



---

**Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

**El doblaje en el cine destinado a un público infantil: análisis del uso del español neutro.  
Caso práctico de *The Little Mermaid*.**

Presentado por Dña. Sandra Redondo Pérez

Tutelado por Dra. Ana María Mallo Lapuerta

Soria, 2016

# ÍNDICE

RESUMEN .....	4
ABSTRACT .....	4
JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	5
OBJETIVOS .....	8
METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO .....	9
1. El doblaje como modalidad de traducción audiovisual.....	11
1.1. Definición y características de la TAV.....	11
1.2. Surgimiento de la TAV .....	12
1.2.1 La necesidad de traducción en el cine .....	12
1.2.2 Modalidades de la TAV.....	14
1.3. Definición y características del doblaje.....	15
1.4. El doblaje en España .....	17
1.4.1. Historia del doblaje en España.....	17
1.4.2. El doblaje en la actualidad .....	18
1.4.3. El futuro del doblaje .....	19
2. El español neutro .....	20
2.1. Definición del español neutro.....	20
2.2. Surgimiento del español neutro .....	21
2.3. Usos del español neutro.....	23
2.4. Aceptación del público .....	24
3. La traducción audiovisual dirigida a un público infantil.....	26
3.1. La traducción de materiales destinados a un público infantil.....	26
3.1.1. Características de las producciones destinadas a un público infantil .....	26
3.1.2. La traducción de productos destinados a un público infantil: adaptación .....	30
3.2. El cine dirigido a un público infantil .....	33
3.2.1. La literatura en el cine infantil.....	33
3.2.2. Rasgos del doblaje en el cine infantil .....	34
3.2.3. Los doblajes de la factoría Disney en España.....	37

4. Análisis práctico de la película <i>The Little Mermaid</i> .....	39
4.1. Contextualización de la película .....	39
4.2. El doblaje al español de la película .....	42
4.2.1. Primer doblaje: español neutro .....	42
4.2.2. Redoblaje: español peninsular .....	42
4.2.3. Críticas y aceptación .....	43
4.3. Comparación de las dos versiones .....	43
4.3.1. Plano fonético .....	43
4.3.2. Plano morfosintáctico .....	46
4.3.3. Plano léxico .....	56
4.4. Análisis práctico de algunas técnicas de traducción utilizadas .....	59
4.4.1. Préstamo: .....	59
4.4.2. Adaptación cultural: .....	60
4.4.3. Elisión: .....	61
4.4.4. Sustitución: .....	63
4.4.5. Transposición: .....	64
4.4.6. Amplificación: .....	65
4.4.7. Traducción literal: .....	66
4.4.8. Repetición: .....	67
4.4.9. Eufemización: .....	67
CONCLUSIONES .....	69
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	72

## RESUMEN

La traducción audiovisual es una de las modalidades de traducción más demandadas en la actualidad dada la gran variedad de ámbitos que abarca. En la gran mayoría de países, esta juega un papel fundamental en el doblaje de películas destinadas a un público infantil. Durante varias décadas, la productora Walt Disney ha trabajado en este campo, adaptándose a las necesidades de cada época. En un primer momento, los doblajes al español se realizaban en una variedad denominada «español neutro», sin rasgos característicos de una zona concreta y con el fin de que fuera válida para todos los hispanohablantes. Por consiguiente, el traductor de este tipo de películas tenía la difícil tarea de elaborar un texto audiovisual, destinado a niños y en español neutro. No obstante, por diversos motivos, esta opción no llegó a ser del todo aceptada, por lo que se tuvieron que buscar alternativas, dando lugar a posteriores redoblajes.

**Palabras clave:** traducción audiovisual, doblaje, público infantil, Disney, español neutro, redoblajes

## ABSTRACT

Today, Audiovisual Translation is one of the most demanded methods of translation due to the wide scope of its application. In many countries, it plays an essential role in the process of dubbing children's films. For many decades, The Walt Disney Company has been working on the translation of this genre, adapting the translations to the requirements of each period of time. When it was first used, Spanish dubbing was done in a neutral Spanish, suitable for all Spanish speakers, no matter which Spanish speaking country or region they were from. Therefore, the translators of this of film genre had the difficult task of preparing an audiovisual text, aimed at children and written in neutral Spanish. However, for many reasons, the products were not suitable and other alternatives had to be considered, leading to subsequent redubbing.

**Keywords:** Audiovisual Translation, dubbing, children's films, Disney, neutral Spanish, redubbing

## JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La traducción audiovisual puede suponer una de las variedades de traducción más atractivas puesto que engloba ámbitos interesantes de nuestro día a día, como puede ser el del entretenimiento (televisión, cine, redes sociales, etc.). Por ello, esta era una de las primeras opciones para la elección del tema del Trabajo de Fin de Grado, a pesar de no haber cursado en el Grado ninguna asignatura relacionada con la traducción audiovisual. Dentro de esta modalidad, el doblaje parecía un buen tema a tratar dada la polémica respecto a la elección de doblar o no las películas extranjeras, sobre todo durante los últimos años. Tras asistir al Curso “Introducción al doblaje: voz y locución”, organizado por la Universidad de Valladolid en el Campus Duques de Soria, nos decidimos definitivamente por esta opción.

Por otro lado, nos decantamos por el cine destinado a un público infantil ya que es en este género en el que mayormente se utiliza la técnica del doblaje. Actualmente, uno de los mayores productores de películas de dibujos animados es Disney <sup>1</sup>, sin embargo, esto ya era así desde los inicios del cine de animación. Disney ha ido evolucionando y adaptando sus productos a las diferentes generaciones de tal manera que siempre ha tenido el éxito garantizado. Un ejemplo de esta evolución es el doblaje de las películas Disney al español, que en un principio se realizaban en el denominado español neutro, que servía para todos los territorios de habla hispana, hasta que, en los 90, se decidió doblar en dos versiones, una para Hispanoamérica y otra para España. En un primer momento, las reacciones no fueron del todo positivas, puesto que el público ya se había acostumbrado a esta variedad del español. No obstante, en la actualidad probablemente no seríamos capaces de ver una película en español neutro; nos resultaría bastante extraño.

Por otra parte, a pesar de que el español neutro ha estado presente en muchas de las películas dobladas, no son muchos los autores que han estudiado este concepto, por lo que parecía un buen tema en el que seguir investigando. De esta manera, se nos ocurrió analizar las principales diferencias entre este español neutro y el español peninsular. Para ello, una buena opción podría ser comparar la traducción realizada para la versión doblada en español neutro de una película con la versión redoblada al español peninsular de esa misma película. La película que analizaremos, *The Little Mermaid (La Sirenita)*, de 1989, no está elegida al azar. Dicha película fue la última producción de Disney que se dobló en español neutro y, a partir de ese

---

<sup>1</sup> La Factoría Disney nació cuando el dibujante Walt Disney se trasladó a Hollywood donde comenzó a producir dibujos animados. En los años 50 y 60 Walt Disney Productions pasó a ser una de las mayores productoras cinematográficas, con creaciones que llevaron al dibujante a ser la persona que mayor número de premios Oscar ha recibido. Extraído de Canal Historia (2015). *Walt Disney: creador de sueños* [en línea]. Recuperado en abril de 2016 de: <http://canalhistoria.es/blog/walt-disney-creador-de-suenos/>

momento, se comenzaron a realizar doblajes en diferentes versiones de español. En 1998 se realizó un redoblaje de *La Sirenita* en español peninsular. Asimismo, decidimos comprobar cuáles eran algunas de las técnicas de traducción más utilizadas en dicha película.

De acuerdo al Plan de Estudios del Grado en Traducción e Interpretación, la elaboración del Trabajo de Fin de Grado permitirá al alumno mostrar los conocimientos, destrezas y competencias adquiridos en los cuatro años de Grado. Por un lado, podemos establecer las competencias de carácter general que, según la Guía docente de la asignatura, se clasifican de la siguiente manera:

G1. Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (Traducción e Interpretación) que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.

G2. Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio –Traducción e Interpretación–.

G3. Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.

G4. Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.

G5. Que los estudiantes hayan desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.

G6. Que los estudiantes desarrollen un compromiso ético en su configuración como profesionales, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

Por otro lado, tendríamos toda una serie de competencias específicas de acuerdo a las tareas llevadas a cabo con este trabajo. Podríamos destacar las siguientes:

E1. Conocer, profundizar y dominar la Lengua B/C/D de forma oral y escrita en los distintos contextos y registros generales y especializados.

E2. Analizar, determinar, comprender y revisar textos y discursos generales/especializados en Lengua A/B/C/D.

E3. Producir textos y asignarles valores en Lengua B/C/D en parámetros de variación lingüística y textual.

E4. Analizar y sintetizar textos y discursos generales/especializados en Lengua B/C/D, identificando los rasgos lingüísticos y de contenido relevantes para la traducción.

E5. Desarrollar razonamientos críticos y analógicos en Lengua A/B/C/D.

E6. Conocer la Lengua A/B/C/D en sus aspectos fónico, sintáctico, semántico y estilístico.

E7. Aplicar las competencias fónicas, sintácticas, semánticas y estilísticas de la propia lengua a la revisión y corrección de textos traducidos al español.

E9. Reconocer la diversidad y multiculturalidad de la Lengua A/B/C/D.

E10. Conocer la cultura y civilización de las Lenguas A/B/C/D y su relevancia para la traducción.

E12. Conocer la evolución social, política y cultural para comprender la diversidad y la multiculturalidad.

E22. Reconocer el valor de la comunicación verbal y no verbal.

E29. Reconocer los problemas y errores de traducción más frecuentes en la traducción general/especializada por medio de la observación y evaluación de traducciones.

E30. Conocer las diferentes funciones textuales, agentes y factores relevantes en el proceso traductor.

E31. Conocer las principales técnicas de traducción y su aplicación en diferentes situaciones comunicativas.

E33. Revisar con rigor, controlar, evaluar y garantizar la calidad de proyectos de traducción general/especializada y de interpretación.

E53. Ser conscientes de la forma y grado en que las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales han influido en la evolución del lenguaje.

## OBJETIVOS

Todas las competencias previamente citadas están directamente relacionadas con el cumplimiento del principal objetivo de este trabajo, que sería el siguiente:

- Realizar una comparación entre las dos versiones en español (neutro y peninsular) de una misma película y analizar así las diferencias entre ambas variedades lingüísticas.

No obstante, tras este objetivo principal tenemos una serie de objetivos complementarios entre los que podríamos destacar los siguientes:

- Analizar los factores que han llevado al doblaje a ser una de las modalidades de TAV favoritas en España.

- Comprender la importancia que tiene el doblaje en el cine destinado a un público infantil.

- Analizar algunas de las técnicas de traducción empleadas en el cine destinado a un público infantil (concretamente en la película *La Sirenita*).

- Conocer la historia de los doblajes de Disney al español y su evolución en lo que se refiere al ámbito lingüístico.

- Comprender el significado del concepto de español neutro.

- Reconocer los rasgos específicos del español neutro.

- Estudiar la aceptación por parte del público del español neutro en el doblaje.

.



## METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Una vez establecidos los objetivos del presente trabajo, procedimos a la estructuración del mismo. Lo dividimos en dos partes principales: las bases teóricas (capítulos 1,2 y 3) y la parte práctica (capítulo 4). El fin práctico de este trabajo es analizar, desde el punto de vista de la traducción para el doblaje, una película de Disney destinada a un público infantil (*La Sirenita*) y doblada al español neutro, una variante del español, común para todos los hispanohablantes. En los diferentes apartados abordaremos, en la medida de lo posible, las características más importantes de la traducción audiovisual (en especial el doblaje) de la traducción destinada a un público infantil y del español neutro. Para ello, en la primera fase de elaboración del trabajo, llevamos a cabo un proceso de documentación mediante el cual recopilamos documentación y fuentes bibliográficas fiables.

Tras organizar y analizar la información, comenzamos a redactar la parte teórica. En el capítulo 1, queríamos dejar claro el concepto de traducción audiovisual (TAV) y las modalidades de la misma, centrándonos sobre todo en el doblaje y en la posición que ocupó y ocupa este. Ya en el capítulo 2, pasaremos a analizar el concepto de español neutro, una variante del español destinada a toda la comunidad de habla hispana, así como el surgimiento del mismo y sus principales uso. En el capítulo 3, profundizaremos un poco más en la traducción de materiales dirigidos a un público infantil, abordando las peculiaridades de la misma y centrándonos sobre todo en el cine. En el capítulo 4, basándonos en los fundamentos teóricos previamente establecidos, desarrollaremos la parte práctica que, a su vez, hemos dividido en varios apartados. Nuestra finalidad era realizar una comparación entre las dos versiones de una misma película Disney (*La Sirenita*): un primer doblaje al español neutro y un doblaje posterior al español peninsular.

Para desarrollar dicha parte práctica, en primer lugar conseguimos la cinta de vídeo de *La Sirenita* de 1989 en español neutro y, en un primer visionado, marcamos las características principales respecto a la fonética, a la morfosintaxis, y al léxico. En un segundo visionado, comparamos los rasgos más destacables con la versión doblada en español peninsular, anotando las principales diferencias. De esta manera, obtuvimos una serie de resultados que expondremos en el cuarto apartado del cuerpo del trabajo. En lo que se refiere al plano fonético, compararemos las diferentes formas de pronunciación de algunos personajes. En el plano morfosintáctico analizaremos, entre otros, el uso de los interrogativos (*cuál, cómo*), el empleo particular de adverbios y adjetivos, el uso y colocación de preposiciones y artículos, el análisis de las estructuras oracionales (ausencia del CI, leísmo, repeticiones de sujeto, pasivas), el uso de determinados verbos (*ser, estar, deber, creer*) y el frecuente empleo de ciertos tiempos verbales. En lo que respecta al plano léxico, nos centraremos en comprobar el uso de términos más

genéricos, la aparición de calcos del inglés, el uso de términos hispanoamericanos así como de otras expresiones o frases hechas.

Por otro lado, siguiendo las propuestas de la autora Hurtado Albir (2001), veremos algunas de las técnicas de traducción utilizadas en la película, analizando algunos ejemplos significativos. Para facilitar la clasificación y comparación de los ejemplos seleccionados, utilizaremos la siguiente tabla modelo:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR

Para finalizar, una vez hayamos completado la parte práctica, incluiremos una serie de conclusiones a las que llegamos con la elaboración de este trabajo.

En los «Anexos» del presente trabajo se incluyen tres apartados que aportan información adicional de la película *The Little Mermaid*. Por un lado, aparece la ficha técnica de la película con todos los datos de la misma y una breve sinopsis. Por otra parte, se presenta una tabla con una breve descripción de los personajes y, por último, se incluye una ficha con los datos de los doblajes al español, así como el nombre de los actores de doblaje.

Cabe destacar que en nuestro trabajo utilizaremos una serie de siglas que es posible que se repitan a lo largo del cuerpo del mismo, entre las que podemos destacar las siguientes:

- CD: complemento directo
- CI: complemento indirecto
- LIJ: literatura infantil y juvenil
- SF: sin fecha
- SP: sin página
- TAV: Traducción Audiovisual
- TCR: código de tiempo
- TM: texto meta
- TO: texto origen
- VO: versión original

# 1. El doblaje como modalidad de traducción audiovisual

## 1.1. Definición y características de la TAV

Son muchas las definiciones que se dan de traducción audiovisual (TAV), un concepto directamente relacionado con la invención del cine y que ha ido evolucionando hasta nuestros días. Chaume Varela (2004), autor de referencia en el campo de la TAV, habla de la traducción audiovisual como una variedad de la traducción que presenta la particularidad de aportar información de manera simultánea a través de dos canales, el acústico (palabras, música, ruidos...) y el visual (imágenes, palabras escritas...). Aparece aquí la cuestión de si la TAV es un tipo de traducción especializada. Según afirma García Luque (2016), la traducción audiovisual no puede considerarse traducción especializada como tal, sino más bien una «traducción especial» que requiere unas competencias específicas que varían constantemente.

Por su parte, Bernal Merino (2002) plantea el proceso de decodificación del mensaje audiovisual como la resolución de una ecuación que presenta tres elementos: código textual (texto), código visual (imagen) y código acústico (sonido). Afirma que «el texto está subordinado en todo momento a la imagen» y establece que el traductor audiovisual debe buscar cuatro significados: léxico, contextual, intención del receptor (qué quiere que el receptor entienda) e intención del espectador (relación entre el texto y el público).

*El traductor se ve obligado, mucho más que en cualquier otro tipo de traducción, a traducir no por el sentido de las palabras, sino por el significado del contexto, el cual le viene dado sobre todo por las imágenes y los elementos extralingüísticos: gestos, entonación, ritmo, emotividad, etc. (Fontcuberta i Gel, 2000: 85).*

Por tanto, en la TAV, todo está combinado y el traductor tiene que entender el texto como un conjunto y buscar tanto el significado verbal, como no verbal, es decir, atender al contexto en lugar de ceñirse a la palabra y evitar así contradicciones entre texto e imagen. Chaves García coincide con los autores anteriormente citados y defiende que, al tratarse de una comunicación multicanal y multicódigo, «cualquier modificación realizada en cualquiera de los niveles –verbal o no verbal, visual o acústico– afecta al sentido global del texto» (Chaves García, 1999: 35).

Es cierto que son muchos los factores implicados en la traducción audiovisual y el traductor no representa más que un eslabón de la cadena, con la tarea de crear un texto adecuado a las características del público meta. Posteriormente, este texto puede ser manipulado por otros profesionales (técnicos, ajustadores, expertos de marketing, actores de doblaje, etc.) y, como bien señala Lorenzo García (2000: 19), «el resultado final no es responsabilidad del traductor, sino que depende de otros agentes que influyen directamente sobre el texto».

Por otro lado, en la TAV hay una serie de limitaciones espaciales y temporales que deben ser respetadas ya que, en este caso, el TO no es simplemente un texto escrito, sino un documento audiovisual. La búsqueda de sincronía entre la imagen y el sonido supone una de las mayores preocupaciones para el traductor puesto que esta determinará la calidad del resultado, algo que no siempre se consigue por completo. Bernal Merino (2002) trata el tema de las peculiaridades de la traducción audiovisual y habla de coherencia sonora y visual, así como de importancia de la sincronía labial en algunas modalidades de TAV («el espectador debe tener la sensación de que los actores en pantalla están efectivamente diciendo el texto traducido»). A su vez, señala la importancia de los elementos marcados culturalmente, como los acentos, chistes, canciones, etc. Con la parte práctica de este trabajo, comprobaremos el grado de dificultad que suponen estas limitaciones para el traductor, así como las posibles soluciones que este ofrece para trasladar de manera eficaz toda una serie de elementos con rasgos marcados culturalmente.

Como decíamos anteriormente, el concepto de traducción audiovisual ha ido evolucionando con el tiempo. A pesar de la complejidad del proceso de traducción audiovisual, en ocasiones se ha desprestigiado esta modalidad, considerándola de categoría inferior. Chaume Varela (2000) afirma que entre otros motivos, esto se debe a «la falta de formación reglada de los traductores de este tipo singular de textos, el anonimato y el escaso estatus laboral y profesional de que gozan los traductores». No obstante, en la actualidad, con los avances e innovaciones tecnológicas, se está produciendo un aumento de la producción de materiales audiovisuales y la traducción, aquí, juega un papel importante. La misión de transmitir un texto con fines audiovisuales, abarca desde los ámbitos más tradicionales como el teatro, hasta los más modernos como los videojuegos, tutoriales de Internet o páginas web. Dada la gran amplitud del ámbito audiovisual, algunos de los nombres que la TAV ha recibido a lo largo de la historia (traducción cinematográfica, *film dubbing*, etc.) quedarían incompletos. Quizás un término más amplio que abarca mucho más variedades es el de 'traducción multimedia' (Fontcuberta i Gel, 2000: 85). Por lo tanto, la traducción audiovisual representa una modalidad de traducción que continúa creciendo y evolucionando con el tiempo, por lo que es fundamental darle el prestigio que se merece y contribuir así a su desarrollo.

## **1.2. Surgimiento de la TAV**

### **1.2.1 La necesidad de traducción en el cine**

«La Traducción Audiovisual es una práctica de transferencia lingüística y cultural de textos audiovisuales tan antigua, casi, como el cine» (Chaume Varela, 2010: 19-20). Existe una tendencia a pensar que la TAV apareció con la invención del cine sonoro, sin embargo, ya desde

los inicios del cine mudo (a finales del siglo XIX) se utilizaban códigos lingüísticos que había que traducir. Chaume Varela lo describe de la siguiente manera:

*En el cine mudo, la lengua aparece plasmada en los llamados intertítulos (en un principio recibían el significativo nombre de subtítulos), unos carteles que se insertaban entre las escenas para avisar a la audiencia de que había un lapsus temporal, un cambio espacial, o un cambio narrativo, e incluso para explicitar, aún más, la trama y las reacciones de los personajes de la pantalla (Chaume Varela, 2010: 20).*

Al incorporar este lenguaje escrito en la pantalla, fue necesaria la traducción para que los espectadores de otros países pudieran comprender la película. Izard Martínez (2001) establece dos posibles soluciones para la transmisión de este lenguaje verbal. La primera, la más sencilla, consistía en cortar los intertítulos originales y sustituirlos por los traducidos. La otra opción era vender la copia sin traducir y que un actor recitara la traducción de los intertítulos según iban apareciendo en la proyección.

