



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FCPYS
FACULTAD DE CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TESINA DE GRADO 2023

**EL DOBLAJE EN ESPAÑOL DE LOS SIMPSON
PARA HISPANOAMÉRICA:**

**ADAPTACIÓN, DIFERENCIAS E IMPACTO DE LA
CONSTRUCCIÓN DE UNA LENGUA ÚNICA**



Estudiante: Nicolás NICOLLI (21207)

Director: Mgter. Jorge ROBERTS

ÍNDICE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	13
II. 1. Antecedentes de investigación	13
II. 2. Encuadre teórico	16
II. 2. 1. 1. Definiciones en torno a la lengua	16
II. 2. 1. 1. a. Definición de lengua como convención social	17
II. 2. 1. 1. b. Lengua natural, artificial y semiartificial	18
II. 2. 1. 2. Aportes de la Sociolingüística	19
II. 2. 1. 2. a. Concepto de variedad	19
II. 2. 1. 2. b. Dialecto rioplatense, variedad estándar y español neutro	20
II. 2. 1. 3. Aportes de la Pragmática	31
II. 2. 1. 3. a. Teoría del Principio de Cooperación	33
II. 2. 1. 4. El uso social, apropiación y contexto: qué hacemos con la lengua	33
II. 2. 2. El doblaje	35
II. 2. 2. 1. Definición de doblaje	35
II. 2. 2. 2. Breve reseña histórica	36
II. 2. 2. 3. Marco normativo y antecedentes en Argentina	42
II. 2. 2. 4. Técnicas de traducción para doblaje en productos audiovisuales: la propuesta de Martí Ferriol	46
II. 2. 2. 5. Traducción del humor en textos audiovisuales: la propuesta de Zabalbeascoa	49
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	51
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE TRES EPISODIOS SELECCIONADOS DE LOS SIMPSON	56
IV. 1. Análisis cualitativo	56
IV. 1. 1. Caso 1: “La fobia de Homero”	56
IV. 1. 1. 1. Caso 1: “La fobia de Homero” – Análisis del fragmento 1	56
IV. 1. 1. 2. Caso 1: “La fobia de Homero” – Análisis del fragmento 2	65
IV. 1. 1. 3. Caso 1: “La fobia de Homero” – Análisis del fragmento 3	71
IV. 1. 2. Caso 2: “Milhouse dividido”	75
IV. 1. 2. 1. Caso 2: “Milhouse dividido” – Análisis del fragmento 1	76
IV. 1. 2. 2. Caso 2: “Milhouse dividido” – Análisis del fragmento 2	80
IV. 1. 3. Caso 3: “Miedo a volar”	88
IV. 1. 3. 1. Caso 3: “Miedo a volar” – Análisis del fragmento 1	89
IV. 1. 3. 2. Caso 3: “Miedo a volar” – Análisis del fragmento 2	97

IV. 2. Análisis cuantitativo	100
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES	104
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Cuesta imaginar una realidad sin Los Simpson. Para las tres últimas generaciones, ni siquiera es posible concebir semejante idea. ¿Cómo nombrar el mundo sin hacer referencia a la serie animada creada por Matt Groening? ¿A esa escena en que...? ¿O cuando Bart dice que...? Los Simpson está presente desde 1989 en la televisión mundial y en cualquier otro dispositivo tecnológico surgido con el paso del tiempo: no sólo es el programa más longevo de la televisión y uno de los más influyentes a nivel mundial (Franich, 2018), sino también un referente indiscutido de la cultura popular. A lo largo de más de 700 episodios estrenados a la fecha, ha abarcado temáticas políticas, sociales, culturales, filosóficas y religiosas, entre tantas otras, y ha mutado al ritmo de las sociedades, que hoy lejos están de aquel modelo de la familia tipo “americana” conformada por Homero, su esposa Marge y sus hijos Bart, Lisa y Maggie. En Hispanoamérica, es decir, el conjunto de países americanos que utilizan la lengua española (Real Academia Española, 2023), el impacto de Los Simpson ha sido aún más notorio debido al doblaje de sus guiones con una adaptación respetuosa de la idiosincrasia y cultura de América Latina, apartándose de una traducción literal, palabra por palabra, y defendiendo una libertad lingüística inusual dentro de la industria.

De esta manera, la problemática fundamental de esta tesina de grado apunta a la identificación de cómo Los Simpson, en su doblaje al español para Hispanoamérica, funda un léxico propio, original e identificable. Se trata de un repertorio de palabras que es diferente al visto en otros productos de la televisión y el cine, y que puede advertirse cotidianamente en la adopción que hacen los hablantes de frases, diálogos, términos, escenas y referencias derivadas del doblaje de la comedia animada. Funcionan en reemplazo de las formas lingüísticas ya establecidas; incluso, presentes en un marco académico como el de este trabajo de investigación.

En esta tesina sostengo que las diferencias léxicas y semánticas producidas entre la versión original en inglés y el doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson construyen una lengua única, que es original y distinta al español neutro de la industria del doblaje, a la variedad estándar impuesta desde el Estado y las instituciones, y a dialectos como el español rioplatense, predominante en nuestro país. Además de explorar conceptos, contexto y antecedentes sobre el doblaje y su relación con variedades de la lengua, propongo detectar y evaluar características del léxico utilizado en la serie animada Los Simpson, a partir de dos taxonomías de técnicas de traducción audiovisual y de humor descritas por José Luis Martí Ferriol (2006) y Patrick Zabalbeascoa (citado en Duro, 2001), respectivamente.

Históricamente existen dos versiones de Los Simpson dobladas al español, una para el territorio de España y otra para toda Hispanoamérica, la que es de interés en esta tesina y realizada en México desde 1990. En nuestra región, el proceso de doblaje se hace bajo los lineamientos del español neutro, una variedad de la lengua de tipo semiartificial y de uso comercial en la industria del entretenimiento (Castro Roig, 1996) que “no se relaciona con ninguna sociedad concreta, con ninguna geografía” (Bravo García, 2008, p. 58) y en la cual “se usan o inventan formas léxicas y gramaticales lo más exentas de regionalismos que se pueda, con el ánimo de generar un solo producto que no resulte agravante a nadie” (Villegas, 2006, p. 320). De esta forma, se distancia de las características atribuidas a la norma culta transmitida por las instituciones, llamada variedad estándar, y al dialecto específico de cada país, en nuestro caso, el rioplatense predominante en Argentina (Vidal de Battini, 1964).

Citado como uno de los casos emblemáticos surgidos del doblaje de Los Simpson y presente en el análisis de esta tesina, “¡Qué elegancia la de Francia!” es una frase del registro informal comúnmente asociada a la expresión de asombro ante algo a lo que se tiene poco o nulo acceso por su precio, con una significación y un tono humorístico que sustituye a otras palabras con iguales sentido e intención. ¿Cuántas veces hemos utilizado esta frase de cabecera? Seguramente no recordemos la cantidad exacta, pero sí de dónde proviene y por qué: Homero Simpson. En una escena del episodio titulado “Miedo a volar” (1994), incluido en este trabajo, el personaje dice “¡Qué elegancia la de Francia!” al ingresar a un bar refinado, alejado de sus posibilidades económicas y nivel social. La simpática línea fue inmortalizada por el actor y director de doblaje mexicano Humberto Vélez, ya que no figuraba en el guion original. Simplemente su traducción literal, palabra por palabra, era “¡Guau! Elegante”, correspondiente a la escueta frase en inglés *Wow! Fancy*.

Si los productos audiovisuales son doblados al español desde finales de la década de 1920 (Nájar, 2007), intentando unificar dialectos de más de una veintena de países de Hispanoamérica, ¿qué hace relevante social y culturalmente a la serie animada Los Simpson desde el punto de vista de la lengua y comunicación? La identificación de su repertorio léxico original con el público que la consume y la reproduce en diferentes ámbitos sociales. Esto sucede gracias a la introducción de modismos, creaciones discursivas, equivalencias arbitrarias y adaptaciones al contexto de los hispanoparlantes, construyendo así una lengua única que es diferente al español neutro, utilizado históricamente en la industria del doblaje; a la variedad estándar, que es sostenida y divulgada desde el Estado y las academias; y a los dialectos de cada país, como el rioplatense en Argentina.

La tesina “El doblaje en español de Los Simpson para Hispanoamérica: adaptación, diferencias e impacto de la construcción de una lengua única” se encuadra teóricamente en la disciplina de la Sociolingüística, encargada del “estudio de la lengua en relación con la sociedad” (Hudson, 1981, p. 15), y en la Pragmática, que estudia el significado de las palabras en su relación con los hablantes y sus contextos (Reyes, 1995), es decir, qué se quiere decir con las palabras que usamos en los actos de comunicación. En sus pilares, este trabajo académico comulga con el concepto de la lengua del reconocido lingüista, semiólogo y filósofo suizo Ferdinand de Saussure, quien la definió como un “sistema de signos” producto de la convención social y habilitado de manera innata —según el aporte del lingüista estadounidense Noam Chomsky— por la facultad del lenguaje, un programa genético que nos habilita a aprender lenguas. Si bien se trata de una capacidad endógena prescrita en el genoma humano, a la vez es resultado del aprendizaje porque “se necesita de la interacción social adecuada” (Amadeo, 2022b, p. 8) como activante de ese programa interno.

En coincidencia con Halliday (1982), el lenguaje se sostiene teóricamente en esta investigación como un hecho social, atravesado por la diversidad interna de la lengua y en correlación con factores sociales. En otras palabras, se expresa y reproduce en las personas mediante un intercambio continuo de significados con otros significantes, producto del proceso social. Dentro de esas diferencias que la lengua refleja es donde se incluye el doblaje en español de Los Simpson.

