulado de productos del género musical. El presente estudio, sin embargo, se centrará en el tratamiento de las canciones y las tendencias funcionales presentes a la hora de realizar esta traducción.

Se puede afirmar que existen dos corrientes con respecto al subtitulado de canciones: una de carácter literal y otra de carácter estético. De una parte, Agost Canós (2001, p. 46) indicaba en referencia a la subtitulación de las canciones que tan solo debe realizarse en el caso de que se contaran con los derechos para ser subtituladas y, en caso afirmativo, mediante una traducción lo más fidedignamente posible a las imágenes poéticas del texto, es decir, a la semántica del texto origen. Esto concuerda con lo indicado por Franzon (2008), que enmarca la subtitulación de productos musicales como un ejemplo de la traducción de canciones sin tener en cuenta la música, es decir, sin contemplar los patrones musicales o cualquiera de los principios del pentatlón de Low (2003). Además, estas mismas indicaciones se reflejan en la guía de subtitulado de la plataforma de VOD más conocida y con mayor número de usuarios, Netflix (2024). Esta tendencia, pues, presta mayor atención al contenido y no a la forma, procurando ofrecer no una traducción funcional, sino fiel en lo referente a las imágenes poéticas del TO.

Por otra parte, el subtitulado estético o cantado, como se ha bautizado en este estudio, persigue recrear el efecto estético y poético de la canción original. Castro Roig (2001, p. 282) ya menciona en la misma época que los autores anteriores que existe una preferencia en el subtitulado por utilizar traducciones en las que priman las rimas o incluso que respetan los patrones musicales. Esta realidad se constata en el estudio de los subtítulos de la película *Les Misérables* (Hooper 2012), en los que se observa una predilección por las rimas y por reflejar el componente poético de las mismas (Tico Cerdán 2014).

Estudios como los de Bru García y Álvarez de Morales Mercado (2023) también reflejan esta tendencia, si bien es Franzon (2016) quien define este subtitulado cantable y lo categoriza en

tres tipos: un subtitulado basado en los patrones musicales, es decir, en el número de sílabas y acentos; un subtitulado basado en las rimas, pero sin prestar atención a los patrones musicales; y un subtitulado que combina ambos y que está dotado de una similitud musico-semántica con el original, como es el caso de hacer coincidir las vocales o respetar las líneas melódicas que reflejan una intención en la trama (*wordpainting*). Este estudio resulta interesante desde el punto de vista teórico, si bien no se sustenta en un estudio de corpus fidedigno y relevante, como el mismo autor indica (2016, p. 345). De este modo, la investigación que se presenta a continuación supone un acercamiento más representativo y descriptivo de la realidad en el mercado audiovisual actual.

3. METODOLOGÍA: ETIQUETADO DE SUBTÍTULOS CON EL PENTATLÓN DE LOW (2003)

Se procederá a continuación a la descripción de la investigación que se ha llevado a cabo para la consecución de los objetivos propuestos, es decir, para la comprobación del impacto del subtitulado estético en los subtítulos actuales presentes en productos audiovisuales musicales en plataformas VOD.

3.1. Muestra: la era de las plataformas digitales

Para realizar un estudio cuyos resultados pudieran resultar significativos para el mercado audiovisual actual, se optó por utilizar los medios audiovisuales más relevantes en el panorama actual, que han revolucionado la forma en la que la sociedad se relaciona con la cultura (Martínez-Martínez *et al.* 2019): las plataformas VOD.

Se seleccionaron dos de las plataformas con mayor número de suscriptores en España (Espinel 2021), Netflix y Disney Plus. Netflix se configura como la plataforma más conocida, así como una de las que más apuesta por películas musicales como *Matilda* (Warchus 2022) o *Tick Tick... Boom!* (Miranda 2021). Disney Plus, por su parte, es una de las plataformas con el mayor contenido de productos musicales, en parte por la gran relación entre la empresa y la música desde sus inicios (Rodosthenous 2017).

Existe una gran diversidad de tipos de productos audiovisuales en los que se puede encontrar la presencia de canciones con relevancia para la trama que han de subtitularse. Por este motivo se optó por escoger una película de cada una de las plataformas y dos episodios de dos series de televisión diferentes, una de cada plataforma. De esta forma, se aseguró que la longitud de los productos resultase similar tanto en cada tipo de producto como en cada plataforma. Este corpus se designará a partir de ahora como *películas y series musicales*.

Dado que el género musical también cuenta con subgéneros musicales (películas cantadas en su totalidad, cine musical para adolescentes, drama musical, series en los que la música es tan solo el tema principal y no se cuentan historias a partir de ellas...), se decidió escoger productos audiovisuales similares en cada una de las plataformas para garantizar que los resultados de la comparativa de las plataformas estuvieran controlados. Se seleccionaron, pues, dos películas de género musical con un trasfondo de *coming-of-age*, es decir, películas que reflejan la evolución psicológica y madurativa de un joven músico, *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021) y *Stargirl* (Hart

2020); así como dos series sobre jóvenes cantantes en un instituto, *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al 2019) y *Julie and the Phantoms* (Ortega et al. 2020).

De todo el contenido lingüístico presente en el subtitulado en español de estas versiones, se seleccionó solo aquel contenido que tuviera que ver con un componente musical, ya bien fueran canciones que hicieran avanzar la trama del producto audiovisual (como es el caso de *Why en Tick, Tick... Boom!*) o canciones que se entonaran por parte de los protagonistas, pero que no tenían relación con la trama en sí (como *Happy Birthday*, interpretada por la protagonista de *Stargirl* al inicio de la cinta).