Por otra parte, hay autores que señalan la distinción entre el cine sonoro y cine hablado. El primero haría referencia a un cine que se acompañaba efectos sonoros (pisadas, ruidos, música, etc.), pero sin diálogos hablados entre los personajes. Según Izard Martínez (2001), el primer gran éxito de este tipo de cine fue el largometraje *Don Juan* (1926) que incluía banda sonora. Sin embargo, fue el cine sonoro, entendido como cine hablado, lo que provocó la gran revolución en el campo de la traducción audiovisual. Tradicionalmente se ha considerado que esto sucedió en 1927 con el estreno de *The Jazz Singer*, que formaba parte de la combinación popularmente conocida como *part-talkie* («película parcialmente hablada»). Ya en 1928, Warner Brothers estrenó *The Lights of New York*, el primer *talkie* («película totalmente hablada»), aunque se continuaron produciendo *part-talkies* en los años siguientes. En oposición a lo que hasta ahora se había considerado, García Luque (2016) señala que recientemente se ha descubierto que la primera película sonora se realizó en Estados Unidos y fue un documental en español sobre la vida de Concha Piquer, en 1924.

En aquella época, la transición hacia un cine que incorporara sonido suponía un largo y duro proceso en todos los aspectos. En primer lugar, fue extraño para el público y como afirma Chaves García (1999: 19), «la Warner Bros produjo una versión muda de cada película sonora entre 1929 y 1930 para complacer a todos los públicos y no arriesgarse financieramente». En segundo lugar, supuso un gran esfuerzo económico, ya que se tuvieron que adaptar las salas e incorporar nuevos aparatos de sonido. Pero también resultó ser un problema para los actores.

*La técnica interpretativa de las películas mudas a la que los actores habían estado acostumbrados era muy particular: los actores utilizaban un expresionismo exagerado para compensar la falta de palabra. El sonido supondrá cambios en la dicción y en la*

*declamación, lo cual provocará temores y reticencias entre los actores* (Chaves García, 1999: 23).

Pero sin duda, fue la barrera lingüística la más problemática. En el momento en el que una película se exportaba, había que hacer algo para que el público de los demás países la comprendiera. Es aquí cuando el papel de la traducción audiovisual cobra importancia y surgen las diferentes modalidades para transmitir las producciones originales de la manera más efectiva.

### **1.2.2 Modalidades de la TAV**

Son muchas las clasificaciones de los tipos de traducción audiovisual que los diferentes autores han ido realizando, al igual que hay autores que otorgan mayor importancia a unas modalidades, mientras que a otras las engloban en categorías inferiores. En la actualidad, sabemos que las modalidades preferidas de TAV son el doblaje y el subtítulo, pero esto no siempre ha sido así, sino que se ha ido evolucionando con el transcurso de la historia por diversos motivos, como veremos a continuación.

En un primer momento, los cines contaban con la figura de un explicador, es decir, una persona que iba narrando la película en el idioma del público y de una manera divertida. En ocasiones, la música acompañaba las proyecciones, muchas veces con orquestas en directo (Pereira Rodríguez, 2000). La principal ventaja de esta técnica era su bajo coste pero, a pesar de ello, no consiguió triunfar, ya que distraía al espectador.

Otra modalidad utilizada y que se ha convertido en una de las principales es el subtítulo. Bernal Merino (2002: 49) define subtítulo como «la incorporación de dos o tres líneas de texto, ubicadas normalmente bajo las imágenes, en las que se traducen sintéticamente los diálogos de la película, los cuales se escuchan en su versión original». Fue uno de los primeros intentos de traducción audiovisual que causó gran entusiasmo en sus inicios, según señala Chaume Varela (2004), pero se encontró con el problema de que, en los años 30, millones de espectadores no sabían leer y no entendían los subtítulos escritos en la pantalla. Este fue uno de los principales motivos que llevaron a la búsqueda de nuevas soluciones al problema lingüístico.

La tercera opción que se probó fueron las denominadas versiones multilingües o dobles versiones. Duro Moreno (2001: 199) define este sistema como «rodar una misma película en diversas lenguas simultáneamente, o con muy poca diferencia de tiempo entre una y otra». Para ello había diferentes métodos. En ocasiones eran los propios actores políglotas de Hollywood quienes grababan las escenas en varios idiomas, pero «el resultado son versiones en francés, español o alemán con un acento americano tan marcado que hacía las películas más cómicas

todavía» (Duro Moreno, 2001: 200). En cambio, otras veces los actores cambiaban, por lo que no eran las grandes estrellas de Hollywood quienes interpretaban los personajes, algo que no gustaba al público. Como consecuencia, esta técnica no obtuvo el éxito esperado y, a todo ello hay que añadir el aspecto cultural que variaba de un país a otro y, al rodar una película en otro idioma, los temas y lugares comunes no se adaptaban (Chaume Varela, 2004: 49).

Dado el escaso éxito de las versiones multilingües, las productoras poco a poco se fueron decantando por el doblaje como modalidad de traducción audiovisual. El doblaje consiste en «la sustitución de toda o parte de la banda sonora original manteniendo el sincronismo imagen/sonido, especialmente las de los actores» (Bernal Merino, 2002: 49). Chaves García (1999) declara que siempre se ha considerado al doblaje como un «arte imperfecto» a pesar de que intenta seguir lo más fielmente posible el original, respetando los tiempos, el fraseo y el movimiento de labios de los actores (aspectos que trataremos en el siguiente apartado).

Es cierto que las modalidades de TAV más comunes son el subtítulo y el doblaje, pero existen otras empleadas en menor medida; se trata de las modalidades menores. Entre ellas podemos destacar el *voice-over* o voz superpuesta, una técnica que nos permite escuchar la voz original en un segundo plano, a la vez que la traducción. «En esta modalidad se mantiene el sonido original, cuyo volumen se disminuye al segundo de empezar a hablar para insertar la banda de la voz con el texto traducido» (Bernal Merino, 2002: 44). Esta práctica se emplea bastante en los documentales con un contenido esencialmente informativo, ya que parece que aporta credibilidad a lo que se está retransmitiendo.

La interpretación simultánea es otro tipo de traducción audiovisual también poco practicada pero que se utiliza sobre todo en festivales y en ocasiones en las que no se dispone ni de tiempo ni de recursos para el doblaje o el subtítulo. Chaume Varela (2004) lo describe como la traducción en directo de la película por parte de un intérprete que se encuentra en la sala y señala que el resultado es «menos brillante» dadas las dificultades que esta práctica conlleva (limitación temporal, monotonía del discurso, expresión, etc.).

Una vez vista la evolución de las modalidades de TAV preferidas a lo largo de la historia, nos centraremos en la modalidad por excelencia de España y en la que se centra este trabajo: el doblaje.

### **1.3. Definición y características del doblaje**

Como decíamos, el doblaje se impuso como una de las modalidades de traducción audiovisual más aceptadas junto con el subtítulo. La invención del doblaje está estrechamente relacionada con el momento en el que Edwin Hopkins inventó la postsincronización, una técnica para doblar a los actores que se consideraba que tenían voces «impropias de estrellas

internacionales» (Chaume Varela, 2004: 49). Alejandro Ávila (1997) señala que el austríaco Jacob Karolesta utilizó esta misma técnica para sustituir los diálogos del guion original por diálogos en otro idioma, una idea revolucionaria que con el tiempo fue avanzando hasta que los estudios consideraron el doblaje como una de las modalidades de TAV preferidas. Lorenzo García (2000: 19) afirma que «el doblaje es una técnica de la TAV a través de la que se substituyen los diálogos originales por otros traducidos en la lengua de llegada».

Asimismo, el doblaje es una de las modalidades que más restricciones producen en el traductor, ya que se deben buscar toda una serie de sincronías. Siguiendo también a la autora Lourdes Lorenzo (2000), se establecen tres fases en el doblaje. En un primer momento habría que buscar la sincronía de contenido, es decir, la fase en la que el traductor es el responsable de crear un texto adecuado y fiel al argumento de la película. La siguiente etapa se correspondería con la tarea de los técnicos y ajustadores, aunque el traductor aquí también juega un papel importante. Se trata de conseguir una sincronía visual entre los movimientos de la boca de los personajes y los sonidos que se escucha. La última fase del proceso de doblaje se correspondería con la sincronía de caracterización, a cargo del director de doblaje y que consiste en que haya una armonía entre la voz del actor de doblaje y los gestos y movimientos del personaje que aparece en pantalla. Para conseguir estas sincronías, hay que tener en cuenta el medio al que se dirigen (cine o televisión) y el tipo de planos que se emplearán, ya que es en los primeros planos, por ejemplo, donde deberá existir una mayor sincronización labial. Los dibujos animados, como es el caso de la película que analizaremos en este trabajo, son un tipo especial de material para el doblaje puesto que no es necesaria una sincronía visual muy perfeccionada entre los movimientos de la boca de los personajes y los sonidos. De esta manera, nos centraremos en el resto de sincronías, más concretamente en la de contenido.

La tarea del traductor para el doblaje se encuentra subordinada a todos estos factores y es fundamental que, a la hora de transmitir el contenido, este tenga en cuenta que debe crear un texto escrito para parecer oral. Para ello, siempre que sea posible, es conveniente visualizar el material por completo en una primera ocasión para comprobar que no existen errores y, a continuación, realizar un segundo visionado ya con el guion, que debe corresponderse al guion de postproducción en el que ya aparecen las modificaciones realizadas. En esta fase, el traductor debe localizar las posibles dificultades, como puede ser encontrar una situación en la que aparezcan varias lenguas en el TO, según ejemplifica Agost (2000). Una vez se hayan analizado las dificultades para la traducción, se procederá a la búsqueda del equivalente que el traductor considere más apropiado en función de las características de los receptores. Como decíamos, el TM destinado al doblaje estará sujeto a posibles modificaciones que otros profesionales del campo, como ajustadores o directores de doblaje, llevarán a cabo posteriormente para conseguir



las sincronías de las que hablábamos. Asimismo, en la fase de mezclas, se añadirán los efectos sonoros que se incluían en la versión original.

*Sin duda, el mejor ayudante para el director de doblaje será siempre un traductor audiovisual, que puede ofrecerle a aquél in situ distintas versiones de la misma frase y asesorarle sobre los acentos, registros, los detalles culturales, etc, que están en la versión original, y que a un profano se le escaparían (Bernal Merino, 2002: 51).*

## **1.4. El doblaje en España**

### **1.4.1. Historia del doblaje en España**

Para entender el éxito del doblaje, es necesario comprender que no se trata únicamente de una actividad traductora, sino que hay toda una serie de factores implicados, sobre todo de carácter social y económico. En España, a diferencia de lo que muchos creen, el doblaje se instauró mucho antes de la dictadura franquista. De hecho, la primera producción que se dobló al español fue *Río Rita* (1929), tarea a cargo de Radio Pictures y, pronto, las productoras de la competencia comenzaron a realizar doblajes de cortometrajes y largometrajes. Estos primeros doblajes se caracterizaban por ser comercializados en el denominado español neutro, concepto al que dedicaremos el siguiente apartado y que se puede definir como «un dialecto artificial creado con la voluntad de aglutinar los rasgos dialectales más significativos de la lengua española» (Chaume Varela, 2004: 47). Al principio se daba cierto rechazo al doblaje, puesto que este ofrecía una «impresión de engaño» al considerar que la voz y la cara eran inseparables (Duro Moreno, 2001: 198).

Pese a este rechazo inicial, el primer estudio de doblaje en España se instaló en 1932 (Pereira Rodríguez, 2000: 8) y, a partir de esa fecha, comenzaron a establecerse en diversos puntos del país. «El término “doblaje” empezó a utilizarse popularmente en 1933» (Ávila, 1997: 76). La actividad del doblaje en España fue poco a poco creciendo, pero con el estallido de la Guerra Civil este sector se estancó.

*Durante el periodo de la guerra, los estudios centraron su trabajo, fundamentalmente, en la locución de documentales, que apenas necesitaban sincronización y que difundían mensajes propagandísticos de los bandos implicados en el conflicto (Pereira Rodríguez, 2000: 8).*

Siguiendo a esta misma autora, la situación del doblaje en la postguerra era desoladora y apenas llegaban películas del extranjero. De hecho, Ávila (1997) señala que algunos estudios fueron saqueados. No obstante, con la dictadura franquista se comenzó a impulsar la industria cinematográfica en un único y obligatorio idioma, el castellano. «La Orden del 23 de abril de 1941 prohíbe explícitamente el uso tanto de las lenguas autonómicas como de las extranjeras,

no solo en el mundo del cine sino en cualquier ámbito de la vida pública española» (Pereira Rodríguez, 2000:9). Es en este momento cuando la industria del doblaje comienza a desarrollarse plenamente y los doblajes mejoran su calidad, alcanzando su auge gracias a la versión española de la película *Gone With the Wind* en los años 40.

Esta misma autora atribuye la «época dorada de este sector» a los años 50, cuando se produce una profunda transformación tecnológica y comienzan a aparecer las primeras cadenas de televisión. Asimismo, películas que ya se habían doblado al español durante el gobierno de Franco, se volvieron a doblar o bien para mejorar la calidad o bien para recuperar los fragmentos que se habían visto afectados por la censura. De ahí en adelante el sector del doblaje continuó creciendo y el volumen de trabajo se incrementó de tal manera que se llega a conocer la etapa de los 80 y 90 como «la segunda etapa dorada» o «el boom del doblaje». Ávila (1997: 234) defiende que «desde el punto de vista empresarial, este panorama contribuye a consolidar definitivamente la industrialización del doblaje». Tal fue el éxito del doblaje que en España se traducen las producciones no solo al español, sino a las otras tres lenguas oficiales del Estado (Izard Martínez, 2001: 207).

#### **1.4.2. El doblaje en la actualidad**

Uno de los grandes debates de la historia del cine es la elección del subtítulo o del doblaje como modalidades de traducción audiovisual, pero la respuesta a esta cuestión se debe a cuestiones históricas, económicas, sociológicas, ideológicas y políticas, entre otras. Se podrían establecer dos grupos, por un lado, los países «subtituladores», donde se incluirían países como Holanda, Bélgica, Portugal, Grecia, los países nórdicos y la mayor parte de los países de Sudamérica salvo Brasil (Chaume Varela, 2004). En el otro grupo, estarían los países «dobladores», en el que se encuentran Francia, Alemania, Italia y España, países en los que las medidas proteccionistas fomentaron esta técnica para proteger la lengua e identidad (herencia histórica) y cuyos espectadores muestran sus preferencias por la lengua materna, quizás también debido al cansancio visual y dificultades de lectura que suponen los subtítulos (Lorenzo García, 2000). A esto hay que añadirle la comodidad que ofrece el doblaje, que hace que el cine sea más accesible y comprensible.

Chaume Varela (2004: 34), afirma que «en países en los que predomina el doblaje también existe cierta demanda de escuchar las películas en su versión original, por lo que la práctica de subtitular ciertas películas se torna cada vez más popular». En efecto, existen grandes cines en los que se puede ver una misma película en versión original y doblada, además, las nuevas tecnologías nos suelen ofrecer ambas posibilidades. Son generalmente los espectadores jóvenes quienes se sienten más atraídos por el cine en versión original, con el que pueden disfrutar de las voces e interpretaciones de los actores originales.

Como conclusión a este «falso debate» entre doblaje y subtítulo, Chaume Varela (2004: 60) defiende lo siguiente: «ambas modalidades son ejemplos de traducción audiovisual producto de la historia y la cultura de cada pueblo, y sus resultados, como productos artísticos, han de ser respetados por igual».

### **1.4.3. El futuro del doblaje**

En España, el doblaje se ha convertido en la modalidad por excelencia y no va a desaparecer tan fácilmente, a menos a corto plazo, algo en lo que coinciden la mayoría de los expertos. Por tanto, en la actualidad, la decisión de doblar o no es el resultado de los hábitos o las costumbres de una determinada cultura y, como decíamos, atiende a una serie de factores que Agost (2001: 242) clasifica varios grupos. En primer lugar, defiende que el doblaje depende en gran medida del factor técnico, puesto que si hay un pequeño margen temporal, se recurrirá a la subtitulación o a la interpretación simultánea que son más rápidas. Por otro lado estaría el factor político, por ejemplo, no solamente se traduce material audiovisual al español, sino que también se realiza a las otras tres lenguas oficiales, sobre todo en televisión. El destinatario juega un papel fundamental para decidir si un producto se dobla o no, por lo que los materiales infantiles (como veremos más adelante) son más susceptibles de ser doblados.

En cambio, muchos coinciden en que el doblaje atiende sobre todo a razones económicas, por lo que el cine comercial en la lengua del espectador tendrá una mayor repercusión y se recaudarán mayores beneficios. En un artículo publicado en 2011 por la revista *El cultural*<sup>2</sup>, Juan Ramón Gómez, uno de los representantes de la Federación de Exhibidores de Cine, declaró que si se prescindiera del doblaje, se perdería de manera inmediata un 35 % de los espectadores. Por otra parte, España juega con la ventaja de ser considerado uno de los países que mejor dobla las películas y este es otro de los motivos que pueden asegurar la supervivencia de esta modalidad de traducción. El doblaje hace que el espectador disfrute de la película de la misma manera que lo haría un extranjero con la versión original. Chaves apoya este argumento y afirma que, gracias al doblaje, el espectador mantiene la ilusión, algo que no se consigue, por ejemplo, con el subtítulo.

*Arte e industria van unidos y, sobre todo, es el destinatario, el espectador, el que determina en gran medida el producto. La mayoría del público prefiere el doblaje porque mantiene la ilusión, mientras que en las emisiones con texto, es decir, con subtítulos, tiende a destruirse (Chaves García, 1999: 107).*

---

<sup>2</sup>Extraído de *El cultural* (2010). “Doblar o no doblar; ser o no ser del cine” [en línea]. Recuperado en marzo de 2016 de: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Doblar-o-no-doblar-ser-o-no-ser-del-cine/28446>

Sin embargo, no todos los autores que han investigado en este campo coinciden respecto al futuro del doblaje. Algunos, como vemos en la siguiente cita, creen en la idea de que el subtítulo alcanzará la misma importancia que el doblaje, por lo que será el espectador quien tenga la última palabra.

*Aunque tradicionalmente España ha sido siempre un país doblador, parece que nos dirigimos a una situación en la que el doblaje estaría igualado al cincuenta por ciento con la subtítulo. Si la tendencia no cambia, dentro de unos años España podría ser el primer país europeo en el que el público sería siempre quien tendría la palabra sobre cómo prefiere ver el cine (Izard Martínez, 2000: 208).*

A modo de conclusión podemos decir que, a día de hoy, es imposible predecir con claridad cuál será el futuro del doblaje. Como hemos visto, son muchos los factores que se ven involucrados en la elección de una modalidad u otra de traducción audiovisual. Por ello, será necesario analizar las características de los espectadores en cada momento y adaptar así las producciones. En cualquier caso, serían las productoras quienes tengan la última palabra en base a lo que proporcione mayor número de beneficios.

## **2. El español neutro**

### **2.1. Definición del español neutro**

Antes de analizar el surgimiento del español neutro, comenzaremos por ver algunas de las muchas definiciones que ha recibido esta modalidad del español desde su aparición. Llorente Pinto (2006) lo define como «una modalidad inteligible para cualquier hispanohablante, libre de localismos y lo más neutra posible». Al hablar de modalidad inteligible, nos referimos a una variedad que pueda ser comprendida por cualquier hispanohablante, lo que no quiere decir que estos sean capaces de expresarse en un español neutro. Esta idea la podemos relacionar con el concepto de «conocimiento pasivo» (entender una variante) del que habla Ramiro Valderrama (SF), frente al «conocimiento activo» (hablar esa variante).

Esta variedad de español recibe varias denominaciones, algunas de las cuales veremos a continuación. Por su parte, José Antonio Millán, director del Proyecto Centro Virtual Cervantes, apunta que este español neutro quizás debería denominarse mejor español común, puesto que la finalidad del emisor es crear una variante para cualquier hablante de español, por lo que se escogen los términos comunes a las distintas variantes nacionales. Algunos autores, como Gómez Font (2006), sostienen que otra de las posibles denominaciones que recibe esta modalidad es español internacional, y a su vez lo define como una variedad del español con el que se pretende que, ni por su acento, ni por sus características gramaticales o léxicas se asocie a ningún país. Bravo García (2008) señala que hay lingüistas que lo denominan español

panhispánico o español global, ya que se trata de un español universalmente válido para todos los usuarios de la lengua española, pero otros critican esta designación ya que puede parecer un tanto redundante. Al igual que Gómez Font, la propuesta que ofrece esta misma autora es la de español internacional y lo define como un estándar o patrón lingüístico hispánico propio de ciertos contextos mediáticos y profesionales con implicaciones culturales y económicas. De hecho, afirma que con el adjetivo internacional «se resalta la internacionalidad como una virtud, un valor a favor de la difusión y la mejor aceptación de los productos, al mismo tiempo que se garantiza una comprensión general y escaso índice de rechazo» (Bravo García, 2008: 28).

De este modo, cada autor proporciona sus propios argumentos para la elección de una denominación u otra. En nuestro trabajo, nos hemos decantado por la de español neutro puesto que hemos comprobado que es la denominación más asociada con el mundo del doblaje en Disney. Asimismo, quizás el resto de opciones hagan referencia a un español más relacionado con los medios de comunicación.

Entre los muchos contextos en los que utiliza el español neutro encontramos numerosos estudios de esta variedad en materiales audiovisuales, puesto que, como veremos a continuación, el doblaje fue una de las principales herramientas que dio a conocer esta modalidad. La revista *Estudios de Traducción* (2010) de la Universidad de Málaga publicó un estudio del doblaje al español neutro de la serie *Los Picapiedra*, donde señalan que se trata de una variedad lingüística estandarizada que tenía como finalidad la realización de un solo doblaje. «Esto suponía la eliminación de cualquier tipo de modismo con objeto de conseguir un acento neutral entendible por cualquier telespectador del ámbito hispanohablante» (García, L. y García, R. 2010: 128).