Un concepto central para este trabajo es el de la covariación, desde el que la Sociolingüística busca establecer relaciones sistemáticas entre variables sociales con variaciones de la lengua. En esa línea, cada grupo tiene dentro de una lengua una variedad, un conjunto de elementos lingüísticos que está en relación con un grupo social en específico. Es el caso del dialecto, que depende de la variable del lugar de origen de los hablantes. Dentro del español podemos diferenciar la variedad argentina, mexicana y chilena, por ejemplo (Amadeo, 2022c). Como en la tesina se estudia la construcción de un léxico particular en el doblaje de Los Simpson, “no hay restricciones para las relaciones entre las variedades: pueden superponerse, y una variedad pueden incluir otras” (Hudson, 1981, p. 35), ya que la característica que define una variedad es su relación relevante para con la sociedad. O en palabras más sencillas, por quién y cuándo se utilizan aquellos elementos.

Entendido como un proceso del área de posproducción, al doblaje se lo define como la traducción de los diálogos de un producto audiovisual para luego realizar la adaptación, sincronización y grabación de los diálogos doblados con los movimientos labiales de los personajes animados o actores y actrices (Nájar, 2007). El propósito último de esta tarea es que sea

“verosímil, que parezca real, que nos engañe como espectadores y creamos que estamos asistiendo a una producción propia” (Chaume, 2005). Algo que se pretende evaluar en esta tesina con el caso de Los Simpson es cómo y cuándo se producen cambios y libertades respecto al guion original.

El fenómeno de la traducción de Los Simpson al español ha sido abordado en el ámbito académico en numerosas ocasiones, aunque en su mayoría estrictamente ligado a la técnica y la industria —tanto en el doblaje de España como en América— antes que lo lingüístico. Menos aún, en lo específico de la Sociolingüística y la Pragmática, como esta tesina persigue en sus intenciones para alcanzar un aporte académico. Por su pertinencia y practicidad para el análisis discursivo de un producto televisivo como Los Simpson, se toman como parte vertebral dos modelos teóricos para analizar el trasvase de los guiones del inglés al español. En primer lugar, las 20 técnicas de traducción para doblaje desarrolladas por Martí Ferriol (2006), donde el doblaje se posiciona como un proceso interpretativo-comunicativo y se distancia de la literalidad de compararse línea por línea con el guion en inglés. Al ser Los Simpson referente en el género de la comedia, corresponde complementar el modelo teórico de Martí Ferriol con el desarrollado por Zabalbeascoa (2001), quien precisa tipos de chistes y mecanismos de funcionamiento del humor en otro idioma según las tradiciones, el vocabulario y los matices de cada comunidad.

Con este encuadre teórico a desplegar, y teniendo en cuenta la importancia de la serie en la cultura popular, emerge la inquietud del tema principal y problema de investigación: el doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson, su adaptación de los guiones y las diferencias léxicas y semánticas con la versión original en inglés impactan en la construcción de una lengua única. En la tesina se analiza cualitativa y cuantitativamente este fenómeno, a través de una muestra conformada por fragmentos de tres episodios considerados clásicos: “La fobia de Homero” (1997), “Milhouse dividido” (1996) y “Miedo a volar” (1994). Fueron elegidos por su carga significativa de elementos semánticos y léxicos que permiten verificar lo justificado aquí.

A partir de lo expresado, la hipótesis principal de este trabajo de investigación sostiene que las diferencias léxicas y semánticas entre la versión original en inglés y el doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson construyen una lengua única, que es original en comparación a trabajos similares en la televisión y el cine, y diferente al español neutro de la industria del doblaje, a la variedad estándar impuesta y difundida desde el Estado y las instituciones, y a dialectos del español como el rioplatense, predominante en nuestro país. Para avanzar hacia una anticipación del resultado de la tarea de análisis, se plantea el siguiente objetivo general:

- Evaluar diferencias léxicas y semánticas entre la versión original en inglés y el doblaje en español para Hispanoamérica para visualizar la construcción de una lengua nueva y única, identificable con la serie, en tres episodios seleccionados de Los Simpson, estrenados hasta 2004.

Como se explica debidamente en esta tesina, se recorta la muestra y el estudio hasta 2004 porque es el año en el que cambió la dirección y el elenco del doblaje inicial de Los Simpson, que estaba presente desde 1990 y fue responsable directo de una adaptación tan peculiar.

Para alcanzar el propósito general, se abren tres objetivos específicos con las tareas a realizar en la tesina:

1. Explorar definiciones conceptuales, contexto y antecedentes sobre el doblaje en “español neutro” para Hispanoamérica y su relación con variedades de la lengua, identificando diferencias, características y léxico utilizado en la serie animada Los Simpson.
2. Comparar por su relevancia para la investigación fragmentos en inglés y en español de fragmentos de tres episodios seleccionados de Los Simpson, donde se puedan identificar adaptaciones al contexto sociocultural de los receptores en Hispanoamérica.
3. Clasificar y explicar elementos semánticos y léxicos de la versión original y la del doblaje hispanoamericano de Los Simpson que impactan en la creación de una lengua original, a partir de las dos taxonomías de técnicas de traducción audiovisual y de humor descritas por Martí Ferriol (2006) y Zabalbeascoa (citado en Duro, 2001), respectivamente.

Analizar una serie como Los Simpson era un desafío que me interesaba hace tiempo, no sólo debido a un conocimiento que considero bastante profundo sobre los episodios, sino especialmente por la posición de comunicador, para profundizar en varias de sus cuestiones lingüísticas y comunicacionales. Esto con la responsabilidad de apartarme del rol de espectador-fanático y comprometerme en un análisis forjado por las ciencias abordadas en el encuadre teórico. Es cotidiano cruzarnos con alguna referencia visual y lingüística de la serie, a raíz de la presencia en Los Simpson de diferentes aspectos de la realidad y su grado de capacidad de sátira, aplicándose a situaciones de la actualidad, por lo que es necesario darle un marco académico.

En cuanto a la metodología de investigación, esta tesina sobre el doblaje al español de Los Simpson persigue la medición y evaluación de aspectos como el léxico, la semántica, la sintaxis y la morfología, así como las variedades de la lengua en relación al contexto sociocultural de los hablantes y las técnicas de traducción en productos audiovisuales. De esta forma, se acerca a la hipótesis sobre en qué medida el doblaje de Los Simpson construye su propio léxico del lenguaje, que es reconocible y único frente a otros casos de la televisión y del cine. Debido a la extensión de la serie con más de 700 capítulos emitidos a la fecha y la complejidad derivada, hice una búsqueda exhaustiva y una selección de aquellos lo suficientemente significativos como muestra para el estudio. Primero, como ya se dijo, con un recorte temporal hasta el año 2004, época en la que cambia el elenco y la dirección del doblaje para Hispanoamérica. De hecho, fanáticos han pedido el regreso de las voces originales (Arceo, 2005) porque —aseguran— desde entonces se produjo una pérdida de calidad en Los Simpson, abriendo un debate en torno a la preferencia de la etapa clásica (el doblaje que aquí se analiza) y la “nueva”, recibida con rechazo (Suazo, 2017).

Tras un visionado de los episodios más frecuentes en memes y escenas viralizadas en las redes sociales, realicé una guía inicial con episodios dotados de elementos conocidos y reproducidos a nivel masivo por parte de la audiencia hispana. Por escenas memorables y pertinentes a nivel lingüístico para la investigación, “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar” finalmente fueron escogidos como objetos del análisis discursivo y de la evaluación, aunque analizarlos por completo, con unos 23 minutos de duración cada uno, era impreciso para los objetivos señalados. En consecuencia, definí escenas específicas que rondan unos tres minutos por cada uno de los episodios para avanzar hacia la constatación de la hipótesis. Es, por lo tanto, una recogida de datos con un método inductivo, de lo particular a lo general, tratando de recabar y evaluar los procesos implicados en las regularidades halladas y extrayendo conclusiones de carácter general.

Para el análisis de la serie de televisión, construí cuadros comparativos de doble entrada, donde cada fragmento numerado correspondiente a los tres episodios presenta las transcripciones del guion en inglés y en el doblaje al español, que pueden chequearse en videos disponibles en la plataforma Google Drive debidamente adjuntados. En cada matriz indiqué cómo se van cumpliendo los modelos teóricos vertebrales en esta tesina, es decir, las técnicas de traducción del inglés al español (Martí Ferriol, 2006) y los tipos de chistes (Zabalbeascoa, 2001). A partir de esta información en un total de 17 tablas, fue posible concretar el análisis cualitativo (discursivo) y el análisis cuantitativo (acompañado de los gráficos respectivos), con sus respectivas exposiciones de resultados, evaluaciones y redacción de conclusiones.

A modo de anticipo de los resultados generales, esta tesina busca demostrar que el doblaje al español para Hispanoamérica de Los Simpson ha creado un léxico propio, original y reconocible que da lugar a un uso social específico del lenguaje por parte de la audiencia. Si bien se mantiene bajo los lineamientos del español neutro, regla de estandarización en la industria del doblaje, la adaptación hace una construcción que se modela con los rasgos nacionales y es cómplice con la idiosincrasia latinoamericana, favoreciendo el intercambio, la apropiación y la posterior reproducción en diversos ámbitos comunicacionales. Emplea, por ejemplo, técnicas de mayor libertad que se rehúsan a la traducción literal palabra por palabra, como son la creación discursiva o la equivalencia acuñada, así como chistes paralingüísticos, nacionales y culturales-institucionales, apartados de las intenciones del guion original. Por lo tanto, el doblaje de Los Simpson fortalece un sentido de pertenencia por parte de la audiencia, clave para mantener una vigencia pocas veces ocurrida en la historia de la televisión.

También, con los resultados alcanzados, este trabajo final de grado pretende la generación de otras temáticas e hipótesis de interés social y académico sobre la cuestión sociolingüística en el doblaje al español de Los Simpson, como el consumo o uso de esta lengua y los debates reflejados en pantalla en cuanto a los cambios de paradigma en la sociedad.

En cuanto a su estructura, la tesina “El doblaje en español de Los Simpson para Hispanoamérica: adaptación, diferencias e impacto de la construcción de una lengua única” está conformada por cinco capítulos principales, siendo esta introducción el primero.