3.2. Herramienta de análisis: MAXQDA 2022 y el sistema de etiquetado de canciones

La herramienta de análisis de corpus que se ha utilizado en este estudio es el *software* de análisis de datos cualitativos MAXQDA 2022. Se trata de una herramienta digital que permite etiquetar segmentos textuales o audiovisuales siguiendo un sistema de códigos o etiquetas diseñados por el usuario. Esta herramienta ya ha sido utilizada por otros investigadores (Jiménez Hurtado y Martínez-Martínez 2021) para analizar subtitulado para sordos o audiodescripciones y extraer datos sobre el comportamiento de las estrategias de traducción o la naturaleza del sonido o imagen. Por esta razón, se considera pertinente su utilización en este artículo. No obstante, fue necesario el diseño de otro sistema de códigos diferente a los utilizados que respondiese a la teoría del pentatlón de Low (2003), descrita anteriormente.

Se diseñó, pues, un sistema de etiquetas denominado *subtitulado estético* con cinco criterios principales y varias etiquetas asociadas a los mismos. El primero de ellos era la cantabilidad, principio abstracto que era necesario concretizar para poder ser analizado. Dada la importancia que concede Low (2003, p. 93) y Nida (2001, p. 95) a la similitud vocálica como condición para que el texto meta sea cantado fácilmente, se decidió utilizar dos etiquetas: *similitud vocálica* y *no similitud vocálica*. Esta similitud solo se analizará en aquellas sílabas fuertes, especialmente en las sílabas finales, donde también recae la rima, criterio especialmente ligado a la cantabilidad.

En lo referente al sentido, se optó por observar si se respetaban las mismas imágenes poéticas del TO o si, por el contrario, se optaba por imágenes que fueran más idiomáticas utilizando las estrategias de domesticación o se optaba por otras imágenes que encajasen mejor en el patrón rítmico. Se definieron, pues, tres etiquetas: *mismas imágenes*, *imágenes del mismo campo semántico* y *otras imágenes*.

En cuanto a la naturalidad, se observó el nivel de verosimilitud de la intervención a partir de criterios como la ausencia de hipérbaton, la ausencia de palabras arcaicas o calcos del inglés y el uso de una sintaxis natural en español (ausencia de pasivas innecesarias, por ejemplo). Las etiquetas designadas fueron *natural* y *poco natural*.

El criterio del ritmo fue interpretado desde una doble vertiente, tal y como la describía Low (2003): acentos y sílabas. Dado que la acentuación musical resulta tan importante como la igualdad en el número silábico de cada verso, se establecieron cuatro etiquetas: *mismo número de sílabas*, *diferente número de sílabas*, *acentos correctos* y *acentos cruzados*. Las etiquetas de los acentos, no obstante, se reservaron exclusivamente para los versos que sí tuvieran el mismo número de sílabas

que el original, dado que carecía de sentido imaginar la posible acentuación de estos versos si se le aplica la técnica del melisma, es decir, añadir o sustraer sílabas a partir de notas de apoyo.

Finalmente, en el criterio de la rima, se designaron tres etiquetas, atendiendo a los distintos tipos de rimas presentes (o ausentes) en el canon tradicional: *rima asonante*, *rima consonante* y *ausencia de rima*. Aquellos versos del TO en los que no ocurría ninguna rima no fueron etiquetados siguiendo este principio.

Utilizando este programa de análisis de corpus, se procedió al análisis manual de los subtítulos, extraídos de las plataformas antes mencionadas, y se procesaron los resultados a partir de tablas y gráficos que se comentarán en el siguiente apartado. Además, también se procesaron los resultados de los dos subcorpus (los productos de Netflix en un corpus titulado “Netflix” y los productos de Disney Plus en el corpus “Disney Plus”) con el objetivo de extraer conclusiones para cada una de las plataformas.

4. RESULTADOS: COMPARATIVA DE CRITERIOS DEL PENTATLÓN Y DE PLATAFORMAS DE VOD

A continuación, se explorarán los resultados obtenidos del etiquetado del corpus de subtítulo. Se comenzará con los resultados generales agrupados por principios del pentatlón y, posteriormente, se analizará por plataforma y por tipología de producto audiovisual.

4.1. Principios del pentatlón aplicados al subtítulo

Se exponen a continuación los resultados de cada una de las etiquetas de los principios del pentatlón, siguiendo el orden en el que se presentaban en el estudio de Low (2003).

4.1.1. Cantabilidad

Como se expuso en el apartado 2.1., el criterio de cantabilidad, ligado a la ejecución cantada del producto musical, es el criterio que menos representatividad ha obtenido en el estudio de corpus, con un 96 % de ocasiones en las que los subtítulos no han reproducido las vocales originales, tal y como se plasma en la figura 1.

