

# Andersen & Walt Disney: Reescrituras de "La Sirenita"<sup>1</sup>

---

CRISTINA BEATRIZ FERNÁNDEZ

**Resumen** El propósito de este trabajo es analizar la modalidad peculiar en que el relato literario – y, por ende, verbal – *La Sirenita*, de Hans Christian Andersen, ha sido traducido al sistema semiótico del cine – el dibujo animado, más específicamente – por Walt Disney. Para ello se analizan las relaciones entre el texto "original" y sus traducciones, se compara la versión literaria del relato con el dibujo animado en cuestión, a partir de la forma narrativa compartida por ambos, se estudia la sintaxis de las acciones en cada una de las versiones y la composición diferenciada de los personajes. Finalmente, se ofrecen las conclusiones, tendientes a establecer la refuncionalización de la materia mitológica que dio origen al cuento en el marco de nuestra cultura neobarroca, globalizada y finisecular.

**Palabras clave** literatura, animación, traducción, mitos, sirenas.

**Abstract** The purpose of the article is to analyze the specific mode of the translation of the literary work "The Little Mermaid" by Hans Christian Andersen into the cinema, more precisely, the animation film by Walt Disney. Firstly, we study the relationships between the original text and its translations. Then, we compare the tale and the film, taken for granted that both of them share the narrative form. After that, we focus our attention on the order of the actions in each text –the literary and the film– and on the different composition of the characters. Finally, we offer our conclusions, which try to establish the place of the mythological matter related with the mermaids on the scene of the contemporary occidental culture.

**Key words** literature, animation movies, translation, myth, mermaid

1. Agradezco a la Dra. Lisa Rose Bradford sus sugerencias para la realización de este trabajo.

Creo adecuado comenzar este estudio con una reflexión acerca del lugar del texto original de Andersen en el sistema de la literatura infantil y de la literatura en general. Por su carácter de texto canónico, consagrado dentro de la tradición occidental, bien puede decirse de "La sirenita"<sup>2</sup> lo que se dijera de todos los libros famosos, con los cuales *"la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos"* (Borges, 1974: 239). No obstante, cabría preguntarse si es el mismo el texto que creemos conocer y aquél que leemos – o releemos, según Borges–; si es o no el cuento "original" – ya sea *LS* de Andersen o cualquier otro – aquel que recibimos a través del relato oral de nuestros mayores, la lectura de las adaptaciones para niños o las versiones filmicas como las exitosas películas de Disney. En el mejor de los casos, nos posicionamos en una situación ambigua: aceptamos, como críticos, que toda traducción es una reescritura y, por lo tanto, otro texto, pero consumimos las versiones como el texto original, sin preocuparnos demasiado por su carácter de texto traducido.

De todas formas, el problema de la originalidad de los textos se presenta como insoluble y casi falaz, a poco que uno se interiorice del modo en que se publicaban los libros antes de nuestra época. Quizá nos parezca adecuado el concepto de original para hablar de autores de nuestro siglo, pero en el siglo XIX ya es problemático, y ni hablar del XVI o XVII: ¿quién puede decir con certeza cuánto pertenece a Góngora o a Sor Juana Inés de la Cruz y cuánto a sus editores? Algo similar ocurre con la antigüedad clásica, donde los "originales" son meras virtualidades que tratan de reconstruir sesudos filólogos. De modo que rechazo aquí de plano la *"superstición de la inferioridad de las traducciones"* (Borges 1974: 239): yo no puedo leer danés; sin embargo, no dudo en decir que conozco los cuentos de Andersen. Quizá esta apreciación, sostenida en el sentido común, sea la mejor evidencia en favor de la vitalidad de la práctica de la traducción, pero también es un dato respecto del "original". En efecto, ¿cuántas personas, de entre el auditorio universal de Andersen, leyeron sus textos "originales"? Y si la respuesta, como presumo, es que proporcionalmente muy pocas – sus compatriotas daneses, sus traductores y algún estudiante de danés en algún lugar del mundo –, no queda menos que aceptar, maravillados, la siguiente verdad empírica: Andersen sobrevive por sus traducciones, sus cuentos *son* sus traducciones. Esto se relaciona,

2. En adelante, *LS*. Como todas las citas del texto pertenecen a la edición consignada en la bibliografía, me limitaré a indicar el número de página entre paréntesis.

indudablemente, con el lugar periférico de la lengua y la literatura danesas dentro del marco de la cultura occidental y es la razón por la cual sostenía, arriba, que el hecho mismo de traducir un texto nos aporta datos sobre la situación del original en el sistema de la cultura.

