

# Traducción de canciones: *Grease*

María del Mar Cotes Ramal

Universidad de Granada  
(cotesmar@hotmail.com)

Entregado para su publicación en diciembre de 2004

**Resumen:** En este artículo se analizan los problemas que presenta la traducción de la canción para ser cantada, en concreto en el musical de *Grease*. Se discuten también las distintas posiciones de los lingüistas que han estudiado el tema y se justifica por qué la canción no puede traducirse como poesía y que la rima poética no puede aplicarse a la canción. En la traducción de la canción todas las sílabas cuentan y es la música la que impone la rima y la acentuación de las sílabas. Se presentan también distintos métodos de traducción (introducción, eliminación y ligado de sílabas) que pueden facilitar la labor del traductor. Se estudia detalladamente una canción y sus partituras y se presentan los problemas a los que realmente se enfrenta el traductor en la traducción de canciones.

**Palabras clave:** traducción canción, traducción musical, traducción música.

**Abstract:** In this article the problems of translating songs to be sung are analyzed, taking the musical *Grease* as an example. After discussing different linguists' opinions about the issue, the article outlines the reasons why songs cannot be translated as poetry and poetic rhyme cannot be applied to the song. In song translation all syllables count and the music determines the rhyme and the syllables stress. The paper also presents different translation methods (insertion, elimination and joining of syllables) that may facilitate the translator's work. One song and its scores are analyzed in detail with a view to demonstrating the real problems of song translation.

**Key words:** song translation, musical translation, music translation.

## 1. Introducción

Este artículo se basa en un proyecto fin de carrera en el que se compararon dos traducciones de una misma canción, una para subtítulo y otra para ser cantada. Un análisis detallado de las dos versiones sería muy extenso, por ello se centrará en la traducción de la canción para ser cantada en un musical, donde la imagen, además de la música también impone restricciones, lo que hace aún más difícil la tarea del traductor.

Se eligió el musical de *Grease* ya que era muy difícil encontrar un musical con dos versiones de las canciones, una para subtítulo y otra para ser cantada. En enero de 1999 se estrenó la versión teatral española del musical de *Grease* y también se editó un disco compacto con las canciones en español. Se pudo disponer así de las dos versiones. Aunque la versión en español no se realizara para un doblaje, se comprobó que bajando el volumen del original las canciones en español podrían ser perfectamente válidas para la versión del doblaje.

La bibliografía encontrada sobre el tema se reducía a un artículo de Catalina Martínez Muñoz recogido en *Babel, revista de los estudiantes de la EUTI* (1990), otro de Antonio Pàmies, recogido en la revista *Sendebarr* (1990), y dos artículos en la revista *Target* sobre la traducción de ópera de Dinda L. Gorfée (1997) y de Klaus Kaindl (1997) respectivamente.

## 2. La traducción de la canción

La teoría de la traducción ha prestado poca atención a la importante e interesante cuestión de la traducción de la canción. Ésta representa un reto para el traductor que ha de mantener una rima y un número de sílabas determinados. Es similar a los problemas que plantea la traducción de poesía en la que se ha de ser fiel al original y además conseguir el mismo efecto poético. El traductor de la canción ha de tener en cuenta factores como la rima, el ritmo y el número de sílabas requeridos para la duración de una nota, que puede abarcar más de una sílaba o al contrario, una sílaba puede verse desdoblada en dos notas musicales. La traducción ha de realizarse para que ésta concuerde con la melodía, no debe prestarse atención a la medida de los versos, como si ésta fuese poesía, ya que es la melodía la que impone la métrica, la acentuación de las sílabas y la estructura silábica. Por ello debe evitarse pensar en términos de medidas métricas y adaptar la traducción a la música.

Al tratar esta cuestión se han dado siempre dos posturas opuestas, la que defiende la forma frente al contenido, dando importancia a la función poética del lenguaje y a la forma de escribir y otra que da más importancia al contenido, haciéndose muchas veces en este último caso traducciones más literales y optándose en ocasiones por la prosa poética. Pero el tema que nos atañe es mucho más complicado,

ya que en el musical el traductor tiene la dificultad añadida de la música, que va a ser en última instancia la que reine sobre todos los factores. Además de tener que ser fiel al original, el traductor ha de ajustar su traducción a una melodía y a un ritmo preestablecidos. Por si ésta no fuese empresa de suma dificultad, se añade el factor semiótico de la imagen, que en muchas ocasiones requiere una sincronización con la canción, porque en determinadas imágenes la canción ha de coincidir con las secuencias. Esto se debe a que en el musical las canciones son parte de la trama y por ello, factores determinantes para seguir el desarrollo de la historia.