El marco teórico (Capítulo II), que defiende al lenguaje como un hecho social, se divide en dos áreas. Por un lado, los antecedentes de investigación, donde se citan cinco trabajos académicos que encaran desde diferentes enfoques la temática del doblaje al castellano de Los Simpson. No sólo se contrasta el aporte de los autores, sino también se incorporan parte de sus inquietudes útiles a esta investigación. En cuanto a la segunda área, el encuadre teórico propiamente dicho, hay un recorrido que inicia con las conceptualizaciones de la lengua y el lenguaje, así como la diferenciación entre la lengua natural, artificial y semiartificial; y entre el español neutro, el dialecto rioplatense de Argentina y la variedad estándar. Son relevantes teorías como la covariación y la definición de variedad, ambas de la Sociolingüística. En lo que respecta a la otra disciplina de interés, la Pragmática, se aborda la teoría del principio de cooperación de Grice y la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson: la comunicación exige mucho más que intercambiar significados ya conocidos. También hay un apartado que expone al doblaje en cuanto a tarea de posproducción, traducción y técnica, tanto desde una arista histórica como en el caso específico de Los Simpson y el desarrollo de su proceso de doblaje en México desde 1990 a la fecha: revisar sus tres décadas evidencia la posición de influencia en el mercado, que influyen la posterior aclamación popular. Respecto a Argentina,

se añade el marco normativo del doblaje y si es efectivo su cumplimiento, además de una periodización de cómo se ha trabajado y por qué ciertos antecedentes de popularidad como Los Simpson no fueron recibidos con el mismo favor crítico y comercial, frenando el avance de la identidad lingüística de Argentina en las pantallas.

El Capítulo III está centrado en la metodología de investigación, detallando ampliamente el tipo y diseño de investigación, cómo y por qué se hizo el recorte de la muestra para el análisis central de esta tesina, la información técnica de los episodios de Los Simpson (“La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “La fobia de Homero”) y los fragmentos seleccionados en particular.

El Capítulo IV plasma el análisis de los fragmentos de los tres episodios seleccionados, junto a fichas, imágenes y 17 tablas que contienen la comparación de los guiones transcritos en inglés y español. Están a disponibilidad de los lectores, por supuesto, los enlaces para acceder a la visualización de cada segmento en ambos idiomas: en inglés con subtítulos en español y doblaje en español para Hispanoamérica. Primero se realiza el análisis discursivo (cualitativo) de cada fragmento a partir de la detección de las técnicas de traducción de Martí Ferriol (2006) y los tipos de chistes de Zabalbeascoa (2001), y luego se finaliza con el análisis de representación de gráficos (cuantitativo) y su evaluación a partir de la frecuencia de los elementos antes mencionados.

Por último, el Capítulo V está conformado por la redacción de las conclusiones de los análisis, el cumplimiento de objetivos generales y específicos, y la constatación de la hipótesis de la tesina, así como de la postulación de posibles líneas de investigación a futuro. Para el cierre, las referencias bibliográficas debidamente citadas, siguiendo los estándares del manual de estilo de la American Psychological Association (APA).

Como esta introducción resaltó, dada la permanencia de Los Simpson en el imaginario popular, su abordaje continuo de las realidades sociales y su grado de capacidad de sátira, resulta ineludible otorgarle un marco teórico y académico para indagar en el fenómeno de cómo ha logrado en su doblaje en español para Hispanoamérica la construcción de un repertorio léxico original, que le ha permitido gozar de semejante grado de popularidad y adopción de sus diálogos por parte de la audiencia en las últimas tres generaciones de espectadores hispanoparlantes. Entonces, una de las metas es revisar, determinar y medir la frecuencia de la introducción de ciertos modismos, creaciones discursivas, equivalencias arbitrarias y adaptaciones al contexto de los hispanoparlantes, que den pruebas de esa diferenciación que podría conseguir esta lengua única frente al español neutro, la variedad estándar y los dialectos de cada país, como el rioplatense en Argentina. En esa originalidad que esta tesina de grado

busca indagar y argumentar, la serie provoca un nivel de conocimiento de las frases y los términos casi inconsciente, que en los intercambios entre los hablantes genera gratificaciones y no requiere de explicaciones para su comprensión.

Pese a la inevitable influencia de México como lugar de origen de los intérpretes de voz, examinaremos cómo la adaptación de Los Simpson acciona en complicidad con la idiosincrasia latinoamericana, favoreciendo la apropiación del contenido lingüístico y rompiendo con ciertas reglas de estandarización en la industria del doblaje. Tomadas como las técnicas de traducción y tipos de chistes para el trabajo, las taxonomías de los autores Martí Ferriol (2006) y Zabalbeascoa (2001) favorecen un análisis que dilucida la complejidad que encierra el fenómeno del doblaje en su intento de responder a las costumbres, el vocabulario y los matices de las comunidades a las cuales se dirige como producto televisivo, propulsando la identificación directa en la audiencia hispanoamericana y distanciándose de traducir literal, palabra por palabra, un texto de origen fuertemente marcado por la cultura de Estados Unidos.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

II. 1. Antecedentes de investigación

Los Simpson es una de las series más populares, longevas e identificables en la televisión mundial y abarca temáticas políticas, sociales, económicas, religiosas, culturales y hasta filosóficas. Sus más de 700 capítulos emitidos a la fecha reflejan su vigencia y repercusión en la audiencia, lo que ha derivado en investigaciones en ámbitos académicos a partir de múltiples aristas. En esta tesina se abordará, principalmente desde las disciplinas de la Sociolingüística y Pragmática, cómo este programa estadounidense creado por Matt Groening hace ya más de tres décadas supo adaptarse a la audiencia de América Latina, aun con características sociales y culturales totalmente diferentes. Particularmente se analizará la labor del doblaje al llamado “español neutro”, una variedad de la lengua de tipo semiartificial que en los capítulos de este trabajo se detallará en su complejidad, orígenes y usos en el caso concreto de Los Simpson. Esto podrá plasmar las diferencias léxicas y semánticas del doblaje de la serie respecto a la versión original en inglés, que no es precisamente una adaptación literal y/o palabra por palabra. La construcción adaptada a Hispanoamérica de los guiones en el doblaje crea una lengua única y promueve una identificación de su repertorio léxico con el público que la consume en la región, a través de la introducción deliberada de modismos, creaciones discursivas y adaptaciones al contexto sociocultural de los espectadores.

Para introducir el marco teórico, se rescatan a continuación cinco antecedentes de investigación que desarrollan la temática del doblaje al castellano de Los Simpson, aunque desde varios enfoques. La intención es mostrar los contrastes entre sí, así como retomar parte de sus aportes útiles para la investigación y otras inquietudes expresadas por sus autores al respecto. En cada caso se comparten acercamientos al doblaje desde la tarea de la traducción y de las disciplinas Sociolingüística y Pragmática.

En una investigación acotada al español de España, Martínez Sierra (2004) ahondó en su tesis doctoral sobre un estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor de Los Simpson, pero con un énfasis en las modalidades de traducción audiovisual, la construcción de los chistes y los efectos pragmáticos. El autor justificó su necesidad en base a que mayormente se presentaban trabajos de trasvase de una lengua a la otra en textos escritos antes que audiovisuales. Y gran parte en películas, no en series de dibujos animados. Para él, la importancia de analizar el doblaje de Los Simpson era por las tendencias de conducta en los chistes traducidos, ya que los responsables debían buscar soluciones; incluso, cayendo en

una manipulación (o pérdida parcial) del producto original para alcanzar su objetivo de humor en la audiencia ibérica.

Para la tarea, el autor realizó fichas de chistes seleccionados en cuatro episodios de Los Simpson, mencionando los supuestos que el público puede traer de antemano y los efectos buscados por los traductores a la hora de hacer la transformación del inglés al castellano de España. En cada ocasión reforzaba con comentarios explicativos de los elementos utilizados para lograr el efecto humorístico.

Concluyó que, al momento de la traducción, se deben identificar barreras culturales entre la versión en inglés y la castellana para que se puedan captar los chistes, es decir, tomando la labor desde la familiarización de los diálogos —hasta con un formato más ameno al público infantil— y así facilitar la comprensión en la audiencia española. Por lo tanto, el humor de la serie es totalmente traducible, siempre que haya sensibilidad del traductor con un excelente conocimiento de su propia cultura para permitir la obtención de una recompensa pragmática. Además, los diálogos prevalecen sobre la carga humorística de los elementos gráficos, lo que aumenta la responsabilidad en la fase de traducción del guion y los chistes.

Un enfoque complementario es el de Rodríguez (2018), quien profundizó en los eufemismos que se han producido en Los Simpson al pasar del inglés al español neutro para Hispanoamérica. Consideró que en el doblaje se usaron palabras y se modificaron los guiones para sustituir ofensas, groserías o posibles obscenidades que podrían espantar al público infantil y/o conservador, teniendo en cuenta que la serie es ácida respecto a la sociedad y política norteamericana que satiriza.

La autora sintetizó cuatro categorías de eufemismos (reverenciales, compasivos y pudorosos, civiles, y de corrección política) que fueron aplicadas a fragmentos de episodios y se relacionaban con cuestiones abiertas al debate como el sexo y la etnia. Estos eufemismos son de interés en el sentido de que la serie, en su adaptación al mercado hispanoamericano, evita herir la susceptibilidad de los espectadores para así llegar a una mayor cantidad de personas (aunque a veces se pierda el sentido original de los escritores). Veremos aquí más adelante que esto también puede derivar en censura, dependiendo de las políticas culturales de los gobiernos.

Otro antecedente de relevancia es el de Sanz Fernández (2019), quien en la línea de investigación de las variedades del español decidió comparar la versión hispanoamericana y española de Los Simpson en una selección de episodios de años recientes. Aunque el objeto de estudio en esta tesina corresponde a una época anterior (los años 90), sí se toman en cuenta de este antecedente las consideraciones sobre fonología, morfología, sintaxis y el

léxico de la variedad estándar en Hispanoamérica. Por ello, recuperamos una de sus conclusiones sobre la distinción entre dos variedades que apuntan a dos mercados distintos: el español debe doblarse a dos dialectos distintos para paliar las diferencias y así conseguir y alcanzar la total comprensión de un capítulo, adaptándose a las características de cada región a la que está dirigido.

