



‘¡No sé qué me pasa!’ La representación de la identidad cultural española en *Toy Story 3*: un estudio audiovisual sobre Spanish Buzz*

CONSUELO PÉREZ-COLODRERO 

Universidad de Granada

1 Introducción

Para algunos especialistas, las producciones de Disney actúan como los cuentos de hadas de nuestros días y, como tales, no debe extrañar que susciten un increíble número de lecturas y aproximaciones de amplio espectro desde hace varias décadas.¹ En efecto, su estudio se ha centrado tanto en el examen de los perfiles de género, clase, raza y cultura propuestos² y el escrutinio de posibles mensajes políticos subliminales,³ como en el análisis de su relación con la cultura y la sociedad a la que están dirigidos,⁴ en su consecuente dependencia con los principios económicos

* El texto final de este trabajo tiene una deuda de gratitud con D. Eduardo Hernández Vázquez, quien revisó pacientemente las transcripciones musicales que se ofrecen, y con la Dra. Dña. Desirée García Gil, quien sugirió luminosas modificaciones literarias y científicas. Sus comentarios a la hora de confeccionar este texto han resultado en que éste se convirtiera en una experiencia creativa verdaderamente rica y estimulante.

1 Véase, por ejemplo, M. Thomas Inge, ‘Walt Disney’s *Snow-White and the Seven Dwarfs*: Art, Adaptation, and Ideology’, *Journal of Popular Film and Television*, 32:3 (2004), 132–42, <<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.2004.10662058>> (consultada 20 de junio de 2015); y Tracey Mollet, ‘“With a smile and a song ...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale’, *Marvels & Tales*, 27:1 (2013), 109–24.

2 Véase *From Mouse to Mermaid: the Politics of Films, Gender and Culture*, ed. Elizabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (Bloomington, IN: Indiana U. P., 1995).

3 Véase M. Keith Booker, *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children’s Films* (Santa Barbara, CA: Praeger, 2010); y Andreas Müller-Hartmann, ‘Is Disney Safe for Kids? —Subtexts in Walt Disney’s Animated Films’, *American Studies*, 52:3 (2007), 399–415.

4 Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* (Princeton, N.J.: Princeton U. P., 2012).

y democráticos que le son propios⁵ e incluso en su aplicabilidad al ámbito educativo.⁶ Así, las investigaciones sobre este icono de la cultura y la industria del entretenimiento americanas se suceden sin aparente solución de continuidad y, muy interesantemente, buena parte de las mismas coincide en señalar que la factoría es una entidad crucial en la construcción de la identidad a escala mundial y, merced a ésta, en la regulación de las relaciones de poder, tanto a nivel social como internacional.

En este último sentido, uno de los aspectos que más atención ha recibido desde diversas áreas de especialización ha sido el que estudia la representación de 'la otredad' a través de las películas de Disney de las últimas décadas del siglo XX, que parecen reproducir la compleja red de relaciones internacionales de la época postcolonial. Ciertamente, tales investigaciones sugieren que el universo filmico de Disney muestra una relación asimétrica entre la cultura *que narra*, la estadounidense, y la cultura *narrada*, generalmente 'exótica' por su lejanía bien en el tiempo, bien en el espacio, como un medio para reforzar el predominio y la supremacía de la cultura norteamericana frente a otras culturas tradicionalmente consideradas 'inferiores'.⁷ Así, las películas de la 'factoría de los sueños' se convierten en 'an *aggressive and imperial form that explodes outward into other cultures*'⁸ y operan como 'a reinforcement of the stereotypes by which the Orient is viewed'.⁹

Tales extremos parecen encontrar un ámbito de aplicación particularmente idóneo en la película de animación *Toy Story 3* (dir. Lee Unkrich, 2010). Producida, como las anteriores, por Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios, el film, un fulminante éxito de taquilla¹⁰, presenta a los juguetes de

5 Lee Artz, 'The Righteousness of self-centred royals: The world according to Disney animation', *Critical Arts*, 18:1 (2004).

6 Kevin M. Tavin & David Anderson, 'Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom', *Art Education*, 56:3 (2003), 21–35.

7 Ziauddin Sardar, *Orientalism* (Philadelphia: Open U. P., 1999), 28. Sobre la representación de la otredad en las películas de Disney, véanse: Elena Di Giovanni, 'Disney Films: Reflections on the Other and the Self', *Cultura, Lenguaje y Representación*, 4 (2007), 91–109; Katherine Baber & James Spickard, 'Crafting Culture: "Tradition", Art, and Music in Disney's "It's a Small World"', *Journal of Popular Culture*, 48:2 (2015), 225–39; y Chuanmao Tian & Caixia Xiong, 'A cultural analysis of Disney's *Mulan* with respect to translation', *Continuum*, 27:6 (2013), 862–74.

8 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1998), 258.

9 Eduard W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (London: Penguin Books, 1978), 26.

10 Baste sólo recordar que, a finales de 2010, tras veinticuatro semanas de proyección, la película había recaudado más de cuatrocientos quince millones de dólares en Estados Unidos de América y que, fuera de este país, sus cifras fueron igualmente de récord, superando los seiscientos cuarenta y ocho mil dólares a nivel global ('Toy Story 3: Summary', *Box Office Mojo*, <<http://goo.gl/KpCjsc>> [consultada 30 de noviembre de 2015]). Por lo que respecta a los

Andy en una guardería de la que éstos luchan por escapar para reencontrarse con su dueño. En un momento dado, Buzz Lightyear se resetea y entra, durante diez minutos, en ‘modo español’. Los rasgos definitorios de la nueva personalidad del *space ranger* quedan explicitados a través de una serie de
85 códigos visuales y sonoros estereotipados que, según se ha podido comprobar, difieren en el caso de las versiones estadounidense (VUSA), española (VESP) e hispanoamericana (VHISP) de la película.