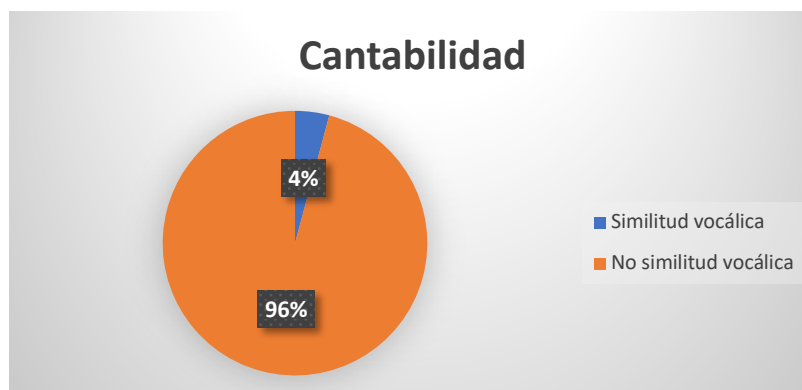


Figura 1. Etiquetado del principio de cantabilidad en el corpus *películas y series musicales*

Resulta interesante destacar que estos resultados concuerdan con la hipótesis planteada por Franzone (2016) de que el tercer tipo de subtitulado musical, el que contemplaba los patrones musico-semánticos, no sería muy representativo del mercado audiovisual actual debido a su dificultad y a la falta de formación de los traductores en este sentido.

El hecho de que no haya similitud vocálica en los subtítulos también está relacionado con la ausencia de rima, como se observará en el apartado 4.1.5. De esta forma, la gran mayoría de subtítulos funcionan como se observa, por ejemplo, en la Tabla 1, en la que se presenta un extracto de la canción *Wondering* de *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al. 2019):

Tabla 1. Letra original y versión subtitulada de *Wondering*, de la serie *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al. 2019)

If I could go back and change the past Be a little braver than I have And bet against the odds Would I still be lost?	Si pudiera volver y cambiar el pasado Ser un poco más valiente de lo que fui Y arriesgar ¿Seguiría estando perdida?
--	--

En esta ocasión, se ha eliminado tanto la rima como la similitud vocálica en favor de un texto más natural y un sentido más fiel al TO. Tal y como se comentó en el apartado 2.1, esta opción es propia de la teoría del pentatlón de Low (2003), dado que consigue plantear una opción de calidad sin necesidad de obtener una calificación positiva en todos los criterios.

Sin embargo, sí existen ejemplos en los que se intenta hacer coincidir las vocales fuertes del TO con las vocales del subtítulo, especialmente si van acompañadas de la rima. Es el caso de la Tabla 2, en la que se reflejan los versos finales de *30/90* de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021). En ella, se observan rimas cortas, imitando ese segundero que no deja de sonar en la cabeza del protagonista y esa sensación de ansiedad causada por la crisis de los treinta. La versión subtitulada intenta imitar esta sensación, a partir de versos cortos que riman en “-a” al igual que el original:

Tabla 2. Letra original y versión subtitulada de *30/90*, de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021)

Into my hands now, the ball has passed I want the spoils, but not too fast The world is calling, it's now or Neverland Why can't I stay a child forever, and 30/90	La pelota me acaban de pasar Lo quiero todo, pero sin acelerar Me reclaman, es ahora o Nunca Jamás Quería ser siempre niño, y en un pispás... Treinta en el 90.
--	---

Resulta interesante el cuarto verso, puesto que realiza una modulación en la que aparece una palabra que no guarda relación semántica con el TO, “pispás”. Esto se debe a la voluntad del traductor de mantener estas rimas y la similitud vocálica con un propósito estético.

Si bien es cierto que la importancia de las vocales recae sobre todo en las piezas operísticas (Apter 1989, p. 27) y que el criterio de cantabilidad se puede concretizar a partir de otros indicadores como el respeto a las líneas musicales (*wordpainting*) o a las inflexiones de los cantantes, dado que se trata de un criterio transversal a todos los demás criterios y con un grado de abstracción alto, los resultados obtenidos en este estudio pueden ser considerados como adecuados para afirmar que este criterio no es representativo a la hora de realizar un subtítulo de canciones.

4.1.2. Sentido

El criterio del sentido ha sido respetado en casi la totalidad de subtítulos del corpus. Tan solo un 2 % de los casos (19 subtítulos) ha empleado otras imágenes que no eran reflejo directo de las imágenes poéticas del original ni estaban relacionadas semánticamente con el TO, tal y como se observa en la figura 2.

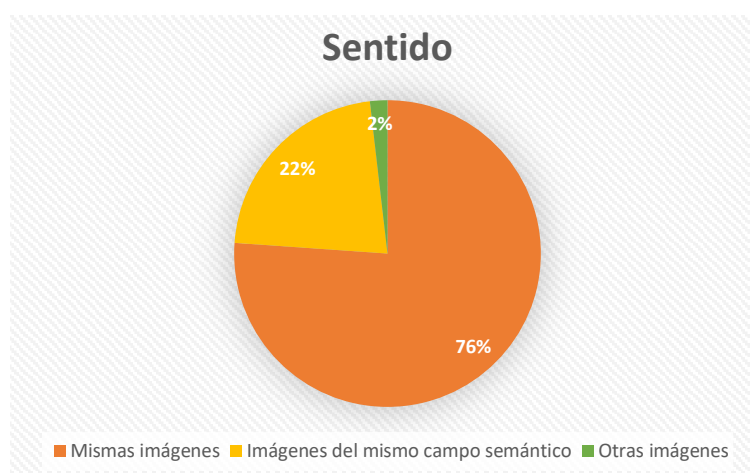


Figura 2. Etiquetado del principio de sentido en el corpus *películas y series musicales*

Como se observa en la figura anterior, la estrategia más utilizada a la hora de plasmar el sentido del TO es el uso de las mismas imágenes poéticas del TO, en un 77 % de ocasiones. Es el caso que se ve expuesto en la tabla 3, la canción *I Think I Kinda You Know*, canción del primer episodio de *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al. 2019).