La práctica de la traducción, por cierto, va a ser el eje de este análisis, el cual se centrará en un estudio comparativo entre dos versiones de *LS*, una literaria y otra filmica: la realizada por Alberto Adell para el volumen de los cuentos de Andersen publicado por la editorial Alianza y la película de Walt Disney, ambas en español. Es decir que, según los tipos de traducción que discriminara Jakobson, los textos escogidos para este análisis son ejemplos de traducción interlingüística — la versión literaria — e intersemiótica — el film. Esta última modalidad es definida por Jakobson como *"una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal"* (Jakobson, 1985: 69). Esta tipología de la traducción puede complementarse, por otra parte, con una discriminación entre "traducciones" y "adaptaciones". En efecto, en una reflexión que apunta a esclarecer las relaciones entre lo que llama "clásicos oficiales" y las diversas modalidades que los re-producen para el público infanto-juvenil, Graciela Levsten sostiene:

El traspaso o transcodificación desde los [clásicos oficiales] a las [adaptaciones] se produce por la mediación de un adaptador que opera transformaciones intertextuales a la manera de un traductor. Tanto en el proceso de adaptación como en el de traducción literaria existe una fuente de origen o texto original (...) que regula la semiosis de traductor y adaptador, dando por resultado productos — traducidos, adaptados — dependientes en distinta medida de un texto y un sistema cultural de origen. Ambas son, así, una especie de reescritura, de recodificación (...) (Levsten, 1989: 3).

Según la misma crítica, la diferencia fundamental entre la "traducción literaria" y la "adaptación", es que la primera *"se opera desde una lengua a otra y desde un sistema literario y cultural de origen a un sistema literario y cultural receptor"*, mientras que la segunda *"se opera desde una subcultura a otra dentro de una misma cultura lingüística"*, por ejemplo, desde la literatura para adultos a la literatura juvenil o desde la literatura al teatro o al cine. No obstante, esta división no es tajante, ya que la traducción comparte con la adaptación la necesidad de acomodar el texto original a los códigos lingüísticos y culturales de una comunidad receptora diferente, así como la adaptación involucra una traducción al recodificar el texto original *"desde una modelización secundaria a otra, transformando los códigos de la estructura primaria (lengua) y de la secundaria (estéticos y culturales)"* (Levsten, 1989: 4-5).

Entonces, según lo que precede, puede decirse que la versión literaria está más cerca de ser una traducción en sentido estricto que el dibujo animado, al que podríamos calificar como una adaptación, según la distinción marcada por Levsten. Combinando las categorías propuestas por Jakobson y Levsten, hablaré indistintamente, de aquí en más, de "adaptación" o "traducción intersemiótica" para referirme al film<sup>3</sup>.

Ahora bien, tal como Jakobson deslinda los tipos de traducción, pareciera que la intersemiótica no tiene nada que ver con ningún código verbal. Y, sin embargo, no es así. Como agudamente señalara Christian Metz, *"films talked, and yet one spoke about them as if they were silent"* (Metz, 1974: 51). En la misma línea, Peter Wollen sostiene que *"it is only in very rare cases that non-verbal systems can exist without auxiliary support from the verbal code"* (Wollen, 1969: 118). En consecuencia, y retomando los conceptos de Levsten, para quien traducción y adaptación se implicaban mutuamente, puede decirse que la adaptación al dibujo animado de *LS*, traducida, a su vez, al español, involucra una traducción interlingüística.

Este problema se halla tematizado en el film –quizás como una huella o un eco de los procesos interculturales propios de nuestra sociedad de fin de siglo – mediante la inclusión de un personaje que no está en la versión literaria: la gaviota amiga de la sirenita que actúa como informante sobre la cultura humana. La incorporación de este personaje es significativa porque revela cierta necesidad de la traducción cultural entre el mundo de las sirenas y el mundo humano. En efecto, ella viene a suplir lo que en la versión literaria está poco resuelto: cómo hace la sirenita para integrarse culturalmente a la vida humana. Ciertamente, la aparición en la versión animada de este personaje puede relacionarse con las exigencias propias de la escenificación del relato, es decir, la necesidad de introducir mediante imágenes los comentarios que, en la versión literaria, podría haber efectuado el narrador. Pero no deja de ser sugestiva la amplitud de la información ofrecida por la gaviota, que va desde la explicación de palabras al modo de utilizar utensilios, la vestimenta o comportamientos. La gaviota, ubicada en la zona fronteriza entre la tierra y el mar, comparte la condición de cualquier traductor, posicionado entre dos

3. Soy consciente de que no todas las adaptaciones son intersemióticas, pues bien puede darse el caso de adaptaciones dentro del sistema literario, como los clásicos universales adaptados para niños de que habla Levsten. Pero ocurre que en este caso, la adaptación de *LS* del sistema literario al del dibujo animado, es decir, de una "modelización secundaria" a otra, según la terminología de Lotman, no sólo autoriza a hablar de adaptación sino que es un ejemplo de la transmutación intersemiótica en el sentido de Jakobson. Por ello, usaré los términos "adaptación" e "intersemiosis" como sinónimos en este trabajo, *aunque no necesariamente siempre lo sean*.

culturas, y demuestra que, aunque inexacta, la traducción es un mecanismo eficiente en el contacto intercultural<sup>4</sup>.