Es evidente que la existencia de varias versiones dobladas de la cinta no es un elemento novedoso en la actualidad, pues la política de Disney desde los años noventa y, más concretamente, desde el estreno de *The Beauty and the Beast* (dir. Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), ha sido la de producir dos versiones de sus filmes para el mercado hispanoparlante—la hispanoamericana y la española. En efecto, a partir de la película indicada se abandonó el empleo del español neutro, ‘un dialecto ficticio que pretendía sumar rasgos dialectales de las variedades geográficas más significativas’, cuyo fin era construir un español sin connotaciones locales.¹¹

Tampoco es primicia señalar que las diferentes versiones de una misma película comportan variantes dialectales y textuales, que permiten a la empresa no solo comercializar ‘productos multimedia basados en ella’,¹² sino también y sobre todo enfatizar el carácter de ciertos personajes y codificarlos racialmente. Así ocurre, por ejemplo, con los buitres de *The Jungle Book* (dir. Wolfgang Reitherman, 1967)—que hablan en argentino en la versión española-neutra y con acento de Liverpool en la inglesa—¹³ o con

países de habla hispana, la taquilla rindió más de treinta y tres millones de dólares estadounidenses en España, sólo superados por los más de cincuenta y nueve que se ingresaron en México y seguidos de los más de dieciséis que registró Argentina (*Toy Story 3: Foreign*, *Box Office Mojo*, <<http://goo.gl/KpCjsc>> [consultada 30 de noviembre de 2015]). No debe extrañar, por tanto, que un mes después de su estreno en España, en agosto de 2010, las revistas *Cinemanía* y *Fotogramas* saludaran la película como la cinta de animación más taquillera del año y de la historia (Jonathan Crocker, ‘La gran batalla del verano: #2 los juguetes de Pixar. Toy Story 3’, *Cinemanía*, 178 (2010), 75–76; ‘Toy Story 3 es la cinta de animación más taquillera de la Historia’, *Fotogramas*, 18 de agosto de 2010, <<http://goo.gl/gB8gaw>> (consultada 16 de septiembre de 2011).

11 Federico Chaume Varela, ‘La retraducción de textos audiovisuales. Razones y repercusiones traductológicas’, en *Retraducir, una nueva mirada. La retraducción de textos literarios audiovisuales*, ed. Juan Jesús Zaro Vera & Francisco Ruiz Noguera (Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007), 49–68 (p. 58).

12 Aurora Martín de Santa Olalla & Lucía Rodríguez Corral, ‘Definición y aplicaciones del concepto de español neutro en la traducción’, en *La lingüística aplicada a finales del siglo XX: ensayos y propuestas*, ed. Isabel de la Cruz Cabanillas (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001), 827–32 (p. 829).

13 Janet P. Palmer, ‘Animating cultural politics: Disney, race, and social movements in the 1990s’, tesis doctoral (University of Michigan, 2000), 71.

las hienas de *The Lion King* (dir. Rob Minkoff & Roger Allers, 1994)—que en la versión estadounidense del film toman el matiz ‘de una juventud indudablemente urbana, negra y latina’.¹⁴

A la luz de lo expresado, parece que la nueva pero temporal configuración identitaria de Buzz Lightyear en *Toy Story 3*, esto es, su reseteo como Spanish Buzz, resulta un aspecto particularmente llamativo, en tanto que se adscribe a una presencia y práctica cultural tangible en las películas de Walt Disney: la española/hispana. En este sentido, resulta pertinente preguntarse cómo y por qué se dan variaciones en la configuración del personaje de una a otra versión de la película y, sobre todo, cómo éstas se relacionan con los elementos que sí que permanecen inalterables en las tres versiones del film—la imagen en movimiento y la banda sonora musical—, una perspectiva en la que no parecen haber reparado demasiado los anteriores estudios ni sobre la película ni sobre la saga en la que se inserta.¹⁵

Partiendo de lo señalado, el objetivo del presente artículo es definir cómo se enuncia la identidad española a través tanto de los códigos auditivos como de los visuales en el caso de las tres versiones de *Toy Story 3* que se han indicado (VUSA, VESP, VHISP). Al efecto, este trabajo analiza y compara, en estas tres variantes de la cinta, las cuatro escenas en las que aparece Spanish Buzz (tabla 1), prestando una especial atención (a) al nivel de lectura fonológica y (b) a cómo interactúan los códigos sonoros con los de tipo icónico.¹⁶

14 Henri A. Giroux, ‘¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?’, en *Cultura infantil y multinacionales*, ed. Shirley R. Steinberg & Joe L. Kincheloe (Madrid: Morata, 2000), 65–78 (p. 74).

15 En efecto, la investigación en torno a la franquicia fílmica de *Toy Story* parece haberse centrado, más bien, en la posibilidad de leer las películas: (a) en clave quijotesca (Bruce R. Burningham, ‘Walt Disney’s *Toy Story* as Postmodern Don Quixote’, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 20:1 (2000), 157–74; Ana Isabel Hernández Bartolomé y Gustavo Mendiluce Cabrera, ‘“*Toy Story*”: el cine de animación como recreación del universo quijotesco’, en *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, ed. José Manuel Barrio & María José Crespo Allué (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007), 547–60); (b) en relación con el problema de la visualización mediada por procesos tecnológicos (Alan Ackerman, ‘The Spirit of Toys: Resurrection and Redemption in *Toy Story* and *Toy Story 2*’, *University of Toronto Quarterly*, 74:4 (2005), 895–912; o (c) desde el punto de vista de la representación de la masculinidad de varios de sus personajes (Brian Baker, *Contemporary Masculinities in Fiction, Film and Television* (London: Bloomsbury, 2015); Ken Gillam & Shannon R. Wooden, ‘Post-Princess Models of Gender: The New Man in Disney/Pixar’, *Journal of Popular Film and Television*, 36:1 (2008), 2–8).