Tabla 3. Letra original y versión subtitulada de *I Think I Kinda You Know*, de la serie *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al. 2019)

I think I kinda you know	Creo que un poco lo sabes
I think I kinda you know	Creo que un poco lo sabes
Like the way that we flow	Como la forma en la que fluimos
Like the way that we go	Como la forma en la que vamos
And I love...	Y yo quiero...
I think I kinda you know	Creo que un poco lo sabes

De la misma forma que se analizó anteriormente con la canción *Wondering*, estos subtítulos optan por una imagen más fiel al TO al sacrificar las rimas y la musicalidad.

Otra estrategia es el uso de imágenes diferentes, pero que pertenecen al mismo campo semántico y que resultan más idiomáticas en español o que permiten ajustarse a los patrones musicales del original. Es el caso de la canción *Shine* (Tabla 4), presente en el segundo capítulo de la serie de Netflix *Julie and the Phantoms* (Ortega et al. 2020).

Tabla 4. Letra original y versión subtitulada de *Shine*, de la serie *Julie and the Phantoms* (Ortega et al. 2020)

We will rise	Sin temor,
Through the night	En la noche los dos,
You and I	Tú y yo
We will fight to shine together	Lucharemos por brillar juntos.
Bright forever	Iluminaremos el mundo.
And rise	En la noche
Through the night	Los dos
You and I	Tú y yo
We will fight to shine together	Lucharemos por brillar juntos.
Bright forever	Iluminaremos el mundo

Como se observa en la tabla 4, el traductor utiliza léxico que no se encuentra en el TO (“sin temor”, “iluminaremos el mundo”), pero que guarda relación con el campo semántico de la canción y que suenan idiomáticas en español. Por otra parte, utiliza palabras acabadas en “-o” para realizar rimas asonantes que apoyan el sentido estético de la canción. Además, resulta interesante observar el tratamiento del estribillo, repetido dos veces en el original con un pequeño cambio: de “we will rise” a “and rise”. Así, “we will rise” y “and rise” se traducen con diferentes imágenes en cada ocasión, eliminando el “sin temor” reflejado en el primer estribillo y segmentando la información antes presentada en el segundo verso en el primer y segundo verso del segundo estribillo.

Para finalizar este apartado, se observará uno de los pocos casos en los que el traductor ha elegido utilizar otras imágenes e incluso eliminar el carácter ambiguo del TO a fin de crear una rima o respetar los patrones musicales. Se analiza a continuación en la tabla 5 la canción *Why* de *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021):

Tabla 5. Letra original y versión subtitulada de *Why*, de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021)

I thought. “Hey,	Y pensé:
What a way to spend the day.	“Eh, este día ha estado bien”.
Hey, what a way to spend the day	“Eh, este día ha estado bien”.
I make a vow	Voy a jurar,
Right here and now	En este lugar
I’m gonna spend my time this way”	Que dedicaré mi vida al musical.

Si bien los primeros versos se podrían considerar como una traducción que utiliza imágenes poéticas semánticamente similares o que guardan cierta relación con el TO, el último verso hace referencia a algo que no aparece en la canción original: el musical. Esta ausencia en el TO es posiblemente intencionada, dado que no aparece en el resto de la canción y el carácter ambiguo del compositor, fácilmente detectable en su obra. La aparición explícita de la preocupación del personaje protagonista, dedicar su vida al musical, es posiblemente debida a la rima en “-a” de los tres últimos versos. Además de ser un error, puesto que elimina el estilo propio del autor, se podría decir, incluso, que la mención al musical tan pronto en esta parte de la canción (primer estribillo) es un falso sentido. Esto se debe a que la forma de pasar el día que ha explicado el personaje en el verso es un concurso de talentos donde han cantado y tocado instrumentos, algo que no es un equivalente directo al teatro musical.

Se observa, pues, como el sentido es uno de los criterios más respetados por los traductores profesionales, si bien no es un hecho que deba sorprender, debido a la importancia en el campo de la Traductología de la fidelidad y la literalidad cuando sea posible.

4.1.3. Naturalidad

Se observa a continuación en la figura 3 cómo el criterio de la naturalidad también es uno de los criterios más preservados por los traductores profesionales, que solo utilizan estrategias en las que se pierde la naturalidad léxica o sintáctica en 41 casos (4 %) de los 1030 subtítulos del corpus.

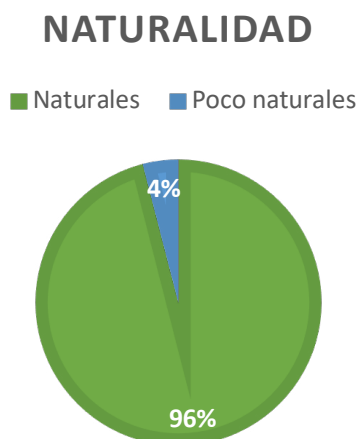


Figura 3. Etiquetado del principio de naturalidad en el corpus *películas y series musicales*

Se comentan a continuación dos de los casos relacionados con la poca naturalidad de los subtítulos: uno relacionado con el léxico inusual y otro relacionado con el uso de hipérbaton o sintaxis desordenada.