#### ESCRIBIR, DIBUJAR: NARRAR

Si es cierto que la traducción es básicamente transmisión de formas (Berman, 1992: 13), cabría preguntarse qué formas tienen en común la versión literaria y la filmica de *LS*. Una respuesta posible sería que ambas comparten el estatuto de la narratividad. En efecto, las dos son relatos, más allá de la forma específica en que ese relato se halle codificado, aunque también hay un parentesco entre los sistemas semióticos puestos en juego: la escritura, así como el dibujo, son modalidades de la actividad gráfica, y ambas textualidades prevén una recepción eminentemente visual, aunque el film agregue el sonido. Ahora bien, a pesar de la estructura narrativa compartida por ambas traducciones, las condiciones materiales de realización de los textos también afectan, según señalara Roger Chartier, su sentido y el modo en que se reciben, al cambiar su disposición como objetos:

[...] Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura. (Chartier, 1992: 51).

O, para decirlo más sencillamente, *"no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar)"* (Chartier 1992: 55). De este modo, la elección no sólo de los códigos en juego, sino también de los medios físicos en que se materializan los textos, condiciona su aspecto formal, sus posibilidades de recepción y, en última instancia, su significación. Para detectar cuáles son esos sentidos diversos que adquiere la narración en cada una de las versiones, me detendré en el análisis comparativo de la sintaxis de las acciones y del tratamiento de los personajes.

4. Si bien en la versión literaria no aparece la gaviota, no por ello está del todo ausente la reflexión sobre la traducción. En efecto, uno de los personajes que no pasaron a la versión animada, la abuela de la sirenita, describe para sus nietas, en uno de los pasajes del relato, el mundo de los humanos y llama a los pájaros *"peces"*, aclarando que acostumbran andar entre los árboles. El narrador advierte que los denomina así *"porque si no, no la hubieran entendido, ya que nunca habían visto un pájaro"* (*LS*, 95).

## Sintaxis de las acciones

Uno de los aspectos elementales a considerar en un análisis comparativo de dos textos estructurados en base a un patrón narrativo es la posible alteración de la línea argumental. En este caso, la más evidente modificación es el notable cambio del final en la versión animada: mientras en la traducción literaria la Sirenita no logra desposar al príncipe y muere, pero, en premio a su sacrificio, no se convierte en espuma sino que pasa a formar parte de las "hijas del aire", en un proceso de elevación espiritual, en el film logra su propósito amoroso, a través de una serie de peripecias parcialmente divergentes que concluyen en las bodas felices. Si acordamos con los conceptos de Franz Kermode respecto de la importancia cultural de los finales narrativos, podríamos decir que cada una de las traducciones de *LS* pone de manifiesto una diferente escala de valores, histórica y culturalmente condicionada. En efecto, mientras la traducción de Adell conserva un eco mucho más intenso del sentido adjudicado al final en el texto romántico, la adaptación de Disney reescribe totalmente ese final en el marco de nuestra cultura occidental contemporánea y de las expectativas del público masivo y, aunque no exclusivamente, infantil. Por supuesto, cabe la posibilidad de entender esta alteración del final como una de las marcas propias de la literatura infantil, donde *"hay una tendencia predominante a alterar los finales tristes bajo pretexto de aliviar la tensión dramática sobre el receptor del relato"* (Díaz Rönnner, 1991: 14, nota 5), pero creo que a esto se suman otras determinaciones culturales.

Subsidiaria a esta alteración del final es la redistribución de las funciones de los personajes, objetos, deseos, etc. del cuento. Un ejemplo claro es la modificación del objeto en cuya búsqueda se inician las peripecias de la protagonista: en la versión literaria, acceder al amor del príncipe es un estadio de superación para la sirena que pretende ser humana con el propósito de alcanzar un alma inmortal; en el film, el príncipe es el objeto terminal del deseo de la sirenita.

Pero éstas no son las únicas modificaciones que sufre la sintaxis de las acciones entre los dos relatos. Una cuestión interesante es la que se plantea en torno a las estatuas que circulan por ambos textos. En la versión literaria, se dice que la sirenita tenía en su jardín subacuático una estatua que había encontrado entre los restos de un naufragio, la cual equivalía para ella a una suerte de imagen emblemática de esa humanidad con la cual buscaba compartir la posesión de un alma inmortal. En el film, en cambio, la escultura que posee la protagonista es una representación del príncipe que le fuera obsequiada a éste el día de su cumpleaños, momentos antes de que su barco se hundiese. La relación copia / original se invierte en cada una de

las traducciones: en el texto literario el príncipe aparece como una variación de ese ser humano paradigmático representado en la escultura<sup>5</sup>, mientras que en el film, la estatua busca reproducir la imagen del joven. De este modo, la estatua que aparece en la adaptación de Walt Disney particulariza el objeto de la representación — el príncipe —, en clara concordancia con el cambio del final, que particulariza, a su vez, el objeto del deseo.