16 A continuación, se referirá en el texto la escena y secuencia a la que las imágenes analizadas pertenecen (E/S), el bloque (B) y los elementos musicales que le corresponden (M). Al final del artículo, en el apéndice, se detallan estos elementos en una tabla.

Tabla 1 Escenas analizadas en *Toy Story 3* y correspondencia con los motivos musicales y las figuras presentadas en este trabajo. Fuente: elaboración propia.

	Escena [E]/ Secuencia [S]	Bloque [B]	Contenido	Elementos Musicales [M]	Figuras
165	E26/S1	B1	Buzz Lightyear escapa de la caja de plástico y es reseteado	—	—
		B2	Aparece Spanish Buzz	[M1, M2] M3	[—] 1
	E26/S2	B3	Salida del edificio de la guardería y reunión con el resto de juguetes. Spanish Buzz ve a Jessie	M4	2
170		B4	Huida del grupo completo a través del jardín de la guardería	—	—
		B5	Baile de Spanish Buzz y Jessie, huida del jardín de la guardería	M5, M6	3a y 3b
	E28	B1	Spanish Buzz rescata a Jessie en el camión de basura	M7, M8	4a y 4b
175	E34	B3	Pasodoble de Buzz y Jessie en casa de Andy (1.33'34"–1.34'42")	[M9]	5

2 Análisis audiovisual de Spanish Buzz, una aproximación

2.1 Spanish Buzz, caracterización a través de los códigos icónicos

A nivel icónico, el texto audiovisual caracteriza a Spanish Buzz a partir de una serie de movimientos que derivan de su recientemente adquirida personalidad y del hilarante comportamiento que ésta le hace adoptar. En efecto, desde el comienzo, los guionistas y el equipo técnico de la película estuvieron completamente de acuerdo en que el nuevo Buzz debía hablar distinto y actuar ‘totally differently’ / ‘completely change his personality’, convirtiéndose en una suerte de ‘latin lover’, características que, a su juicio, representaban a cabalidad la otredad implícita en lo español.¹⁷

Así, desde el primer momento, el director, Lee Unkrich, y Carlos Baena, animador español de Pixar, visionaron múltiples ejemplos de ‘flamenco dancing, Latin ballroom dancing and bullfighters’, en definitiva, cosas que resultaran claramente representativas, a sus ojos, de lo español.¹⁸ Con todo, de su comentario completo se desprende la metonimia Andalucía/España que conscientemente asumieron a la hora de significar a Spanish Buzz, con la que, en realidad, pretendieron tanto construir al personaje coherentemente como salvar la diferencia existente entre lo español de España y lo español Hispanoamericano:

17 Lee Unkrich & Darla Anderson, ‘Bonus Features: Filmmakers Commentary. Commentary by Director Lee Unkrich and Producer Darla Anderson’, en *Toy Story 3*, dir. Lee Unkrich [DVD] (Madrid: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2010), 1:04:30.

18 Unkrich & Anderson, ‘Bonus Features’, 1:05:28.

Unkrich We watched a lot of flamenco dancing, Latin ball dancing and bullfighters ... All that is very Spain very kind of, actually, *Andalusian Spain*, kind of Southern Spain, and so we finally committed to having the Spanish Buzz speaking this kind of *Castilian Spanish* from Spain rather than being, say, *Mexican Spanish*.

Anderson So it would *match the physicality just great*.¹⁹

A partir de tales ideas y materiales, se confeccionó el test de animación que constituyó la base de la fisicalidad del personaje,²⁰ que ciertamente parece inspirada en las referencias y tópicos culturales indicadas por sus arbolados movimientos de brazos y manos, sus deslizamientos de piernas y pies y su exagerada gesticulación facial. Resulta fascinante comprobar cómo esta nueva fisicalidad de Buzz Lightyear provoca el estupor del resto de juguetes, que se sienten cohibidos y prácticamente avasallados por la cercanía física y los movimientos teatrales y ensortijados de la que hace gala su compañero, tan lejanos del lenguaje corporal y de la forma de relacionarse sajona (E26/S1, E26/S2).

Parece claro, entonces, que, visualmente, Spanish Buzz está definido por una serie de movimientos farrucos y *jondos* que responden al carácter imprevisible, emocional y enamorado que se le asume al juguete merced a su recién estrenada personalidad y que, en definitiva, resultan de la descripción que hace el guión de la película cuando aparece en la pantalla: se mueve rápidamente con un ‘*flamboyant latin style*’.²¹

2.2 Spanish Buzz: caracterización a través de los códigos fónicos (aspectos lingüísticos)

A nivel lingüístico, contrariamente a lo que ocurre en el caso de los elementos visuales—que asumen una función constante en todas las versiones de la película—los rasgos que caracterizan a Spanish Buzz varían en las versiones de la cinta que se han estudiado, pues el personaje emplea diferentes modalidades del español en cada una de éstas. Semejante particularidad debe ser muy tenida en cuenta a la hora de entender la definición que hacen de la cultura española tanto el equipo técnico de *Toy Story 3* como los traductores del guión de la película para España e Hispanoamérica, pues resulta definitoria de su concepción del *ethos* cultural español, cuya

19 Unkrich & Anderson, ‘Bonus Features’, 1:05:44 (el énfasis es mío).

20 Hereaftermovie, *Exclusive Clip from the ‘Toy Story 3–Special Features: Creating Spanish Buzz* [YouTube video], 29 de octubre de 2010, <<http://youtu.be/GldOWN5mUU0>> (consultado 12 de enero de 2015), 0:34.