A lo largo de la breve historia de la lingüística que se ha dedicado a comentar la traducción de la canción se han enfrentado dos posturas: la logocentrista y la musicocentrista. La postura logocentrista defiende el contenido frente a la música: las palabras son más importantes que la música. La otra postura, la musicocentrista, da más importancia a la música que al mensaje: la música es más importante que las palabras.

La rima es un efecto auditivo importante a tener en cuenta por el traductor de poesía sin música, pero el traductor de canción no debe buscar una rima en su texto, sino adaptar el texto a la música que por sí misma impondrá una rima y un ritmo. La búsqueda de la rima lleva a menudo a una sintaxis complicada y a un uso de términos inapropiado. Como ya se ha mencionado, la música es la reina y el texto ha de ser sencillo y claro y adaptarse a la música sin pretender reproducir la métrica, como si de poesía o de una letra sin música se tratara y crear así un texto artificial y complejo.

### 3. Traducción de la canción: problemas rítmicos

La traducción de la canción no constituye un caso aislado dentro de la tipología de las traducciones poéticas: las soluciones rítmicas son las mismas que para la poesía escrita. Pero la traducción de las canciones para ser cantadas con la misma música (poesía cantada) constituye un caso singular, que no se puede insertar en la traducción no-métrica.

Los versos cantados no se miden según los criterios de la métrica literaria sino según las reglas del código musical y ello se debe a diversas razones:

- a) Los versos irregulares en métrica pueden convertirse en regulares con música y al contrario. El ritmo musical impone su propio mecanismo de regularidad. Dos versos que son asosilábicos pueden durar el mismo número de tiempos musicales en una canción (porque la duración de las sílabas es diferente en cada verso). Por ejemplo:

2 negras + 4 corcheas ocupan 4 tiempos

2 negras + 1 blanca ocupan 4 tiempos

Dos versos asosilábicos pueden ser musicalmente isométricos.

- b) De forma contraria al punto anterior, los versos isosilábicos del texto pueden convertirse en asosilábicos una vez que se les pone música: los versos regulares también se someten a las reglas del solfeo y, así, el número de sílabas regulares en el texto puede ser irregular cuando se canta. Las sílabas de los versos regulares son «elásticas» cuando se cantan. Los tiempos (unidad de solfeo) se imponen a la sílaba (unidad prosódica).
- c) El lugar de los acentos también puede verse alterado por la música; las notas musicales más intensas pueden no coincidir con el acento lingüístico, en ese caso son las notas fuertes las que se imponen al acento lingüístico de intensidad y pueden neutralizarlo o desplazarlo.

Lo que en la métrica tradicional se llama sístole y diástole, figuras de empleo poco frecuente en la poesía escrita o recitada, son más corrientes en la canción.

La equivalencia prosódica que la métrica española hace entre versos oxítonos, paroxítonos y preparoxítonos no es aplicable a la canción, el número de notas no es el mismo y la equivalencia desaparece. En la canción todas las sílabas cuentan.

Si se aplican estas observaciones a la traducción cantada (o cantable) podemos deducir que la noción de «mimetismo silábico» pasa a ser relativamente flexible en la canción, pasando de un mimetismo absoluto (más estricto aún que en la poesía escrita) a un mimetismo aproximativo. El traductor puede modificar el número de sílabas, así como la colocación de los acentos, sin producir versos libres, ya que la música restablece la regularidad.

### 4. Métodos aplicables a la traducción de la canción

Exposición de cuatro métodos de traducción, todos son relativamente métricos:

4.1 Mimetismo absoluto: utilizar siempre el mismo número de sílabas que el original y colocar los acentos en el mismo lugar.

4.2 Mimetismo relativo: emplear sistemáticamente el mismo número de sílabas que el original, pero desplazando los acentos, si es necesario; ya sean los acentos musicales (notas más intensas), ya sean los acentos lingüísticos (tónicos).

4.3 Alteración silábica por exceso: utilizar en ciertas ocasiones más sílabas que el original, sin modificar por ello el ritmo.

4.4 Alteración silábica por defecto: utilizar en ciertas ocasiones menos sílabas que el original, sin modificar por ello el ritmo.

A continuación se comentará el funcionamiento de los mecanismos rítmicos de traducción.