Otras alteraciones en la estructura narrativa tienen que ver con nuevas variables argumentales que apuntan a una actualización de la trama para la recepción del siglo XX, por ejemplo, la lucha política entre la bruja del mar y el rey Tritón, lucha inexistente en el texto literario. En efecto, en la versión literaria los malos son malos *porque sí*, casi diría, congénitamente, como en tantos cuentos maravillosos, pero en el film hay una causalidad explícita para la perversidad de la bruja, ya que, según informa el propio personaje, había vivido antes en el palacio, de donde fuera exiliada por el rey Tritón. Esta complicación de la trama, al menos en lo que concierne a las causas del accionar de la bruja, sirve para asignarle al espacio de lo maravilloso cierta historicidad, tornando verosímil este reino submarino que no carece de su historia política. Quizá la politización de la que originalmente fuera una historia de superación moral tenga que ver con aquella "*búsqueda de equivalencias dentro de la diferencia*" en que consiste la tarea del traductor, inmerso en un proceso de comunicación intercultural (Bradford, 1995: 119) que, en este caso, no sólo debe darse a través del espacio sino también del tiempo. Se trata, en definitiva, de familiarizar la extrañeza del texto romántico asignándole una lógica aceptable para el receptor contemporáneo, en una búsqueda de un *efecto* similar sobre el lector (Levy, 1994: 325).

Continuando con esta línea del análisis, puede decirse que este cambio en la trama afecta la disposición de relaciones entre los personajes, a tal punto que el verdadero antagonista de la bruja no es la sirena, sino su padre. Como puede verse en una de las últimas secuencias del film, después del fracasado intento de Ariel de transformarse en ser humano, la bruja le dice: "*No estoy interesada en ti sino en un pez más gordo*" — recuperando, por cierto, el sentido literal de la metáfora. Ese pez gordo es, como se ve a continuación, el rey Tritón, que la bruja pretende destronar.

Otra transformación sustancial concierne a Ariel, presentada en la versión literaria como una niña obediente que espera el día de su décimoquinto cumpleaños para salir a la superficie, siguiendo la tradición de las sirenas, mientras que en el

5. Después de rescatarlo, la sirenita del cuento se dice a sí misma que el príncipe "*se parecía a la estatua de mármol de su pequeño jardín*". (LS, 100).

film es su desobediencia de las normas paternas la que la lleva a descubrir un nuevo mundo, valorándose así positivamente la capacidad de autodeterminación de este sujeto adolescente. Pero con esto ya nos introducimos en el terreno de los personajes.

## Los personajes

Es probable que las mayores variantes entre las dos versiones se produzcan a partir de la configuración diferenciada de los personajes. En efecto, la pequeña sirena del cuento, que responde al modelo de la mujer romántica, se transforma en el film en un arquetipo del adolescente de este fin de siglo<sup>6</sup>. Aliviada de la carga trascendental adjudicada a su conducta en el relato literario, signado por un moralismo cristiano ausente en el film, la "*criatura extraña, quieta*" (Andersen, 1989: 94), la "*tranquila y pensativa*" sirena (Andersen 1989: 95) se transforma en una inquieta, curiosa y desobediente Ariel. En consonancia con esta nueva configuración del personaje, la "moralaja" del relato no adoctrina ya sobre la superación moral, sino respecto de las relaciones entre padres e hijos y el derecho de los jóvenes a elegir la propia vida, así como sobre el peligro en acudir a personas de dudosa reputación para alcanzar los propios deseos, como es el caso de la bruja del mar – que también aparece "modernizada", gerenciando un consultorio sentimental. El carácter moralizante del relato, tan propio de la literatura infantil, se mantiene, entonces, pero apunta en otra dirección. En este cambio de rumbo, la asignación de nombres propios a los personajes juega un papel fundamental, ya que si bien es casi un requisito en la modalidad narrativa del dibujo animado, para facilitar el reconocimiento de los personajes, también descarga a los mismos de su carácter alegórico<sup>7</sup>. Observamos esto en el hecho de que los personajes de la versión literaria

6. La palabra "*adolescente*" es empleada por Sebastián, el cangrejo compositor, para hacer referencia a Ariel. También Sebastián introduce en el guión del film la vulgarización del discurso psicoanalítico que tan frecuentemente se emplea para tratar de explicar la conducta de los jóvenes, como cuando sentencia, apelando a la rebelde sirenita: "*estás bajo mucha presión*". La misma caracterización es compartida por el príncipe de la película quien, a diferencia del protagonista de la versión literaria, sabiamente ocupado en cuestiones de gobierno – a juzgar por los comentarios elogiosos que la sirena escucha de los pescadores acerca de él –, emplea su tiempo en jugar con su perro o tocar la flauta y agradece el monumental regalo de cumpleaños de su tutor con una frase muy informal: "*Viejo, no tenías por qué molestarte*".
7. Un buen ejemplo de cómo se puede mantener la dimensión alegórica del relato a pesar del dibujo animado, es el film siguiente de Disney, *La Bella y la Bestia*, donde los personajes principales tienen nombres eminentemente alegóricos.

no tienen nombres que los individualicen, es decir que aparecen como miembros representativos de su especie o grupo: la sirenita, el príncipe, la bruja, etc. En cambio, en el film, hasta el perro del príncipe, Max, tendrá su nombre propio.