21 Michael Arndt, *Toy Story 3. Screenplay* (Emmerville, CA: Pixar Animation Studios, 2009), <<http://pixar-animation.weebly.com/uploads/8/7/6/3/8763219/toystory3.pdf>> (consultada 12 de enero de 2015), 97 (el énfasis es mío).

respectivas interpretaciones deben entenderse, en consecuencia, como ‘un acto de naturaleza empática’.²²

Es preciso partir de la circunstancia de que el equipo de guionistas consensuó que Buzz Lightyear, al entrar en modo demo, debía hablar en perfecto castellano (Castilian Spanish) (VUSA), descartando explícitamente otras modalidades y variantes, según se ha indicado. Así, se buscó meticulosamente un hablante de español que tuviera una voz timbrada de barítono, que resultara ‘sexy’, de tal suerte que pudiera ser la contrapartida de la de Tim Allen.²³ Ésta resultó ser la del ovetense Javier Fernández Peña, quien, casualmente, también la había prestado a los juguetes de Buzz Lightyear comercializados en España.²⁴

En el caso de VHISP, el guardián interestelar habla una extraña variante del español en la que, aun procurando pronunciar un castellano normativo, no puede sustraerse a eliminar todas las /d/ intervocálicas y a articular exageradamente la sílaba tónica de la última palabra de final de frase, generando una entonación un tanto espuria pero con clara inspiración andaluza. Más llamativamente, en VESP, Spanish Buzz habla el andaluz sevillano del *cantaor* Diego ‘El Cigala’, de manera que podría adelantarse que, en esta versión del film, el personaje de Spanish Buzz goza de una mayor coherencia, en tanto que su fisicalidad (códigos icónicos) se corresponde exactamente con la variedad dialectal y la identidad cultural que emplea y asume el personaje cuando entra en ‘modo español’.

Con todo, lo interesante en este apartado es señalar aquellos elementos que resultan discordantes en las diferentes versiones de la película estudiadas. Así, se produce una discontinuidad cuando en E28 (VUSA) Woody interpela a Spanish Buzz a través de una expresión típicamente mexicana—‘Vaquero, ¡ándale!’—que, a pesar de los esfuerzos del equipo técnico y artístico de la película por dotar al personaje de una cohesión cultural, apunta a la evidente transnominización de lo español y de lo hispano en el contexto estadounidense.²⁵

Similarmente, la convivencia de varias modalidades lingüísticas en las escenas en las que aparece Spanish Buzz da lugar a la aparición de un curioso caso de ‘mock Spanish’ en E26/S1 (VUSA) cuando, ante un amenazador ‘¿Quién va ahí, amigo o enemigo?’ de Buzz, Woody espeta a

22 Carlos Hernández Sacristán, ‘Interculturalidad, transculturalidad y valores de la acción comunicativa’, en *Claves para la comunicación intercultural*, ed. Grupo CRIT (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2003), 17–36 (p. 24).

23 ToyStoryVids, *Toy Story 3 Interview: Tim Allen* [YouTube video], 23 de junio de 2010, <<https://youtu.be/GxqJexykGlg>> (consultada 2 de marzo de 2018), 1:17; Melissa Rentería, ‘Learn how Buzz Lightyear got his Spanish flair’, *SFGate*, 16 de julio de 2010, <<https://goo.gl/45LKr6>> (consultada 2 de marzo de 2018).

24 Unkrich & Anderson, ‘Bonus Features’, 1:05:52.

25 Arndt, *Screenplay*, 108.

éste un ‘Uh... *Amigos!* We’re all *amigos!*’.²⁶ Tal y como puede comprobarse, se trata de un término de tratamiento o vocativo con una función claramente humorística, evidentemente porque el público estadounidense lo conoce a través de su día a día, en el que con toda probabilidad actúa, igual que en la película, como símbolo de una postura coloquial y amigable y como parte de una reconstrucción ficcional del español. En este caso, además, debe entenderse como una fórmula no sólo para recomponer la oralidad y afectividad de la cultura española desde la perspectiva norteamericana, sino como síntoma de aceptación y acercamiento hacia la nueva personalidad de Buzz Lightyear.²⁷

2.3 Spanish Buzz: caracterización a través de los códigos fónicos (aspectos musicales)

Es evidente que *Toy Story 3* caracteriza sonoramente a Spanish Buzz no sólo a través de una serie de códigos de naturaleza lingüística y comunicativa, sino que la banda sonora musical juega un papel determinante a la hora de que el personaje asuma y transmita plenamente la personalidad que desarrolla tras resetearse y, por ende, a la hora de posicionar emocionalmente a la audiencia sobre el mismo.²⁸

Es preciso comenzar incidiendo en la circunstancia de que, en general, en las escenas en las que Spanish Buzz aparece en pantalla se invierte la jerarquía imagen-sonido, pasando este último a tener una posición preponderante. De la misma manera, deben destacarse una serie de motivos musicales a través de los cuales se suministran las ideas clave acerca de la nueva personalidad del *space ranger* al público de la película y que vienen a subrayar y acentuar lo explicitado en el apartado anterior.