El caso expuesto en la Tabla 6, la canción Wow, del segundo episodio de *Julie and the Phantoms* (Ortega *et al.* 2020) resulta interesante, dada la presencia de referentes culturales a otras canciones populares de la banda británica Queen.

Tabla 6. Letra original y versión subtitulada de *Wow*, de la serie *Julie and the Phantoms* (Ortega *et al.* 2020)

Come follow me, we gon' make history 'Cause we are the champions like Freddie Mercury Yeah, we gonna rock you, never gonna not do Always making headlines, yeah, we the hot news	Mira aquí. La historia se escribe así. Campeones como Freddie Mercury. Así que “we will rock you”, eso lo verás tú. ¿Otra vez somos portada? Ay, qué cruz.
--	--

Como observamos, uno de los referentes culturales (“We are the champions”, nombre de la canción de la banda de Freddie Mercury, Queen) sí ha sido traducido, mientras que el otro ha sido transcrito literalmente del inglés (“We will rock you”, otra canción de la banda británica). La razón tras el uso de esta estrategia puede ser la rima interna en “-u” que se ha construido en ese verso y el siguiente, además de la fama de esta canción en la cultura joven española, algo que se vería aún más claro al haber tenido anteriormente la referencia al cantante Freddie Mercury. No obstante, es un uso poco natural dado el uso de un idioma diferente al que se está subtitulando.

El otro ejemplo procede de la canción *Just Wanna Dance*, de la película *Stargirl* (Hart 2020), reflejado en la tabla 7. Se trata de una canción de fondo que suena cuando el protagonista llega a una fiesta al final de la cinta.

Tabla 7. Letra original y versión subtitulada de *Just Wanna Dance*, de la película *Stargirl* (Hart 2020)

Everbody always obsessing 'Bout what everybody think about them But I don't wanna be like them no I just wanna dance, dance Don't wanna think about nothing Just keep the stereo pumping and dance	Todo el mundo preocupado Por lo que el mundo piensa de ellos Pero yo quiero ser diferente Quiero bailar contracorriente En nada quiero pensar Solo el estéreo conectar y bailar
--	---

Como se observa en la tabla 7, el subtitulador ha intentado conseguir rimas a partir del uso de hipérbaton en el quinto y sexto verso, así como ha conseguido una rima que no se encontraba en el TO entre el tercer verso y el cuarto (“diferente” y “contracorriente”). Sin embargo, se ha sacrificado la naturalidad, con versos en los que se omite directamente el verbo (“todo el mundo preocupado”) o con estructuras verbales más propias del inglés (“solo el estéreo conectar y bailar” en vez de “solo quiero conectar el estéreo y bailar”).

Estas traducciones en las que se utilizan estructuras sintácticas complejas y rimas en infinitivo suelen ser prototípicas de estudiantes o traductores noveles que no están acostumbrados a la subordinación a patrones musicales o que buscan una rima más fácil. No obstante, como se ha señalado anteriormente, es importante recalcar la importancia de una traducción natural para conseguir un efecto idiomático y agradable para el espectador.

4.1.4. Ritmo

Como se indicó en el apartado 3.2. referido a la metodología, el criterio de ritmo se desdobló en recuento silábico y acentos. Se presentan pues, dos figuras (figura 4 y figura 5) para reflejar la significatividad de ambos descriptores, si bien en el caso de los acentos solo se circunscriben a aquellos versos en los que previamente se había detectado que el recuento silábico era el mismo. De esta forma, se observa que el 95 % de los versos tiene un número de sílabas diferentes al original, frente a un 5 % que sí presenta un mismo recuento silábico. Los acentos, por su parte, suelen estar colocados en su sitio, con un 80,7 % de los casos.

RITMO: SÍLABAS

■ Diferente número de sílabas
■ Mismo número de sílabas

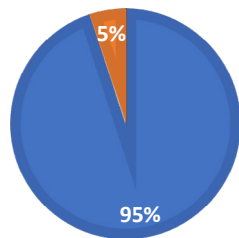


Figura 4. Etiquetado del principio de ritmo en el componente silábico en el corpus películas y series musicales

RITMO: ACENTOS

■ Acentos correctos
■ Acentos cruzados

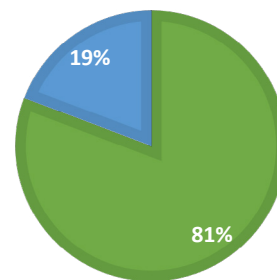


Figura 5. Etiquetado del principio de ritmo en el componente acentual en el corpus películas y series musicales

Un ejemplo que se refleja en la Tabla 8 del uso de un número de sílabas diferente es la canción *Start of Something New*, del primer episodio de la serie *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al. 2019).

Tabla 8. Letra original y versión subtitulada de *Start of Something New*, de la serie *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al. 2019)

It's the start of something new It feels so right to be here with you, oh And now looking in your eyes I feel in my heart The start of something new	Es el comienzo de algo nuevo Parece tan normal estar aquí contigo Y ahora mirándote a los ojos Siento en mi corazón El comienzo de algo nuevo
--	---

Como observamos, todos los versos en español de esta canción sobrepasan el número silábico del original. Una razón tras el uso de estrategias que sacrifiquen el ritmo puede estar en el hecho de que se trata de una canción de otra película perteneciente a la empresa Disney, *High School Musical* (Ortega 2006), y, dado su carácter de culto, se intentara respetar la traducción original, aunque fuera algo más literal. Sin embargo, se ha consultado la traducción para subtitulado de esta película presente en la plataforma y es diferente de la ofrecida en la tabla anterior.