Fernández Flores y Salazar Ramos (2022) realizaron una tesina focalizada en la traducción al español para Hispanoamérica, analizando por completo la décima temporada de Los Simpson. Usaron las técnicas de Martí Ferriol y Zabalbeascoa, que se tomarán en el presente trabajo debido a su relevancia y practicidad para analizar las técnicas de traducción al español y los chistes audiovisuales, respectivamente.

En su estudio intentaron determinar si las técnicas fueron o no empleadas adecuadamente por los traductores, dando lugar a posibles problemas en su tarea. Lo justificaron en base a dos cuestiones: por un lado, que el avance tecnológico y la globalización obligan a incrementar la necesidad de traducir material humorístico; por el otro, que la traducción es una ciencia en constante cambio y evolución, y requiere de profesionales preparados.

Tras la elaboración de unas fichas con transcripciones en inglés y español de los episodios seleccionados, los autores indicaron en sus conclusiones que hay una correlación entre el tipo de chiste y la técnica de traducción que se decide emplear cuando el elemento humorístico es un factor determinante, y compartieron la inquietud a futuro de cómo adaptar para un entendimiento mayor por parte de la audiencia. Esto teniendo en cuenta que Los Simpson se emite desde hace más de tres décadas, con nuevo público incorporándose desde las plataformas de streaming, en particular.

Por último, se destaca un quinto antecedente de investigación de otra producción animada de amplia repercusión y popularidad como Los Simpson, debido a que el análisis aborda el uso específico del español neutro en cuanto a sus características, que serán desarrolladas en detalle en esta tesina.

Se trata de García Aguiar y García Jiménez (2011), quienes se centraron en Los Picapiedra, creación televisiva de William Hanna y Joseph Barbera en los años 70, e intentaron demostrar que toda traducción al español neutro como variedad está influenciada por la cultura en la que está inmersa su público destinatario. Concluyeron, después de un análisis del doblaje de la primera temporada, que el español neutro “constituye una rica fuente gramatical y léxica para todos los hispanohablantes, además de un gran ejemplo de tolerancia lingüística” (p. 137), aunque con una abundancia de rasgos del dialecto del español correspondiente a México, por lo que “no surtió todo el efecto deseado” (p. 137) como una variedad válida para

todos los hispanoparlantes. Entonces, “las traducciones son parte del sistema en el que se desarrollan y, por tanto, suceden en el mismo eje espacio-temporal de dicho sistema” (p. 137). Como la traducción y el doblaje de Los Simpson se realiza en México, con un plantel de actores casi en su totalidad de ese país, es un antecedente que delinea una posible senda a constatar en esta tesina.

II. 2. Encuadre teórico

II. 2. 1. 1. Definiciones en torno a la lengua

Cuando en 2001 el Oxford English Dictionary agregó el clásico latiguillo de Homero Simpson *D’oh*¹, término referido a “cuando acabas de decir o hacer algo que sabes que es estúpido”, pudo verse parte del impacto lingüístico de Los Simpson. Si bien todavía no hay casos así registrados en el diccionario de la Real Academia Española, se intentará comprobar en esta tesina que el doblaje para Hispanoamérica de la serie animada Los Simpson supo crear, apropiándose del castellano y mediante una adaptación independiente del guion original, un léxico propio, es decir, un “repertorio de palabras de una lengua” (Amadeo, 2022a, p. 25) perdurable en el tiempo. De esta manera, este trabajo académico releva a partir de esta versión regional que lo decisivo para una o un conjunto de palabras no es tanto su aparición, sino el uso que hacen los hablantes hasta que las empiezan a naturalizar y les dan una identidad semántica propia (Adams, 2014). En este caso, todas palabras identificables únicamente con Los Simpson y que trascienden tanto las barreras dialectales del idioma español como la lengua semiartificial de uso comercial conocida en el universo del doblaje como “español neutro”, distinta al dialecto rioplatense predominante en Argentina y que no hay que confundir con la variedad estándar transmitida desde las instituciones (estas tres variedades se detallan y analizan próximamente en sus apartados correspondientes). Por otra parte, debe entenderse como semántica lo relacionado a la ciencia del lenguaje que estudia el significado lingüístico (Amadeo, 2022a, p. 5).

Previo a profundizar en la perspectiva sociolingüística pertinente para el objeto de análisis de la tesina, es imprescindible delimitar la conceptualización y el abordaje de lo aquí entendemos como lengua y lenguaje, dos nociones de peso para las ciencias del lenguaje y con distintas acepciones a lo largo de la historia.

¹ Oxford Learner’s Dictionary (2022). Recuperado de https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/doh_2.

II. 2. 1. 1. a. Definición de lengua como convención social

El lingüista, semiólogo y filósofo suizo Ferdinand de Saussure definió a la lengua como un “sistema de signos” producto de la convención social y habilitado de manera innata, según el aporte del lingüista estadounidense Noam Chomsky, por la facultad del lenguaje, es decir, de un programa genético que nos habilita a aprender lenguas. De esta manera, estamos frente a una capacidad endógena, prescrita en el genoma humano, pero a la vez resultado del aprendizaje porque “se necesita de la interacción social adecuada” como activante de ese programa interno (Amadeo, 2022b, p. 8).

Al tomar la lengua como un “sistema de signos”, corresponde precisar la noción de sistema como un “conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí” (RAE, 2014). Para Saussure, el signo es una unidad conformada por un significante (imagen acústica, de orden sensorial) y un significado (idea, de orden conceptual), que responde a la arbitrariedad y a una concepción de la lengua como representación del mundo o significación, de acuerdo con De La Linde (citada en Amadeo, 2022b).

Hecha la distinción entre lengua y lenguaje a partir de los aportes de Saussure y Chomsky, vale considerar para la redacción de esta tesina que, en determinados contextos, el término “lenguaje” se utiliza como sinónimo de la lengua, algo considerado válido (Amadeo, 2022b). En ese sentido, se toma como fundamento a Halliday (1982), quien adhiere a la conceptualización de Saussure y señala que “el lenguaje es un hecho social”, ya que “surge en la vida del individuo mediante un intercambio continuo de significados con otros significantes” y “es un producto del proceso social”.

Si bien biológicamente todos los humanos poseemos la facultad del aprendizaje lingüístico, “la calidad única del individuo debe calificarse con respecto a la cultura” porque “nuestro medio es conformado por la cultura y las condiciones en que aprendemos la lengua en gran medida están determinadas culturalmente” (p. 35). Al respecto, Halliday refuerza:

En palabras de Saussure, citadas con frecuencia, ‘el lenguaje es un hecho social’. Y reconocerlo, de acuerdo con Saussure, representa un paso necesario hacia la identificación del ‘lenguaje’ como el verdadero propósito de la lingüística; otros antes que él habían subrayado el carácter social del lenguaje, por ejemplo, Sweet, que en 1888 escribía: ‘El lenguaje se origina espontáneamente en el individuo, pues el instinto de imitación y de simbolismo es inherente a todos los seres inteligentes, hombres o animales; empero, como el de la poesía y las artes, su desarrollo es social’ (p. 9).

Desde esta perspectiva, y con una creación para televisión como objeto en esta investigación, se comparte un abordaje del lenguaje en cuanto a lo social porque no consiste solamente en las oraciones, sino en el discurso, es decir, “el intercambio de significados en contextos interpersonales de uno u otro tipo”. Así, Halliday (1982) agrega: “Mediante sus actos cotidianos de significación, la gente representa la estructura social, afirmando sus propias posiciones y sus propios papeles, lo mismo que estableciendo y transmitiendo los sistemas comunes de valor y de conocimiento” (p. 10).

II. 2. 1. 1. b. Lengua natural, artificial y semiartificial

Para entender la diferencia entre lengua natural, artificial y semiartificial y sus aplicaciones en las tres variedades de interés para la tesina, es decir, el español neutro, el dialecto rioplatense y la variedad estándar, tomaremos el modelo de clasificación de las lenguas realizado por Amadeo (2022b). La autora clasifica las lenguas según el plano de la expresión (oral, escrita, signada), según la cantidad de hablantes a la que le presta servicios (franca) y según su proceso creativo (natural, artificial). En este último punto, define a las lenguas naturales, es decir, cualquier idioma como el inglés, el francés o el castellano, de la siguiente manera:

Son sistemas de comunicación y de representación del mundo, resultado de la capacidad del lenguaje. Tienen una dimensión social, toda vez que el hombre las usa para comunicarse. Tienen una dimensión simbólica puesto que el hombre con las lenguas codifica, nombra, el mundo. Tienen una dimensión neuropsicológica toda vez que el cerebro humano tiene un área cerebral especializado en la adquisición y uso de lenguajes, y contamos con una serie de órganos a los que hemos especializado para el habla. (p. 27)

Habíamos dicho anteriormente a modo de introducción que las lenguas tienen una base biológica, pero también son creaciones humanas. Cuando el proceso de creación se realiza de manera “inconsciente” (p. 27), afirmamos que son lenguas naturales. En otras palabras, nunca vamos a saber quién ni por qué comenzó a usar (o dejó de usar) una determinada expresión perteneciente a una lengua natural a la hora de comunicarnos y procesar la información, sus dos funciones básicas.

Por otra parte, tenemos a las lenguas artificiales que, a diferencia de las naturales, son de tipo consciente (Amadeo, 2022b). Fueron diseñadas por lingüistas —y no por los hablantes— “siguiendo un conjunto de criterios bien definidos y destinadas a cumplir un propósito específico” (Grande Alija, 2020, p. 15). Es decir, fueron creadas con el objeto de ser usadas en el mundo real para facilitar la comunicación entre las personas. Pero, para este autor citado por

Amadeo, las lenguas artificiales fueron consideradas “más como obra de excéntricos entusiastas que como un auténtico ejercicio de intervención lingüística encaminado a dar respuesta a ciertas necesidades del mundo real” (p. 17). Un ejemplo conocido es el sánscrito, lengua creada en el siglo XIX que tuvo fines ecuménicos y pacifistas desde su origen, pero nunca contó con hablantes ni logró expandirse y/o utilizarse de manera masiva por su falta de valor simbólico.