En relación con la cuestión de los nombres propios, merece capítulo aparte el nombre escogido para los protagonistas, ya que en ellos se inscribe parte de la información elidida en la nueva secuencia de acciones. En efecto, tal como veremos más adelante, la configuración del espacio en el film tiende a desdibujar el ámbito nórdico propio del cuento de Andersen. No obstante, en el nombre seleccionado para el príncipe, Erik, queda un indicio del lugar de enunciación del relato "original". En cuanto a la sirena, la conclusión en las bodas con el príncipe elimina su posterior transformación en una de las hijas del aire, estadio intermedio entre su animalidad y el acceso a la vida inmortal. Sin embargo, en el nombre que se le asigna, de resonancias shakespearneas, se cifra parte de esa historia, ya que Ariel es el nombre del más famoso de los genios del aire en la literatura occidental<sup>8</sup>.

En cuanto a los otros personajes, no sólo se agregan en el film personajes secundarios – el pececito amigo de Ariel, el cangrejo compositor, la gaviota, el perro del príncipe, una hermana más de la sirena – o se sacan algunos –la abuela de la sirenita –, sino que la distribución de funciones entre los mismos se organiza de un modo distinto. Si seguimos la terminología de Propp, pensada para los cuentos maravillosos folklóricos pero, en gran medida, aplicable a los literarios, veremos que se mantiene el papel protagónico de la sirenita, aunque cambian algunas otras funciones: el donante ya no es sólo la bruja sino también el propio rey, quien será el que la transforme definitivamente en humana; aparecen muchos más ayudantes – la gaviota, el cangrejo Sebastián, su amigo pez e incluso el príncipe y su perro –; el objeto de la búsqueda, el príncipe, se reviste de un significado menos trascendente, a la vez que este mismo personaje adquiere otro protagonismo, al salvar el reino de Tritón matando a la bruja, con lo cual resuelve la oposición sirenita agente / príncipe paciente presente en el texto literario. En cuanto al papel del adversario, que en el relato verbal parece estar desempeñado por la bruja y, quizá, la inocente princesa de la que se enamora el príncipe creyéndola su salvadora, se complejiza en el film donde la sirenita debe luchar no sólo contra la bruja, que no se limita a darle la poción mágica sino que ocasiona sucesivos fracasos de la sirena una vez transformada, sino también contra la imagen de sí misma que ha quedado impresa en la mente del príncipe, imagen asociada a su voz. Por otro lado, tal como señalara líneas

8. Cabe consignar que, mediante la alusión al personaje de *La tempestad* cifrada en el nombre de la sirena, se inscribe también el espacio americano en el relato.

más arriba, el verdadero adversario de la bruja parece ser el rey, y no la sirena, que se transforma en víctima de un plan político. Algunos elementos de los cuentos tradicionales, no obstante, se mantienen: la escena del duelo con el oponente — la bruja — en el enfrentamiento en el barco de bodas y la estructura básica de superación de pruebas, matrimonio y llegada al trono. Pero lo curioso es que es el dibujo animado, no la versión literaria, la que conserva esta organización, lo cual hace pensar que los productores de Walt Disney están más cerca de los esquemas folklóricos tradicionales que el propio Andersen. Quizá debamos admitir, con George Steiner, que estamos inevitablemente recludos *"dentro de las rutinas inmemoriales de la mente"* (Steiner 1975: 539) o que

[...] Es posible que las tradiciones culturales estén más firmemente ancladas en nuestra sintaxis de lo que pensamos, y que, queriéndolo o no, continuemos traduciendo desde el pasado de nuestro ser individual y social. (Steiner, 1975: 540).

#### LA VOZ DE LA SIRENA: ECOS DE UN VIEJO MITO

Ya es sabido que *"beyond the usual problems with syntax and idiomatic expressions, perhaps the most difficult task in translation lies in rewriting culture"* (Britt 1995: 10). Por ello, resultará de interés atender al modo en que se ha transformado el material legendario sobre las sirenas, tanto en la versión literaria como en el film.

Nos informa la *Encyclopædia Britannica* que las sirenas — "Mermaids" y "mermen", según una terminología proveniente del antiguo sajón — son seres legendarios del mar, mujeres y hombres hermosos en su parte superior pero con cola de pez. Esta dimensión semi-animal de los personajes aparece explotada en la versión animada a partir de la marcada empatía establecida entre Ariel y otros animales, ya se trate de los habitantes del mar como de la mascota del príncipe. Por otra parte, las sirenas no siempre aparecían en el mar, pudiendo hacerlo en algunas aguas interiores. Un detalle importante relacionado con esto es que una de las escenas nucleares en la trama del film, el pasaje en que el príncipe descubre el nombre de la sirena muda, se lleva a cabo en una laguna. Según la tradición, las sirenas frecuentemente aparecían sobre la superficie del mar, peinándose y mirándose en un espejo. A pesar de su semejanza con las sirenas de la tradición clásica mediterránea, parecen haber sido originalmente una divinidad céltica o seres naturales que, como las hadas, tenían poderes mágicos y proféticos. Parece que las leyendas sobre ellas provenían