## **2.2. Surgimiento del español neutro**

Según un informe publicado en 2012 por el Instituto Cervantes, más de 495 millones de personas en el mundo hablan español, a la vez que el porcentaje de hablantes de español como lengua nativa está aumentando considerablemente. Como consecuencia, en cada región de habla hispana se da una variante del español característica de esa zona, lo que supone que nos encontramos con textos escritos que emplean diferentes modalidades de un español que no siempre entenderemos.

En uno de sus artículos, Ramiro Valderrama (SF) destaca la importancia de los textos translectales, es decir, textos que presentan marcas lectales o variedades que pueden ser de dos tipos. Por un lado, las marcas de uso, que dependen de la capacidad de cada hablante para adecuar su lengua a la situación o circunstancia comunicativa y, por otro lado, las marcas de usuario u origen, debidas a factores externos como el tiempo, el estrato sociocultural de los hablantes y el espacio. Estas últimas marcas lectales, las debidas al factor espacio, son los

conocidos dialectos o variedades diatópicas. Ramiro Valderrama (SF) hace hincapié en el gran número de variedades diatópicas que posee el español puesto que esta lengua abarca mucho más que España, ya que hay 21 naciones hispanoamericanas que tienen el español como lengua oficial o cooficial. De esta manera establece una clasificación con toda una serie de conceptos que definen estas variedades:

*1) El ámbito de la suprariedad panlectal (común a todo el mundo hispánico) y que es universal 2) el de la suprariedad archigeolectal (común a una o varias zonas geolectales) y que se puede aplicar a los rasgos compartidos por el español de América o a los del español peninsular 3) el de la variedad geolectal nacional, regional o local. [...] Con el término geolecto, etiquetamos cada una de las modalidades geográficas que funcionan en la comunicación inmediata de las comunidades de habla de las diferentes áreas diatópicas del español (Ramiro Valderrama, SF).*

Estas variedades geolectales dan como resultado numerosas variedades lingüísticas marcadas en función de las características típicas de la situación geográfica de cada región, tanto de la Península Ibérica como de Hispanoamérica. De esta manera, a pesar de tratarse de un mismo idioma, los hablantes no tienen por qué comprender todo el mensaje y no siempre se podría garantizar una comunicación efectiva entre hispanohablantes. Por esta razón, dada la necesidad de unidad respecto a esta misma lengua y debido a esa gran abundancia de dialectos dentro del español, se llegó a la «creación» de este español neutro, un español que no se identificara con ninguna región en concreto.

Esta necesidad de homogeneización del español se fundamentaba en razones económicas y comerciales, algo en lo que la mayoría de los lingüistas coinciden puesto que es mucho más barato crear una sola versión de un mismo producto. Como consecuencia, el campo de la traducción quedaría estrechamente ligado a este concepto de español neutro, ya que son muchos los clientes que encargan sus productos traducidos a esta variedad de español aceptada por todos, lo que conlleva un ahorro considerable. Castro Roig, que ha investigado en profundidad sobre este tema, defiende esta idea de que la finalidad principal del español neutro es reducir los gastos de traducción y facilitar el entendimiento entre sucursales hispanohablantes.

*La idea de emplear el español neutro tiene un claro fundamento comercial: es mucho más barato hacer una sola traducción al español, que hacer dos, tres o veinte. Además de los programas o máquinas y sus respectivos manuales de instrucciones, el uso de una única versión reduce los costos que conlleva la creación de textos complementarios, publicitarios, promocionales, documentación de ayuda, material de formación y cursos, etcétera, y agiliza el entendimiento entre las sucursales hispanohablantes de las grandes empresas (Castro Roig, 1996).*

Al analizar el surgimiento del español neutro, es fundamental hablar de uno de los ámbitos que puso más interés en la creación de una variedad común a todos los hispanohablantes. Se trata de la industria del cine, sobre todo en el doblaje y, como señalábamos anteriormente, debido principalmente a motivos económicos. Si en un primer momento doblar las películas al español ya suponía un gran esfuerzo económico para las productoras, realizar varias versiones de un mismo idioma era impensable. Siguiendo esta idea, autores como Gómez Font (2006) sitúan el origen del español neutro a mediados del siglo XX, cuando las primeras producciones cinematográficas que llegaban a España se doblaban en estudios hispanoamericanos en esta variedad de español, común a todos los hispanohablantes.

*El español neutro es el que ya se usó a mediados del siglo pasado en los estudios de traducción de Puerto Rico, México y Miami donde se doblaban en español las series norteamericanas de televisión, cuando la veíamos en blanco y negro, y también las películas de dibujos animados de Walt Disney que veíamos en el cine (Gómez Font, 2006).*

De esta manera, el uso del español neutro en el cine se mantuvo durante varias décadas, hasta que se comenzaron a realizar varias versiones en función del país de destino. Asimismo, vemos cómo este mismo autor hace referencia a la factoría Disney como una de las grandes impulsoras del español neutro, tema que trataremos en el siguiente capítulo.

Por otra parte, cabe destacar que las editoriales y productoras de los diferentes países como Argentina, buscan vender sus productos también al otro lado de las fronteras, por lo que el uso de regionalismos como el voseo repercute de forma negativa en el comercio (Sundell, 2010). Por este motivo, en determinados aspectos, la búsqueda de una variedad estándar y comprendida por todos los hispanohablantes traería consigo múltiples beneficios. Según indica Petrella (1997), en Argentina incluso se creó una ley que presuponía la existencia, en el doblaje, de un español comprensible y asequible para todos los hispanohablantes de Sudamérica.

*El doblaje deberá ser realizado en idioma castellano neutro, según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispanohablante. [...] Se entenderá por idioma castellano neutro al hablar puro, fonética, sintáctica y semánticamente, conocido y aceptado por todo el público hispanohablante, libre de modismos y expresiones idiomáticas de sectores (Petrella, 1997).*

### **2.3. Usos del español neutro**

Como hemos visto, la mayoría de autores coinciden en que el español neutro es una invención que obedece a fines económicos y, de hecho, se empleó durante muchos años para el doblaje de películas y series al español. No obstante, como señala Llorente Pinto (2006), aparte del doblaje, este español neutro tiene múltiples aplicaciones, como puede ser la traducción de materiales didácticos o de productos informáticos. De esta manera, se pretende la venta de un

producto aceptado y comprendido por todos los hispanohablantes, lo que también respondería a fines comerciales y económicos.

Por otra parte, Bravo García (2008), entre otros, señala que el español neutro no es simplemente el resultado de intereses comerciales que buscan beneficios, sino que es más bien el prestigio que muestran los medios lo que provoca la demanda creciente de esta variante del español. Son precisamente los medios de comunicación quienes más se esfuerzan por conseguir un español que elimine localismos para que sea fácilmente comprensible, creando así una «norma supranacional» que refuerce la homogeneización del mundo hispánico. Esta necesidad de estandarización responde a la situación lingüística en la que nos encontramos en la actualidad, algo de lo que las propias instituciones son conscientes. «La Real Academia de la Lengua Española se ha hecho eco de esta realidad y habla de una “política lingüística panhispánica”» (Bravo García, 2008: 18). Asimismo, la propia Fundéu (Fundación del español urgente) reconoce que en la mayoría de ocasiones es casi imposible encontrar una palabra comprensible por todos los hispanohablantes, pero a su vez afirma que el objetivo es llegar a una expresión que permita la comunicación simultánea con todos ellos.

Sin embargo, como afirmaba Cebrián Herreros en el I Congreso de la lengua española, esa idea de homogeneización del español que tienen los medios de comunicación no es la búsqueda de un español neutro. «No se trata de buscar un idioma neutro que elimine los estilos de cada medio ni el estilo de cada uno de los periodistas usuarios que siempre son enriquecedores, sino de alcanzar una corrección del idioma común, estandarizado y un uso modélico». Bravo García (2008) también especifica que no hay que confundir dicho español neutro con el español de «los libros de estilo» que se suele utilizar en los medios de comunicación.

Por lo tanto, es fundamental analizar cada situación y las características del público receptor para buscar el nivel de estandarización del español más adecuado y conseguir así que la comunicación sea completamente efectiva.

#### **2.4. Aceptación del público**

Desde su aparición, el español neutro ha recibido numerosas críticas, tanto positivas como negativas. En su contra, es cierto que muchos lingüistas incluso lo han considerado como una de las causas de la degradación de la lengua española, ya que, al pretender buscar una modalidad comprendida por todos los hispanohablantes, presenta una versión empobrecida del léxico y de la sintaxis. Estos mismos defienden la idea de que si ningún individuo puede identificarse con esta lengua, no puede tener futuro, puesto que la lengua es un modo de identificación personal, que va directamente ligado a la cultura de un grupo de personas. Siguiendo estas líneas, concluimos en que no podemos ubicar esta variedad dialectal en un



determinado país, ya que cada país presenta sus particularidades en todos los aspectos de la lengua.

Ramiro Valderrama nos habla de otro argumento en contra de esta modalidad, puesto que si nos encontramos con textos que presentan variaciones dentro de una misma lengua, estamos desarrollando un enriquecimiento cultural y estilístico que contribuye a los intercambios geográficos. En cambio, con el uso del español neutro esto no sucede. Otros autores ven al español neutro como un espejismo o una «lengua artificial», es decir, algo que muchos se empeñan en buscar pero que en realidad no existe, porque una traducción siempre estará influenciada, se quiera o no, por el español que hable el traductor. Y, según afirma Llorente Pinto, son los propios traductores españoles quienes suelen rechazar el español neutro debido a la abundancia de expresiones hispanoamericanas.

*A esto se añade la postura adoptada por los traductores de España, que son, también, muy reticentes hacia este fenómeno por considerar que se incluyen ciertas expresiones mayoritarias de América [...] El español neutro es un lenguaje creado por personas que pertenecen a un lugar y están impregnadas de la forma de hablar de ese lugar. Por ello, en algunas ocasiones es cierto que esa pretendida neutralidad no existe (Llorente Pinto, 2006: SP).*

Por otro lado, autores como Bravo García (2008: 38-39) nos presentan una serie de ventajas del uso del español neutro, entre las que podemos destacar que no estaríamos cediendo protagonismo a ningún país en concreto y que se ofrecería un español «ágil y dinámico, autosuficiente y capaz de responder en tiempo real a las necesidades comunicativas de un mundo vanguardista». De este modo, se daría respuesta a la controversia que se suele dar sobre la predominancia del español peninsular respecto a las variedades de los países de Hispanoamérica. Por su parte, Xosé Castro señala que el uso del español neutro tiene muchas ventajas en una sociedad en la que las comunicaciones se modernizan y agilizan, afirmando lo siguiente:

*Los principales motivos que, como lingüistas hispanohablantes, deben motivarnos para utilizar el español neutro son: lograr una progresiva unificación de neologismos en todos nuestros países; hacer que nuestro idioma sea competitivo y asequible para un mayor número de fabricantes; ampliar el mercado de la traducción y evitar la disgregación de nuestra terminología, lo que solo puede traernos perjuicios a largo plazo como comunidad (Castro Roig, 1996).*

En términos generales, Xosé Castro defiende así la idea de que, al traducir a un español neutro, estamos unificando la terminología, algo beneficioso para el español. Por lo tanto no se trataría de una variedad abstracta, sino que tendría aplicaciones prácticas que ayudan a la difusión de la lengua. No obstante, en el campo en el que se centra este trabajo, el doblaje, el

español neutro no llegó a ser del todo aceptado por los espectadores, por lo que muchas empresas de la industria del cine, como es el caso de Disney, decidieron doblar de nuevo sus producciones. Como consecuencia se realizan como mínimo dos versiones, una para Hispanoamérica y otra para el mercado español. En ocasiones, se llegan incluso a realizar varias versiones para los diferentes países hispanoamericanos (generalmente mejicana y argentina).

Bravo García (2008) apunta que en España, al ser un país con preferencias por el doblaje, estamos acostumbrados a un doblaje en una modalidad peninsular, más próxima, por lo que no se crean productos en español neutro. Estos nuevos redoblajes tenían dos misiones principales, por un lado, se aprovechó la oportunidad de poder doblar de nuevo para realizar así mejoras en el doblaje y, por otra parte, se buscaba la creación de un doblaje más natural para un espectador español. De este modo, las películas se doblaron a un español estándar pero con características propias del español de España.

### **3. La traducción audiovisual dirigida a un público infantil**

#### **3.1. La traducción de materiales destinados a un público infantil**

##### **3.1.1. Características de las producciones destinadas a un público infantil**

Resulta muy difícil clasificar las producciones destinadas a un público infantil puesto que, ya sean textos escritos o materiales audiovisuales, a su vez se pueden clasificar en otro tipo de subgéneros, en función de las características y temas que traten. «Los géneros tienen identidades propias y las películas pertenecientes a un género determinado comparten ciertas características fundamentales» (Hernández Bartolomé, 2005: 211). Por su parte, la autora Pascua Febles (2006), destacada estudiosa en el campo de la traducción para niños, nos ofrece una clasificación de los cuatro grandes géneros audiovisuales: dramáticos, informativos, publicitarios y de entretenimiento.

En este trabajo, nos centraremos en el género dramático, al que pertenece la película que analizaremos en la parte práctica. Dicho género engloba a su vez dos subgéneros: por una parte, el género narrativo-expresivo (películas documentales y filosóficas) y, por otro lado, el género narrativo-expresivo (películas musicales y literarias, comedias y dramas, dibujos animados...). La mayor parte de los materiales audiovisuales dirigidos a un público infantil se clasificarían en este último grupo y, en muchas ocasiones, han sido el resultado de las producciones literarias, como veremos más adelante.

La literatura dirigida a un público infantil ha sido durante mucho tiempo considerada como una modalidad inferior que gozaba de poco prestigio, frente a la literatura dirigida a un público adulto. Para García Toro (2014: 126) esto ha sido así, en gran medida, por tratarse de textos dirigidos a una minoría y por constituir una literatura que «se desvía de las normas

literarias por el tipo de lenguaje utilizado, las estructuras sintácticas, los personajes, la carga emocional de los temas que trata y ciertas características como el contenido o el final feliz». Sin embargo, si nos fijamos en la gran cantidad de producciones que abarca este tipo de literatura, comprobamos que representa un gran volumen de las producciones literarias totales. De hecho, Yuste Frías (2006) afirma que se le llega a considerar como una especie de «paraliteratura» que engloba materiales destinados a un público infantil en cualquier tipo de formato y soporte, como puede ser el audiovisual o multimedia y que, por lo tanto, no se limita a materiales impresos. Dicha «paraliteratura» a su vez podrá ser traducida, de este modo, él mismo define «paratraducción» como «todo aquello que posibilita que una traducción se publique, analógica o digitalmente, y se presente como tal, como traducción, al público». No obstante, reconoce que cada «paratraducción» sufrirá una clara manipulación, tanto publicitaria, como social, política e ideológica, en función de las coordenadas temporales y espaciales en las que se produzca.

Por otra parte, Pascua Febles (1998) destaca la intertextualidad como un factor fundamental a tener en cuenta a la hora de redactar un cuento infantil. Sostiene que hay toda una serie de elementos comunes a todos los textos de este tipo, tanto de contenido, como de estructura y estilísticos. De esta manera, partimos de la base de que el niño ya cuenta con unas expectativas que, si se ven alteradas, pueden causar cierta decepción en el receptor. Algunos de estos rasgos y características más comunes son los siguientes:

- Destinatario. El primer factor a tener en cuenta a la hora de traducir es el destinatario que, en este caso, sería un niño. Hay autores que consideran que la literatura infantil y la juvenil van de la mano, por lo que las incluyen en un mismo grupo y las denominan con las siglas LIJ. En cambio, en la realización de este trabajo, nos hemos centrado simplemente en aquellos materiales que se dirigen principalmente a niños. De esta manera, cuando hablamos de literatura infantil, estamos haciendo referencia a la primera etapa de la misma, es decir, «aquella en la que se edita libros para niños realmente niños, es decir, todavía no adolescentes» (Yuste Frías, 2006). No obstante, la tarea de identificar el destinatario no es tan sencilla como puede parecer a simple vista. García de Toro (2014: 125) cuestiona a qué audiencia nos dirigimos con este tipo de publicaciones: «a los niños que leen o escuchan los textos, a los adultos que son los que les proporcionan los textos o a ambos a la vez». Nos encontramos, por lo tanto, con una doble audiencia y, como consecuencia, ya no solo se trata de crear un producto que guste al niño, sino que hay que intentar, en la medida de lo posible, que agrade también al adulto que toma el rol de mediador (profesores, padres, editores, etc.).

Ahora bien, hay que tener claro que estos niños representan unos receptores cuya competencia lingüística no está completamente desarrollada y cuyos conocimientos del mundo están limitados en gran medida.

*Estos lectores no han completado totalmente el proceso de adquisición de la lengua materna, tienen unos conocimientos referenciales reducidos y una capacidad receptiva para contenidos ajenos, extraños o extranjeros restringida. Todos estos aspectos obligarán al traductor a adaptar, modificar o, incluso, suprimir aquellas partes del texto que ocasionen un conflicto cognitivo (Morales López, 2008: 52).*

Por lo tanto, el traductor debe tener en cuenta estos factores y actuar de mediador intercultural para buscar las soluciones más apropiadas y conseguir que el niño comprenda fácilmente los contenidos a la vez que crea un producto que sea del agrado de esos adultos que también se ven implicados en el proceso, como decíamos anteriormente.

- **Función.** Las producciones para niños suelen estar cargadas de valores, por lo que son herramientas para la educación y socialización. De este modo, tal y como describe García de Toro (2014), un texto se debe ajustar de tal manera que resulte útil para los niños según los estándares morales y pedagógicos de la sociedad. Pero obviamente no podemos olvidar que, a pesar de que el principal fin es didáctico, también es importante que el niño disfrute con lo que está observando.
- **Lenguaje.** La mayoría de autores coincide en que los materiales dirigidos a niños presentan un lenguaje sencillo, sin estructuras sintácticas o gramaticales complejas y con un léxico de fácil comprensión que utiliza generalmente palabras del día a día, con ausencia de tecnicismos y extranjerismos. Marcelo Wirnitzer (2006) afirma que poco a poco se han ido creando unos cánones difíciles de romper como, por ejemplo, la eliminación de los insultos de las películas infantiles, algo que limita la labor del traductor, quien debe someterse a dichas restricciones. En los cuentos, más en concreto, también es común encontrar «fórmulas establecidas, acuñadas como frases estereotipadas: “había una vez”, “érase una vez”, “colorín, colorado”...» (Perera Santana, 2006: 107).
- **Estructura.** Los cuentos son probablemente los textos que más abundan dentro de las producciones dirigidas a un público infantil. Perera Santana (2006: 106) define el cuento maravilloso o de hadas como «un relato fantástico en el que intervienen elementos mágicos pero cuyos personajes representan a seres reales, humanos». Suelen estar contados por un narrador omnisciente que controla la vida de los personajes y habla en tercera persona. Esta misma autora sostiene que dichos cuentos suelen constar de una estructura narrativa sencilla, con el desarrollo de una trama en un espacio y en un tiempo que normalmente no interesa precisar porque pertenece a otro mundo.

Pascua Febles (1998) señala que los cuentos siguen una estructura rígida con unos patrones ya establecidos, entre los que destacan cinco secuencias: presentación de los

personajes, explicación o advertencia, gozo, peligro y salvación. Normalmente dichas secuencias giran en torno a una sola acción principal, que va acompañada de toda una serie de sucesos que finalmente se resuelven satisfactoriamente y desembocan en el tradicional final feliz de los cuentos de hadas.

- Contenido. García de Toro (2014) sostiene que, generalmente, en las producciones para niños se contempla una ausencia de detalles históricos, técnicos o de especialidad, así como de asuntos complejos o problemáticos (violencia, muerte, sexo, insultos, etc.). En cambio, abundan otro tipo de temas como «mágicos-fantasía-simplicidad-aventura; temas como la infancia, la amistad, las relaciones familiares...» (García de Toro, 2014: 131). De este modo, nos solemos encontrar con toda una serie de escenarios exóticos, lejanos, misteriosos y fantásticos, donde habitan seres sobrenaturales a los que les suceden aventuras mágicas e inexplicables. En las producciones audiovisuales, todos estos aspectos se ven reforzados gracias a los elementos no lingüísticos (imágenes, voces, sonidos y música) que juegan un papel decisivo en el desarrollo de la mente del niño.

Aunque es cierto que la mayor parte de las publicaciones destinadas a un público infantil siguen los patrones descritos, cabe destacar que este tipo de producciones, al igual que sucede con el resto, han sido objeto de las transformaciones de la sociedad actual. Esto es así en parte el resultado del cambio producido en los métodos de enseñanza y en la influencia que tienen las nuevas tecnologías en los más pequeños. Así lo refleja Morales López (2008) en su tesis doctoral, afirmando que, en este tipo de literatura cada vez encontramos más temas que antes se consideraban tabúes (drogas, muerte, sexualidad, problemas familiares, enfermedad etc.) para dar así paso a situaciones mucho más realistas. «El clásico final de cuento de hadas “vivieron felices y comieron perdices”, que evidencia a la perfección la representación idílica de la vida que se solía presentar, ha dado paso a finales mucho más realistas en los que se muestra que la vida no es tan sencilla y perfecta» (Morales López, 2008: 11). Esta sería una manera de ayudar al niño a reflexionar sobre la vida y a encarar los problemas con los que este se encontrará en un futuro.