#### 4.1. *Mimetismo absoluto*

Es el único que respeta de forma estrictamente rigurosa la música: mismo número de sílabas y los acentos en el mismo lugar. En un principio será la solución para la música «clásica» o «culto», donde se respeta totalmente la partitura y la música.

#### 4.2. *Mimetismo relativo*

Según este método, el número de sílabas es el mismo, pero se puede modificar el lugar de los acentos lingüísticos (salvo el último, ya que es el que da la medida de los versos).

Esta modificación sobre el texto permite dos realizaciones orales diferentes, ya sea dependiendo de la música (alterando la intensidad de las notas afectadas), ya sea dependiendo de la fonología (cantando una sílaba átona como si fuese tónica o a la inversa, es decir, combinando la sístole y la diástole):

- La intensidad fonológica prima sobre la intensidad musical, las notas «fuertes» son reemplazadas por notas «piano» y a la inversa. Es decir, que la diferencia acentual de los textos ha producido una pequeña variación en la melodía.
- La música prima sobre la fonología (recurso a la sístole y a la diástole).

#### 4.3. *Alteración silábica por exceso*

Esta técnica no altera la melodía, ni la intensidad de las notas, pero sí la duración y el número de sílabas. Ésta es probablemente la razón por la que no se usa en música «culto» o «clásica» donde existe una rigurosa sacralización de la partitura. No obstante es un método corriente en la música «popular». Existen tres variantes de este procedimiento:

- La primera variante consiste en reemplazar una nota del original por dos (o más) notas de menor duración en la traducción. La adición de notas no afecta el ritmo, pero representa una ligera modificación de la melodía.
- La segunda variante consiste en añadir una nota (o más) en la traducción donde en el original hay un silencio, de forma que la estructura rítmica de la canción no se vea alterada.
- La tercera variante consiste en reemplazar una sílaba desdoblada (o-o) en el original por dos sílabas distintas en la traducción. Esta solución no exige modificación de la melodía.

#### 4.4. *Alteración silábica por defecto*

Del mismo modo que el método anterior, este método se usa normalmente en la música «popular», donde la partitura no se considera un objeto sagrado. La traducción puede emplear menos sílabas que el original, basta con alargar o desdoblar una sílaba, de forma que «ocupe» dos (o más) notas, o basta con añadir silencios. Existen dos variantes de este método:

- primera variante consiste en desdoblar una nota para compensar la sílaba que falta sin alterar el ritmo.
- Segunda variante consiste en «alargar» una nota para compensar la supresión de otra (provocada por la falta de una sílaba), sin alterar el ritmo.

### 5. Aplicación a la traducción

Por consiguiente, tenemos ocho mecanismos que entran en juego: el mimetismo absoluto, las dos variantes del mimetismo relativo, las tres variantes de alteración silábica por exceso y las dos variantes de la alteración silábica por defecto. Otra diferencia con la traducción métrica de la poesía no cantada es que estas variantes no se excluyen unas a otras; estas diversas soluciones pueden combinarse en una misma canción.

Lo complementario y lo específico de estos procedimientos confirma así que desde el punto de vista rítmico, la traducción de la canción es un caso independiente, completamente diferente de las variantes de la traducción métrica en la poesía escrita. Una traducción que puede parecer «mimética» en el papel puede no serlo al ponerle música y, a la inversa, una traducción que puede parecer no métrica en el papel y convertirse en métrica y «mimética» una vez que se le pone música.

A continuación ofrecemos un ejemplo de una canción donde los versos se han medido sílaba a sílaba, sin seguir las reglas métricas utilizadas en poesía, ya que según el artículo de Antonio Pàmies, en la canción todas las sílabas cuentan. Se han marcado en un tipo de letra distinto las sílabas del original y de la traducción que están de más o de menos.

También se comenta cómo las sílabas ocupan más de una nota musical o cómo éstas se ven ligadas ocupando así dos sílabas o más una misma nota. La canción se ha analizado verso a verso y se adjunta la partitura donde se puede apreciar la correspondencia entre sílabas y notas musicales. Se han aplicado distintos métodos de traducción y se han observado algunas variantes que pueden añadirse a las citadas por Antonio Pàmies, éstas se mencionan en las conclusiones.

**Sandra Dee**

Look at me, I'm Sandra Dee	7
Di que sí, soy Sandra Dee	7

Mimetismo silábico.

Lousy with virginity	7
Virgen desde que nací	7

Mimetismo silábico.