de los relatos de los marineros, en los cuales siempre que aparecía una sirena era para anunciar calamidades. Este aspecto es retomado en el film donde, a diferencia de la versión literaria, son precisamente los marineros del barco del príncipe los que hacen los primeros comentarios sobre la existencia del mundo de las sirenas. Además, en ambas versiones, la aparición de la sirenita en la superficie es seguida por el hundimiento del barco del protagonista, lo cual, de algún modo, confirma la fatídica tradición. En la adaptación, el barco se incendia momentos después de que la sirenita hubiese manifestado su deseo de conocer el fuego, mientras que en la versión literaria, una de las hermanas de la protagonista presencia, impasible, un terrible naufragio.

En el imaginario popular las sirenas representaban la belleza, el poder de generación, el mar, la madre del mar, la seducción, la sabiduría, la elocuencia – en el campo de la heráldica – y hasta la naturaleza dual de Cristo durante la Edad Media. Dos, al menos, de estos aspectos, son explotados en el film: por un lado, la colección de elementos humanos que Ariel forma a escondidas de su padre tiene como objeto, aún antes de conocer al príncipe, "saber más, mucho más" acerca del mundo humano, como lo expresa en una de sus canciones ante el escandalizado cangrejo Sebastián. De este modo, hay una voluntad cognitiva involucrada en su desobediencia a la orden paterna de no conectarse con el mundo de la superficie. Asimismo, no es casual que sea la voz, tanto en la traducción literaria como en la intersemiótica, lo que la sirena, símbolo de la elocuencia, de la persuasión por medio de la palabra, debe sacrificar. Otra característica atribuida usualmente a las sirenas es el gusto por la música y el canto, de lo cual es un buen exponente el concierto celebrado en la corte al inicio del film. Aunque viven mucho, no son inmortales y no tienen alma, aspecto que, como vimos, es central en el texto romántico pero no así en la versión de Walt Disney.

Muchos relatos folklóricos hablan de matrimonios entre sirenas – que deben adquirir para ello forma humana – y hombres. Algunas veces, el hombre roba algún objeto de la sirena quien, al encontrarlo, queda liberada y puede abandonar a su consorte. Otras, el matrimonio dura mientras se cumple algún acuerdo establecido. Según estas mismas tradiciones, "mermaids" y "mermen" son peligrosos para el hombre, no sólo por ser nuncios de desastres, sino porque sus obsequios conllevan desgracias y, si se los ofende, pueden causar inundaciones u otros cataclismos naturales. No pocos se ahogaban por seguirlos, ya que solían tentar a los jóvenes a vivir con ellos bajo las aguas.

Pero indudablemente, el atributo más valioso de las sirenas es la voz, cuyos ecos reaparecen tanto en los relatos folklóricos como en las versiones literarias o la rees-

critura de Walt Disney. No obstante, hay valoraciones culturales diferentes asociadas en cada caso con la voz de la sirena. Veamos la transcripción de una sección del guión del film — la letra de una canción —, en la cual Úrsula, la bruja del mar, trata de convencer a Ariel de que se convierta en humana dejándole en pago su voz:

— ...te ves muy bien!  
Tan sólo tu belleza es más que suficiente.  
Los hombres no te buscan si les hablas,  
a menos que los quieras aburrir.  
Allá arriba es preferido  
que las damas no conversen,  
a no ser que no te quieras divertir  
(...)  
Admirada tu serás  
si callada siempre estás.  
Sujeta bien tu lengua y triunfarás.

Quizá una de las variaciones sustanciales en esta transmutación intersemiótica sea la alteración valorativa en torno a la voz perdida de la sirena. En efecto, mientras en el cuento la sirena debe pagarle a la bruja con su voz, transformándose su silencio en una prueba del sacrificio de su ascensión espiritual, en el film, la voz es requerida por la bruja no sólo como pago por sus "servicios" sino que se trata de una estrategia de esta última para impedir que el príncipe reconozca en la joven muda a su salvadora. La voz robada de la sirena será utilizada más tarde por la bruja, transformada en una hermosa mujer, para seducir al príncipe. De este modo, tanto el nomadismo de la voz en el film como la valoración negativa del silencio femenino soportan una lectura tendiente a demostrar que es bueno que la mujer tenga su propia voz, en una evidente metáfora que alecciona sobre la condición femenina. No obstante, esta valoración de la voz femenina en el relato tiene su contracara en la animalidad adjudicada a la protagonista, que no se pierde en la adaptación fílmica. Es decir que, si nos fijamos en la información reseñada en las páginas anteriores, podemos notar cómo la existencia paralela de "mermen" y "mermaids" sufrió una suerte de desequilibrio, muy notorio en el cuento de Andersen y aún en la versión de Disney. En efecto, aunque en el texto romántico aparecen hombres/sirena, como el padre de la sirenita, no deja de ser significativo que se haya escogido un ejemplar femenino de esta mitológica estirpe para protagonizar el cuento, pues, sumado esto a la necesidad de la sirena de unirse a un hombre para adquirir un alma, pone de manifiesto una especie de jerarquía combinada en los grados del ser:

mujer	opuesto a	hombre
animal	inferior a	humano
mujer / animal	opuesto e inferior a	hombre / humano