- Personajes. Según Perera Santana (2006), en los cuentos, por lo general, aparece una gama de personajes muy variada, entre la que se incluyen personajes caracterizados por su condición humana y con los que el niño se ve reflejado. No obstante, es muy común encontrar seres fabulosos a los que les suceden acontecimientos fantásticos. Es frecuente que aparezcan un personaje central o protagonista y personajes secundarios que desempeñan distintos papeles. «En los cuentos maravillosos se repiten los reyes, príncipes y princesas, campesinos, madrastras, jóvenes valientes, etc., que expresan sentimientos humanos y son recompensados o castigados» (Perera Santana, 2006: 109).

Al igual que sucede con el tema principal de las producciones infantiles, los personajes de dichas historias también han sufrido determinadas transformaciones de tal manera que ahora el lector o espectador se podría ver más identificado con los protagonistas. «Los nuevos héroes destacan por su cercanía y naturalidad, por mostrar sin tapujos sus defectos y miedos, sus alegrías y tristezas, sus errores y aciertos» (Morales López, 2008: 11).

### **3.1.2. La traducción de productos destinados a un público infantil: adaptación**

Tras haber leído a Valado (2008), coincidimos en la idea de que, en un contexto dominado por la mundialización y donde las culturas más fuertes «avasallan» a las que lo son menos, sería lógico pensar en la predominancia del monolingüismo. No obstante, si nos centramos en estudiar el ámbito que abarca la publicación de los materiales destinados a niños, vemos que la traducción juega un papel fundamental puesto que esta contribuye al enriquecimiento de los recursos que ayudarán al desarrollo cognitivo y a la adaptación social del niño. Valado añade que la traducción de materiales destinados a un público infantil ayuda al niño a configurar su percepción de la realidad, a conocer el mundo desde la pluralidad y a comprender la diversidad. Como resultado, un alto porcentaje de textos infantiles publicados son el resultado de la labor realizada por un traductor, quien posibilita el enriquecimiento cultural a escala internacional. Por su parte, Yuste Frías (2006) afirma que, desde el nacimiento de la producción literaria para el público infantil, en el siglo XVIII, dichas producciones no se han dejado de traducir principalmente por dos motivos, en primer lugar, porque estos materiales suponen una necesidad pedagógica muy evidente y, por otro lado, porque suponen un producto comercial de gran consumo.

La autora Rita Ghesquiere también defiende la idea de que, a lo largo de la historia, la traducción ha ayudado a mejorar el estatus de la literatura destinada a un público infantil. «History teaches us that translations greatly improved the status of children's literature and that they encouraged new initiatives. (...) Translation was and remains a means of sharing creativity, new ideas and literary models» (Ghesquiere, 2006: 24). Lo mismo ocurre con las producciones audiovisuales destinadas a un público infantil, puesto que, en la mayoría de ocasiones, las editoriales y productoras tienden a extender sus productos en el mercado internacional, por lo que ven la traducción como una herramienta útil. Este último género, el del texto audiovisual, sin importar del tipo que sea, no se diferenciaría en muchos aspectos del texto tradicional. No obstante, como hemos visto anteriormente, presenta una dificultad añadida: la peculiaridad de que recibimos la información a través de dos canales, el visual y el acústico.

Por otra parte, como ya hemos visto, el destinatario es uno de los principales factores que van a determinar el resultado de una traducción, por lo que el traductor debe crear un texto adaptado a las características de las personas a las que se destina. En el caso de las

producciones dirigidas a niños, aunque aparentemente estas puedan parecer sencillas, ello no implica que el proceso de traducción vaya a serlo, pues hay que respetar todas esas características especiales que presentan este tipo de textos. Toledano Buendía (2002) afirma que las traducciones de obras infantiles se adaptan a unos requisitos que impone la sociedad, tanto de forma como de contenido, de acuerdo a la función que estas desempeñan. Pascua Febles (2006) emplea la palabra «aceptabilidad» como el principal objetivo que debe buscar el traductor al trabajar con este tipo de textos, defendiendo así la realización de todas las modificaciones que sean oportunas. Asimismo defiende la idea de que este objetivo también consiste en que el niño no se aburra, sino que se divierta con el material que se le está ofreciendo.

Como resultado, esta tarea requiere gran complejidad, una dificultad que se viene dando desde la traducción de antiguos cuentos infantiles que tenían un lector diferente al que, incluso, antes no se le consideraba como tal. Como decíamos, los niños presentan unos intereses, conocimientos y habilidades especiales que hay que tener en cuenta a la hora de traducir. Asimismo, los materiales destinados a un público infantil suelen ir cargados de toda una serie de valores pedagógicos, por lo que estos textos presentan un componente didáctico considerable que hay que saber transmitir al pasar de la lengua origen a la lengua meta. Es necesario, por lo tanto, que estos materiales educativos pasen un control de calidad que garantice que lo que se está publicando es apto y adecuado para los niños, a la vez que transmite de manera adecuada los valores que el texto de origen pretende inculcar.

Cuando se trata de un material dirigido a un público infantil, para conseguir una transferencia satisfactoria de todos los elementos que lo componen, así como de la función de los mismos, es necesario que el traductor se meta en la piel del destinatario, un niño en este caso, y buscar así las técnicas de traducción más apropiadas en cada caso. Pascua Febles (1998) define la adaptación como uno de los principales mecanismos utilizados en la traducción infantil y que implica la creación de diferentes versiones y variaciones, especialmente cuando se trataba de peculiaridades culturales. Esta misma autora señala que hay varios tipos de adaptaciones, no obstante, en la mayoría de ocasiones nos encontramos con aquellas que perseguirían objetivos ideológicos y didácticos. Es el traductor quien tendrá la clave para decidir qué técnicas de traducción son las más apropiadas, por ejemplo, si es necesaria una adición para incluir información que facilite la comprensión o, por el contrario, una condensación del texto para facilitar su lectura o bien la omisión de cualquier elemento que el niño probablemente no conozca, como ocurre muchas veces con el humor, la ironía o palabras tabú (cuestiones que trataremos en el siguiente apartado). De esta manera, por un lado, el contenido original se conservaría, pero sufriría modificaciones significativas adaptadas a la mentalidad infantil,

mientras que, por otro lado, las características estilísticas también se verían manipuladas (léxico sencillo, frases cortas, etc.).

Al modificar un texto para adaptarlo a una cultura diferente, y más en concreto a un público infantil, es posible que el texto meta se aleje en gran medida del texto original, algo que no es del agrado de algunos autores. Se da aquí el tradicional debate sobre qué estrategia de traducción seguir: la domesticación o la extranjerización (exotización según lo denominan otros autores).

*Por domesticación entendemos la sustitución de todo tipo de elementos lingüísticos y culturales propios de la cultura del texto de partida por otros característicos de la cultura de recepción. (...) El traductor suele optar por la domesticación cuando siente la necesidad de eliminar, matizar o enmascarar algún componente del TO que a su juicio resulta excesivamente exótico y que, por lo tanto, puede causar algún problema de comprensión intercultural en los lectores de la traducción. Otras motivaciones para la domesticación pueden ser de índole política o didáctica. Por exotización entendemos el uso y conservación en el texto traducido de elementos lingüísticos y culturales propios de la cultura de partida (Morales López, 2008: 97).*

Numerosos autores alegan que un buen traductor debe ser fiel al original, por lo que no debería tomarse tanta libertad a la hora de trasladar un texto a la lengua meta. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estamos tratando con materiales dirigidos a un público especial, generalmente con fines didácticos y, si conseguimos que este público comprenda con claridad el texto, el traductor habrá cumplido satisfactoriamente con la tarea. García de Toro (2014) opina que los textos destinados a un público infantil cuentan con un alto grado de intervencionismo por parte del traductor y, como resultado, en la mayoría de los casos se tiende a la domesticación (familiarización o naturalización según otros autores), que hace que los niños se identifiquen con los personajes y a su vez comprendan mejor las historias. Respecto a esta idea, Hernández Bartolomé (2005: 222) señala lo siguiente:

*Estas peculiaridades derivan en una consecuencia clave: la mayor libertad de la que goza el traductor. Claro está que ha de mantenerse fiel al original en la medida de lo posible y no recrear un guión completamente alejado del original; pero sí tiene mayor flexibilidad en el tratamiento de los posibles problemas de traducción, lo que se suele reflejar en un léxico más simple y coloquial, en definitiva, más cercano al público.*

Toledano Buendía (2002) también habla de esa mayor libertad que se puede permitir el traductor respecto al texto original y apuesta por una «naturalización» de las obras infantiles, tanto en lo que se refiere al estilo, como al contenido. De este modo, sostiene que la complejidad dada a la hora de traducir este tipo de materiales requiere de las habilidades de quien ella misma denomina «traductor-adaptador».



No obstante, concluimos que normalmente no se sigue una sola estrategia durante toda la traducción, sino que se suelen combinar en función de los requisitos. De esta manera, a la hora de traducir material destinado a niños, son muchos los factores que intervienen en el proceso de elección de las estrategias más adecuadas: género al que pertenece, destinatario, función principal, interacción texto-imagen o razones fonéticas (en el caso de producciones audiovisuales), etc., por lo que habría que analizar las peculiaridades de cada caso. Asimismo, la selección de los criterios a seguir se verá considerablemente afectada por las prioridades de las editoriales o, en su caso, de las productoras.

## **3.2. El cine dirigido a un público infantil**

### **3.2.1. La literatura en el cine infantil**

Toledano Buendía (2002) argumenta que una solución muy útil ante la escasez de producciones literarias dirigidas a niños ha sido la conversión de obras para adultos en lecturas infantiles. Como consecuencia, muchas de esas obras literarias, sobre todo cuentos clásicos, han sido, a su vez, la fuente de inspiración de un gran número de producciones cinematográficas para niños. Ahora bien, como indica esta misma autora, en España, la mayoría de estas obras literarias no son producciones nacionales, sino que se trata de traducciones. «España está abierta a la influencia exterior y los principales exponentes de la literatura infantil y juvenil fueron conocidos por nuestros jóvenes e incorporados en el sistema literario a través de traducciones». Entre los autores extranjeros que más han inspirado a la hora de realizar producciones cinematográficas para niños, podemos destacar los cuentos de los hermanos Grimm, Charles Perrault o Hans Christian Andersen, autor del cuento en el que se basa la película que analizaremos en el siguiente capítulo.

Al llevar estos clásicos a la gran pantalla, como resultado obtendríamos una doble adaptación, en primer lugar, la adaptación de una obra literaria para ser llevada al cine y, en segundo lugar, la adaptación que realiza un traductor a la hora de crear la versión en otro idioma, tema que trataremos en el siguiente apartado. En el primer caso, se trata de crear una película dirigida a un público infantil, con las características y valores que antes mencionábamos, y cuya finalidad sería que los niños también pudieran disfrutar de una mayor variedad de obras, al igual que lo hace el público adulto. Según Costa Villaverde (2006), ambos procesos se complementan ya que consisten en la transmisión de toda una serie de códigos a un contexto completamente diferente.

*A film adaptation is a translation of systems, of cultural perceptions and of social codes. Instead of overlooking each other, film adaptation and audio-visual translation should become two complementary disciplines, as they undeniably possess an intersecting domain within each other (Costa Villaverde, 2006: 159).*

Asimismo, esta misma autora remarca la idea de que el nacimiento del cine como arte está directamente ligado a la literatura como arte porque, tras cada adaptación a la gran pantalla se esconde una narración previa. Afirma que el proceso de adaptación implica una recreación de toda una serie de elementos en un contexto diferente, transmitiendo un conjunto de valores culturales a un receptor que presenta unas características particulares.

*The process of adaptation requires a “re-elaboration” or “re-interpretation” of a certain cultural context, which, ultimately, means a translation method. In this sense, the adaptation of classics has much to offer us in terms of the transmission of cultural values. Adapting means re-creating, it means assuming past conception from the perspective of a later historic period, and translating them into a radically different context (Costa Villaverde, 2006: 146).*

Por su parte, el cine infantil juega un papel fundamental ya que ofrece productos de gran consumo, por lo que el factor económico es la clave para determinar si una obra se adapta o no. La factoría Disney nos ofrece un claro ejemplo de ambas adaptaciones, ya que muchas de sus producciones son el resultado de la adaptación de antiguos cuentos populares, como ocurre con *La Sirenita*, que analizaremos más adelante. Asimismo, Yuste Frías (2006) destaca la importancia que ha tenido, y tiene, la factoría Walt Disney para la traducción audiovisual y multimedia, puesto que, cada vez que estrenan una nueva película para niños, se presenta en gran cantidad de lenguas del mundo.

Por otra parte, la adaptación de historias destinadas niños para su aparición en la gran pantalla ha de realizarse de tal manera que resulten atractivas para los jóvenes espectadores, algo que no es tarea fácil. Estas adaptaciones se caracterizan por «la preferencia por los diálogos y los acontecimientos en lugar de la descripción, la introspección o la disquisición; la preferencia por lo concreto en lugar de lo abstracto, lo indeterminado o lo ambiguo; o la preferencia por el avance rápido de la trama, por el movimiento y la acción más que por el estatismo, la inactividad o la reflexión» (García de Toro, 2014: 131). De ahí que resulten frecuentes los constantes cambios de imagen y la abundancia de escenas en las que el color y las voces juegan un importante papel para captar y mantener la atención, todo ello sin olvidar que los diálogos están sujetos a restricciones temporales. Asimismo, se debe mantener la interacción texto-imagen característica de los productos audiovisuales, por lo que el texto debe ser coherente a los contenidos emitidos a través de las imágenes.

### **3.2.2. Rasgos del doblaje en el cine infantil**

En el doblaje en general, se deben tomar como modelo una serie de pautas o patrones estilísticos en lo que respecta a la manera de hablar de una comunidad de hablantes. Como consecuencia, en el doblaje se dan toda una serie de restricciones que hay que respetar,

siguiendo toda una serie de criterios y normas. Para ello, hay que tener claro que, aunque el traductor tiene que elaborar un discurso para ser hablado, el lenguaje utilizado ha de seguir unas pautas lingüísticas de acuerdo a cuatro niveles, siguiendo la clasificación que realiza Chaume Varela (2004).

En primer lugar, tendríamos el nivel prosódico, que debe garantizar una pronunciación clara frente a la articulación relajada que se da en los discursos orales reales. Habría que evitar así, por ejemplo, la supresión consonántica típica de varias zonas, la elisión en los enlaces intraoracionales, la caída de las vocales átonas o las cacofonías. El segundo nivel se correspondería con el nivel morfológico, donde se deben evitar la creación de singulares, plurales, masculinos o femeninos analógicos, así como concordancias agramaticales. En tercer lugar estaría el nivel sintáctico que engloba el orden gramatical, el uso correcto y abundante de conectores y la eliminación de redundancias. Asimismo también hay que evitar la supresión de preposiciones propias del lenguaje oral, el incumplimiento de las colocaciones y las vacilaciones y titubeos. El último nivel sería el nivel léxico-semántico, en el que podemos destacar la necesidad de evitar palabras ofensivas, groseras o malsonantes, así como los tecnicismos innecesarios o anacronismos que dificulten la comprensión. Una buena opción es el uso de refranes, dichos y figuras estilísticas, siempre que no se restrinjan a una zona geográfica muy concreta. Con todo ello deducimos que, para que no se produzca rechazo por parte de los espectadores, se debe buscar un doblaje correcto y aceptado, para lo que es necesario que se cumplan los criterios y pautas anteriormente descritos.

En el caso del doblaje destinado a un público infantil, tendremos que prestar aún más atención a todos estos factores, dado que el material que el niño ve tiene una función didáctica y este contribuye a su desarrollo cognitivo, personal y social. Asimismo, para García del Toro (2014), en este tipo de doblaje es necesario que se exija al traductor un determinado grado de creatividad lingüística, para lo que es fundamental tener un buen conocimiento del registro infantil. Esta misma autora señala que hay que tener en cuenta que los códigos lingüístico y visual interactúan, por lo que la imagen nos dará información adicional complementaria a las palabras. Como resultado se debe realizar un doblaje atractivo para este tipo de espectadores, un doblaje en el que «rimas, repeticiones, onomatopeyas, neologismos, representaciones de sonidos de animales, etc., son parte consustancial del texto, cuando no el texto mismo» (García del Toro, 2014: 128).

En cambio, hay autores que sostienen que, por su larga duración, no es frecuente encontrar productos audiovisuales dirigidos a niños de corta edad. «Por su duración, los productos cinematográficos no suelen estar dirigidos a los más pequeños (0 a 7 años), quienes pueden disfrutar de otro tipo de productos audiovisuales» (Hernández Bartolomé, 2005: 213). No obstante, en este caso discrepamos con dichas afirmaciones dado el gran volumen de productos

audiovisuales para niños que encontramos en el mercado, sobre todo de dibujos animados. De hecho, el doblaje de este tipo de productos audiovisuales, sobre todo películas, es una técnica utilizada en países de todo el mundo, incluso en aquellos que muestran sus preferencias por el subtítulo, dadas las dificultades que encontraría un niño si tuviera que seguir los subtítulos durante toda la película. A su vez, en la venta de productos audiovisuales, al igual que sucede en el resto de ámbitos, la publicidad y las convenciones sociales juegan un papel fundamental. Se pretende que el producto tenga el mayor alcance posible, por lo que, cada vez antes, se incita a los más pequeños al consumo de dichos productos a la vez que se pretende que los adultos los sigan consumiendo. Así lo refleja Yuste Frías:

*Publicidad y sociedad de consumo obligan, por una parte, a que los niños dejen de ser niños lo más rápidamente posible para que se conviertan en jóvenes consumidores cuanto antes, y, por otra parte, a que los viejos consumidores quieran seguir siendo eternamente jóvenes (Yuste Frías, 2006: 200).*

En el proceso de creación de películas de animación, en concreto cuando se trata de dibujos animados, se visionan unas imágenes mudas diseñadas generalmente por ordenador y se diseña un guión adaptado y ajustado al significado de las imágenes (Chaume Varela, 2004). La tarea de traducir dicho guion presenta una serie de particularidades, entre las cuales podemos destacar las siguientes: en primer lugar, apunta Pascua Febles, tenemos que considerar la función del cine frente a la televisión, ya que «no es lo mismo traducir para el cine, con la consideración social que tiene, la inversión económica que supone y el tiempo que requiere, que traducir un telefilm o vídeo» (Pascua Febles, 2006: 34). En segundo lugar, como esta misma autora sostiene, esa sincronía labial de la que hablábamos en el primer capítulo en el caso de los dibujos animados también varía porque no existen movimientos reales de los labios de los personajes y, por tanto, el grado exigido de sincronía será menor y el traductor o ajustador tendrá que centrarse simplemente en la apertura y cierre de la boca, además de en las restricciones temporales. Por último, cabe destacar que el doblaje de dibujos animados tradicionalmente ha sido uno de los más aceptados por parte del público, de hecho, «hasta hace muy poco tiempo, se consideraba que en los dibujos animados no había “traición” a la interpretación de los actores originales, pues las voces no eran de actores famosos» (Pascua Febles, 2006: 35).

Por otro lado, tenemos que tener claro que no es lo mismo traducir una película de dibujos animados que traducir el capítulo de una serie de dibujos. Aunque en ambos casos se trate de animación, en el capítulo de una serie se deberán seguir unas estrategias y técnicas de traducción comunes a todos los episodios. «La traducción de series exige, por parte del traductor, la observación y el seguimiento de las estrategias de traducción globales de la serie, que tendrán que mantenerse a lo largo de todos y cada uno de los episodios» (Agost, 2000: 54).

### 3.2.3. Los doblajes de la factoría Disney en España

El cine de animación ocupa un importante lugar en las carteleras de los cines españoles, no obstante, la producción nacional es escasa, por lo que el doblaje de este tipo de películas es una técnica fundamental. De hecho, la mayoría de autores coinciden en que el doblaje de películas infantiles es probablemente el más aceptado, dadas las características de los receptores a los que se dirige. Hernández Bartolomé defiende esta misma idea y, a su vez, destaca la importancia de Disney en este sector. «El género del cine de animación no es de los más extendidos en las salas de cine españolas (...) La producción nacional es escasa y está poco extendida; en cuanto a la internacional, Disney-Pixar y DreamWorks son los principales productores» (Hernández Bartolomé, 2005: 212).

Los inicios de la factoría Disney se remontan a 1923, cuando el dibujante Walt Disney se trasladó a Hollywood donde comenzó a crear personajes de dibujos animados que luego serían protagonistas de exitosas historias<sup>3</sup>. Disney se ha convertido en una de las mayores productoras de cine infantil a escala mundial y gran parte de su éxito se lo deben a adaptaciones de cuentos clásicos, como bien indica Ghesquiere:

*The Index Translationum on the UNESCO Website mentions Disney, Blyton and Verne as the most translated authors of children's books. (...) These powerful Disney productions, mostly adaptation of all-time classics, cast a dark shadow over the original source texts and push the original authors into oblivion* (Ghesquiere, 2006: 26).