No obstante, sí hay casos en los que el subtitulador ha optado por respetar el conteo silábico. Se señala a continuación un caso muy evidente: la traducción que se ofrece para el momento en el que la protagonista de *Stargirl* (Hart 2020) canta la canción *Happy Birthday* a otro de los personajes de la cinta (Tabla 9).

Tabla 9. Letra original y versión subtitulada de *Happy Birthday*, de la película *Stargirl* (Hart 2020)

Happy birthday to you	Cumpleaños feliz
Happy birthday to you	Cumpleaños feliz
Happy birthday, dear Leo	Te deseamos, Leo
Happy birthday to you	Cumpleaños feliz

Como se observa, se han respetado tanto las sílabas como los acentos originales. Sin embargo, es evidente que otra traducción que no fuera la acuñada para estas ocasiones resultaría extraña y poco idiomática, por lo que se trata de una estrategia pertinente en todos los sentidos.

Finalmente, se recoge a continuación (Tabla 10) un ejemplo de canción en la que los versos tienen el mismo número de sílabas, pero cuyos acentos musicales recaen en sílabas diferentes a las que deberían estar acentuadas por su acentuación natural (acentos cruzados): el estribillo de la canción *Boho Days* de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021).

Tabla 10. Letra original y versión subtitulada de *Boho Days*, de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021)

This is the life, bo bo, bo bo, bo	Esto es vida, bo bo, bo bo, bo
This is the life, bo bo, bo bo, bo	Esto es vida, bo bo, bo bo, bo
This is the life, bo bo, bo bo, bo	Esto es vida, bo bo, bo bo, bo
Bohemia	Bohemia

Si se cantara cualquiera de los versos presentes en la tabla 10, la acentuación de la palabra *vida* sería “vi-dá”, una acentuación que no corresponde con la estandarizada en español. No obstante, como se indicó en el apartado metodológico, el hecho de que la canción no vaya a ser cantada supone que el aspecto acentual de los versos no se tenga en especial consideración.

4.1.5. Rima

El criterio de la rima ha sido otro de los criterios más respetados a la hora de subtitular las canciones del TO. En un 75 % de ocasiones, el subtitulador ha optado por una rima asonante o consonante, frente a un 25 % de ocasiones en las que no ha conseguido plasmar esta rima, como se observa en la figura 6.

RIMA

■ Rima consonante ■ Rima asonante ■ Sin rima

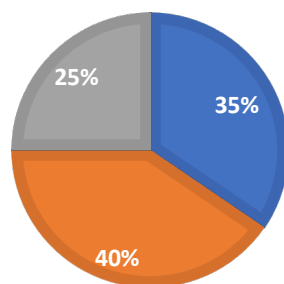


Figura 6. Etiquetado del principio de rima en el corpus *películas y series musicales*

Como se observa en la figura 6, la rima asonante es la favorita a la hora de reflejar este efecto en el TM, especialmente cuando se busca la sincronía con las vocales finales, como es el caso de la canción *We Got the Beat* (Tabla 11) de la película *Stargirl* (Hart 2020).

Tabla 11. Letra original y versión subtitulada de *We Got the Beat*, de la película *Stargirl* (Hart 2020)

See the people walking down the street Fall in line watching all their feet They don't know where they wanna go But they're walking in time 'Cause they got the beat	Mira a la gente caminando por doquier Haciendo cola, mirándose los pies No saben adónde quieren ir Pero lo van a conseguir Porque tienen el ritmo
--	---

El subtitulador ha procurado conseguir rimas en “-ie” y en “-i”, además de añadir una rima que no estaba en el TO (“ir” con “conseguir”), lo que ofrece un sentido estético muy satisfactorio. Además, se cumple la idea planteada por Franzon (2016, p. 341) de que las rimas ocurrirían más frecuentemente si se creaban en las dos líneas que componen un subtítulo completo.

Por su parte, las rimas consonantes se encuentran normalmente en versos en los que se ha optado por estrategias más estilísticas, como es el caso presentado a continuación en la Tabla 12 de la ya analizada 30/90 de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021).

Tabla 12. Letra original y versión subtitulada de 30/90, de la película *Tick, Tick... Boom!* (Miranda 2021)

Friends are getting fatter Hairs on your head are getting thinner Feel like a clean-up batter On a team that ain't a winner?	Tus amigos van engordando. Ya te has visto alguna cana. Sales el último bateando Para un equipo que nunca gana.
---	--

Aunque se observa que los patrones rítmicos no han sido mantenidos, el hecho de que se haya procurado una rima consonante puede producir un efecto placentero en el espectador.

Finalmente, es destacable un ejemplo de canción en el que sí que se ha respetado la traducción que aparecía en otra película anterior: la canción *We're All in this Together*, canción que ya aparecía en *High School Musical* (Ortega 2006) y cuya traducción se ha respetado en esta serie posterior, tal y como se observa en la Tabla 13.