Esta "otredad" de la mujer, tan del gusto romántico, no se pierde en la adaptación de Disney, a pesar de la alteración ya mencionada en torno al tópico de la voz: basta con ver el grado en que Ariel está conectada con el universo animal, aun cuando ya está transformada en humana, al punto de que el único personaje del mundo de la superficie que conoce su verdadera identidad es el perro de Erik. También son un indicio de esta condición híbrida de la sirena, entre la humanidad y la naturaleza animal, la cantidad de personajes secundarios, todos animales, que aparecen como ayudantes de la protagonista.

Volviendo a la canción de Úrsula arriba citada, asociada con la voz está la apariencia. Esto se puede considerar una de las grandes matrices a explotar en el texto, ya que la cuestión de la imagen, que aparece en la versión literaria, se ve potenciada en el film con la inclusión del disfraz. Trataré de explicar esto un poco mejor: En la versión literaria, el príncipe no consigue enamorarse de la sirenita humanizada porque, por la falta de su voz, no reconoce en ella a quien lo salvó, creyendo que lo hizo una joven pupila en un convento, quien resulta ser la princesa hija del rey del país vecino, a quien finalmente desposa. En todo caso, el príncipe aprecia a la sirenita por analogía con la imagen de la que cree su salvadora: *"tú te pareces a ella, tú casi sustituyes su imagen en mi alma"* (Andersen, 1989: 110). Este papel de oponente que en el cuento es rol de la princesa, en la versión fílmica está sustituido por la bruja, quien se transforma a sí misma en una joven, Vanesa, que, con la voz robada de la sirena, convence al príncipe de haber sido quien lo rescató. En ambos casos la pequeña sirena debe luchar contra su propia imagen, que es suplantada por alguien más: la princesa en el cuento, la bruja en la versión animada. Lo curioso es que en el film la bruja invade el lugar de la imagen de la sirena en una sustitución de segundo grado, ya que Úrsula debe disfrazarse para poder usurpar su apariencia. Las complejidades de la propia imagen, del ser y el parecer, del rostro verdadero y la máscara o el disfraz, refuncionalizan el material del cuento "original" en el marco de la cultura espectacular, neobarroca, de este fin de siglo<sup>9</sup>.

Otra cuestión que cabe considerar en la reescritura del relato es la desterritorialización del mismo, sobre todo a partir de la música y la inclusión de nuevos personajes. El escenario nórdico del relato literario se pierde de vista, en gran medi-

9. Empleo el concepto de neobarroco en el sentido que le otorga Omar Calabrese (1987).

da debido a la música empleada en la fiesta submarina, con marcadas connotaciones caribeñas. La fiesta caribeña, el ritmo que según el cangrejo Sebastián es inherente al mundo del mar, alejan este espacio del tradicional paisaje escandinavo. Asimismo, la presencia de un cocinero francés en el palacio de Erik pone una nota de cosmopolitismo en todo el relato. Con música caribeña y comida francesa, la versión animada de *LS*, como tantos productos de la industria cultural masiva, puede consumirse en casi cualquier lugar de este mundo transnacionalizado sin que produzca necesariamente un efecto de extrañeza.

Según lo que antecede, entonces, podemos ver cómo el antiguo mito céltico de las sirenas ha pasado por la pluma romántica de Andersen, las traducciones de una editorial contemporánea y la pantalla de Walt Disney, haciendo eco, en todos los casos, a los intereses de las distintas épocas, lugares y culturas. Casi puede decirse que se verifica una vez más aquello que George Steiner sostuviera al decir que la traducción, en sentido amplio, "*es el instrumento fundamental de la expansión de una fórmula*" (Steiner 1980: 494) o que "*una cultura progresa en espiral a través de las traducciones de su propio pasado canónico*" (Steiner 1980: 503). En relación con esto, menciono un último elemento que podría demostrar esta reutilización de elementos que forman parte del capital cultural occidental: en varios pasajes de la película, aparece la imagen de la sirenita sentada en una roca, cerca de la orilla, cantando. Esta escena podría ser una simple representación de las tantas sirenas que merodean por tantos relatos, pero, con su cola ladeada y su largo cabello ondeando al viento, creo que cualquier receptor más o menos informado puede leer esas imágenes como una *cita* de otra imagen, también, canónica: la estatua de la sirenita que, en homenaje a Andersen, se levanta en Copenhague. A pesar de la desterritorialización operada por la variantes que antes mencionábamos, no deja de haber, en el lenguaje de las imágenes del film, un guiño que señala el espacio geocultural desde el cual fuera enunciada la célebre versión literaria del antiguo mito.