De esta manera, la traducción de sus productos fue fundamental para una mayor expansión en el mercado internacional. En 1933, Disney comenzó a doblar cortometrajes y, en los estudios Des Reservoirs (en Francia), se dobló el cortometraje *Los tres cerditos* a varios idiomas, entre los que se encontraba el español. En un principio, parecía que se trataba de un proceso rápido y económico. No obstante, algunos personajes estaban caracterizados con un marcado acento francés que no agradaba por completo al público español (Iglesias Gómez, 2009). Tras la etapa de los cortometrajes, la factoría Disney inició el doblaje de largometrajes con el estreno, en 1938, de *Blancanieves y los siete enanos*, doblada al español en un estudio de Los Ángeles. Pero, dada la extraña mezcla de acentos, el resultado tampoco fue el esperado, por lo que Disney se vio en la necesidad de buscar estudios de doblaje situados en países de habla hispana, con actores de doblaje con el español como lengua materna. «Por aquel entonces media España ya peleaba en lucha fratricida contra la otra media en una guerra civil que se prolongó hasta 1939, por lo que Walt Disney tuvo que buscar en Hispanoamérica su proveedor de doblajes al español» (Iglesias Gómez, 2009: 48).

---

<sup>3</sup> Extraído de Canal Historia (2015). «Walt Disney: creador de sueños» [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://canalhistoria.es/blog/walt-disney-creador-de-suenos/>

Más tarde se continuaron realizando doblajes en Los Ángeles (California) y es aquí, donde es fundamental hacer referencia a Edmundo Santos, traductor, adaptador y director del doblaje al español de numerosas películas de la productora. Comenzó a trabajar para Disney en 1943 y se encargó de supervisar los doblajes al español hasta su muerte en 1977, periodo que muchos denominan la «etapa dorada» de Disney. Puesto que en aquella época no era posible doblar una película en varias versiones del español y, dado que una película cuyos personajes tenían acento extranjero no agradaba al público, hubo que buscar una solución. Como consecuencia, Edmundo Santos se decantó por utilizar una variedad de español con un acento estándar, aceptado por todos los hispanohablantes y que no se pudiera identificar con ninguna zona en concreto: el español neutro<sup>4</sup>. De este modo, y dado el gran éxito internacional que tenían las películas de la productora, Disney se convirtió en una de las principales precursoras de esta particular variedad de español. A partir de 1964, se comenzaron a redoblar a este español neutro algunas de las películas que, hasta la fecha, su acento se caracterizaba por presentar rasgos hispanoamericanos (Iglesias Gómez, 2009). Como veremos a continuación, años más tarde, Disney decidió crear varias versiones en español, una específica para cada variedad de español. No obstante, estos primeros doblajes en español neutro han sido considerados, por muchos, como los mejores, alcanzando un gran éxito en taquilla.

Tras la muerte de Edmundo Santos, durante las dos décadas posteriores, Francisco Colmenero sucedió a Santos como director de la mayoría de los doblajes al español. Pero las versiones en español neutro llegaron a su fin en 1989 tras *La Sirenita*, la última producción de Disney doblada en esta variedad de español y que analizaremos en el próximo capítulo. En 1991, con el estreno de la película *La bella y la bestia*, se decidió comercializar la película en dos doblajes, uno para toda Hispanoamérica y otro para España. En la actualidad, Disney continúa trabajando de esta manera y, como resultado, es posible encontrar alguna de sus películas en cuatro versiones: la versión argentina, la neutra, la española y la hispanoamericana.

De esta misma manera, gran parte de las películas de la productora Disney fueron objeto de redoblajes. Se ofrece así al público nuevas traducciones, mejoradas y con un estilo y una lengua más actuales (Iglesias Gómez, 2009). El factor técnico también es uno de los principales motivos por los que se decide realizar un redoblaje mejorado en un nuevo contexto, como bien señala Costa Villaverde, 2009: 149: «the technical quality of the image and sound are some of the indicators of the time and cultural context of the film». Asimismo, según señala Chaveco Pupo (2015), normalmente tanto la voz, como los efectos y la banda sonora iban unidos, por lo que al

---

<sup>4</sup> Extraído de *Blog de Traducción Trusted Translations* (2016). «Edmundo Santos y la revolución del doblaje en Disney» [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://blog-de-traduccion.trustedtranslations.com/edmundosantos-y-la-revolucion-del-doblaje-2014-07-21.html>

«retirar» la voz para el doblaje, se perdían también los demás elementos. Se aprovechaba así, esta oportunidad de doblar de nuevo para mejorar la calidad de los productos. Al incorporar la traducción, por lo tanto, el ajustador debe asegurarse de que el texto se corresponde con la extensión del material y que el resto de elementos sonoros se adecúa a las imágenes de cada escena.

En cambio, esta práctica de redoblar un producto que ya era aceptado y estaba consolidado en el mercado no ha sido del agrado de muchos. Por este motivo, solía ser el espectador quien decidía qué versión elegir, algo que cada vez es menos frecuente dada la fuerte imposición de estas nuevas versiones.

*La práctica del redoblaje provoca en la actualidad tantas quejas entre los consumidores de cine para disfrute doméstico que, al contrario que ocurre con las retraduccionen en literatura, en el caso de la retraducción audiovisual de largometrajes las productoras y distribuidoras han dejado de reconocer el derecho que tiene el comprador a elegir qué versión desea llevarse a casa (...) Esta libertad de elección está desapareciendo rápidamente como consecuencia de una nueva y generalizada política de redoblajes que comporta la retirada del mercado de todos los doblajes anteriores a la vez que la imposición de uno solo: el más nuevo, el “redoblaje” más reciente, el que se comercializa (Iglesias Gómez, 2009: 55).*

Respecto a este asunto, Chaume Varela (2007) señala que, la traducción de dibujos animados, entre otros, se convierte en una actividad artística, cuyo resultado en ocasiones no es el esperado, por lo que es posible que el espectador prefiera escuchar la traducción original en lugar de la actualizada.

Con todo ello concluimos que la preferencia por una versión es algo de gusto personal, por lo que cada espectador tendrá sus propias razones para decantarse por una u otra, sometándose en todo momento a las decisiones de la productora, que será quien decida qué versión se comercializa en cada momento.

## **4. Análisis práctico de la película *The Little Mermaid***

### **4.1. Contextualización de la película**

*The Little Mermaid* (*La Sirenita*) es una película producida por Walt Disney Pictures y dirigida por Ron Clements y John Muske. Se estrenó el 17 de noviembre de 1989 en Estados

Unidos, Canadá y Méjico<sup>5</sup>. Se podría clasificar dentro del género de animación/fantasia, pero también destaca en el género musical debido al gran número de canciones que contiene.

Iglesias Gómez (2009: 36) habla de Walt Disney Classics como «una marca acuñada por la división Walt Disney Home Video para la comercialización de sus películas en el mercado del vídeo doméstico a partir del año 1984». En un principio se trataba de una lista de quince películas, pero dicha lista se fue ampliando y, dado el éxito mundial que tuvo el estreno de *La Sirenita*, acabó formando parte de estos Clásicos de Disney, por lo que pertenece a esa época dorada de la productora.

La película *The Little Mermaid* se basa en el cuento de hadas con ese mismo nombre, de Hans Christian Andersen (1805-1875)<sup>6</sup>. No obstante, como suele suceder con la mayoría de sus películas, Disney adaptó el cuento de tal manera que eliminó los elementos que consideraba «negativos» o políticamente incorrectos, así como aquellos que dificultarían la comprensión al niño, como veremos a continuación. En la película, Ariel, hija del rey Tritón, es una joven y bella sirena a quien le gustaría subir a la superficie y vivir como los humanos. Un día, el barco de un hermoso príncipe naufraga y este está a punto de morir ahogado en el mar, cuando la joven sirena lo salva. A partir de ese momento, queda completamente enamorada de él y solo desea poder conocerlo, por lo que hace un pacto con la bruja del mar, Úrsula, quien la convertirá en humana a cambio de su voz y, con la condición de que, si en tres días no consigue el beso de amor verdadero del príncipe, Ariel le pertenecerá para siempre<sup>7</sup>.

Los cuentos de Andersen presentan unos rasgos peculiares que los diferencian del tradicional cuento infantil que hemos visto anteriormente. En primer lugar, siguiendo a Perera Santana (2009), los escritos de Andersen reflejan un estilo poético e incluso melancólico, con abundancia de descripciones y donde predomina la narración frente al diálogo, a diferencia de lo que suele ocurrir con la mayoría de cuentos infantiles. Otro aspecto característico de los cuentos de este autor es la variedad de personajes, sobre todo de seres excepcionales o sobrenaturales que atraviesan situaciones dramáticas. Estos personajes son recompensados o castigados en función de sus acciones y la muerte no siempre se consideraba como algo negativo.

---

<sup>5</sup> Extraído de *Disney Soul* (24 de noviembre de 2010). *La Sirenita* [en línea]. Recuperado el 27/03/2016 de: <http://disneysoul.blogspot.com.es/2010/11/la-sirenita.html>

<sup>6</sup> Hans Christian Andersen es un escritor danés del Romanticismo (siglo XIX). Es considerado como el primer gran clásico de la literatura infantil y, entre sus obras, destacan sus célebres cuentos de hadas. Extraído de *Bibliografías y vidas* (2016). «Hans Christian Andersen» [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/andersen.htm>

<sup>7</sup> En el apartado «Anexos» se incluye la ficha técnica de la película *The Little Mermaid*, donde se incluye la sinopsis y una breve descripción de los personajes principales.



*La finalidad moral es consustancial a todo cuento de hadas, pero esta enseñanza se hace a través de símbolos que los lectores interpretan y asimilan, o no, a su vida. (...) Andersen imaginaba personajes que lograban vivir en un mundo hecho a su imaginación y semejanza (Perera Santana, 2009: 114).*

De esta manera, el cuento original *The Little Mermaid* difiere mucho de la película que todos conocemos. Se trata de un cuento en el que «los niños no comprenden en todo momento el sentido profundo de la historia pero es una historia muy bonita para contar a niños y mayores» (Perera Santana, 2009: 114). Quizás por este motivo, Disney decidió adaptarlo para hacerlo más accesible al público infantil y, como bien señala Pascua Febles (2009: 46), «en la película se suprime todo lo que se considera políticamente incorrecto: la muerte, los temas tabúes, etc. (...) y por creer que los niños no entenderían el tema más profundo de la muerte, la vida eterna, la reflexión, el sacrificio...».

Un claro ejemplo se muestra en el final de la historia, que en la película se trata del clásico «final feliz» que refleja el amor entre el príncipe y la Sirenita, mientras que en el cuento original, la Sirenita muere. La muerte, por tanto, es uno de los temas más presentes en las obras de Andersen. En cambio, no se describe como algo malo, sino como una prolongación de la vida: «The Little mermaid lifted her bright arms up towards God's sun (...) she smiled upon the pronce, and with the other children of the air she soared up upon a rose-red cloud sailing through the air» (Andersen, 1837). Otro de los elementos que destaca en los cuentos de este autor es la figura del personaje femenino, como bien se muestra en la versión original (VO), *The Little Mermaid*, donde vemos que tanto la protagonista como sus hermanas y su abuela juegan un papel importante: «The mer-king down there had been a widower for many years, and his old mother kept house for him» (Andersen, 1837). En cambio, en la versión de Disney, son el rey Tritón y el príncipe quienes representan el poder, la fuerza, la figura de héroe y la virilidad masculina.

El ejemplo más claro de adaptación para niños que encontramos en la película quizás sea la supresión de escenas violentas y cargadas de dolor. De esta manera, en el cuento original, el momento que la sirena se convierte en humana refleja una situación de angustia<sup>8</sup>, mientras que en la película todo es fruto de un hechizo. Aunque, por otra parte, sí que es cierto que, a pesar de tratarse de una película para niños, se muestran escenas agresivas o ejemplos de maldad y traición.

Como vemos, las adaptaciones que Disney realiza no siempre son copias fieles de los cuentos originales en los que se basan. Hay toda una serie de factores e intereses que influirán a

---

<sup>8</sup> *The Little Mermaid* (1837): «The witch cut out the tongue of the little mermaid, who was now dumb and could neither sing nor speak. (...) It felt as if a two-edged sword went through her delicate body. (...) Every step she took was, as the witch had told her it would be, like treading on pointed tools and sharp knives...»

la hora de crear una película para un público infantil. Quizás esta sea una de las principales ventajas que encuentra el traductor de este tipo de películas, ya que, la VO a traducir ya presentará los rasgos típicos de las producciones infantiles, lo que le facilitará la tarea. No obstante, el traductor debe adaptarse a las exigencias de la productora y cumplir la función que esta desea con el fin de alcanzar un mayor número de ventas.

## **4.2. El doblaje al español de la película**

### **4.2.1. Primer doblaje: español neutro**

En 1989 se estrenó la película en español de *La Sirenita*, doblada bajo la supervisión de Javier Pontón en el estudio Intersound, Inc. en Hollywood, por lo que, a pesar de tratarse de la versión en español, no fue doblada en Méjico como muchos pensaban. Al igual que se había hecho hasta ese momento, la idea era comercializar esta versión en todos los países de habla hispana, por lo que el doblaje se realizó en esta modalidad de español neutro. Para ello, todo un equipo de profesionales, tanto latinos como españoles, se encargó de buscar a los actores apropiados capaces de crear una versión lo más neutra posible.

El resultado fue todo un éxito y tanto el público hispanoamericano como el español aceptaron sin problema esta versión. Se convirtió así en la primera película, hasta el momento, cuyo estreno mundial se prolongó durante más de dos años y cuyo doblaje al español es considerado como uno de los mejores doblajes Disney de la historia.

### **4.2.2. Redoblaje: español peninsular**

*La Sirenita* fue la última película que se dobló en este denominado español neutro, ya que a partir de esa fecha, se realizaron dos versiones en español, una para Hispanoamérica y otra para España. Esto fue así, en gran medida, porque se consideraba que, en España, las películas con ese extraño acento neutro perdían credibilidad, como así lo señala Bernal Merino (2002: 45): «algunas de estas producciones perdían credibilidad ante el público español, a pesar de su calidad, simplemente por lo exótico del acento». Este mismo autor afirma que en los países hispanoamericanos sucede algo parecido cuando ven producciones dobladas al español peninsular.

Por estos motivos y, dado el interés que empezaba a surgir por el doblaje en varias versiones de español, en 1998, Disney decidió comercializar una versión de *La Sirenita*

redoblada en español con voces de actores españoles. Este doblaje lo llevó a cabo Euroaudiovisual S.L. bajo la dirección de José Luis Gil<sup>9</sup>.

#### 4.2.3. Críticas y aceptación

En un primer momento, esta versión redoblada de *La Sirenita* recibió gran número de críticas, quizás porque el público ya estaba acostumbrado a ver las películas en esta variedad de español neutro. Tal fue el rechazo inicial que, tras las quejas recibidas, Disney tuvo que retirar del mercado las películas en formato VHS con el nuevo doblaje. Entre los numerosos argumentos en contra de esta nueva versión, podemos destacar el rechazo a encontrar dos voces para un mismo personaje, una para las canciones y otra para el resto de diálogos, algo que resultaba extraño. Otra de las críticas más duras fue la voz redoblada de la bruja Úrsula, que en el primer doblaje se realizó por el actor transexual Ángel Garza bajo el pseudónimo de Serena Olvido, quien representaba a la perfección esa personalidad tan malvada de la villana de la película.

Más tarde, cuando *La Sirenita* salió en formato digital DVD, se incluyeron las dos versiones, dejando a elección del espectador de habla hispana en qué versión prefería ver la película. Esto mismo señala Iglesias Gómez:

*En última instancia es el lector (el espectador en este caso) quien elige si prefiere una nueva traducción u otra antigua por la que siente un cariño especial por diversas razones (por nostalgia al haber sido la que leyó en su infancia o la primera que le regalaron, por ejemplo) (Iglesias Gómez, 2009: 55).*

#### 4.3. Comparación de las dos versiones

Tras comparar la versión del primer doblaje de 1989 con la versión del redoblaje de 1998, hemos podido analizar algunas de las características del español neutro, que vamos a clasificar de acuerdo a tres apartados: el plano fonético, el morfosintáctico y el léxico. Debido a la longitud del trabajo, nos es imposible realizar un análisis exhaustivo de cada parte, por lo que nos limitaremos a ver los rasgos principales de cada uno de ellos.

##### 4.3.1. Plano fonético

Al pretender crear un español para todos los países de habla hispana, el español neutro no presenta rasgos particulares que se asocien con la entonación típica de una zona geográfica concreta. Sin embargo, es cierto que para los espectadores españoles resulta un poco extraño, quizás debido al seseo, rasgo que identifica Llorente Pinto (2006: 2) de la siguiente manera: «El

---

<sup>9</sup> Extraído *DoblajeDisney.com* (2016). *La base de datos de los doblajes Disney: La Sirenita* [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://www.doblajedisney.com/pelicula/?id=28>

sistema del español neutro se compone de 17 fonemas consonánticos, frente a los 18-19 del español del centro-norte de España. Es decir, la modalidad neutra es seseante, no existe el fonema interdental /θ/. Esta misma autora señala que «el consonantismo es fuerte y estable, no existe velarización de nasales, pérdida de consonantes implosivas, ni confusión de -r/-l».

Otro de los rasgos fonéticos que se podrían clasificar dentro de la variedad neutra, sería la ausencia del fonema /λ/, es decir, el yeísmo. No obstante, hay muchas zonas de la península en las que se da este mismo caso, por lo que no es algo que nos pueda llamar especialmente la atención.

*Consiste en pronunciar como /y/, en sus distintas variedades regionales, el dígrafo ll (→ ll): [kabáyo] por caballo, [yéno] por lleno. El yeísmo está extendido en amplias zonas de España y de América y, aunque quedan aún lugares en que pervive la distinción en la pronunciación de ll e y, es prácticamente general entre los jóvenes, incluso entre los de regiones tradicionalmente distinguidoras. Su presencia en amplias zonas, así como su creciente expansión, hacen del yeísmo un fenómeno aceptado en la norma culta (RAE: 2016<sup>10</sup>).*

Por otro lado, a pesar de tratarse de una modalidad libre de localismos, sí que es cierto que en ocasiones se llegaron a utilizar acentos de diversos países para enfatizar el carácter de ciertos personajes. Esta es una manera de enriquecer el doblaje y, además, acostumbraba al espectador a oír otros acentos (Llorente Pinto, 2006). Obviamente, esto va a suponer una dificultad añadida a la hora de traducir, dificultad para la cual Lorenzo García nos propone tres posibles opciones:

*Cuando en la cinta original aparecen diversas lenguas o dialectos, las soluciones aportadas suelen ser tres: o bien se substituyen por otras lenguas o por otros dialectos de la lengua de llegada, o bien se utiliza una única lengua de llegada y se busca alguna caracterización menor al personaje que lo diferencie del resto, o bien se deja sin traducir alguna de las lenguas del original (Lorenzo García, 2000: 23).*

Entonces, quizás el cangrejo de *La Sirenita*, Sebastián<sup>11</sup>, hable con un acento diferente al del resto de personajes para enfatizar su carácter, un rasgo que se ha querido mantener en ambas versiones dobladas. En la versión original<sup>12</sup>, en inglés, este personaje lo interpreta el actor

---

<sup>10</sup> Extraído de Real Academia Española de la Lengua (2016). *Yeísmo* [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=HK5DEyboyD6iOqnxZu>

<sup>11</sup> Ver el apartado «Anexos», donde se incluye una breve descripción de los personajes.

<sup>12</sup> Extraído de *DoblajeDisney.com* (abril de 2016). *La Sirenita* [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://www.doblajedisney.com/pelicula/?id=28>

estadounidense de ascendencia africana y caribeña Samuel E. Wright<sup>13</sup>, mientras que en el primer doblaje fue Michael Cruz, de padres cubanos, el encargado de dar voz al cangrejo. En el doblaje de 1998, a pesar de ser un actor español quien dobla a Sebastián, Juan Perucho, se sigue conservando ese peculiar acento que hace del cangrejo un personaje muy particular. Podemos destacar también el marcado acento francés del chef Louis, que se ha mantenido en ambas versiones del español. En este caso, el factor cultural quizás haya sido decisivo, puesto que la cultura francesa está muy ligada a la gastronomía y los cocineros franceses gozan de tanto prestigio a nivel mundial, que han considerado que este acento francés debería mantenerse.

En la película vemos otros ejemplos de variedades lingüísticas, ya no solo diatópicas, sino también diastráticas o diafásicas<sup>14</sup>, variaciones que se observan mejor en el plano fónico, motivo por el cual las tratamos en este apartado. Por ejemplo, a Grimbsy, el acompañante del príncipe Eric, en la versión original lo dobla Ben Wright, un actor londinense, por lo que su acento británico se diferencia claramente del resto de personajes (variedad diatópica). Esta variación se ha querido mantener, por lo que se tuvo que buscar una solución que convenciera al público. En el caso de la versión en español peninsular, se ha optado por la segunda opción que ofrece Lorenzo García (2000), mediante el uso de un lenguaje más culto y formal (variedad diastrática), caracterizado por una buena pronunciación de todas las sílabas, sobre todo aquellas que contienen «C» y «Z».

Asimismo, en la versión de 1989, la gaviota Scuttle nos proporciona otro ejemplo de variedad diastrática, en esta ocasión, empleando un lenguaje vulgar con un uso inadecuado del léxico («prehisteria» en lugar de «prehistoria») e invención de términos («boquiche»), lo que se asocia a una cultura pobre. También vemos cómo hace un uso abundante de onomatopeyas, es decir, las articulaciones de los sonidos («Whew!»), e interjecciones para expresar sus estados de ánimo o alertar de algo. Pero centrándonos en el plano fónico, lo que más llama la atención de la forma de hablar de este personaje es un peculiar ceceo, sustituyendo las «s» por «z», que aporta al personaje cierto grado de humor. Esta peculiar manera de hablar, en este caso causada por un defecto articulatorio, es lo que Bernal Merino (2002) denomina «idiolecto personal».