Won't go to bed till I'm legally wed	10
¿Sexo? ni hablar sin pisar el altar	11

Alteración silábica por exceso. La sílaba *to* que en inglés ocupa una nota de la partitura en español la ocupan dos sílabas, *ni ha*, ligadas en una sola nota.

can't I'm Sandra Dee	6
Que sí, soy Sandra Dee	6

Mimetismo silábico.

Watch it! Hey, I'm Doris Day	7
Ojo, ey, soy Doris Day	7

Mimetismo silábico.

was not brought up that way	7
La más pura candidez	7

Mimetismo silábico.

Won't come across even Rock Hudson lost	11
Soy una flor, hasta Rock Hudson dio	10

Alteración vocálica por defecto. La sílaba *u* de la traducción ocupa una nota de la partitura y ésta está ocupada en inglés por el ligado de dos sílabas, *come*.

His heart to Doris Day	6
su amor a Doris Day	7

Alteración silábica por exceso. La sílaba *heart* del original ocupa una nota de la partitura, que en la traducción está ocupada por el ligado de dos sílabas, *amor*.

don't drink or swear	5
Yo no digo tacos	6

Alteración silábica por exceso. Nuevamente un caso de ligado de dos sílabas en una sola nota, la nota musical ocupada en el original por la sílaba *drink*, está ocupada en la traducción por las dos sílabas *digo*.

don't rat my hair	5
Bebo cola a ratos	7

Alteración vocálica por exceso. La nota ocupada en el original por *rat* está ocupada en la traducción por tres sílabas ligadas en una sola nota, *cola a*, las tres notas ocupan la misma sílaba.

get ill from one cigarette	10
y fumar me da colocón	8

Alteración silábica por defecto. En el original las dos sílabas de la palabra *one* están ligadas y ocupan una nota musical, que en la traducción está ocupada por la sílaba *da*, al igual que *ette*, que en el original ocupa una sola nota y en la traducción ésta está ocupada por la sílaba *cón*.

Keep your filthy paws off my silky drawers	11
Deja, por favor, mi ropa interior	11

Mimetismo silábico

Would you pull that crap with Annette?	9
O te daré un buen capón	8

Alteración vocálica por defecto. La nota musical ocupada en el original por el ligado de dos sílabas, *nette*, está ocupada en la traducción por una sola sílaba, *pón*.

As for you Troy Donahue	7
Venga tú, Troy Donahue	7

Mimetismo silábico

know what you wanna do	7
Sé muy bien qué buscas tú	7

Mimetismo silábico

You've got your crust I'm no object of lust	11
No insistas más, no lo conseguirás	11

Mimetismo silábico

I'm just plain Sandra Dee	6
Que sí, soy Sandra Dee	6

Mimetismo silábico

Los siguientes tres versos no se corresponden con el texto en inglés y el de la partitura, en la versión original son:

Elvis, Elvis, let me be  
Keep that pelvis far from me  
Just keep your cool now you're starting to drool

La comparación silábica se ha hecho con el texto de la partitura, al corresponderse el mismo con las notas musicales.

No, no, no, Salmineo	7
Elvis, Elvis, soy así	7

Mimetismo silábico

would never stop so low	7
Ni a tu pelvis digo sí	8

Alteración silábica por exceso. La sílaba /del inglés ocupa una nota de la partitura que en la traducción está ocupada por el ligado de las sílabas *ni a* en una misma nota.

Please keep your cool, now you're starting to drool	12
Venga chaval, que te va a sentar mal	11

Alteración silábica por defecto. La nota musical ocupada en inglés por el ligado de las dos sílabas de *please* está ocupada en la traducción por una sola sílaba, *ven*.

Hey, Fongool, I'm Sandra Dee	7
¡Así es Sandra Dee!	6

Alteración silábica por defecto. La nota musical ocupada en inglés por la sílaba *gool* está ocupada en la traducción por el ligado de dos sílabas, *así*.

## 6. Acento musical y acento lingüístico

Sebastián Navarro Corchón, profesor de piano, midió las sílabas musicales de las partituras y tras el análisis de éstas se comprobó que el acento musical no se corresponde siempre con el lingüístico, en muchos casos sí, pero en ocasiones el acento lingüístico se ve desplazado por el musical. En la partitura los acentos musicales se marcan con el símbolo > y en los ejemplos posteriores se ha escrito en cursiva la sílaba sobre la que recae el acento musical.

*Hablar*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *blar* y el musical sobre la sílaba *ha*. El acento musical desplaza al lingüístico.

*Candidez*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *dez* y hay dos acentos musicales que recaen sobre las sílabas *cany* y *dez*.