Debido a “una actitud llena de prejuicios, los lingüistas no se han entregado, en la vertiente más práctica y aplicada, a la defensa y creación de lenguas artificiales” (p. 18), pero tampoco a estudiarlas a fondo como cualquier otra lengua. En consecuencia, las lenguas artificiales tienen connotaciones negativas que llevan al rechazo y que rompen con el canon establecido por las lenguas naturales, a pesar de que beben de muchos de sus elementos.

Por último, y es el punto que nos interesa en este trabajo, figura un término intermedio: la lengua semiartificial. Amadeo (2022b) la define como una lengua que surge creada por los hablantes, tal como sucede con la natural, aunque no de manera inconsciente, ya que tiene un objetivo consciente, como es el caso del español neutro en la industria del doblaje para unificar dialectos de una vasta región como Hispanoamérica, así como la variedad estándar, que está determinada y difundida por academias o instituciones del Estado. De arriba a abajo: se acepta a partir de una normativa existente. Enfáticamente, el español neutro y la variedad estándar, a pesar de ser consideradas ambas de tipo semiartificial, no deben confundirse ni usarse como equivalentes. Presentaremos diferenciaciones y características de cada una en el apartado “II. 2. 1. 2. b. Dialecto rioplatense, variedad estándar y español neutro”.

II. 2. 1. 2. Aportes de la Sociolingüística

II. 2. 1. 2. a. Concepto de variedad

La Sociolingüística es la disciplina encargada del “estudio de la lengua en relación con la sociedad” (Hudson, 1981, p. 15). Amadeo (2022c) afirma que la Sociolingüística asume que “la lengua es un sistema heterogéneo, es decir que en el sistema de una misma lengua conviven variaciones” (p. 7), ya que analiza la diversidad interna de la lengua y la coloca en correlación esta diversidad con factores sociales. Esto se debe a que en el seno de una misma sociedad hay diferencias que la lengua refleja y que generan distintos comportamientos en los grupos; por lo tanto, se habla de factores sociales y de una interdependencia entre el sistema lingüístico y el sistema social.

En su concepto central de la covariación, la Sociolingüística intenta establecer relaciones sistemáticas entre variables sociales con variaciones de la lengua. Cada grupo tiene dentro de una lengua una variedad, es decir, un conjunto de elementos lingüísticos que está en relación y covariación con un grupo social. En este punto, Amadeo (2022c) define que las variedades



Ilustración 1. Homero Simpson observa un mapa de Sudamérica en el capítulo llamado "Bart contra Australia" (1995).

son “conjuntos de elementos lingüísticos que se dan en distintos contextos dentro de una misma lengua. Estos conjuntos de elementos lingüísticos se caracterizan por variar siempre del mismo modo según el mismo contexto” (p. 9). Se pueden distinguir sociolectos (disminución de contacto entre grupos que comparten la misma lengua) y dialectos, que forman parte del tema de esta tesina.

El dialecto es una variedad de tipo geográfica porque depende de la variable del lugar de origen de los hablantes. Dentro del español podemos diferenciar la variedad argentina, mexicana y chilena, por ejemplo (p. 10). No obstante, y como se buscará estudiar en la construcción de una lengua única con léxico reconocible en el doblaje al español de Los Simpson, “no hay restricciones para las relaciones entre las variedades: pueden sobreponerse, y una variedad pueden incluir otras” (Hudson, 1981, p. 35), ya que la característica que define una variedad es su relación relevante para con la sociedad, o sea, por quién y cuándo se utilizan los elementos en cuestión. Para acentuar la diferencia entre lengua y dialecto, el autor agrega que hay una “diferencia de tamaño” (p. 42) porque la primera contiene más elementos que la segunda.

II. 2. 1. 2. b. Dialecto rioplatense, variedad estándar y español neutro

La difusión del español ha sido amplia y diversa en todo el continente americano. En el caso de Argentina, aunque no exista una norma que lo haya declarado oficial, es el idioma más utilizado en el país y el que rige desde el Estado y las instituciones. De hecho, por ejemplo, la Ley N° 14.473 de Estatuto del Personal Docente, sancionada en 1958, establece en su capítulo VII que, para ingresar en la docencia, el aspirante debe dominar el idioma castellano.

No existe un “español argentino”, ya que en Argentina se suelen identificar, al menos, cinco dialectos por región. Según Vidal de Battini (1964), se distinguen el dialecto cuyano (Mendoza, San Juan y San Luis, con rasgos de Chile), el del noroeste (parte del español andino, junto con Bolivia, Perú, Ecuador y Chile), el de la región guaraníca (confluente con Paraguay), el de la zona central (Córdoba y parte de San Luis, por ejemplo) y el rioplatense (Buenos Aires, Santa Fe, La Pampa y la Patagonia, compartido con Uruguay). Este último es el

dialecto en el que haremos foco, ya que históricamente ha funcionado como el de prestigio y aquel que ha sido difundido intensamente por los medios de comunicación, de centralidad en la Ciudad de Buenos Aires.

Para diferenciar el español neutro y la variedad estándar del dialecto rioplatense preponderante de Argentina, se exponen a continuación sus características principales según el instituto español Centro Virtual Cervantes (2019):

En el plano gramatical:

- Voseo, con terminación en *-ás, -és, -ís*, por ejemplo, *vos amás, vos temés, vos partís*, en lugar de *tú amas, tú temes, tú partes*.
- Uso de la concordancia con el verbo haber, por ejemplo, *hubieron* (sic) aumentos.
- Uso de queísmo y dequeísmo: por ejemplo, *no hay duda que* en lugar de *no hay duda de que*; *procure de que* sus pretensiones no alcancen límites irrazonables en lugar de *procure que sus pretensiones no alcancen límites irrazonables*.
- Uso de diminutivo con *it-*, por ejemplo, *perrito*.
- Uso preferente de *acá* y *allá*, sobre *aquí* y *allí*. Por ejemplo: *acá venden empanadas* en lugar de *aquí venden empanadas*; *allá está mi mamá* en lugar de *allí está mi mamá*.
- Uso del prefijo *re* con valor superlativo, por ejemplo, *la fiesta estuvo rebuena*.
- Es frecuente en la zona rioplatense el uso de la interrogativa de confirmación. Por ejemplo, *¿No es cierto?* o de exclamaciones como *¡Viste!* o *¡Che!*



Ilustración 2. La representante de Argentina habla con el dialecto rioplatense en el doblaje de "El anciano y el estudiante con malas calificaciones" (1999).

En el plano léxico:

- Usos léxicos americanos generalizados. Por ejemplo: *atar* en lugar de *amarrar*, *tirar* en lugar de *botar*, *manzana* en lugar de *bloque* o *cuadra*.
- Usos léxicos característicos de la región austral. Por ejemplo: *al pedo* en lugar de *inútil*, *bancarse* en lugar de *soportar*, *boludo* en lugar de *tonto*, *colectivo* en lugar de *autobús*, *frazada* en lugar de *manta*, *pavada* en lugar de *tontería*, *quilombo* en lugar de *lío*, *vereda* en lugar de *acera*.
- Uso de italianismos léxicos. Por ejemplo: *bagayo* en lugar de *bulto*, *crepar* en lugar de *reventar*, *laburo* en lugar de *trabajo*, *linyera* en lugar de *vagabundo*, *nono* en lugar de *abuelo*, *piloto* en lugar de *gabardina* que es impermeable, *valija* en lugar de *maleta*.

- Uso de voces del lunfardo. Por ejemplo: *cana* en lugar de *policía*, *falopa* en lugar de *droga*, *fiaca* en lugar de *pereza*, *mina* en lugar de *mujer*, *morfar* en lugar de *comer*.

En el plano fónico:

- Entonación característica por influencia italiana. Tendencia al alargamiento marcado de las vocales tónicas. Por ejemplo: //cer-vee-za// en lugar de //cer-ve-za//.
- Seseo. No se diferencia entre el sonido de la ce, ese y zeta. Por ejemplo: //desisión// para *decisión*, //sapato// para *zapato*, //seresa// para *cereza*.
- Yeísmo como rehilamiento. No se diferencia entre el sonido de la ye y elle. Por ejemplo: //shegué// en lugar de //iegué// para *llegué*, //cabásho// en lugar de //cabaio// para *caballo*, //plasha// en lugar de //plaia// para *playa*.
- Tendencia a la pérdida de *d*, especialmente en *-ado*. Por ejemplo: //compráo// en lugar de *comprado*.
- Tendencia a la pérdida de consonantes finales. Por ejemplo: //usté// en lugar de *usted*, //verdá// en lugar de *verdad*.
- Pronunciación tónica de pronombres átonos enclíticos. Por ejemplo: //representandolá// en lugar de *representándola*.

Con tantas variedades presentes en comunidades complejas por el número de hablantes y las distintas condiciones de existencia, es pertinente responder la siguiente pregunta: ¿cómo hacer para entendernos? Ante una situación de tipo multilectal, necesitamos una variedad de la lengua que permita la comunicación entre los distintos grupos de la sociedad y que esté más allá de las variedades diatópicas, es decir, una variedad que sea “suprarregional o hiperdialectal” (Amadeo, 2022c, p. 63) como si se tratara de un modelo de corrección a la hora del habla y la escritura.

Nos referimos a la variedad estándar, una variedad de la lengua natural, porque es surgida de la creación de los hablantes y forma parte del idioma castellano, pero no de manera inconsciente. En ese sentido, Amadeo subraya que la variedad estándar funciona como vehículo de la comunicación y símbolo de estructura social, difundida desde las academias y el Estado, y posteriormente adoptada por la población. Entonces, al tener un propósito y correcciones conscientes, la variedad estándar debe ser definida como variedad de tipo semi-artificial.