---

<sup>13</sup> Extraído de IMDb (abril de 2016). *Samuel E. Wright*. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://www.imdb.com/name/nm0942789/>

<sup>14</sup> En toda lengua, suelen presentarse diferencias internas de tres tipos: variedades diatópicas (diferencias en el espacio geográfico); variedades diastráticas (diferencias entre los estratos socio-culturales de la comunidad lingüística); y variedades diafásicas (diferencias entre los diversos tipos de modalidad expresiva. Extraído de Coseriu, E. (1999). *Lecciones de lingüística general* (2ª edición). Madrid: Gredos, p. 303.

Una vez que hemos visto los rasgos fonéticos más destacados del español neutro, así como el habla peculiar de los personajes y las técnicas utilizadas en los doblajes respecto a este tema, pasaremos a analizar el plano morfosintáctico.

#### 4.3.2. Plano morfosintáctico

Es sin duda en el plano morfosintáctico en el que hemos encontrado más diferencias entre el español neutro y el peninsular. Muchos de los ejemplos de español neutro que veremos a continuación responden a calcos del inglés, por lo que se han transferido las estructuras sintácticas y morfológicas del inglés, algo que en la versión de español peninsular se ha modificado considerablemente. Hemos clasificado las principales diferencias en varios apartados para poder comparar las dos variedades de una forma más simple.

- Uso particular del interrogativo *cuál*:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:32:30	«Whatever humans?»	«¿ <b>cúales</b> humanos?»	«¿ <b>qué</b> pasa con los humanos?»

En este caso, el interrogativo *cuál* aparece haciendo la función de determinante. No obstante, en la versión de español peninsular esto ya se corrige y cambian completamente la oración, utilizando el interrogativo *qué*.

- Uso particular del interrogativo *cómo*:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:05:45	«Me? No way!»	«¿ <b>cómo</b> crees?»	«¿A mí? Qué va»
00:67:35	«How are you? »	«¿ <b>cómo</b> has estado?»	«¡ <b>cuánto</b> tiempo!»
00:13:25	«Why do I get myself...?»	«¿ <b>cómo</b> fui a meterme?»	«¿ <b>por qué</b> me meteré?»

En varias ocasiones las oraciones interrogativas directas aparecen introducidas por el interrogativo *cómo* en lugar del *qué*, al igual que en el primer ejemplo. Por otro lado, en el segundo ejemplo, aunque el interrogativo *cómo* realiza la función de modo, para un español resulta extraño que vaya seguido del verbo *estar* en pretérito perfecto compuesto. De esta manera en el redoblaje se sustituye por la expresión *cuánto tiempo*. En el tercer ejemplo ocurre algo similar, ya que se utiliza dicho interrogativo *cómo* para expresar una acción causal, que en español peninsular se sustituye por el interrogativo causal *por qué*.

- Uso peculiar de los adverbios:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:17:40	«It is <b>just</b> my collection»	«mi colección es <b>todo</b> »	« <b>solo</b> es mi colección»
00:27:35	«What is with her <b>lately?</b> »	«¿qué le pasa <b>últimamente?</b> »	«qué le pasa <b>últimamente</b> »

En el español neutro, los adverbios se emplean de una manera peculiar. Como vemos en el primer ejemplo, el adverbio *todo* en este caso aparece con significado de *solamente* o *tan solo*, pero esta expresión *mi colección es todo* a un español de España no le dice nada, por lo que se sustituye.

Por otro lado, vemos una abundancia de adverbios terminados en *-mente*. La principal razón por la que sucede esto es la influencia que tiene el inglés, puesto que hay una tendencia generalizada a traducir los adverbios terminados en inglés en *-ly*, por adverbios en español que finalizan en *-mente*.

- Uso de los adverbios *acá* y *allá*:

Siguiendo con los adverbios, a lo largo de toda la película de español neutro, también encontramos la partícula de lugar *acá*, muy usada en Hispanoamérica. En la versión para España se han buscado diversas soluciones para evitar su uso (sustitución por *allá*, omisión y sustitución por *aquí*).

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:09:10	«just a little twirl here an' a yank <b>there</b> »	«un giro por aquí, un tirón por <b>acá</b> »	«Un giro aquí, ahora un tirón por <b>allá</b> »
00:18:30	«Ariel! Please <b>come back!</b> »	«Ariel, por favor, vuelve <b>acá</b> »	Ø
00:19:05	«Max, hey boy»	«Max, ven <b>acá</b> »	«Max, ven <b>aquí</b> »

- Cambios en las estructuras gramaticales que expresan negación:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
-----	----	----------------	--------------------

00:07:15	«nothing is going to happen»	« <b>nada</b> va a pasar»	«no va a pasar <b>nada</b> »
00:12:05	« <b>Nothing</b> happened»	« <b>nada</b> nos pasó»	«no ha pasado <b>nada</b> »

Dada la influencia del inglés, en el español neutro es frecuente encontrar cambios en las estructuras gramaticales que expresan una negación. De esta manera, en las oraciones negativas que se construyen con la palabra *nada*, comprobamos que la partícula *no*, que expresa la negación, desaparece ya que no existe en inglés. Asimismo, la palabra *nada* pasa a ser sujeto de la oración y se coloca al principio, mientras que en español peninsular se invierte el orden.

- Uso peculiar de los adjetivos:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:19:25	«Quite a show, eh? »	« ¡Qué buena está la función!, ¿no?»	« ¡Qué espectáculo!, ¿eh?»

En esta ocasión, vemos cómo al adjetivo *buena* estaría realizando la función del adverbio *bien*. De esta manera, en la primera versión nos encontramos con una expresión que resulta poco natural para los españoles, por lo que se ha acortado y suprimido tanto el verbo (*está*) como el adjetivo (*buena*), dejando simplemente el exclamativo *qué*.

- Uso del superlativo:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:12:25	«my youngest daugther»	« <b>La más</b> pequeña de mis hijas»	«Mi hija más pequeña»

Otra peculiaridad de los adjetivos en el español neutro es el grado superlativo. Aquí encontramos un claro ejemplo de calco del inglés, ya que se añade el artículo (*la más*), como si se hubiera traducido literalmente a partir de *the most* (o de un adjetivo corto terminado en *-est*), algo que en el caso de la oración del ejemplo no sería adecuado para el español peninsular.

- Uso de los adjetivos posesivos:

En inglés, continuamente se emplean los posesivos para indicar que alguien posee una cosa. Por ejemplo, con las partes del cuerpo es frecuente encontrar un posesivo que precede al sustantivo, mientras que en español lo más normal es que se emplee un artículo determinado.



En el español neutro, estos rasgos típicos del inglés se conservan en repetidas ocasiones, como vemos en el ejemplo extraído:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:27:30	«Will you get <b>your</b> head out of the clouds and back in the water where it belongs?»	«bájate de las nubes y pon <b>tus</b> aletas en el agua»	«baja ya de las nubes y vuelve al agua que es tu sitio»

- Leísmo:

Según la RAE, «el leísmo es el uso impropio de *le(s)* en función de complemento directo, en lugar de *lo* (para el masculino singular o neutro), *los* (para el masculino plural) y *la(s)* (para el femenino), que son las formas a las que corresponde etimológicamente ejercer esa función». Un ejemplo de este error lo encontramos en el español neutro de la primera versión, como se muestra a continuación:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:39:05	«and do I help <b>them</b> »	«yo <b>les</b> ayudo»	«yo <b>los</b> ayudo»
00:33:40	«I don't need to know <b>him</b> »	«no necesito conocer <b>lo</b> »	«no necesito conocer <b>le</b> »

Por otro lado, en el segundo ejemplo vemos lo contrario, ya que en la versión de español neutro se utiliza correctamente *lo* (que sería el CD), mientras que en la versión peninsular aparece un *le*. En este caso se trataría de un leísmo permitido por la RAE, puesto que se da esta excepción de utilizar *le* como CD solo cuando es masculino singular.

- Ausencia del CI:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
01:02:35	«as you wish»	«como gustes»	«lo que tú digas»
00:40:20	«you'll belong <b>to me</b> »	«pertenece <b>rás</b> a mí»	« <b>me</b> pertenece <b>rás</b> a mí»

La ausencia del complemento indirecto es otro de los rasgos que hemos detectado en el análisis. Normalmente, el CI suele preceder al verbo *gustar* (intransitivo), sin embargo, aquí, dicho verbo se presenta con un significado equivalente a *querer* o *desear* y no va acompañado

de un CI. En el segundo ejemplo, el pronombre personal *me*, que representa al CI, tampoco aparece, mientras que en la versión posterior se ha corregido.

- Uso de las preposiciones y artículos:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:10:25	«to miss your daddy's celebration»	«perderte <b>de</b> la fiesta»	«perderte la fiesta»
00:56:20	∅	«requerir <b>de</b> »	«requerir algo»
00:10:40	«When I lived in <b>the</b> palace»	«en <b>el</b> palacio»	«en palacio»

El empleo de las preposiciones en español neutro es diferente al del español peninsular. Hay verbos que en español peninsular no suelen ir acompañados de preposición, mientras que en la versión neutra les sigue *de*, como es el caso de *perderse* o *requerir*. Con los artículos sucede lo mismo. Es muy frecuente ver cómo en países de Hispanoamérica se utiliza la expresión *en la casa*, mientras que en España se omite el artículo. En esta ocasión, en la película *La Sirenita*, no hemos encontrado dicha expresión, pero en su lugar, aparece una similar con la palabra *palacio*.

- Uso de sufijos y diminutivos:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:09:40	«That very boring»	«era aburrid <b>ísimo</b> »	«era muy aburrido»
00:10:20	«princess»	«princes <b>ita</b> »	«princesa»

En el español de Hispanoamérica es muy frecuente el uso de sufijos y diminutivos, lo que ha tenido gran influencia en el español neutro. Un ejemplo sería el sufijo *-ísimo*, que en la versión en español peninsular se ha sustituido por el adverbio *muy* seguido del adjetivo. En la versión neutra, en varias ocasiones se emplea un diminutivo para dirigirse a las personas de manera cariñosa (*princesita*, *niñita*, etc.).

En español, este uso del diminutivo *-ito/a* es muy frecuente en la traducción de cuentos cuando en inglés aparece el adjetivo *little*. «El marcador principal de los nombres de los personajes “buenos” de los cuentos españoles es el sufijo diminutivo» (Pascua Febles: 1998). El ejemplo más claro de ello lo vemos en la traducción del título *The Little Mermaid* (VO) por *La*

*Sirenita* (en ambas versiones, la de español neutro y peninsular). Los criterios para las traducciones de títulos, no obstante, varían en función de los países. Chaves García (1999) sostiene que esta técnica de traducir un título o no depende de la tendencia que tiene cada país para aceptar o no extranjerismos. Esta labor no corresponde simplemente al traductor, puesto que las agencias de publicidad y marketing juegan un papel muy importante y actúan en función las características del destinatario con el fin de llegar al mayor número de espectadores. En España, como bien señala Chaves, se tiende a traducir la mayoría de los títulos, más aún si se trata de un producto dirigido a niños, y *La Sirenita* es un claro ejemplo de ello. En la película, los créditos aparecen en inglés. No obstante, debajo del título original, *The Little Mermaid*, aparece subtítulo en español.

- Uso del pronombre personal *usted*:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:08:55	«look at this»	« <b>vean</b> »	« <b>mira</b> »
00:36:00	«get out»	« <b>váyanse</b> de aquí, <b>déjenme</b> en paz»	« <b>marchaos, dejadme</b> en paz»
00:65:45	«for as long as you both shall life»	«hasta que la muerte <b>los</b> separe»	«hasta que la muerte <b>os</b> separe»

En la versión de español neutro vemos cómo a algunos personajes se los trata *de usted*, mientras que en la versión en español peninsular se dirige a estos mismos personajes con el pronombre personal *vosotros*. Según la RAE<sup>15</sup>, el singular del pronombre personal tónico *usted* se emplea en la norma culta, tanto en América como en España, para el tratamiento formal, lo que implica cierto grado de distanciamiento, cortesía y formalidad. Con la forma en plural (*ustedes*) ocurre lo mismo en la mayor parte de España. En cambio, en Hispanoamérica, en Andalucía occidental y en Canarias, el plural de dicho pronombre personal se emplea para referirse a varios interlocutores, tanto en un tratamiento formal como en uno informal.

- Sustitución del verbo *ser* por *estar*:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:08:40	«It <b>was</b> really creepy»	« <b>estaba</b> espeluznante»	« <b>fue</b> horrible»
00:20:30	«It <b>is</b> really something»	« <b>está</b> impresionante»	« <b>es</b> muy original»

<sup>15</sup> Extraído de Diccionario Panhispánico de Dudas (2005). *Usted* [en línea]. Recuperado en junio de 2016 de: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=jDHGqijQZD6QSpsMYp>

Otra de las diferencias entre el español peninsular y el neutro sería el uso del verbo *estar* en lugar del verbo *ser*, como se muestra en los ejemplos. En el redoblaje ya se han corregido esos usos y se han sustituido por la forma apropiada del verbo *ser*.

- Uso del verbo *deber*:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:01:20	«King Triton <b>must be...</b> »	«El Rey Tritón <b>ha de estar...</b> »	«El Rey Tritón <b>debe de estar...</b> »
00:20:50	«Oh, she <b>is</b> out there, somewhere»	« <b>debe</b> andar en algún lugar»	« <b>sé</b> que está en alguna parte»
00:47:30	«Gee, you <b>must have</b> really been through something»	« <b>debiste</b> pasar momentos muy difíciles»	«¡caray!, <b>has tenido que</b> pasarlo muy mal»
00:12:15	«How many times <b>must</b> we go through this?»	«cuántas veces <b>debo</b> decírtelo»	«cuántas veces <b>tengo que</b> repetírtelo»

En el primer ejemplo de este bloque, vemos cómo en español neutro, en lugar del verbo seguido de preposición *deber de* (que expresa probabilidad) se utiliza la estructura *haber de*, que indica obligación. En el segundo y tercer ejemplo, respectivamente, aparecen *debe andar* y *debiste pasar*, pero sin ir acompañados de la preposición *de*, necesaria para cumplir su función de probabilidad. El Instituto Cervantes aclara esta cuestión alegando que «en la expresión de lo que el enunciador considera necesario que haga el sujeto, se usa *deber* y no *deber de*; en la de la probabilidad suele emplearse tanto *deber* como *deber de*». Por otro lado, en el cuarto ejemplo aparece el verbo *deber*, mientras que en la versión española se prefiere *tener que*. Respecto a este asunto el Instituto Cervantes señala lo siguiente:

*La diferencia entre deber y tener que radica en la actitud del enunciador. Con deber, el enunciador reconoce que lo que está diciendo es suyo y depende exclusivamente de él. Con tener que, presenta lo que dice como algo que no depende de él sino de la situación externa, y que él se ve obligado a expresar lingüísticamente. Al usar tener que el enunciador señala, pues, que al decir lo que dice está basándose en consideraciones objetivas<sup>16</sup>.*

<sup>16</sup> Extraído de Centro Virtual Cervantes (mayo de 2016). *Antologías didácticas* [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/antologia\\_didactica/descripcion\\_comunicativa/matte12.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/descripcion_comunicativa/matte12.htm)

- Aparición del verbo *creer* seguido de subjuntivo:

Llorente Pinto (2006) ya establecía la idea de que el español neutro alterna el uso del subjuntivo con el indicativo en oraciones que contienen el verbo *creer*. Un ejemplo de ello lo encontramos a continuación:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:18:00	«what do you suppose...?»	«¿qué <b>crees</b> que sea?»	«¿qué <b>será</b> eso?»

- Repeticiones de sujeto:

Otro rasgo típico del inglés es la utilización continua de un sujeto, algo que en español no suele suceder puesto que resultaría redundante. No obstante, vemos que en la versión de español neutro hay ocasiones en las que se conserva la repetición del sujeto como se muestra en los siguientes ejemplos:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:25:20	«I don't know when. I don't know how. But I know something's starting right now»	«no sé qué hacer, cuándo será... pero <b>yo</b> aquí debo regresar»	«yo no sé bien cuándo será, pero a su mundo he de regresar»
00:40:35	«I admit that in the past I've been a nasty (...) And I fortunately know a little magic. It's a talent that I always have possessed»	« <b>yo</b> admito que solía ser muy mala (...) por fortuna conozco algo de magia, un talento que <b>yo</b> siempre poseí»	« <b>yo</b> lo admito en el pasado fui perversa (...) por fortuna conozco algo de magia, un talento del que antes <b>yo</b> abusé»

- Uso de pasivas:

La traducción literal de la estructura de la oración pasiva en español suele ser un rasgo típico de principiantes en el campo de la traducción. Es un claro ejemplo de calco del inglés, ya que en español es más frecuente encontrar la pasiva refleja con la partícula *se*. No obstante, a pesar de la influencia que tiene el inglés en el español neutro, en este caso en particular no hemos encontrado muchas pasivas. En el siguiente ejemplo, vemos cómo se ha mantenido la pasiva en ambas versiones del español:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:33:20	«I set certain rules, and I expect those rules to be obeyed»	«establezco unas reglas y espero que esas reglas <b>sean obedecidas</b> »	«establezco ciertas normas y espero que esas normas <b>sean obedecidas</b> »

- Uso del gerundio:

El gerundio representa una forma no personal del verbo que se utiliza con frecuencia en el inglés, sin embargo, en las traducciones al español se prefiere evitar. Como sucede con otras estructuras que hemos visto anteriormente, la influencia del inglés hace que encontremos varios ejemplos de ello, en este caso, en ambas versiones del español.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:31:50	«You know, moaning about, daydreaming, singing to herself...»	« <b>soñando</b> despierta, <b>cantando</b> para ella sola...»	« <b>soñando</b> despierta, <b>cantando</b> para sí misma»
00:40:40	«They come <b>flocking</b> to my cauldron <b>Crying</b> , "Spells, Ursula please!"»	« <b>vienen rogando</b> a mi caldera, <b>implorando</b> mis hechizos»	« <b>vienen llorando</b> a mi caldera, <b>suplicando</b> mis hechizos»

- Uso del verbo *soler*:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:09:35	«when humans <b>used to</b> sit around»	«los humanos <b>se pasaban el día</b> sentados viéndose unos a otros »	«los humanos <b>se pasaban el día</b> sentados mirándose unos a otros»
00:40:35	«I admit that in the past I've <b>been</b> a nasty»	«yo admito que <b>solía ser</b> muy mala»	«yo lo admito en el pasado <b>fui</b> perversa»

La estructura *used to* se emplea con frecuencia en inglés para expresar algo que sucedía en el pasado pero que ya no ocurre. En ocasiones en español se traduce por el verbo *soler* en imperfecto (*solía*), que se acompaña de un infinitivo e indica que se trata de una acción habitual en el pasado. En cambio, en el primer ejemplo en concreto, se ha optado por la expresión *pasarse el día* en ambas versiones del español. Por otra parte, en el segundo ejemplo se ha utilizado la estructura *solía ser muy mala*, y creemos que sería más conveniente emplear la forma verbal en imperfecto (*yo admito que era muy mala*). Quizás en otro contexto emplear el verbo *soler* sí sería adecuado, pero seguido del verbo *ser* en pasado sería más apropiado sustituirlo.

- Uso del pretérito perfecto simple:

La sustitución del pretérito perfecto compuesto por el simple es quizás uno de los rasgos más característicos del español neutro. El pretérito perfecto compuesto sirve para expresar

acciones que han sucedido recientemente, en un periodo de tiempo no concluido. Por su parte, el pretérito perfecto simple, según la RAE, describe un «tiempo perfectivo que indica que la acción, el proceso o el estado expresados por el verbo se sitúan en un punto anterior al momento del habla». De esta manera, el pretérito perfecto simple usado para expresar acciones recientes resulta extraño para la mayoría de españoles, exceptuando a aquellos de ciertas zonas, sobre todo del norte peninsular.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:07:20	« <b>did</b> you <b>hear</b> something?»	«¿no <b>oíste</b> ?»	«¿no <b>has oído</b> ?»
00:08:40	«look what we <b>found</b> »	«Quiero que veas lo que <b>encontré</b> »	« Mira lo que <b>hemos encontrado</b> »
00:55:05	« <b>Has</b> he <b>kissed</b> her yet?»	«¿ya la <b>besó</b> ?»	«¿la <b>ha besado</b> ya?»

En estos ejemplos se trata de acciones que acaban de ocurrir, por lo que creemos que es más conveniente emplear el pretérito perfecto compuesto, como sucede en la versión de español peninsular.

- Uso del futuro simple:

Al igual que sucede con los tiempos pasados, en el futuro también se prefiere el uso de fórmulas simples. De esta manera, en general encontramos el futuro simple en lugar de la perífrasis verbal *ir a + infinitivo*, como se muestra en el ejemplo:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:48:50	«I'm <b>gonna</b> marry her»	«me <b>casaré</b> con ella»	« <b>voy a casarme</b> con ella»
00:29:10	«They <b>start to</b> play»	«la manta raya <b>tocará</b> »	«la manta raya <b>va a tocar</b> »

El Centro Virtual Cervantes indica que hay varios matices que diferencian el uso de ambas estructuras. De este modo, el futuro simple se prefiere emplear cuando se trata de una predicción, una hipótesis o la posposición de una acción. Por otro lado, la perífrasis *ir a + infinitivo* se limitaría a contextos en los que se enuncian planes o intenciones. Siguiendo estos parámetros, en los ejemplos anteriores, que expresan una intención, sería más apropiado el uso de la perífrasis, como sucede en la versión peninsular.