Tabla 13. Letra original y versión subtitulada de *We're All in this Together*, de la serie *High School Musical the Musical the Series* (Goldstick et al., 2020)

We're all in this together Once we know that we are We're all stars and we see that We're all in this together	Estamos en esto juntos Si miramos en nuestro interior Todos somos estrellas y veremos que Estamos en esto juntos
---	---

Se concluye este apartado realizando una revisión del porcentaje de representatividad de los criterios analizados: los más representativos, por orden de mayor a menor importancia, son el sentido (98 %), la naturalidad (96 %), la rima (75 %), la similitud silábica (5 %) y la cantabilidad (4 %). Como se observa, los criterios estéticos son los menos respetados por los subtituladores, posiblemente debido a la dificultad a la hora de realizar un subtitulado de calidad y a las fechas límites tan apuradas propias de la revolución de las plataformas VOD.

Además, las películas suelen tener un índice de un subtitulado que atiende a aspectos estilísticos más alto que las series: un 31,41 % de los subtítulos de canciones que aparecen en series no tienen rima, frente a un 20,58 % de los subtítulos fílmicos que tienen esa ausencia de rima. Asimismo, un 5 % de las películas sí respetan el conteo silábico frente a un 4 % en las series. Estos porcentajes no resultan significativos, si bien es interesante plantear la posibilidad de que esto se deba al plazo más prolongado para traducir una película o a la presencia de varios subtituladores en una serie, lo que dificultaría establecer unos parámetros de calidad para todos los episodios.

4.2. Comparativa entre plataformas de VOD

Se ofrece a continuación una reflexión sobre los dos diferentes subcorpus de este estudio (el de Netflix y el de Disney Plus) a partir de los resultados obtenidos en el estudio.

En lo referente al criterio de la cantabilidad, tan solo un 5,2 % de los versos de los productos de Netflix tienen las mismas vocales que el original, frente a un 1,43 % de los audiovisuales de Disney Plus. Ambos datos no son significativos y reflejan la tendencia general observada anteriormente en el corpus general, si bien resulta interesante que Netflix apueste más por una versión más cantable.

El dato que sí resulta verdaderamente destacable es que ninguno de los versos de las canciones de Disney Plus refleja otras imágenes diferentes al original (0 %), frente a un 2,5 % de los versos

de Netflix. Si bien existen versos de Disney Plus en los que se utilizan imágenes del mismo campo semántico, también son ínfimos, ya que suponen un 0,8 % del total, frente al 21,2 % de los versos de Netflix que cumplen estas características.

Disney parece responder a un patrón más preocupado por la fidelidad directa del subtítulo al TO, tal y como también se puede constatar en el criterio de la naturalidad, en la que Disney Plus supera a Netflix por algo más de dos puntos (97,84 % frente a 95,34 %, respectivamente) en porcentaje de versos que utilizan un léxico y una sintaxis idiomáticos.

Por último, a consecuencia de lo indicado anteriormente, se constata cómo Netflix presenta un mayor porcentaje en estrategias más musicales. Es el caso de la presencia más prominente, aunque ínfima en términos absolutos, del porcentaje de rimas con el mismo número silábico que el TO en los productos de Netflix, 5,71 %, frente al porcentaje de los productos de Disney Plus, 3,22 %. Además, existe un mayor porcentaje de rimas consonantes y asonantes presentes en los versos de Netflix, un 91,4 %, frente al valor de Disney Plus, que supone casi la cuarta parte del anterior, un 27,44 %.

Se concluye, pues, que en líneas generales Netflix opta por unos subtítulos más estéticos y con una mayor creatividad frente a los de Disney Plus, que ofrecen una visión más fiel al TO, pero menos preocupados por los patrones musicales o una visión más estética.

5. CONCLUSIONES: CRITERIOS MÁS UTILIZADOS Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

En este estudio se han analizado la relevancia de las estrategias de traducción de canciones para ser cantadas en el subtítulo de canciones de productos audiovisuales musicales. Se ha comprobado cómo las películas suelen optar con mayor frecuencia por estas estrategias basadas en el pentatlón de Low (2003) que las series, posiblemente debido a la dificultad para realizar una cohesión entre subtituladores de diferentes episodios y al corto tiempo de entrega para realizar la traducción. Además, se ha observado la baja incidencia de las estrategias más estéticas, especialmente las relacionadas con la cantabilidad y la similitud en el número de sílabas, debida en parte a la dificultad para realizar esta subordinación más compleja.

En cuanto a las estrategias más utilizadas, estas son las relacionadas con los criterios de sentido y naturalidad, propios en cualquier modalidad y ámbito de la traducción, además del criterio de la rima, propio de la traducción poética y musical. El criterio de la cantabilidad, por su parte, ha sido el menos relevante.

Por último, se ha realizado una comparación entre los productos de Netflix y los de Disney Plus. Se ha observado cómo Disney Plus apuesta más por estrategias más fieles a las imágenes poéticas expresadas en el TO y se aleja de rimas, otras imágenes más idiomáticas o criterios estéticos. Netflix, por su parte, apuesta por la rima como criterio estético más utilizado y consigue en algunas ocasiones ofrecer subtítulos que podrían ser cantados sin dificultad.