Cada sociedad establece instrumentos, como pueden ser las leyes o la propia educación básica, que rigen los comportamientos individuales, y así los individuos pueden vivir y entenderse en una comunidad, en este caso, comunicándonos con la variedad estándar del español. Llorente Pinto (2006) señala que la estándar “es la variedad culta del español que se

utiliza en la escritura, y también oralmente, en situaciones formales”. La autora postula que “difícilmente podremos enseñar una variedad (...) que permite múltiples realizaciones —tantas como países que hablan español— y donde todo o casi todo podría tener cabida (...) Sin embargo, parece haber acuerdo general en la necesidad de mantener la unidad del español por muchas razones”.

En esa misma sintonía, Amadeo (2022c) afirma que:

Si cada uno usara la lengua como quisiera, sin respetar normas ni convenciones, la unidad lingüística se desintegraría y podríamos llegar al caso de que nadie se entendiera con nadie. Las normas lingüísticas también pueden variar al compás de los cambios socioculturales, pero siempre existen normas. (p. 63)

La otra cuestión que posiciona a la variedad estándar es el prestigio del que goza, evidenciado por su uso en el plano de la escritura, su aparición en los diccionarios y el empleo en los documentos oficiales, es decir, en el registro formal. Según Amadeo (2022a), los registros no son variedades del sistema de la lengua, sino del uso del sistema según la situación de comunicación. Cuando decimos que la variedad estándar se luce en el registro formal, nos referimos a su densidad lexicográfica, palabras no habituales y/o del fenómeno de abstracción, a diferencia del registro informal, que abarca a palabras habituales, con elementos dialectales, cronolectales y jergales.

Así, la variedad estándar logra imponerse sobre los dialectos, tanto regionales (cuyano, cordobés...) y nacionales (mexicano, argentino, chileno...), eliminando marcas de lugar de origen, edad o nivel educacional. Sin embargo, puede también ser mal utilizada, dejando de lado su propósito de vínculo comunicante y propulsando expresiones de estigmatización, rechazo o marginación. Vale señalar que la Lingüística aclara que no existen formas lingüísticas superiores a otras. Son los hablantes quienes tienen una errónea percepción de que existen formas superiores de hablar, incluso de que existen lenguas superiores e inferiores, cuando, en realidad, la variedad estándar del español tiene un carácter meramente prestigiador (Santos Salazar, 2019).

Justamente, la Real Academia Española define en su Diccionario panhispánico de dudas que la variedad estándar es:

La que todos empleamos o aspiramos a emplear cuando sentimos la necesidad de expresarnos con corrección; la lengua que se enseña en las escuelas; la que, con mayor o menor acierto, utilizamos al hablar en público o emplean los medios de comunicación; la lengua de los ensayos y de los libros científicos y técnicos. Es, en definitiva, la que

configura la norma, el código compartido que hace posible que hispanohablantes de muy distintas procedencias se entiendan sin dificultad y se reconozcan miembros de una misma comunidad lingüística.

Lope Blanch (2001) amplía que la variedad estándar es una norma culta que “dirige la vida del idioma, da la pauta y sirve de modelo”, mientras que Demonte (2001) precisa que es “susceptible de ser empleada donde los acentos no se manifiestan de forma llamativa (...) Los hablantes utilizan esa variedad en la escritura, en la enseñanza del español como lengua extranjera, en situaciones formales y en la interacción con usuarios de otras variedades del español”. La compara, en su uso “imprescindible” y razón de existencia, al fenómeno de la globalización que caracteriza al mundo desde finales de los años 80: “La estandarización, el hecho que sea en bastante medida imprescindible para garantizar la unidad y la vida de una lengua, es un fenómeno similar, en cuanto a su dimensión política, a la globalización”.

Corbeil (citado en Demonte, 2001) añade que la “regulación lingüística” que provoca una variedad estándar resulta de la actuación de alguno de los principios siguientes:

1. “un principio de convergencia (todas las fuerzas de regulación privilegian la misma variante),
2. uno de dominio (el uso lingüístico que domina es el de los infragrupos que dominan las instituciones),
3. un principio de coherencia (existe un conjunto de elementos que constituyen la especificidad misma de la lengua y que autorregulan el funcionamiento del sistema lingüístico de cada una de sus variantes)
4. y un principio de persistencia (se mantiene el uso dominante en una época a pesar de sus variaciones temporales)”.

Demonte (2001) realiza una extensa caracterización de la variedad estándar del español en los planos fonético, morfológico, léxico y semántico. A continuación, estos son los principios generales de relevancia que regulan la formación de la variedad estándar a nivel suprarregional o hiperdialectal:

1. Sostiene que quien habla bien habla como escribe y pronuncia de la manera más cercana a la escritura.
2. En la pronunciación, se prima la eficacia comunicativa y a evitar errores de interpretación.
3. Elimina rasgos fonéticos y morfológicos específicos, amplía y negocia el caudal léxico.
4. Se abandonan términos muy locales, se negocian los extranjerismos y cambian (o readaptan) los significados de las palabras existentes.

5. Se buscan vocablos comunes a la mayor cantidad de lugares abarcados por la variedad estándar (homogeneización del léxico).

Establecer los límites del concepto de variedad estándar y contrastarlos con los del español neutro es de relevancia para esta tesina, ya que en los párrafos siguientes se ahondará en el proceso de doblaje en español para Hispanoamérica, en el que, como es el caso de *Los Simpson*, se utiliza esta variedad a un nivel general, pero desmarcándose en muchas cuestiones de estilo para buscar su propia lengua.

Debido a la proliferación de variedades en español en base a las nacionalidades de los actores que en las décadas de 1920 y 1930 dieron voz en los primeros procesos de doblaje, se propuso crear el español neutro (Nájar, 2007). De esta forma, se intentó desde entonces “respetar los seseos iberoamericanos, sin exagerar el acento propio del actor o del país donde se realizara el doblaje”, resultando así un “lenguaje ajeno a todos los países y a todas las formas conocidas de hablar ese mismo idioma, el que simplemente debería ser un castellano culto” (p. 152).

El doblaje forma parte de un entramado con fines de lucro, de abarcar y llegar a la mayor audiencia posible con el menor costo posible. Por ello, Castro Roig (1996) asocia la existencia artificial del neutro a una razón comercial: “Es mucho más barato hacer una sola traducción al español que hacer dos, tres o veinte”.

Para la Sociolingüística, que abarca la relación del lenguaje con el contexto sociocultural y atiende, entre otras cuestiones, la normalización, la neutralización y la estandarización (Hudson, 1981), el español neutro debe ser entendido como una variedad semiartificial. La razón es que incluye rasgos de las lenguas naturales como artificiales. Recordamos que Amadeo (2022b) señaló que la semiartificial es una variedad del español (esta última considerada lengua natural), pero además posee cuestiones meramente conscientes e intencionales (lengua artificial) respecto a su función para agrupar los dialectos que existen en Hispanoamérica, tal como ya se desarrolló.

El español neutro ha sido aceptado en buen grado en todos los países hispanoamericanos, donde las películas, series y demás contenidos principalmente en inglés son doblados directamente en esta lengua semiartificial, contrariamente a lo que ocurre en España, donde se defiende hoy el dialecto peninsular del español (aunque hasta el año 1973 se utilizó el neutro, según el historial de la Televisión Española).

Para Andi3n Herrero (2008), el espa3ol neutro es un “milagro lingüístico” que permite que el público latinoamericano se pueda comprender entre sí fácilmente más allá de sus diferencias dialectales, al dirigirse a una audiencia mundializada, afinando su hilo para caber por el ojo de todas las agujas. Lo que sucede, en realidad, es que “nadie habla espa3ol neutro, excepto los personajes de películas y telenovelas” (Villegas, 2006, p. 320). Es, como ya se dijo, una



Ilustración 3. Consideramos al espa3ol neutro como una lengua de tipo semiartificial, según los aportes teóricos de Amadeo (2022).

lengua semiartificial y no existe como variante dialectal. El espa3ol neutro persiste con la única intención de servir productos a la mayor cantidad posible de público con el menor esfuerzo, es decir, costo.

Dijimos que nadie habla esta lengua semiartificial, lo que plantea otra singular paradoja en el espa3ol neutro para adaptarse al uso cotidiano de la lengua que hacen los hablantes: “El espa3ol neutro no huye del coloquialismo, pero le exige al coloquialismo que sea... ¡neutro! Es decir, entendible para todos sin problemas” (Villegas, 2006, p. 320). Afirma Zabalbeascoa (2008) que nos encontramos entonces ante una oralidad no espontánea porque algunos diálogos “suenan falsos y artificiales porque no coinciden con ninguna variedad lingüística realmente hablada” (p. 161). Esto no es lo mismo que plantear que los diálogos puedan o no ser coherentes con lo que se espera de una charla natural, ya que tratan de imitar en el doblaje esa espontaneidad de la oralidad en la cotidianidad.

Bravo García (2008) asegura que el espa3ol neutro, o el espa3ol internacional, término equivalente usado por la lingüista e investigadora para referirse a esta lengua semiartificial, apareció como consecuencia de la distancia producida entre la variedad estándar (la norma culta de las instituciones) y la norma hablada común al mundo hispanohablante. El espa3ol neutro busca ser entendido en cada rincón de la veintena de países en el que el idioma espa3ol es el oficial y utilizado por la mayoría de su población, pero con distintos dialectos. Por eso, reduce y/o elimina los rasgos nacionales y locales en la manera de hablar de los actores y actrices de voz.

La autora advierte que el adjetivo “neutro” es utilizado en Argentina, Uruguay y Chile, que se perciben “más singularizados” en sus dialectos. Esto porque entienden que “neutro significa ausencia total de marca, por lo tanto manejar ese estilo implica garantizar la ausencia de rasgos nacionales o locales, que se consideran como interferencias indeseadas en la promoción de los productos” (p. 29). Frente a esta postura, defiende que el espa3ol neutro no muestra indiferencia ante los rasgos propios de cada territorio, pero sí un afán de superación, ya

que las peculiaridades vinculadas a un origen específico pueden terminar suponiendo una limitación real, estableciendo fronteras entre lo nacional y lo internacional.

“La repercusión mercantil ha sido inmediata, ya que los productos han ampliado tanto sus mercados de exportación como el grado de aceptación del público” (Bravo García, 2008, p. 25), por lo que los espectadores terminan notando una “gran mejora frente a la alternativa de recibir producciones nacionales americanas con las características lingüísticas de origen” (p. 25).