De esta suerte, en E26/S1 son especialmente llamativos tres elementos musicales. El primero (M1) es el motivo rítmico en la percusión—castañuelas y caja—que acompaña las primeras frases de Spanish Buzz, a caballo entre lo marcial y lo popular andaluz por su ritmo binario y sus redobles. El segundo (M2) es una doble bordadura en la trompeta que introduce y realza su primera interpelación a los demás juguetes mientras les apunta con el rayo láser que incorpora el brazaletes de su brazo derecho

26 Arndt, *Screenplay*, 97.

27 Sobre el ‘mock Spanish’ y su empleo como un índice de aceptación o rechazo de la identidad cultural hispana, véase, por ejemplo, (a) Yvette Bürki, ‘El español en las películas estadounidenses. Aproximación discursiva’, *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 36 (2008), 3–25; (b) Laura Callahan, ‘The importance of being earnest: Mock Spanish, mass media, and the implications for language learners’, *Spanish in Context*, 11:2 (2014), 202–20; y, sobre todo, (c) Jane Hill, ‘Intertextuality as Source and Evidence for Indirect Indexical Meanings’, *Journal of Linguistic Anthropology*, 15:1 (2005), 113–24.

28 Timothy E. Scheurer, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer* (Jefferson, NC: McFarland, 2008).



Figura 1

M3 (E26/S1/B2) (CD2-15). Fuente: elaboración propia.

325

330

335

340

345

—este motivo reaparecerá en varias ocasiones más, tanto al final de esta misma escena como a lo largo de las siguientes secuencias, y es claramente distinguible por estar sus notas extremas a distancia de tercera disminuida (mi - fa - mi - re# - mi), sugiriendo un claro mi frigio. Finalmente, destaca una ornamentada melodía en el corno inglés, en ritmo ternario y de nuevo, sobre escala de mi frigio, con acompañamiento de guitarra (M3, Fig. 1), motivo musical que se asocia a la interacción amistosa del guardián espacial con sus recién conocidos compañeros juguetes.²⁹

En E26/S2, Spanish Buzz protagoniza algunos otros destacados momentos musicales, todos ellos evocadores de la sonoridad frigia y, por tanto, relacionados con lo andaluz.³⁰ Primeramente, durante su encuentro con Jessie (B3): mientras la muñeca aparece sobre un fondo de luz dorada, se escucha M4, una melodía expresiva y ascendente que inmediatamente da paso a una frase secuencial de la guitarra sobre la que el astronauta declara su amor a la estupefacta vaquera (Fig. 2). Más adelante, cuando al final de la escena (B5), sobre un solo de guitarra, de sonoridades y giros prototípicamente andaluces y flamencos, baila una ‘solemn, impassioned courtship dance’ en torno a la incrédula Jessie (M5, Fig. 3a).³¹ Finalmente, en el momento de hablarle: en este momento la cuerda acompaña el texto e incide nuevamente sobre la interválica propia de la escala de mi frigio (M6, Fig. 3b).

350

355

Tras una serie de acontecimientos que aquí no interesan, en E28, Buzz Lightyear, a la voz de ‘¡Señorita! ¡Señorita!’,³² sale en búsqueda y rescate de Jessie, que en ese instante se ve amenazada por una auténtica avalancha de basura en el interior de un camión. Mientras lo hace, dos frases musicales de siete segundos de duración complementan sus movimientos. La primera suena mientras Buzz atraviesa a cámara lenta el mar de desperdicios: una prodigiosa melodía en las trompas, con un muy expresivo uso de la síncopa y que se cierra con la ya mencionada doble bordadura a distancia de tercera disminuida, en esta ocasión confiada a las cuerdas (M7,

360

29 En el pie de cada figura aparece su identificación exacta en Randy Newman, *Toy Story 3. Cast & Crew Soundtrack* [CD] (Walt Disney Company/Pixar Talking Pictures 2010).

30 Padre Donostia, ‘El modo de mi en la canción popular española’, *Anuario Musical*, I (1946), 153–79.

31 Arndt, *Screenplay*, 100.

32 Arndt, *Screenplay*, 109.



Figura 2
M4 (E26/S2/B3) (CD2-17). Fuente: elaboración propia.



Figuras 3a y 3b
M5 y M6 (E26/S2/B5) (CD2-20). Fuente: elaboración propia.

385 Fig. 4a). La segunda aparece justo cuando Buzz toma a Jessie entre sus brazos para escapar del peligro: de carácter plenamente lírico, se distingue por su bello brocado melódico, a imitación de lo vocal flamenco y popular andaluz (M8, Fig. 4b).

390 Este apartado debe cerrarse con la reaparición de Spanish Buzz en E34, es decir, en los títulos de crédito. En esta ocasión interesa el bloque musical sobre el que se desarrolla el baile entre Buzz y Jessie (B3), único caso de música diegética de todos cuantos se han expuesto. La escena se desarrolla a raíz de



Figuras 4a y 4b
M7 y M8 (E28/B1) (CD2-24). Fuente: elaboración propia.

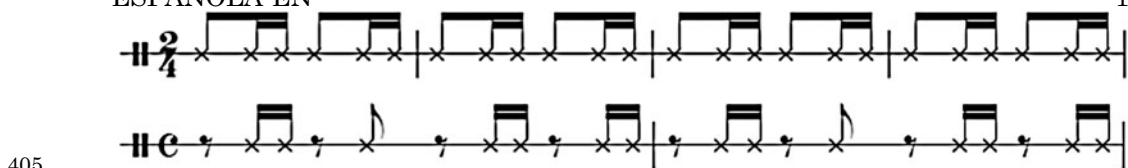


Figura 5

M9, complementariedad del ritmo básico del pasodoble (arriba) y de la rumba flamenca (abajo) (CD2-34). Fuente: elaboración propia.