Se comprueba entonces la idea expresada por Franzon (2016) de que los subtítulos que respetan patrones musicales son más raros, frente a otros como los que usan la rima o los que directamente reflejan las imágenes expresadas en el TO. Sería de gran interés comprobar

otras plataformas, así como alimentar más este corpus con productos audiovisuales de otras plataformas o pertenecientes a otros géneros para comprobar verdaderamente el alcance de esta tendencia que parece instaurarse cada vez más en el mercado audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agost Canós, R. (2001). Los géneros de la traducción para el doblaje. En M. Duro Moreno (ed.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 229-250). Cátedra.
- Apter, R. (1989). The Impossible Takes a Little Longer. Translating Opera into English. *Translation Review*, 31, 27-37.
- Bru García, V. y Martínez-Martínez, S. (2024). De Hamburgo a la beatlemania: análisis de la traducción de *She Loves You* y *I Want to Hold Your Hand* al alemán. En M. López-Peláez Casellas, N. López-Peláez Akalay y M. Shokouhi (eds.). *Claves de la producción literaria de los Beatles y su influencia en la literatura inglesa contemporánea y en otras literaturas* (pp. 138-170). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- Bru García, V. y Álvarez de Morales Mercado, C. (2023). Censura por homenaje: el caso de la subtitulación de la canción “The Last Supper” de la película *Jesus Christ Superstar* (1973) en la plataforma de vídeo bajo demanda Filmin. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 16(2), 516–535. <https://doi.org/10.17533/udea.mut/v16n2a13>.
- Castro Roig, X. (2001). El traductor de películas. En M. Duro Moreno (ed.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 267-298). Cátedra.
- Cruz-Durán, B. (2022). Películas musicales para adolescentes: características y estrategias de traducción. *Estudios de Traducción*, 12, 173-184. <https://dx.doi.org/10.5209/estr.77635>.
- Díaz-Cintas, J. (2020). The Name and Nature of Subtitling. En Ł. Bogucki y M. Deckert (eds.). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. Palgrave Studies in Translating and Interpreting* (pp. 149-172). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_8.
- Espinel, R. (8 de mayo de 2021). ¿Cuáles son las plataformas VOD más populares en España? *Producción Audiovisual*. <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/cuales-son-las-plataformas-vod-mas-populares-en-espana/>.
- Flint, H. (11 de junio de 2021) In the Heights and the new Golden Age of musicals. *BBC Culture*. <https://www.bbc.com/culture/article/20210610-in-the-heights-and-the-new-golden-age-of-musicals>.
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14 (2), 373-399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>.
- Franzon, J. (2016). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. En T. Proto, P. Canettieri y G. Valenti (eds.). *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse* (pp. 333-346). Peter Lang.
- Gil Osuna, A. (2020) *La adaptación de canciones High School Musical 2*. Trabajo Fin de Grado. Universidad Pompeu Fabra: Barcelona. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/46490/gil_osuna_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Goldstick, O., Federle, T., Borden, B., Rosenbush, B. y Davis, T. (Productores ejecutivos) (2019). *High School Musical the Musical the Series: season 1* [Serie de televisión]. Chorus Boy; Disney Plus.
- Hart, J. (Director) (2020). *Stargirl* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Hooper, T. (Director) (2012). *Les Misérables* [Película]. Relativity Media.
- Jiménez Hurtado, C. y Martínez Martínez, S. (2021). Coherencia intermodal en audiodescripción. Un estudio de corpus. En C. Martín de León y G. Marcelo Wirbutzer (eds.). *En más de un sentido:*

- Multimodalidad y construcción de significados en traducción e interpretación* (pp. 17-42). Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC.
- Lea, R.B., Elfenbein, A. y Rapp, D.N. (2021). Rhyme as resonance in poetry comprehension: An expert–novice study. *Memory & Cognition* (49), 1285–1299. <https://doi.org/10.3758/s13421-021-01167-0>.
- Longhurst, M. (Director) (2017). *Amadeus* [Película]. National Theatre at Home. <https://www.ntathome.com/>.
- Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives*, 11(2), 87-103. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>.
- Low, P. (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives*, 16(1-2), 1- 20. <https://doi.org/10.1080/13670050802364437>.
- Martínez-Martínez, S. Jiménez Hurtado, C. y Jung, L. (2019). Traducir el sonido para todos: nuevos retos del subtitulador para sordos. *E-Aesla*, 5, 411-422.
- Miranda, L. M. (Director) (2021). *Tick, Tick... Boom!* [Película]. Imagine Entertainment.
- Netflix (8 de octubre de 2024). Castilian & Latin American Spanish Timed Text Style Guide, Netflix. *Netflix*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide>.
- Nida, E. A. (2001). *Language and Culture: Contexts in Translation*. Shanghai Foreign Language Education Press.
- Ortega, K. (Director) (2006). *High School Musical* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Ortega, K., Cross, D., Hoge, D., Tikhomiroff, M., Danesi, F., Salinas, G. y Aymerick, J. (Productores ejecutivos) (2020). *Julie and the Phantoms* [Serie de televisión]. Cross Hoge Productions; Netflix.
- Rodosthenous, G. (2017). *The Disney Musical on Stage and Screen*. Bloomsbury.
- Soto Bueno, D. R. (2022). Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de Notre Dame de París (2001). *Sendebare*, 33, 83-103. <https://doi.org/10.30827/sendebare.v33.18088>
- Susam-Sarajeva, S. (2008). Translation and Music. *The Translator*, 14 (2), 187-200. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799255>.
- Tico Cerdán, F.J. (2014). *La subtitulación de las canciones en el cine: análisis de los subtítulos de la versión en DVD de la película Los Miserables (Tom Hooper, 2012)* [Trabajo de fin de grado]. Universidad Jaume I.
- Warchus, M. (Director) (2022). *Matilda the Musical* [Película]. Tristar Pictures.