Sobre cómo definir al español neutro, Villegas (2006) suma:

Es un artificio perfeccionado en estos últimos tiempos de interacción infinita que nos toca vivir, y existe con la única intención de servir productos a la mayor cantidad posible de público con el menor esfuerzo (...) en el cual se usan o inventan formas léxicas y gramaticales lo más exentas de regionalismos que se pueda, con el ánimo de generar un solo producto que no resulte agravante a nadie, en lugar de tener que producir diferentes copias de lo mismo. (p. 320)

Bravo García (2008) realiza una “selección lingüística” (p. 34) acerca de cómo debiera caracterizarse al español neutro, esencialmente “endonormativo” y que “extrae usos que son intrínsecos al sistema de la lengua española” (p. 38). Como ya se dijo, es típica la diversidad lingüística de Hispanoamérica, pero puede convertirse a la hora de hacer un compendio de rasgos y vocabulario para representar a todos los hablantes. Por ello, su caracterización que aquí será reproducida a modo de guía debe aclararse que “pondera no sólo la vigencia de uso de una determinada variante articulatoria, léxica o morfosintáctica sino, lo que es más importante, sus evocaciones en el mundo hispanohablante”. Un punto interesante para reproducirlo es lo que la autora busca con su descripción:

En definitiva, el reto consiste en conseguir una aproximación entre la lengua de la vida cotidiana y la lengua usada en los medios, sin que ésta baje a lo vulgar ni se distancie por la vía culta del usuario. La identidad no proviene sólo del uso de una misma lengua, sino de contextos comunes, construidos en la interacción cotidiana con hablantes que comparten patrones discursivos y modelos de contextualización. (Bravo García, 2008, p. 35)

Otra cuestión a considerar es que no existe un único manual de estilo o lista de reglas a seguir para expresarse en español neutro. Sí, en cambio, pautas que están dispuestas en sistemas de consultas de los distintos medios involucrados en el uso de esta lengua semiartificial, que

pueden variar entre sí y, por ende, son un consenso de un determinado grupo social que desarrolla sus actividades en el ámbito de los medios de comunicación.

Muchos de estos manuales son copias casi literales de otros (o de varios), con lo que hay ausencia total de reflexión y análisis en la elección de soluciones lingüísticas propuestas, realizadas en ocasiones por personas ajenas al ámbito filológico. Estos pron- tuarios parecen tener un uso más restrictivo que creativo y generan cierta insatisfacción en su propio espacio de difusión profesional; como consecuencia, el español neutro se hace en buena medida al margen de estos textos. (Bravo García, 2008, p. 36)

Aunque el castellano hablado en Hispanoamérica tiene variedades condicionadas por el con- texto, la geografía y rasgos sociales, son muy pocos los rasgos exclusivos de un territorio determinado: “Lo que sí cambia es el grado de aceptación social” (p. 39).

Por su parte, en el marco de un proyecto de investigación llamado “El español de Buenos Aires”, subvencionado por la Universidad de Buenos Aires, Petrella (1997) hace otra descrip- ción del español neutro, analizando su influencia en la traducción y vinculándolo con los pro- blemas vinculados a la legislación del doblaje en español en Argentina (algo que se verá más adelante en el capítulo “II. 2. 2. 3. Marco normativo y antecedentes en Argentina”).

La autora argentina llegó a una serie de aspectos que se repiten en los distintos doblajes en español neutro (el corpus de base fue de 600 horas de películas) y, luego, presentó un criterio contrastivo y diferencial respecto a los dialectos más importantes del castellano en el conti- nente.

A continuación, una selección de los aspectos más destacados del español neutro en base a los trabajos de Bravo García (2008) y de Petrella (1997).

En cuanto a entonación y pronunciación:

- A diferencia del español peninsular, el neutro reproducido en Latinoamérica opta por el uso del seseo, la igualación en la pronunciación de los sonidos correspondientes a las grafías *ese* y *zeta*, y *ce* ante las vocales *e*, *i*, con el sonido de la letra *ese*. *Por ejemplo: //coser//* tanto para *cocer* y *coser*, *//rosa//* tanto para *rosa* como *roza*.
- Hay yeísmo, es decir, la igualación en la pronunciación de los sonidos palatales de las grafías *ll* y *y*. Esto marca distancia de *sh*, que en zonas de Argentina aplica para el dialecto rioplatense. Por ejemplo: se mantiene *//io//* para *yo*. En dialecto rioplatense sería *//sho//*.

- Se busca una entonación limpia de cualquier referencia, que no se pueda identificar con la de ningún país.
- Se suaviza o enmascara la entonación propia del actor de doblaje. Es decir, se eliminan rasgos nacionales, de un dialecto regional, que lo identifiquen con algún país en particular.

Respecto a morfosintaxis:

- En la segunda persona se usa el pronombre *ustedes* en lugar de *vosotros*, este último típico del dialecto del español de España. Por ejemplo: *Ustedes vieron la televisión* en lugar de *Vosotros vieron la televisión*.
- Para el tratamiento en segunda persona del singular se utiliza *tú* (tuteo). Se evita el *vos* (voseo) y queda limitado al habla cotidiana de Argentina y Uruguay, especialmente, aunque también es usado en países como Chile, Paraguay, Colombia y algunas zonas de Centroamérica. Por ejemplo, *tú manejas el auto* en lugar de *vos manejas el auto*.
- Hay una preferencia en el orden por sujeto – verbo – objeto, salvo cuando intervienen razones de intencionalidad (por ejemplo, *¿Qué tú quieres?*) o emotividad (por ejemplo, *Hermoso fue el partido*).
- Se opta por formas simples en lugar de tiempos verbales compuestos. Es lo que sucede especialmente con el pretérito perfecto simple por encima del pretérito perfecto compuesto. Por ejemplo: *Ella salió de la habitación* en lugar de *Ella ha salido de la habitación*.
- Es frecuente el uso de estar + gerundio. Por ejemplo: *estoy paseando* en lugar de *salí a dar un paseo*.
- Por influencia del inglés, se observa mayor aparición de estructuras en voz pasiva, además de evitarse el pretérito perfecto compuesto. Por ejemplo: *Los eventos fueron suspendidos por el Gobierno* en lugar de *El Gobierno ha suspendido los eventos*.
- Lo mismo sucede con el verbo *hacer* en oraciones donde funciona como calco del *do* en inglés. Por ejemplo: *Sí, lo hice*.
- Hay preferencia de la variación pronominal en verbos. Por ejemplo: *recuperarse* en lugar de *recuperar*.
- Se pueden observar estructuras sintácticas heredadas de lo mediático: oraciones breves, con escasa subordinación y conectores.
- Uso del alomorfo de diminutivo *-ito*, pero aparece con mucha frecuencia *-illo*. Por ejemplo: *pequeñito* en lugar de *pequeño*.

En el caso del léxico:

- Es importante utilizar un vocabulario unívoco y prestigioso, con palabras que cuenten con aceptación tanto generacional como nacional.
- Cuando se emplean términos nacionales, por ejemplo, mexicanos, se da con los que pueden ser entendidos por todos los hablantes de la región o es necesario por razones de guion y mercado.
- La selección de los términos no siempre corresponde con el término más utilizado en los distintos países, sino con el menos marcado o ambiguo.
- Se evitan vocablos que en ciertos países puedan tener un significado grosero o mal-estar, además de atentar contra los efectos cómicos.
- Cuando hay anglicismos, generalmente sucede por ser un término unificador frente a diversas designaciones hispánicas o cuando se trata de palabras de uso corriente en ciertas actividades y/o contextos. Por ejemplo: *coach* en lugar de *entrenador*, *casting* en lugar de *selección* o *reparto*, *e-mail* en lugar de *correo electrónico*, *sandwich* en lugar de *sánguche*, *bullying* en lugar de *acoso escolar*.
- Se evitan las “malas palabras” en el caso de productos calificados ATP o para mayores de 13 años y se emplean insultos con eufemismos no argentinos. Por ejemplo: *perra* en lugar de *puta*.

Hasta aquí señalamos un punto crucial para esta tesina, diferenciando tres variedades de la lengua como son el dialecto rioplatense de Argentina, la variedad estándar oficializada desde el Estado y las academias, y el español neutro utilizado y difundido en los procesos del doblaje en Hispanoamérica. El dialecto rioplatense del español es el predominante en nuestro país dada la cantidad de hablantes, principalmente, de las pobladas ciudad y provincia de Buenos Aires y su enorme aparato mediático-cultural con llegada a todo el territorio nacional. Tal como puntualizamos en base a los aportes del instituto Centro Virtual Cervantes (2019), el dialecto rioplatense muestra sus rasgos más notorios en el empleo del voseo y, particularmente, en el plano fónico, al incorporar la influencia italiana en la entonación, el yeísmo como rehilamiento (no se diferencia la *elle* y *ye*) y el seseo, ausentes en otros dialectos del castellano y, por consiguiente, en el doblaje para productos audiovisuales. Es que como veremos más adelante en el apartado “II. 2. 2. El doblaje”, el dialecto rioplatense incluso es ignorado en los procesos de traducción de voz que se han realizado en la propia Argentina, prefiriéndose el uso del español neutro. Este último, sin contar con una normativa clara y apenas resultar marcado por ciertas reglas de estilo ya enunciadas, es permeable al léxico y algunas pronunciaciones de México, mercado dominante en la industria hace casi un siglo.

Dijimos que ante una situación de tipo multilectal, en una Argentina que tiene varios dialectos en su vasto territorio como el cuyano o el de la zona de Córdoba (Vidal de Battini (1964), es necesario establecer una variedad de la lengua que permita la comunicación entre los distintos grupos de la sociedad y funcione como “suprarregional o hiperdialectal” (Amadeo, 2022c, p. 63). La variedad estándar, como si se tratara de un modelo de corrección en el habla y la escritura, cumple el rol de vehículo de la comunicación y símbolo de estructura social, difundida desde las academias y el Estado, y finalmente adoptada por la población. Si bien es una variedad de la lengua natural (español), tiene un objetivo de creación consciente, por lo que la clasificamos como variedad de tipo semiartificial. A diferencia del dialecto rioplatense, que contiene menos elementos y es de reducido tamaño de hablantes frente a la lengua, la variedad estándar abandona términos demasiado locales, apela a vocablos comunes a la mayor cantidad de hablantes y sus lugares de origen y termina provocando un léxico homogeneizado (Demonte, 2001).