*Tacos*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *ta* pero se ve desplazado por el musical a la sílaba *cos*.

*Ratos*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *ra* pero es desplazado por el musical a la sílaba *tos*.

*Donahue*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *Do*, pero la palabra tiene dos acentos musicales, *Do* y *hue*.

*Conseguirás*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *rás* pero es desplazado por el musical a la sílaba *con*.

*Tamar*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *mar*, pero se ve desplazado por el musical a la sílaba *to*.

*Llegó*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *gó*, pero se ve desplazado por el musical a la sílaba *lle*.

*Eterno*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *ter*, pero se ve desplazado por el musical que recae sobre la sílaba *e*.

## 7. Conclusiones

Tras tener en cuenta la posición de los diversos lingüistas que han dado su opinión sobre la traducción de la canción y haber analizado el ejemplo práctico del musical de *Grease*, se han obtenido varias conclusiones.

En un principio se creyó que todos los lingüistas consideraban que era posible la traducción de la canción, pero se ha comprobado que no es cierto. Algunos piensan que esto no es posible debido a que la conjugación de dos códigos de signos distintos no puede tener éxito. Así opina por ejemplo (Benveniste, 1985 [1966]: 327-35), ya que según él la unión entre música y texto conduce al fracaso. En una postura contraria se encuentra Gorlée (1997: 240) para quien en la canción existen dos códigos, el lingüístico y el musical, que están relacionados y se influyen mutuamente.

La primera conclusión a la que se ha llegado es que es posible traducir la canción, un ejemplo de ello es el musical que se ha analizado en el presente trabajo. La traducción de la canción no se puede considerar como un caso de traducción métrica ni como un caso aislado de traducción no-métrica. En la traducción métrica el traductor ha de tener en cuenta factores como la rima y el número de sílabas y jugar con las reglas de la métrica española. En la canción los condicionantes son distintos y una traducción métrica llevaría a una canción imposible de cantar. La distinción entre versos oxítonos, paroxítonos y preparoxítonos que se hace en métrica no puede aplicarse a la canción porque en la canción todas las sílabas cuentan.

En la canción para ser cantada el texto ha de ajustarse a los parámetros musicales. La traducción ha de coincidir con la música. En la canción, el tiempo (unidad de solfeo) se impone a la sílaba (unidad prosódica). Una canción se divide en compases y éstos a su vez en tiempos que están ocupados por diversas notas musicales. Las sílabas de la traducción van a tener que ajustarse a los tiempos y a las notas. En música todas las sílabas cuentan y éstas pueden alargarse en dos notas musicales aprovechando un ligado de la melodía o verse ligadas dos o más sílabas, en una sola nota.

Al ser un caso especial, también existen procedimientos de traducción especiales que ayudan al traductor a ajustar los versos a la música y añadir o quitar sílabas si es necesario. Tras haber analizado las partituras de dos canciones, se han observado ejemplos suficientes para añadir tres variantes de traducción a los métodos citados por Antonio Pàmies.

Se pueden añadir dos variantes a la alteración silábica por exceso:

- La primera variante no altera el ritmo ni la intensidad de las notas. Consiste en sustituir una sílaba del original que ocupa una nota musical por el ligado de dos sílabas o más en la traducción que ocupan la misma nota musical.

Ejemplos:

don't rat my hair	5
Bebo cola a ratos	7

Alteración vocálica por exceso. La nota ocupada en el original por *rat* está ocupada en la traducción por tres sílabas ligadas en una sola nota, *cola a*, las tres notas ocupan la misma sílaba.

would never stop so low	7
Ni a tu pelvis digo sí	8

Alteración silábica por exceso. La sílaba /del inglés ocupa una nota de la partitura que en la traducción está ocupada por el ligado de las sílabas *ni a* en una misma nota.

La segunda variante tampoco altera el ritmo ni la intensidad de las notas. Consiste en introducir una sílaba de más en la traducción aprovechando la ligadura de dos notas musicales. Una sílaba del original que se ve alargada en dos notas musicales ligadas por la melodía se sustituye en la traducción por dos sílabas ocupando cada sílaba una nota.

Ejemplos:

Summer dreams drifting away but, oh, oh the summer nights	14
Con el sol no hay descontrol Pero oh, oh, al amanecer	17

Alteración silábica por exceso. En este caso hay tres sílabas de más en la traducción. La primera está en *control*, la sílaba *way* del original ocupa dos notas musicales ligadas por la melodía y en la versión española estas dos notas están ocupadas por dos sílabas distintas, *control*.