## CONCLUSIÓN

Retomando las apreciaciones que hacía al inicio de este trabajo sobre la relación con el original, creo que la generación de un texto de consumo masivo, como lo es un film de Disney, aporta una nueva instancia de reflexión sobre el papel de las traducciones en la cultura y la literatura. En efecto, así como Taylor sostenía, estudiando el caso de Shakespeare, que se había producido una "reinvención" permanente del autor y de su obra, aún por el simple hecho de leer un mismo texto en

otra época, cuánto más puede decirse de este itinerario de la pequeña sirena en la cultura occidental, ya que la capacidad de reinención y descubrimiento permanente se potencia en el modo de producción propio de los mass-media, de los cuales se ha afirmado que

son genealógicos y carecen de memoria, aunque ambas características deberían excluirse recíprocamente. Son genealógicos porque toda nueva invención produce imitaciones en cadena, produce una especie de lenguaje común. No tienen memoria porque, una vez producida la cadena de imitaciones, nadie puede recordar quién la empezó y se confunden fácilmente el fundador de la estirpe con el último de los nietos (...) (Eco 1992: 193-4).

Quién sabe si, para las nuevas generaciones, este nuevo "borrador" de *LS*, según la terminología borgeana, elaborado en base al sonido y a la imagen, no se convierta en otro texto canónico, tanto o más sacralizado que el cuento de Andersen. En última instancia, en esa espiral de nuestra cultura de que habla Steiner, no sólo hay palabras o sonidos. También, imágenes. Y, como acertadamente señalara Umberto Eco, "*la obra visual (cine, video, imagen mural, cómic, fotografía) forma parte ya de nuestra memoria*" (Eco 1992: 293). ¿Cuál será la próxima modalidad de la memoria humana en la que volvamos a escuchar la voz de la sirena?

## REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Hans Christian (1947). *El cuento de mi vida*. Bs.As.: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1989). *La reina de las nieves y otros cuentos*. Selección y traducción de Alberto Adell, Madrid: Alianza.
- BERMAN, Antoine (1992). *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*. Trad. de S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press.
- BORGES, Jorge Luis (1993). Las versiones homéricas. *Obras completas*. Tomo I. Bs.As.: Emecé, 239- 243.
- BRADFORD, Lisa Rose (1995). La visión de las versiones: un estudio de diferencias/ resistencias en Emily Dickinson. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. IV, 4/5, 117- 132.
- BRITT, Linda (1995). Translation, Criticism or Subversion? The Case of Like Water for Chocolate, *Translation Review*, 48/49, 10-14.
- CALABRESE, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- DÍAZ RÖNNER, María Adelia (1991). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Bs.As.: Libros del Quirquincho.
- ECO, Umberto (1992). *La estrategia de la ilusión*. Bs.As.: Lumen / Ediciones de la Flor.
- JAKOBSON, Roman (1985). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta- Agostini, 67- 77.

- KERMODE, Frank (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.
- LEVSTEN DE SCHAPIRA, Graciela (1989). De la literatura consagrada a la literatura de masas: los clásicos universales en versiones adaptadas para niños y jóvenes. Ponencia leída en el IV<sup>o</sup> Simposio Internacional de Literatura. *El encuentro de la literatura con la ciencia y el arte*. Córdoba.
- LEVY, Jury (1994). Las dos normas de la traducción artística. En: VEGA Miguel Ángel (editor), *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 324-326.
- METZ, Christian (1974). *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Trad. de Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- PROPP, Vladimir (1979) *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- STEINER, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. de Alfonso Castañón. México:FCE.
- TAYLOR, Gary (1989). *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*. New York/ Oxford: Oxford University Press.
- The New Encyclopædia Britannica. Micropædia*. Volumen VI. (1982). Chicago/ Geneva/ London / Manila / Paris / Rome / Seoul / Sydney / Tokyo / Toronto, 15th. Edition.
- WOLLEN, Peter (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington / London: Indiana University Press.

## Video

- WALT DISNEY, *La sirenita*. Basada en el cuento de Hans Christian Andersen. Escrita y dirigida por John Musker y Ron Clements. Canciones de Howard Ashman y Alan Menken. Versión en español dirigida por Javier Ponton. Adaptación al español de Mireya Vilalonga. Canciones adaptadas al español por Javier Ponton. Hollywood, The Walt Disney Company, 1989.

CRISTINA BEATRIZ FERNÁNDEZ é Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Argentina. Profesora ayudante en la cátedra de *Literatura hispanoamericana I* de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Miembro del grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad*, dirigido por la Lic. Mónica Scarano, de la misma Facultad. Ha sido becaria de la Fundación Antorchas, de la UNMDP y actualmente es becaria interna de formación de posgrado del CONICET. Beca FOSDIC en premio al mérito académico otorgada por la Fundación Aragón.