410 la melodía que suena en el reproductor estéreo del dormitorio de Bonnie, una
 versión de ‘You’ve got a friend in me’ a cargo de los Gipsy Kings—este guiño
 cómico responde a la voluntad del equipo de guionistas de que el público
 saliera del cine cargado de energía y no entristecido por los últimos instantes
 415 del film, en los que los juguetes han abandonado definitivamente la casa de
 Andy y comienzan una nueva etapa en la de la pequeña Bonnie.³³ De
 acuerdo con Unkrich y Anderson, para la escena se buscó una danza que
 evocara y significara ‘lo español’, por lo que se escogió el pasodoble—
 tradicionalmente vinculado a la cultura taurina.³⁴ En realidad, lo que se
 escucha es una rumba flamenca, un canto de ida y vuelta vinculado, como tal,
 420 a la América hispana, con el que el pasodoble comparte la estructura
 estrófica y el ritmo binario, dándose aquí un nuevo caso de transculturación
 de lo español por lo hispano. En cualquier caso, siendo musicalmente
 complementarios (M9, Fig. 5), ambos resultan perfectamente aptos para
 suscitar el estado de ánimo alto que se pretendía despertar en el espectador
 425 al abandonar la sala de cine, tanto por razones culturales como fisiológicas:
 de entrada, porque el ritmo binario es el que observa el género musical de
 mayor difusión en la cultura contemporánea, el pop-rock, pero también
 porque tanto la rumba como el pasodoble están acentuados a contratiempo,
 como ocurre en la mayor parte de la música cuya primera finalidad de
 430 consumo es ser bailada.

Más allá de lo apuntado, esta escena es un fascinante ejemplo de mestizaje
 musical y cultural debido a los orígenes y trayectorias profesionales de sus
 responsables musicales y coreográficos. Por lo que respecta a los primeros,
 los Gipsy Kings, cabe destacar la amalgama identitaria que los define: son
 435 una formación musical francesa, residentes en Arles y Montpellier, con
 nombre inglés, pero cuyos integrantes provienen de dos familias gitanas

440 33 La presencia y función de los Gipsy Kings en la Banda Sonora Musical de *Toy Story 3*
 tiene un claro antecedente en su colaboración con Disney de 1991, cuando versionaron la
 canción ‘I’ve got no strings’ para relanzar canciones clásicas de Disney con un toque moderno
 en la compilación de vídeos *Simply Mad About the Mouse: A Musical Celebration of
 Imagination* (dir. Scott Garren, 1991) (Dave Smith, *Disney A to Z [Fifth Edition]: The official
 encyclopedia* [Los Angeles, CA: Disney Editions, 2016], 680).

34 Unkrich & Anderson, ‘Bonus Features’, 1:35:17.

huidas de Cataluña durante la Guerra Civil española. Resulta especialmente llamativa la combinación de estilos y géneros que caracteriza su música, en tanto que la agrupación se ha distinguido por difundir a lo largo y ancho del globo temas en los que aderezan el flamenco con el pop y los ritmos latinos, una mezcla que una vez más apunta hacia la hibridación de diversas expresiones de la cultura hispana.

Respecto a Cheryl Burke y Toni Dovolani, los bailarines que diseñaron la escena y cuyos pasos grabó y empleó el equipo de animadores en sus sesiones de trabajo, no son españoles ni por nacimiento ni por educación, si bien su tez morena los hacen fácilmente asimilables a lo mediterráneo para un estadounidense—de hecho, de acuerdo con las informaciones que estos dos artistas facilitan en sus respectivas páginas web, ambos se han especializado en roles y bailes latinos, que han desarrollado en diversos programas y películas³⁵.

Pero, además de esta sugestiva superposición de identidades nacionales de los artistas implicados, la última escena de *Toy Story 3* destaca por recoger un par de líneas de diálogo hartamente elocuentes y relacionadas con la presencia de la música. Buzz Lightyear pronuncia la primera cuando empieza a sonar ‘You’ve got a friend in me’/‘Hay un amigo en mí’ a ritmo de rumba, arrancándose sus caderas a contonearse irrefrenablemente y contra su voluntad. Ante esta evidente salida de tono, el *space ranger* se excusa ante Jessie, ya entre sus brazos, con un ‘I don’t know what came over me’ (VUSA)/ ‘No sé qué me pasa’ (VESP/VHISP), a lo que Jessie, satisfecha del cambio operado en Buzz, le responde: ‘Just go with it, Buzz’ (VUSA)/‘Tú déjate llevar, machote’ (VESP/VHIS).³⁶ De esta suerte, cabría afirmar que, también en E34, el baile y la música española se vinculan con la desinhibición y la emotividad, con la alegría y la fiesta, con un tipo muy concreto de masculinidad, e incluso pueden relacionarse con la constitución de un grupo, el de los juguetes que se congregan en torno a la pareja de baile, que aquí, por primera vez, se constituye en una perfecta y ‘utópica comunidad’ de oyentes.³⁷

A la luz de lo expuesto, parece claro que, a nivel musical, Spanish Buzz está caracterizado por una interválica y escalística que refieren continuamente al modo frigio, con especial presencia de la doble bordadura

35 Véase Cheryl Burke, ‘About’, Strictly Cheryl, <<http://www.strictlycheryl.com/dark-template-6>> (consultada 8 de septiembre de 2015); y Toni Dovolani, *Información: Biografía*, <<https://www.facebook.com/OfficialTonyDovolani/>> (consultada 2 de marzo de 2018).

36 IMDb, ‘Quotes’, *Toy Story 3. Did you know?* <<http://www.imdb.com/title/tt0435761/quotes>> (consultada 13 de enero de 2015).