La otra sílaba de más la encontramos en *but*, que en el texto de la partitura es *too*, esta sílaba ocupa dos notas musicales ligadas por la melodía, que en la traducción están ocupadas por dos sílabas distintas, pero la otra sílaba de más la encontramos en el caso de *sum*, que ocupa dos notas musicales ligadas por la melodía y éstas en la traducción están ocupadas por dos sílabas distintas, *ama*.

La otra variante se añadiría al caso de alteración vocálica por defecto:

- Esta variante no altera ni el ritmo ni la intensidad de las notas. Una nota musical ocupada en la traducción por una sola sílaba está ocupada en el original por el ligado de dos sílabas.

Ejemplos:

Won't come across even Rock Hudson lost	11
Soy una flor, hasta Rock Hudson dio	10

Alteración vocálica por defecto. La sílaba *u* de la traducción ocupa una nota de la partitura y ésta está ocupada en inglés por el ligado de dos sílabas, *come*.

Summer loving happened so fast	9
El verano es ideal	8

Alteración vocálica por defecto. La nota musical ocupada en el original por el ligado de las dos sílabas *ppened* está ocupada en la traducción por una sola sílaba, *i*.

Del mismo modo que la música se impone a la métrica, es el acento musical el que domina y muchas veces desplaza al lingüístico.

Ejemplos:

*Conseguirás*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *rás* pero es desplazado por el musical a la sílaba *con*.

*Tomar*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *mar*, pero se ve desplazado por el musical a la sílaba *to*.

*Llegó*: el acento lingüístico recae sobre la sílaba *gó*, pero se ve desplazado por el musical a la sílaba *lle*.

Otra conclusión a la que se ha llegado es que la traducción de las canciones para un musical va a imponer nuevas limitaciones a la traducción de la canción. Se añade el fac-

tor semiótico de la imagen. La traducción además de verse limitada por la música y la acentuación ha de respetar el sentido del original porque las canciones forman parte de la trama y son indispensables para seguir el hilo narrativo de la historia. Éstas también han de coincidir con la imagen, ya que al formar parte de la trama y ser cantadas por los actores, ha de producirse una concordancia entre el mensaje y la secuencia. En el caso del teatro musical se dan todas estas restricciones. Si la versión tuviera que realizarse para un doblaje, volvería a aparecer un nuevo condicionante: la sincronización de la canción con el movimiento de los labios de los actores.

El doblaje de las canciones lograría una versión natural de un musical porque toda la trama se desarrollaría en la misma lengua y no requeriría el esfuerzo añadido de leer el subtítulo.

Vemos así que la traducción ofrece un campo de trabajo muy amplio en el que son necesarios conocimientos muy diversos. Según Catalina Martínez no es labor del traductor adaptar la traducción a la canción, pero si el traductor recibe un encargo de doblaje de una película y posee conocimientos musicales va a poder realizar el trabajo completo. Además podrá ofrecer una versión más rica al poder aplicar distintas estrategias de traducción que, por lo general, serán desconocidas por un músico. Para el cliente también será más cómodo que una sola persona pueda encargarse de realizar una versión completa. No quiere decirse con ello que el traductor tenga que ser un músico, pero al igual que a un traductor jurado le es muy útil una formación o amplios conocimientos en el campo del derecho, a un traductor especializado en la traducción audiovisual y en el doblaje de películas le sería de gran ayuda una formación musical.

Este campo de investigación es muy interesante y se considera que hay muy pocos estudios realizados al respecto. Si se investigara más, podrían encontrarse muchos más métodos de traducción que facilitarían la labor de la traducción de la canción, una tarea de gran dificultad.





C C7 F D

As for you, Troy Don - a - hée. I know  
No, no, no, Sal Min - e - o. I would

G G7 C C7

what you wan - na do, You got your crust, I'm no  
nev - er stop so low. Please keep your edol, now you're

F |<sup>1</sup> D7 C G7 C

er - ject of lust, I'm just plain San - dra Dee.

|<sup>2</sup> D7 C G7 C

drool, fon - gool, I'm San - dra Dee.

C C7 F D

Ven - ga ed Troy Don - a - hée. Sé May  
El, vis, El - vis Soy a - sé ni a tu

G G7 C C7

bien qué bids - cas sé no en - las cas has no lo  
del - vis sé - go sé ven - ga cha - val que te

F |<sup>1</sup> D7 C G7 C

conse - guí - ras qué sé - y San - dra Dee

|<sup>2</sup> D7 C G7 C

eda mal sé es San - dra Dee