- Situaciones hipotéticas:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:04:20	«if only she»	« <b>si tan solo</b> apareciera a los ensayos de vez en cuando...»	« <b>podría</b> aparecer por los ensayos de vez en cuando...»
00:14:15	«if only I can make him understand...»	« <b>si tan solo</b> pudiera hacerle ver...»	« <b>ojalá</b> pudiera hacerle comprender...»

Como se muestra en los ejemplos, el español neutro también presenta peculiaridades en lo que se refiere a la expresión de situaciones hipotéticas. Vemos que es frecuente el uso de la construcción *si tan solo*, obtenida a partir de la traducción de *if only*. En el redoblaje se decidió sustituir esta estructura, por lo que se encontraron diversas soluciones. Por un lado, el uso del condicional (*podría*) y, por otra parte, la interjección *ojalá* que también expresa deseo.

- Uso de expresiones peculiares:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:08:15	«Flounder, you really are a guppy»	« <b>ya ves que</b> eres un cobarde»	«Flounder, te portas como un pezqueñajo»
00:44:15	«look at what the catfish dragged in!»	«miren <b>nada más</b> lo que trajo la marea»	«mira lo que ha traído la marea hasta aquí»
01:01:35	«as if you two didn't know, uh?»	« <b>háganse los que</b> no saben»	«como si no lo supieseis»
01:10:15	«The waves obey my every whim»	«hacen <b>lo que es mi voluntad</b> »	«las olas obedecen todos mis deseos»
00:06:05	«watch for sharks»	« <b>a cuidar que</b> no vengan tiburones»	«por si vienen tiburones»

En la versión de español neutro encontramos numerosas expresiones que resultan extrañas para el espectador español, quien probablemente no esté acostumbrado al uso de dichas estructuras. Se ve, por lo tanto, una clara influencia hispanoamericana en la versión neutra.

#### 4.3.3. Plano léxico

En el plano léxico también encontramos numerosas diferencias entre el español neutro y el peninsular. Siguiendo a Llorente Pinto (2006: SP), «como norma general en el español neutro, en bastantes ocasiones aparecen distintas soluciones para denominar una misma realidad, al considerar que las dos formas son igual de justificables».



- Uso de términos más genéricos:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:01:10	«the wind blowing in your face»	«el viento sopla»	«la brisa acaricia»
00:01:10	«to be at the sea»	«estar en el mar»	«navegar»
00:05:45	«scare»	«dar miedo»	«temblar las aletas»
00:06:25	«don't be such a gabby»	«infantil»	«pezqueñajo»
00:05:50	«I may be coming down with something...yeah I got this cough»	«me va a dar algo»	«estoy pescando un resfriado»

Como hemos podido comprobar, al intentar buscar un lenguaje para todos los hispanohablantes, se seleccionan aquellos términos fácilmente comprensibles, por lo que siempre se tiende a lo genérico. De esta manera, nos encontramos con un inconveniente añadido al uso de este español neutro, la pérdida de los sentidos connotativos que puede presentar una palabra propia de la cultura de una determinada comunidad de hablantes.

- Aparición de calcos léxicos del inglés:

En la versión de 1989 vemos claramente la influencia notoria que ejerce el inglés sobre el español, muy probablemente debido a que su doblaje se realizó en Estados Unidos. Socorro Trujillo y García Morales (2006: 127) definen «calco léxico» como un anglicismo «en el que se importa la adaptación de morfemas, o bien se imita un modelo de construcción o de derivación». Por lo tanto, en el TM encontraremos una palabra con una construcción que imita la del TO, algo que resultará poco natural. A continuación mostramos algunos ejemplos de los muchos calcos y traducciones literales que se encuentran en la versión de español neutro y las posteriores modificaciones en el redoblaje:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:24:50	«my blood <b>pressure</b> »	« <b>presión</b> »	« <b>presión arterial</b> »
00:30:52	« Somebody's got to nail that girl's fin to the <b>floor</b> »	«atarle las aletas al <b>piso</b> »	«pararle las aletas»
00:35:15	«she has a very <b>serious</b> problem»	«un <b>serio</b> problema»	«un problema muy <b>grave</b> »
01:02:30	«these things do <b>take time</b> »	« <b>tomar</b> tiempo»	« <b>llevar</b> tiempo»

00:38:15	«to help <b>unfortunate</b> merkfolk»	«en <b>infortunio</b> »	«seres <b>desdichados</b> »
00:32:00	«singing <b>to herself</b> »	«cantando <b>para ella sola</b> »	«cantando <b>para sí misma</b> »

- Uso de términos y expresiones hispanoamericanos:

En la versión de 1989 hay una clara abundancia de palabras procedentes de Hispanoamérica, a pesar del intento de buscar términos no específicos de ninguna región en concreto. Estos son algunos de los ejemplos más destacados y que, en la versión de 1998 se sustituyeron por otras palabras más comprensibles por el espectador español:

VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
«in the depths o' the ocean»	«a brazas de la superficie»	«en las profundidades»
«Harry up!»	«apresúrate»	«date prisa»
«really»	«de veras»	«de verdad»
«to straighten their hair out»	«acomodarse el cabello»	«erizarse el pelo»
«sore»	«enojado»	«dolido»
«little tramp»	«resbalosa»	«desvergonzada»
«miss»	«extrañar»	«echar de menos»
«cutting a rug»	«jocosas»	«graciosas»
«pretty»	«linda»	«preciosa»
«you're hurt?»	«¿estás lastimada?»	«¿te duele?»

- Expresiones idiomáticas y frases hechas:

Tanto en la VO, como en ambas versiones del español, a lo largo de la película vemos cómo se utilizan continuamente expresiones idiomáticas y frases hechas, lo que supone una dificultad de traducción. A continuación se muestran algunos ejemplos:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:52:10	«Come out you little pipsqueak and <b>fight like a man!</b> »	«Sal de ahí cangrejo y <b>pelea como los hombres</b> »	«Sal pequeño granuja y <b>pelea como un hombre</b> »

01:00:30	«far better than any dream girl, is one <b>of flesh and blood</b> »	«mejor que la mujer de tus sueños sea <b>de carne y hueso</b> »	«mejor que una chica de ensueño, es una <b>de carne y hueso</b> »
01:00:05	«I'll see him wriggle <b>like a worm on a hook!</b> »	«haré que Tritón se retuerza de dolor <b>como un gusano en el anzuelo</b> »	«se retorcerá <b>como un gusano en un anzuelo</b> »
00:56:05	« <b>Move over</b> - move your big feathers. I can't see a thing»	« <b>¡hazte a un lado</b> , tus plumas me tapan! No puedo ver nada.»	«¡Quita esas plumas <b>de en medio!</b> No veo nada»
01:01:40	«the prince <b>gettin' himself hitched</b> this afternoon!»	«esta tarde <b>le echan el lazo</b> al príncipe, ¿no entienden?, se casa»	« esta tarde, por fin, <b>pescan</b> al príncipe, vamos, que se casa»
00:25:15	«I will stay in <b>one piece</b> »	«Todo el mundo <b>en paz</b> »	«Y así podré seguir <b>intacto</b> »

En los tres primeros ejemplos de este bloque vemos cómo existe una expresión equivalente en español, aunque con alguna pequeña diferencia entre las dos versiones dobladas, como el paso de plural a singular (primer ejemplo) o el cambio del artículo determinado por uno indeterminado (tercer ejemplo). En cambio, vemos cómo otras frases hechas se pueden traducir de varias maneras, por lo que en cada doblaje se ha utilizado aquella expresión que se ha considerado más adecuada.

#### 4.4. Análisis práctico de algunas técnicas de traducción utilizadas

Como veremos a continuación, tanto en el proceso de traducción para realizar el primer doblaje, como en la tarea de crear un guion para un redoblaje posterior, se han llevado a cabo toda una serie de técnicas de traducción. Siguiendo la propuesta de Hurtado Albir (2001), nos hemos centrado en el análisis de aquellas técnicas que, en este caso, consideramos más relevantes para la producción de un texto audiovisual dirigido a un público infantil. Podemos destacar las siguientes: préstamo, adaptación cultural, elisión, sustitución, transposición, amplificación, traducción literal, repetición y eufemización.

##### 4.4.1. Préstamo:

El ejemplo más claro de extranjerización a lo largo de toda la película lo tenemos en los antropónimos, es decir, en los nombres propios de los personajes. En ambas versiones del español, la gran mayoría de nombres propios se han transferido en forma de préstamo, por lo que se conservan en inglés. No obstante, el espectador meta ya no recibe las connotaciones que

dichos nombres llevan asociadas. Por ejemplo, el nombre de la gaviota, Scuttle, en español podría tener el significado de «escotilla<sup>17</sup>», término muy relacionado con el mar, lugar donde se desarrolla la película. Con Flounder, el pez amarillo, ocurre algo parecido, ya que en español se traduciría por «platija», una especie de pez marino. Como últimos ejemplos, vemos cómo con el nombre de los peces anguiliformes que están al servicio de la bruja del mar tampoco se mantiene ese matiz de seres repugnantes que aporta el nombre en inglés (Flotsam: «restos del naufragio<sup>18</sup>»; Jetsam: «desperdicios»). Debido a este proceso de extranjerización, el espectador de habla hispana, por tanto, se queda sin saber el significado que el nombre de estos personajes lleva asociado.

En este apartado, también podemos hablar de un aspecto cultural que nos llama particularmente la atención. En una de las escenas de la película, aparece el chef francés Louis y canta una canción al parecer «improvisada», en una mezcla de idiomas de inglés (o español en la versión doblada) y francés. En la divertida escena aparece la música de la película *Moulin Rouge* de fondo y se menciona Les Champs-Élysées y a Maurice Chevalier<sup>19</sup>, un personaje claramente relacionado con la cultura francesa y que los niños seguramente no conocen, al igual que sucedería con los Campos Elíseos, por lo que se trataría de un guiño hacia el público adulto. Como decíamos anteriormente, el espectador del cine infantil abarca muchos perfiles, por lo que no todo está pensado únicamente para el niño. La aparición de este nombre propio supone una dificultad de traducción ya que es probable que el espectador hispanohablante no lo conozca. Sin embargo, como ocurre con el resto de personajes de la película, se ha optado por su transferencia al español, respetando así la información contenida en la VO.

#### **4.4.2. Adaptación cultural:**

Bernal Merino (2002) habla de una serie de situaciones que se alejan del uso de la lengua estándar y que suponen una dificultad extra a la hora de traducir. Una de estas situaciones más habituales en las películas Disney es, según Bernal Merino, la «variante lírica», que emplea constantemente algún tipo de forma estrófica, como pueden ser las canciones. Es aquí donde encontramos claros ejemplos de adaptación al público meta o domesticación, ya que, generalmente, en las películas Disney se traducen todas las canciones para que puedan ser

---

<sup>17</sup>escotilla: cada una de las aberturas que hay en las diversas cubiertas para el servicio del buque.

Recuperado en mayo de 2016 del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

<sup>18</sup>Extraído en mayo de 2016 de WordReference.

<sup>19</sup> Maurice Chevalier fue un célebre actor francés del siglo XX, figura emblemática de musicales. Participó en producciones de la compañía Disney, por lo que es probable que la productora quisiera hacerle un guiño a través del cocinero de su misma nacionalidad. Extraído de IMDb (2016). «Maurice Chevalier. Bibliography» [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: [http://www.imdb.com/name/nm0002001/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0002001/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

comprendidas por los niños. No obstante, son muchos los factores que se ven implicados en el proceso: el contenido, la rima, el ritmo, etc. Chaume Varela (2004) indica que al traducir una canción, los compases musicales no varían mientras que la banda sonora se suele grabar de nuevo.

Precisamente en la canción *Under the Sea*, encontramos un ejemplo en el que se emplea la técnica de adaptación para, como su propio nombre indica, adaptar una oración a la cultura meta.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:28:55	«Nobody beat us; fry us and eat us <b>in fricassee</b> »	«Nadie nos fríe ni nos cocina <b>en un sartén</b> »	«Nadie nos fríe ni nos cocina <b>en la sartén</b> »

En la VO aparece el término *fricassee*<sup>20</sup>, que se refiere a la manera de cocinar un plato y que se podría traducir literalmente como *fricasé*. No obstante, es muy probable que el espectador hispanohablante no lo conozca, mucho menos un niño, por lo que se ha optado por el término *sartén*, más general y conocido. Por otro lado, cabe destacar el género de la palabra en español neutro, que es masculino, mientras que en la versión española, se ha sustituido el artículo indefinido masculino *un* (*sartén*) por el definido femenino *la* (*sartén*).

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:30:20	«Each little clam here know how <b>to jam</b> here »	«hay <b>castañuelas</b> ; son las almejas»	«y las almejas son <b>castañuelas</b> »

Este es otro claro ejemplo de adaptación cultural que, además, se basa en la información que nos aporta la imagen. En la VO se emplea el verbo *to jam*, que hace referencia a la acción de improvisar en el ámbito musical. En la imagen vemos unas almejas aplaudiendo, lo que nos recuerda al movimiento de unas castañuelas, instrumentos típicos sobre todo de la cultura española, por lo que se ha optado por incluir estos elementos en ambas traducciones al español, a pesar de que en la VO no haya equivalente de la palabra *castañuelas*.

#### 4.4.3. Elisión:

Como veremos a continuación, esta técnica de eliminar u omitir información de la lengua de partida se puede deber a varios motivos. Principalmente se realiza cuando nos encontramos con un fragmento o término intraducible para el que no hay un equivalente apropiado.

<sup>20</sup> *Fricassee*: a dish of stewed or fried pieces of meat served in a thick white sauce. Recuperado en mayo de 2016 de Oxford Dictionary.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:31:15	«Oh, who could the lucky <b>merman</b> be?»	«a ver a ver...¿quién será el <b>joven afortunado</b> ?»	«y yo me pregunto ohh quien será el <b>súbdito afortunado</b> »

En este ejemplo nos encontramos con el término *lucky merman* (VO) para referirse a un hombre sirena, sin embargo, en español no existe una palabra para referirse a ello. De esta manera, se ha decidido omitir este matiz y se emplea simplemente joven (español neutro) y súbdito (español peninsular).

Por otro lado, cuando el texto de la VO es de gran extensión, también se suele optar por la opción de acortarlo, por lo que se suele omitir parte de la información que no es relevante, como vemos en el siguiente ejemplo:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:33:45	« <b>Spineless, savage</b> , harpooning, fish-eaters, incapable of any feeling-»	« <b>Sin espinas</b> , arponeros y comen pescado. ¡No tienen sentimiento alguno!»	«seres <b>salvajes</b> que arponean y comen peces. No tienen sentimientos»

En este caso, se citan una serie de adjetivos para describir a los humanos pero, al traducir al español, la lista se ha acortado. De este modo, en la primera versión se suprimiría *salvaje*, mientras que en la segunda, se prefiere suprimir *sin espinas*.

En otras ocasiones, en la TAV, se da un conflicto entre texto e imagen y es el traductor quien tiene que decidir qué prevalece. Chaume Varela (2000) apunta que generalmente se prefiere traducir las palabras sacrificando, si es necesario, el significado añadido que aportan las imágenes. Para reflejar esta idea, vamos a ver dos ejemplos extraídos de la famosa canción *Under the Sea*.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:28:55	«Under the sea we off <b>the hook</b> »	«Si no te quieres arriesgar bajo el mar te quedarás»	«Si no te quieres arriesgar y los problemas evitar»
00:51:10	«Here we go in the sauce. Now some <b>flour</b> , I think»	«en la salsa untar y prosigo a <b>condimentar</b> »	«de la salsa al sabor y procedo a <b>condimentar</b> »

En cuanto al primer ejemplo de esta tabla, en la imagen aparece el cangrejo deshaciéndose de un anzuelo típico de pesca. En la VO el anzuelo aparece también reflejado en el texto (*the hook*), sin embargo, en ambas versiones de español este elemento se ha suprimido,

por lo que vemos cómo se ha sacrificado el significado que aporta la imagen, probablemente a causa de la sonoridad y la rima, ya que se trata de una canción.

Esto mismo es lo que ocurre en el segundo ejemplo, en cuya imagen vemos a un cangrejo manchado de color blanco debido a la harina, como se menciona en la canción de la VO (*flour*). En cambio en la versión de español se ha suprimido este elemento y se utiliza simplemente el verbo *condimentar*, sin especificar si es o no con harina. En esta ocasión, esta omisión se compensa con la información que aporta la imagen.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:29:30	«The flouke is the duke of <b>soul</b> »	«Disfruta de tu <b>canción</b> »	«y el solo de <b>saxofón</b> »

En este último ejemplo, en la VO se hace referencia a la música *soul*, un estilo muy relacionado con el saxofón, un instrumento que aparece en la imagen. Sin embargo, en la versión de español neutro se ha preferido utilizar una oración completamente diferente que no tiene ninguna relación con la imagen que vemos en ese momento, por lo que no se tiene en cuenta la imagen. En cambio, en el redoblaje, se sigue sin utilizar la palabra *soul*, pero sí que se hace referencia al saxofón que vemos en ese momento.

#### 4. 4. 4. Sustitución:

Esta técnica suele utilizarse en muchas ocasiones en las que el traductor se encuentra con frases hechas, locuciones o proverbios que no se pueden traducir de manera literal, pero que suelen tener un equivalente en la lengua meta. En esas ocasiones se tiende a buscar un sustituto que sea fácilmente comprensible.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:55:40	«Hmm. Well they - they better <b>get crackin'</b> »	«oh, a ver si van <b>rompiendo el hielo</b> »	«vaya, ¡pues <b>a ver si se animan!</b> »

Cabe destacar lo que ocurre con la expresión *get crackin'* de la VO, que sería un sinónimo en lenguaje informal de *start something now*. En el primer doblaje emplean la expresión idiomática *romper el hielo*, mientras que en el redoblaje lo sustituyen por una oración más sencilla (*a ver si se animan*). Esto nos llama la atención ya que normalmente sucede lo contrario, es decir, es en el español neutro donde se tiende a simplificar. Quizás esta sea una técnica para adaptar el guion al público infantil y asegurarse así de que este comprende claramente el significado.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:20:35	«Look, you're not still sore because I didn't fall for the <b>princess of Glauerhaven</b> , are you?»	«No me digas que estás enojado porque no me enamoré de la <b>princesa Celeste</b> »	«Sigues dolido porque no me enamoré de la <b>princesa de Glauerhaven....</b> »
00:48:10	«Gretchen»	«Gertrudis»	«Gertru»

Los ejemplos anteriores representan la excepción a la hora de traducir los nombres propios. Como habíamos indicado, la mayoría de antropónimos se han transferido a ambas versiones del español. En cambio, en esta ocasión, en la versión de español neutro se ha sustituido *la princesa de Glauerhaven* por *la princesa Celeste*, quizás por la dificultad que produce su pronunciación, lo que dificultaría la comprensión por parte del niño. Ocurre lo mismo con el nombre de una de las sirvientas del príncipe, Gretchen, que en la primera versión de español denominan Gertrudis, mientras que en el redoblaje no se decantan por ninguna de esas opciones.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:28:40	«But <b>fish in the bowl</b> is lucky. They in for a worser fate»	«La vida de <b>nuestros peces</b> muy larga no suele ser»	«La vida de <b>aquellos peces</b> muy larga no suele ser»

Al realizar la versión en español peninsular de la famosa canción *Bajo del mar* (*Under the Sea*) vemos otro ejemplo de sustitución pero, en este caso, al realizar la versión del redoblaje y se debe a un posible error de traducción en la primera versión de español neutro. En la versión en español neutro aparece *nuestros peces*, haciendo referencia a los peces que viven bajo el mar, cuando en la canción de la VO habla de los peces que viven en peceras en la superficie. Por ello, en la segunda versión se ha corregido y se ha sustituido el *nuestros* por *aquellos*.

#### 4.4.5. Transposición:

La transposición, según indica Hurtado Albir (2001), consiste en el cambio de categoría gramatical, por ejemplo, cuando pasamos de una oración pasiva a una activa o, el cambio de un adverbio por un verbo.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
01:04:10	«I was flying. <b>Of course</b> I was flying...»	«Estaba volando. ¡ <b>Qué</b> otra cosa <b>si no...!</b> »	«Iba volando, <b>cómo</b> iba a ir <b>si no...</b> »



En la VO de la tabla anterior vemos que aparece la locución adverbial *of course*, que literalmente se podría sustituir por *por supuesto*. No obstante, en la versión neutra se ha preferido utilizar el interrogativo *qué* seguido del condicional *si* y de la partícula negativa *no* (*qué si no...*), por lo que vemos un ejemplo claro de transposición. Por otro lado, en el redoblaje, se ha sustituido el *qué* por el interrogativo causal *cómo*.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:10:45	«And now, look at me - wasted away to <b>practically nothing</b> »	«Ahora véanme, demacrada y <b>marchita</b> »	«Y aquí estoy ahora, consumida y <b>al borde de la desaparición</b> »

En este caso, a la hora de traducir *practically nothing* (adverbio + sustantivo) se ha optado por varias opciones, fruto de una transposición. En la primera traducción, se decantaron por el empleo del adjetivo *marchita*, mientras que en la segunda, el traductor se decantó por la expresión *al borde de la desesperación* ya que, probablemente, consideró que la palabra *marchita* no se comprendía fácilmente por un niño español.