37 Nicholas Cook, ‘Representing Beethoven. Romance and Sonata Form in Simon Cellan Jones’s *Eroica*’, en *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*, ed. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer & Richard Leppert (Berkeley: Univ. of California Press, 2007), 27–47 (pp. 41–42).

a distancia de tercera disminuida. También por un ritmo predominantemente ternario, un instrumental protagonizado por la guitarra y la percusión y un tipo de ornamentación que embellece la línea melódica a través de apoyaturas, trinos y mordentes. Parece claro, entonces, que la banda sonora musical lo caracteriza respetando, *grosso modo*, las características que para la categoría de lo andaluz-español han señalado diferentes especialistas en el ámbito de la musicología, cuyo objeto en la cinta es representar auditivamente la identidad del nuevo Buzz.³⁸

3 Discusión y conclusiones

Habiendo mostrado a lo largo de los párrafos anteriores los elementos audiovisuales más importantes a la hora de caracterizar a Buzz Lightyear en modo español, llega el momento de hacer una revisión de las ideas más importantes a las que remite el conjunto de los mismos a fin de verificar la concreción del objetivo general fijado al comienzo de este trabajo.

De acuerdo con lo expuesto, parece claro que, en las tres versiones de la película consultadas, la identidad española de Spanish Buzz se construye sobre la fisicalidad del personaje, sobre el idioma que emplea y sobre la banda sonora musical que lo acompaña.

En cuanto a las cualidades definitorias del personaje a nivel de movimiento, deben citarse su facilidad para adoptar poses flamencas y toreras, su bravura y su pasión, que se manifiestan tanto en una emotividad rayana en lo incorrecto para sus compañeros juguetes por la proximidad física y afectiva que conllevan, como en la desinhibición verbal y emocional que desarrolla de pronto el personaje, que se hace especialmente claro en su gallardía, caballerosidad y gentileza hacia Jessie, aquí figura femenina por antonomasia. Asimismo, se le arroga una cierta y fresca alegría de vivir que, sin quererlo, genera sentido de unidad y sensación de grupo en sus camaradas juguetes, bien sea porque se confabulan para

38 De entre éstos, conviene destacar especialmente las aportaciones de James Parakilas, ‘How Spain Got a Soul’, en *The exotic in Western music*, ed. Jonathan Bellman (Boston, MA: Northeastern U. P., 1998), 137–93; Francisco J. Giménez Rodríguez, ‘Del Romanticismo pintoresco a la tendencia historiográfica: una aproximación al concepto de “andalucismo” en la música española’, en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, ed. Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González & Consuelo Pérez Colodrero (Granada: Universidad de Granada/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008), 153–70; Miguel Ángel Berlanga Fernández, ‘El arte flamenco: un referente simbólico más de lo andaluz’, en *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*, ed. Miguel Ángel Berlanga Fernández (Granada: Universidad de Granada/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009), 15–43; Celsa Alonso González, ‘En el espejo de “los otros”: andalucismo, exotismo e hispanismo’, en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coord. Celsa Alonso González (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011), 83–102.

‘arreglarlo’, bien sea porque disfrutan con su comportamiento. Muy significativamente, todos los rasgos que se apuntan han sido definidos como marcadores de la identidad andaluza por diferentes estudiosos, aunque en la cinta se extrapolen a la globalidad de la cultura española.³⁹

525 Por lo que toca al idioma, las tres versiones contrastadas han procurado hacer hablar a Buzz Lightyear en la variante del español que representa de manera más eficiente y prototípica la otredad que encarna Spanish Buzz de acuerdo con sus respectivas culturas meta. Para la estadounidense, este es el caso del español castellano; para la cultura española, el del andaluz; 530 mientras que para la hispanoamericana es una extraña mezcla de los dos anteriores.

Tal y como se ha podido comprobar, estas tres variantes lingüísticas no siempre resuelven de manera perfectamente coherente las características diatópicas de cada lengua y de sus respectivas culturas, resultando de ello 535 muy sugerentes casos de mistificación de lo andaluz, lo español y lo hispano. En este sentido, es posible intuir que la traducción audiovisual (TAV), como producto de masas, ha procurado mantenerse fiel a su objetivo prioritario, esto es, deleitar al público al que se dirige,⁴⁰ obligando a que el texto de origen se naturalizara con respecto a las respectivas culturas meta. 540 A este efecto, la TAV ha operado una serie de cambios que permitieran tener en cuenta condicionantes complejos, como el registro, la incorporación de una lengua extranjera y el humor, que resulta, en sí, un área de trasvase especialmente problemática por encontrarse estrechamente ligada a las raíces culturales de cada sociedad.⁴¹ En este punto, es preciso llamar la 545 atención sobre el hecho de que el único elemento que se modifica de una versión a otra del film es, precisamente, el lingüístico, pues los códigos visuales y musicales, con los que ha de interactuar, sí que mantienen una función constante. Dado lo expuesto, es preciso destacar la importancia de la TAV a la hora de que el resultado asuma la función referencial que le 550 corresponde y llegue a un espectador ‘educado en’ e ‘integrante de’ un contexto cultural concreto. Similarmente, conviene llamar la atención en

555 39 Véanse, por ejemplo, los trabajos paradigmáticos de Antonio Domínguez Ortiz, *Andalucía, ayer y hoy* (Madrid: Planeta, 1983); Francisco Garrido Peña, ‘El desarrollo de la identidad andaluza’, en *Historia contemporánea de Andalucía (nuevos contenidos para su estudio)*, ed. Manuel González de Molina & Miguel Gómez Oliver (Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Educación y Ciencia/Caja General de Ahorros, 2000), 476–85; Isidoro Moreno Navarro, ‘Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz’, en *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, ed. Isidoro Moreno Navarro (Sevilla: Fundación Pública Andaluza, 2008), 251–61.