#### 4.4. 6. Amplificación:

Hemos visto que, a veces, se omite cierta información por diversos motivos. Ahora bien, en otras ocasiones, ocurre lo contrario, se añade información lingüística extra con el fin de aclarar algo al espectador, incluso a pesar de la carga informativa complementaria que ya nos aportan las imágenes. Por tanto, Hurado Albir (2001) apunta que la amplificación consistiría en ampliar las ideas o añadir precisiones que en el texto de partida no aparecen.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:47:30	«Gee, you must have really been <b>through something</b> »	«debiste pasar <b>momentos muy difíciles</b> »	«caray, has tenido que <b>pasarlo muy mal</b> »

Como se muestra en el ejemplo, los guionistas de ambas versiones consideraron que era necesario especificar que *to be through something* (en español: *haber pasado por algo*) se refería a *atravesar momentos difíciles*, por lo que se recurrió a la explicitación de tal manera que la expresión se aclarase.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:52:45	«perhaps our young guest might enjoy seeing some of the sights of the kingdom. Something in the way of a <b>tour?</b> »	«¿no crees que a nuestra joven invitada le gustaría conocer el reino y dar un <b>paseo romántico?</b> »	«quizás a nuestra invitada le agrade ver algunos paisajes del reino, ya sabes, una <b>especie de excursión</b> »

En el segundo ejemplo de este apartado aparece la palabra *tour*, que puede traducirse por numerosos términos (*visita, recorrido, paseo, excursión, etc.*). En la versión de español neutro, por ejemplo, se ha decidido explicitar, haciendo hincapié en que se trata de un *paseo romántico* e introduciendo ese matiz que en la VO no aparece. En cambio, en el redoblaje vemos cómo se limitan a decir que se trata de *una especie de excursión*, sin especificar de qué tipo.

#### 4.4.7. Traducción literal:

Cuando se traduce de manera literal, se representa exactamente el patrón que sigue el TO, ya sea palabra por palabra o alterando el orden de la oración. Como hemos visto, esto sucede muy a menudo en la versión doblada al español neutro, ya que se toma como referente las estructuras del inglés, una lengua con una importante influencia en los países hispanoamericanos. A continuación veremos dos de los ejemplos que mejor reflejan este concepto de traducción literal:

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:33:56	«Have you <b>lost your senses</b> completely?»	«¿Has <b>perdido la cordura</b> ?»	«¿Te has <b>vuelto loca</b> ?»

En inglés se utiliza la expresión *lose your senses* para indicar que alguien se ha vuelto loco, por lo que en la versión de español neutro se tradujo de manera literal, de tal forma que se optó por *perder la cordura*. En esta ocasión puede que el resultado no sea extraño para el espectador, puesto que dicha expresión encajaría perfectamente en el lenguaje cotidiano. Para el redoblaje, no obstante, se decidió sustituir por la expresión *volverse loco*, facilitando así la comprensión, sobre todo por parte los espectadores más jóvenes que quizás no entendieran el significado de la palabra *cordura*.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:26:50	«What?, what <b>has she got</b> ?»	«¿Qué?, ¿qué <b>tiene</b> ?»	«¿Qué?, ¿qué <b>le pasa</b> ?»

Por el contrario, este segundo ejemplo nos muestra que la traducción literal no siempre es bien aceptada. La pregunta *What has she got?* se ha traducido literalmente como *¿qué tiene?*, reflejando el significado de posesión que aporta el verbo *tener*. En cambio, en este caso la intención es saber qué le ocurre al personaje, por lo que sería más conveniente emplear el verbo *pasar*, al igual que sucede en la segunda versión (*¿qué le pasa?*).

#### 4.4.8. Repetición:

En este caso, al tratarse de una película dirigida a un público infantil, vemos abundantes repeticiones, para evitar así que el niño pierda el hilo y mantenga la atención en la película. La repetición de estructuras supone una herramienta útil para que el niño adquiera determinados patrones del lenguaje, lo que a su vez contribuye a su desarrollo lingüístico. Por ejemplo, el primero de los siguientes ejemplos puede ser de utilidad para que el niño retenga los modelos que sigue la conjugación de los verbos en español.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:25:10	«You <b>won't</b> tell him. I <b>won't</b> tell him»	«Tú <b>no se lo dirás</b> y yo <b>no se lo diré</b> »	«Tú <b>no se lo cuentas</b> y yo <b>no se lo cuento</b> »
00:22:50	«Max! <b>Jump</b> Max! Come on boy, <b>jump!</b> You can do it Max»	«¡Max! ¡ <b>Salta</b> , Max! ¡Vamos, <b>salta!</b> »	«¡Max! ¡ <b>Salta</b> , Max! ¡Vamos <b>salta!</b> ¡Tú puedes, Max!»

En dichos ejemplos, en realidad vemos cómo estas estructuras en la VO ya se repiten, por lo que la repetición, en este caso, no se consideraría como una técnica de traducción como tal. Sin embargo, al tratarse de un texto destinado a niños, destacamos la decisión por parte del traductor de mantener dichas repeticiones en lugar de sustituirlas, como podría haber sucedido si el contexto fuera diferente.

#### 4.4.9. Eufemización:

En este caso, consideraríamos a la eufemización como un caso especial de variación, ya que haría referencia a un cambio en el tono textual, el estilo, etc. La eufemización, según Martí Ferriol (2010: 91) consistiría en la «alteración del signo ético de algún elemento del texto original, suavizándolo». Esta técnica suele ser muy frecuente en las producciones destinadas a niños para evitar palabras malsonantes. Sin embargo, debido a la escasez de este tipo de palabras en la VO, en las versiones de español el uso de eufemismos también es escaso.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
01:01:35	«What is this <b>idiot</b> babbling about?»	«¿De qué está hablando este <b>bobo</b> ?»	«¿Pero qué balbucea este <b>cretino</b> ?»

La traducción de insultos y palabras malsonantes es algo que supone dificultades para el traductor y una dificultad que es aún mayor si los receptores son niños. De este modo, en este ejemplo, la palabra *idiot* no debería tener un equivalente en español demasiado fuerte, por lo que se decidió emplear los adjetivos *bobo* (versión en español neutro) y *cretino* (versión en español peninsular). Ambos adjetivos reflejan connotaciones negativas hacia una persona, pero

en ningún momento llegan a ser malsonantes para el espectador. Como resultado, vemos cómo el grado de agresividad se ha reducido considerablemente.

TCR	VO	ESPAÑOL NEUTRO	ESPAÑOL PENINSULAR
00:52:00	«You can't spend all your time <b>moping around</b> »	«Ya deja de <b>mortificarte</b> , tienes que hacer algo»	«No puedes <b>pasarte el día aquí encerrado</b> , tienes que salir y hacer algo»

En el segundo ejemplo de este apartado, en una primera ocasión, la estructura *moping around*<sup>21</sup> se tradujo como *mortificarse*, pero en el redoblaje consideraron que ese no era el término más apropiado por lo que se sustituyó por la expresión *pasarse el día encerrado*, suavizando así los posibles matices negativos que pudiera llevar asociados la palabra *mortificar*.

Como hemos visto, estas son algunas de las técnicas de traducción más empleadas en la película *The Little Mermaid*. Sin embargo, en la traducción audiovisual dirigida a un público infantil se emplean otras muchas técnicas en las que, por motivos de espacio, no hemos podido profundizar.

---

<sup>21</sup> *Moping around*: to move from one place to another without any particular purpose or energy, because you are unhappy or disappointed. Recuperado en junio de 2016 de Cambridge Dictionary.

## CONCLUSIONES

Con la elaboración del presente trabajo hemos podido extraer toda una serie de conclusiones en lo que respecta a la traducción del cine destinado a un público infantil, por lo que deducimos que ser traductor de este tipo de películas no es una tarea fácil. En la fase inicial de nuestro trabajo, establecimos unos objetivos que, como veremos a continuación, consideremos como cumplidos. Para presentar dichas conclusiones de una manera más clara, las hemos clasificado en cuatro bloques:

1. En primer lugar, en este tipo de traducciones, hay que tener en cuenta las peculiaridades de la traducción audiovisual, una modalidad muy presente en la actualidad dado el creciente número de producciones de este tipo. En el caso concreto del doblaje habrá que respetar tanto la sincronía visual como la de contenido. No obstante hay que tener claro que el tras la tarea del traductor se realizarán posteriores modificaciones por parte de técnicos, ajustadores y otros profesionales, como decíamos en el primer capítulo. Por otro lado, cada país tiene sus propias preferencias a la hora de decantarse por una determinada modalidad de TAV (doblaje o subtítulo). En el caso de España, tradicionalmente se ha dado una clara preferencia por el doblaje, impulsado por factores principalmente económicos e históricos, algo que, según consideran los expertos, es poco probable que cambie a corto plazo. Sin embargo, cuando se trata de cine infantil, la mayoría de países optan por el doblaje dadas las limitaciones del niño para una lectura continuada de los subtítulos.

2. En segundo lugar destacamos el hecho de que la traducción de cine infantil se ve influenciada por varios factores, entre los que destacamos el destinatario (que no solo es el niño), la función pedagógica asociada a este tipo de cine y la sencillez del lenguaje empleado. El traductor, por lo tanto, deberá configurar un texto adaptado a las características de esta audiencia tan peculiar con el fin de que comprenda fácilmente lo que se le presenta.

3. El tercer punto que abordamos es el tema del español neutro en los doblajes. Tras la elaboración del trabajo, podemos concluir que no existe una sola definición para esta variedad de español que elimina marcas lectales concretas con el fin de ser aceptado por todos los hispanohablantes. El uso de dicha modalidad de español tradicionalmente ha ido ligado a fines económicos, por lo que suponía una solución inicial al doblaje en español. Como consecuencia, el traductor de películas como *The Little Mermaid*, tenía la difícil tarea de elaborar un texto destinado a la comunicación audiovisual, dirigido a niños y, a su vez, en un español que fuera fácilmente comprendido por todos los hispanohablantes.

Tras haber realizado un análisis comparativo entre la versión en español neutro y la versión en español peninsular de una misma película, llegamos a la conclusión de que, a pesar del intento por eliminar cualquier rasgo del habla de un área geográfica en concreto, el español neutro resultaba extraño en nuestro país. Por un lado, hemos podido comprobar la abundancia de términos y expresiones hispanoamericanas, así como de calcos del inglés y de expresiones poco frecuentes. En lo que respecta al plano fonético, los personajes hablan con un peculiar acento que no suele agrandar al espectador español. Por último, hemos encontrado notables diferencias morfosintácticas entre el español neutro y el peninsular, lo conlleva al uso de estructuras extrañas e incluso, a veces, incomprensibles para el espectador español. Entre ellas podemos destacar el uso peculiar de los interrogativos *cómo* y *cuál*, los verbos *creer* y *deber*, así como de adverbios, adjetivos, artículos y preposiciones. Además la influencia del inglés también se refleja en las estructuras sintácticas, por lo que abundan las pasivas, las repeticiones de sujeto, el uso del gerundio, las construcciones hipotéticas que comienzan por *si tan solo* y una confusión constante entre los verbos *ser* y *estar*. El uso de los tiempos verbales también varía respecto al español peninsular, dándose una clara preferencia por los tiempos simples, tanto en pasado como en futuro.

Por otra parte, en muchas ocasiones se ha considerado a esta variedad neutra como un «español de todos y a la vez de nadie», algo que hizo que no llegara a ser del todo aceptada por el público. Como resultado, la productora Disney decidió redoblar muchas de sus películas que ya se habían doblado a esta variedad del español, aprovechando también dicha oportunidad para mejorar la calidad de la imagen. En cualquier caso, ambas versiones alcanzaron un gran éxito, consiguiendo que tanto niños como adultos vieran una misma película una y otra vez. Según un artículo de la revista *GQ*<sup>22</sup>, esto es así porque cada vez que un niño ve una película, sigue mejor el hilo argumental, mejorando tanto las habilidades cerebrales, como la comprensión y el aprendizaje. En dicho artículo también se indica que, una vez el niño domina los diálogos y las canciones de una película, quiere «presumir» de ello y continúa viendo dicha película para demostrarlo. Quizás este sea uno de los motivos por los cuales las películas Disney gocen de tanto prestigio entre los más pequeños.

4. Por último, hemos analizado la película *The Little Mermaid* en busca de algunas de las técnicas más empleadas en la TAV destinada a un público infantil. Por un lado, cabe destacar el proceso de extranjerización en lo que se refiere a los nombres propios de los

---

<sup>22</sup> Extraído de *Revista GQ España* (28/04/2016). «Por qué los niños ven la misma película una y otra vez» [en línea]. Recuperado en mayo de 2016 de: <http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/por-que-los-ninos-quieren-lo-mismo-una-y-otra-vez/23813>

personajes, por lo que abundan los préstamos. Asimismo, sobre todo en la versión de español neutro, vemos numerosas traducciones literales, debido a la gran influencia que ejerce el inglés sobre esta variedad del español. En cambio, a lo largo de la película se llevan a cabo una serie de técnicas (adaptación cultural, eufemización, repetición, amplificación, sustitución y elisión) con la finalidad de elaborar un texto fácilmente comprensible por el niño. De este modo, vemos cómo el traductor tiende a emplear las estrategias que considera más adecuadas y, en el redoblaje, se corrige y modifica todo aquello que podría suponer un problema de comprensión para un niño español.

A modo de conclusión, podemos decir que el traductor es una figura fundamental para alcanzar ese éxito tan esperado. Su tarea supondrá una mezcla de reflexión, esfuerzo, creatividad y originalidad, con el fin de conseguir un texto del agrado de los más pequeños. Desempeñará una labor de mediador lingüístico y cultural gracias al poder de decisión para utilizar las técnicas que considere más apropiadas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agost, R. (2000). "Traducción y diversidad de lenguas", pp. 49-50. En Lorenzo García L. y Pereira Rodríguez, A.M. (ed.). *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Andersen, H. C. (1991). *La Sirenita*. [Traducción: Enrique Bernández]. Madrid: Anaya.
- Andersen, H.C. (1837). *The Little Mermaid*. Oxford: University Press.
- Ávila, A. (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- Bernal Merino, M. A. (2002). *La Traducción audiovisual*. Universidad de Alicante: Servicio de Publicaciones.
- Bravo García, E. (2008). *El español internacional. Conceptos, contextos y aplicaciones*. Madrid: Arco Libros S.L.
- Chaume Varela, F. (2000). "Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales", p. 72. En Lorenzo García L. y Pereira Rodríguez, A.M. (ed.). *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume Varela, F. (2007). "La retraducción de textos audiovisuales. Razones y repercusiones traductológicas", pp. 49-63. En Zaro, J. J. y Ruiz, F. (coords.). *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Chaume Varela, F. (2010). "Cine doblado y cine subtulado: ¿Dos formas de ver la misma película o dos películas diferente?", pp. 19-20. En Martí Ferriol, J.L. *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Chaveco Pupo, I. (2015). *Técnicas de Traducción audiovisual. El doblaje en Cuba*. [Tesis de maestría]. Universidad de Valladolid.
- Chaves García, M.J. (1999). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
- Costa Villaverde, E. (2006). "The intertextuality of literature, film, and gender: adaptation as a form of translation and a channel of cultural exchange", pp.143-162. En Pascua Febles, I. (coord.). *Más allá del espejo*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones.



- Duro Moreno, M. (coord.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- Fontcuberta i Gel, J. (2000). “La traducción para el doblaje: una gimnasia polivalente”, pp. 85. En Lorenzo García L. y Pereira Rodríguez, A.M. (ed.). *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- García del Toro, C. (2014). “Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica”. En *Revista de traductología*, núm. 18, pp. 123-137. Castellón: Universidad Jaume I.
- García Izquierdo, I. (2006). “El español neutro y los lenguajes de especialidad”. En *Revistas de la Universidad de Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- García L.V. y García. R. (2010). “La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de *Los Picapiedra* al español neutro”. En *Revista Estudios de Traducción*, vol. 1, pp. 127-138. Universidad de Málaga.
- García Luque, F. (2016, marzo). *La traducción audiovisual (TAV): pautas y herramientas en el doblaje cinematográfico*. Ponencia presentada en el curso “Introducción al doblaje: voz y locución” de la Universidad de Valladolid. Campus Duques de Soria.
- Ghesquiere, R. (2006). “Why Does Children’s Literature Need Translations?”, pp. 19-33. En Van Coillie, J. y Verschueren, W.P. (eds.). *Children’s literatura in Translation. Challenges and Strategies*. Londres: Routledge.
- Gómez Font, A. (2006). *Donde dice, debiera decir*. Gijón: Trea.
- Hernández Bartolomé, A.I. (2005). *El cine de animación: un caso especial de traducción audiovisual*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Herrero Sendra, A. (2014). *El español neutro en el doblaje de Los Aristogatos: un estudio de caso*. [Trabajo de fin de grado]. Castellón: Universitat Jaume I. Departament de Traducció i Interpretació.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca. Facultad de Traducción y Documentación.
- Izard Martínez, N. (2010). “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica”, p. 189. En Duro, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

- Llorente Pinto, M. del R. (2006). “¿Qué es el español neutro?”. *Cuadernos Del Lazarillo: Revista Literaria Y Cultural*, 77–81.
- Lorenzo García L. y Pereira Rodríguez, A.M. (2000). *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Marcelo Wirnitzer, G. (2006). “La traducción de referencias culturales: Chistine Nöstlinger como ejemplo de LIJ”, pp. 59-87. En Pascua Febles, I. (coord.). *Más allá del espejo*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones.
- Martí Ferriol, J.L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Miquel Cortés, C. (2004). “Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y Latinoamérica”. En *Jornades de Foment de la Investigació*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Morales López, J.R. (2008). *La exotización en la traducción de la Literatura Infantil y Juvenil: el caso particular de las traducciones al español de las novelas infantojuveniles de José Mauro de Vasconcelos* [Tesis doctoral]. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Pascua Febles, I. (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones.
- Pascua Febles, I. (2006). *Más allá del espejo. Estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones.
- Pereira Rodríguez, A.M. (2000). “Doblaje y traducción en España y en Galicia: su historia”, p. 7. En Lorenzo García L. y Pereira Rodríguez, A.M. *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Perera Santana, A. (2006). “Tradición y originalidad en los cuentos de Hans Christian Andersen”, pp. 105-117. En Pascua Febles, I. (coord.). *Más allá del espejo*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones.
- Ramiro Valderrama, M. (2014). “Campos geoculturales y pautas de intercomprensión y traducción translectal”. En *Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, año V, núm. 5-6.
- Socorro Trujillo, K. y García Morales, G. (2006). “Dificultades del traductor: anglicismos”. En Pascua Febles, I. (coord.). *Más allá del espejo*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones.

Sundell, D. (2010). *El español neutro en la traducción intralingüística*. [Tesis de maestría]. Oslo: Universidad de Oslo. Facultad de Humanidades.

Toledano Buendía, C. (2002). "Traducción y adecuación de la literatura para adultos a un público infantil y juvenil". En *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 27-28, pp. 103-120.

Valado, L. (2008). "Política editorial y traducción en Galicia. El texto editorial", pp. 403-414. En Pegenaute, L., De Cesaris, J., Tricás, M. y Bernal, E. [eds.]. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Barcelona: marzo de 2007.

Yuste Frías, J. (2006). "Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil", pp.189-201. En Alonso, A.L. y Montero Küpper, S. [eds.]. *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidad de Vigo.

#### **Recursos online:**

Canal Historia (2015). «Walt Disney: creador de sueños» [en línea]. Recuperado en abril de 2016 de: <http://canalhistoria.es/blog/walt-disney-creador-de-suenos/>

Castro, X. (1996). *El español neutro* [en línea]. Recuperado en abril de 2016 de: [http://xcastro.com/index\\_es.htm](http://xcastro.com/index_es.htm)

Cebrián Herreros, M. (1997). "La lengua en la información televisiva". En Centro Virtual Cervantes. *I Congreso Internacional de la Lengua Española*. Zacatecas (Méjico) [en línea]. Recuperado el 16/03/2016 de: <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/television/cebrian.htm>

Gómez Font, A (n.d). "El español internacional y la prensa hispana en Estados Unidos: La posible y necesaria unidad del español en los medios estadounidenses". En Centro Virtual Cervantes. *El español en EE. UU* [en línea]. Recuperado el 29/03/2016 de: [http://cvc.cervantes.es/lengua/espanol\\_eeuu/comunicacion/agomez.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_eeuu/comunicacion/agomez.htm)

Instituto Cervantes (2012). "El español: una lengua viva. Informe 2012" En *El español en el mundo*. Recuperado el 28/03/2016 de: [http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_12/i\\_cervantes/p01.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_12/i_cervantes/p01.htm)

Matte Bon, F. (SF). "Criterios para el análisis de la lengua desde la perspectiva de la comunicación". En Centro Virtual Cervantes. *Antología didácticas*. Recuperado el 29/03/2016 de: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/antologia\\_didactica/descripcion\\_comun](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/descripcion_comun)

[icativa/matte12.htm](#)

Petrella, L. (1997). "El español neutro de los doblajes: intenciones y realidades en Hispanoamérica" En Centro Virtual Cervantes. *I Congreso Internacional de la lengua española*. Zacateas (Méjico) [en línea]. Recuperado el 17/03/2016 de: <http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>

Ramiro Valderrama, M. (n.d.). "La caracterización de textos translectales y su aprovechamiento en las clases de español", p. 33-42. En Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 10/03/2016 de: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_46/congreso\\_46\\_06.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_46/congreso_46_06.pdf)

#### **Material audiovisual:**

The Walt Disney Company Iberia S.L. (Productora) (2006). *La Sirenita* (Edición Especial) [DVD]. Los Ángeles: Buena Vista Home Entertainment.

The Walt Disney Company (Productora) (2006). *The Little Mermaid* [DVD]. Los Ángeles: Buena Vista Home Entertainment.

Walt Disney Pictures (Productora) (1989). *La Sirenita* (Versión doblada) [Vídeo]. Los Ángeles: Buena Vista Home Entertainment.