40 Chaume Varela, ‘La retraducción de textos audiovisuales’.

560 41 José María Bravo Gozalo, ‘Translating the Film Dialect of Hollivood Dubbing’, en *Nuevas perspectivas de los estudios de traducción*, ed. José María Bravo Gozalo (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002), 187–214 (pp. 202–03).

torno a cómo la traducción en VESP restaura el film de las transformaciones o deformaciones culturales que, en este sentido, le habían supuesto las ‘estrategias de adaptación’ de la cultura española presentes en el texto original de VUSA, según ocurre con otras películas de la factoría Disney.⁴²

565 A nivel musical, Spanish Buzz se relaciona con toda una serie de características musicales que entroncan a cabalidad con las señaladas tradicionalmente por la literatura académica sobre la representación de lo andaluz/español y que, en general, coinciden con la imagen sonora que se tiene de ‘lo exótico’ a nivel musical, según se ha explicado ya. Se trata, en
570 todo caso, de un retrato musical estereotipado pero muy poderoso que incide clara y directamente en nuestro ideario colectivo y nuestra cultura general, sobre todo porque se tamiza a través del vocabulario musical del cine estadounidense, según han indicado ya otros trabajos.⁴³

Dado lo expuesto, es posible afirmar que en la caracterización de Spanish
575 Buzz ha existido un claro fenómeno de mistificación de lo andaluz con lo español, fundamentado en el empleo de clichés y tópicos culturales vinculados a éste último, si bien ha existido una firme voluntad de representarlo ajustadamente, según se desprende del proceso de documentación llevado a término por el personal implicado a la hora de confeccionar y caracterizar al personaje. Esta trasnominación de lo andaluz
580 por lo español resulta especialmente evidente en dos de las tres versiones visualizadas, VUSA y VHISP, en las que la modalidad lingüística que se emplea no es coherente con el resto del mensaje audiovisual, lo que lleva a que el personaje resulte congruente sólo en el caso de la versión española de la película (VESP). En efecto, en esta última versión tanto la modalidad
585 lingüística que emplea el protagonista, como los movimientos novilleros y aflamencados o la banda sonora musical que lo acompaña apuntan en un mismo sentido, el de representar la identidad cultural andaluza.

El fenómeno descrito reproduce otros dos: el primero de ellos se dio en el
590 ámbito estadounidense a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y fue generalmente conocido como ‘Spanish Tinge’;⁴⁴ el otro es la metonimia Andalucía-España que tanto gustó a los viajeros románticos y que se difundió a través de la literatura y de la música del continente europeo a lo largo y ancho de los siglos XIX y XX.⁴⁵ Ciertamente, Andalucía es uno de
595 los pocos centros de identidad que permanecen en el imaginario colectivo no

42 En este sentido, véase: Tian & Xiong, ‘A cultural analysis of Disney’s Mulan’; Di Giovanni, ‘Disney Films’.

600 43 Baber & Spickard, ‘Crafting Culture’.

44 Louise K. Stein, ‘Before the Latin Tinge: Spanish Music and the “Spanish Idiom” in the United States’, en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, ed. Richard L. Kagan (Urbana, IL: The Univ. of Illinois Press, 2002), 193–245.

45 Manuel Bernal Rodríguez, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX* (Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985).

solo estadounidense o anglosajón, sino universal, de tal suerte que parece haberse convertido, merced a su distintivo patrimonio cultural y su vinculación histórica con Oriente, en el ‘Otro’ europeo por excelencia y, por ende, en la gran proveedora de los estereotipos que, a la postre, constituyen la base de *Toy Story 3*.⁴⁶

El conjunto de clichés audiovisuales que presenta la película de Disney estudiada parece estar establecido, de esta manera, sobre un grupo de indicadores limitado y altamente estandarizado de recursos icónicos y sonoros, que constituyen un léxico ‘precise but also narrow [...] of exotic and national styles’⁴⁷ que, pese a todas sus contrapartidas, ciertamente permite, según explica Di Giovanni, que la audiencia reconozca y comprenda lo que se presenta en pantalla en el limitado lapso de tiempo que dura una película.⁴⁸

De esta suerte, a modo de conclusión final, debería señalarse que, en *Toy Story 3*, lo andaluz-español-hispano, según enuncia el texto audiovisual, aparece relacionado con una serie de categorías que proceden del mestizaje, cuyo objeto final es la representación de la otredad a través de símbolos que sean comprensibles por parte de un público global, que, al fin y al cabo, es quien debe ser capaz de vincular entre sí los mensajes audiovisuales con arreglo y referencia a una cultura que, ante todo, es popular.*

ORCID

Consuelo Pérez-Colodrero  <http://orcid.org/0000-0001-9995-0417>

Apéndice

46 Sobre cómo Andalucía constituyó la base del estereotipo musical de ‘el Otro’ en Europa hasta bien entrado el siglo XX, véase Alonso González, ‘En el espejo de “los otros”’; Gloria Empanan Boada y Antonio Martín Moreno, ‘Andalucía en la música para piano europea del siglo XIX’, en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, ed. Giménez Rodríguez, López González & Pérez Colodrero, 55–88; Francisco Giménez Rodríguez, *Olallo Morales (1874–1957): una imagen exótica de la música española* (Madrid: SEdeM, 2005); y Samuel Llano, *Whose Spain?: Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908–1929* (New York, NY: Oxford U. P., 2013).

47 Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge, MA: Cambridge U. P., 2009), 128.

48 Di Giovanni, ‘Disney Films’, 96.

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.