La variedad estándar comparte su definición como lengua semiartificial con el español neutro por las razones de éste como creación consciente, al haber sido generado e impuesto con un propósito con fines de lucro, el de alcanzar la mayor audiencia posible en una sola traducción con un lenguaje que es ajeno a todos los países. Pero no son lo mismo, a pesar de su impulso unificador de distintos dialectos: mientras la variedad estándar es la elegida y comunicada desde las instituciones de cada Estado nacional, el español neutro figura en el terreno comercial como consecuencia de la distancia producida entre la variedad estándar y la lengua hablada común en el mundo hispanohablante, sumada a sus dialectos derivados. Como reflexionaba Zabalbeascoa (2008), el español neutro es una oralidad de carácter deliberado (es decir, no espontáneo) porque los diálogos no coinciden con ninguna variedad lingüística realmente hablada y reducen o eliminan los rasgos nacionales, dejando un producto que no genera identificación geográfica y cultural. De todos modos, el español neutro no puede escapar al arrastre de algunos rasgos del dialecto de México, además del tuteo que es ajeno a Argentina y otros eufemismos y vocablos como insultos, términos humorísticos y palabras de tipo unívocas mayormente utilizadas en otros países, algo que se detectará en el análisis del doblaje de Los Simpson a presentar en este trabajo.

II. 2. 1. 3. Aportes de la Pragmática

Los Simpson, como se verá en el análisis del discurso a partir de la selección de tres episodios, es un producto televisivo que tiene referencias políticas, sociales y culturales, por lo que juega frecuentemente con la complicidad de su audiencia para la apropiación del español que realiza y su construcción de léxico que genera un particular uso del lenguaje. En este caso

aportaremos que el doblaje latino de la serie, para alcanzar este objetivo, asume que la comunicación exige mucho más que intercambiar significados ya conocidos.

Para ampliar y comprender esta afirmación en el análisis, es importante incorporar la disciplina de la Pragmática. No se trata solamente de qué quiere decir una palabra (semántica), sino qué se quiere decir con esa palabra. Aporta Reyes (1995) que la Pragmática es “el significado de las palabras en su relación con hablantes y contextos” (p. 7) y añade:

La Pragmática se ocupa de estudiar el significado lingüístico, pero no el significado de las palabras aisladas de contexto, ni de las oraciones aisladas de contexto, sino el significado de las palabras (u oraciones, o fragmentos de oraciones) usadas en los actos de comunicación. (p. 8)

El significado del lenguaje usado es intencional y depende de las circunstancias en que se



Ilustración 4. Jóvenes utilizan una frase de Lisa Simpson, derivada del doblaje latino, en la marcha del Día de la Mujer en Buenos Aires (2018).

produce el acto de la palabra porque “el significado que el hablante quiere comunicar tiene una parte explícita y una parte implícita, lo que no se dice pero también se comunica” (p. 10) ¿Cómo logramos captarlo? La autora asegura que interpretar ese significado es el resultado de una operación de decodificación y de la derivación de inferencias: inferimos lo que se nos quiere decir, que no suele estar totalmente explícito.

Aquí interviene el contexto, al que entendemos desde la Lingüística como “el conjunto de conocimientos y creencias compartidas por los interlocutores de un intercambio verbal y que son pertinentes para producir e interpretar sus enunciados” (p. 19). No es posible estudiar el lenguaje independiente de su uso.

De acuerdo con Reyes (1995), hay tres contextos:

- 1) lingüístico: cotexto, el material lingüístico que precede y sigue;
- 2) situacional: datos accesibles del participante en el contexto físico;
- 3) sociocultural: con el que hacemos foco para el caso de Los Simpson en esta tesina.

El contexto sociocultural es “la configuración de datos que proceden de condicionamientos sociales y culturales sobre el comportamiento verbal y su adecuación a diferentes circunstancias (...) constituido por un marco metacomunicativo que clasifica la situación de habla y el papel de los participantes” (p. 20). Se generan expectativas y presuposiciones sin las cuales

sería imposible el trabajo de producir e interpretar lenguaje y se proveen una serie de datos necesarios para la comunicación que permiten asociar unos significados con otros.

II. 2. 1. 3. a. Teoría del Principio de Cooperación

Cuando decimos que entre los hablantes hay un acuerdo previo de colaboración en la tarea de comunicarse, se agrega una implicatura de lo dicho. El término de “implicatura” fue acuñado por el filósofo inglés Herbert Paul Grice, quien prestó atención a la búsqueda de los principios que rigen los usos comunes de la lengua en su teoría del principio de cooperación. Expresa Grice (citado en Reyes, 1995) que nuestros intercambios verbales no son una sucesión de observaciones desconectadas y al azar, ya que eso no sería racional. Sí, en cambio, los hablantes damos por descontado que somos cooperativos. Los demás esperan de nosotros, y nosotros de los demás.

El cientista social francés Dan Sperber y el lingüista británico Dreirdre Wilson (citados en Reyes, 1995) retoman la cooperación de Grice y afirman que los seres humanos somos cooperativos a la hora de comunicarnos y usar la lengua porque tenemos algo que ganar: conocimiento del mundo.

A cambio del esfuerzo de dedicar atención, tiempo, memoria, para entender lo que nos dicen, recibimos, o, por lo menos, descontamos que siempre vamos a recibir, “efectos cognoscitivos”, es decir, una modificación o enriquecimiento de nuestro conocimiento del mundo, (...) sin exigirnos un esfuerzo desmedido de interpretación porque tendemos a equilibrar ganancia y esfuerzo. Cuantos más efectos cognoscitivos produzca un enunciado, y menos esfuerzo de interpretación exija, más relevante será. (p. 54)

La relevancia hace foco en “la información nueva pero conectada con la que ya tenemos: la conexión provoca más información nueva, que no se hubiera podido inferir sin la conexión. Esta información es la más relevante, pues produce un efecto de multiplicación, con menos coste de procesamiento. Los resultados de esta multiplicación se llaman ‘efectos contextuales’” (Reyes, 1995, p. 54).

II. 2. 1. 4. El uso social, apropiación y contexto: qué hacemos con la lengua

Como dijo Saussure, entendimos que las lenguas son convencionales, amén de que la facultad del lenguaje es natural a la especie humana y parte de su herencia biológica. Una vez que el cambio se ha impuesto, la nueva forma lingüística pasa a formar parte de un sistema de regularidades, a partir del acuerdo preestablecido entre personas y la práctica desencadenada, en muchos casos por necesidades comunicativas. Las lenguas que hablamos son

productos de la cultura, en tanto convencionales en sus estructuras fónicas, sintácticas y semánticas. Reyes (1995) lo explica de la siguiente manera:

Tanto los significados de los elementos léxicos como el conjunto de reglas para combinarlos son convencionales, es decir, no naturales, lo que significa que no obedecen a leyes físicas ni a principios de lógica, sino que son arbitrarios y se han ido consolidando a lo largo de la práctica del lenguaje en una comunidad. (p. 14)

Los Simpson, como se verá en el análisis del discurso de tres episodios seleccionados, es una serie cómica de televisión que basa su contenido en las referencias, en sentido de sátira, a la cultura popular con temáticas políticas, sociales, económicas, religiosas, culturales y filosóficas. Las historias están ambientadas mayoritariamente en la ciudad ficticia de Springfield, con eje en una “familia tipo americana” como la de Homero, su esposa Marge y sus tres hijos Bart, Lisa y Maggie. Más allá del núcleo familiar, se destaca la participación de decenas de personajes secundarios que representan y parodian a los típicos habitantes, desde estudiantes y docentes de la escuela primaria, pasando por abogados, comerciantes, religiosos, hasta políticos, empresarios y figuras del espectáculo y del deporte. Entonces, el programa juega constantemente con la audiencia de manera cómplice, ya que depende del grado de conocimiento del público sobre distintos aspectos para lograr la risa y el efecto de un diálogo muchas veces sutil, de varias capas de sentido, que conecta a cuestiones palpables de la realidad.

La vigencia de la serie en más de tres décadas se da en Hispanoamérica especialmente por el doblaje al español. Aun con características sociales y culturales totalmente diferentes entre América Latina y Estados Unidos, la adaptación del léxico y la semántica del doblaje hispanoamericano respecto a la versión original en inglés promueve una identificación con el público que la consume en nuestra región. No estamos ante una traducción palabra por palabra ni literal, respetuosa de los textos de la lengua origen, sino que en el doblaje de Los Simpson se introducen de forma deliberada modismos, creaciones discursivas y adaptaciones comunes al contexto sociocultural de los espectadores, construyendo un uso único del lenguaje. Así, es frecuente que frases y escenas de la serie aparezcan en los intercambios comunicacionales entre las personas como reemplazo de otros términos, a fin de decir lo mismo. Debido a la popularidad y familiaridad visual de Los Simpson, ni siquiera se necesita ampliar el origen de esa referencia, ya que es captada con facilidad por los integrantes de la charla ante el grado de penetración cultural y la reproducción a través de los medios y las redes sociales. Esto, como ya se mencionó en el apartado de “II. 2. 1. 3. Aportes de la Pragmática”, en el marco de una negociación de expectativas y gratificaciones por captar el humor.

II. 2. 2. El doblaje

II. 2. 2. 1. Definición de doblaje

A la hora de establecer una definición, es clave por su relevancia histórica y valor cinematográfico el concepto del crítico e historiador francés Georges Sadoul (1952), quien define al doblaje como la “postsincronización que reemplaza el diálogo original por su traducción aproximada, dicha por actores que se esfuerzan en sincronizar las palabras con el movimiento de los labios de la imagen proyectada en la pantalla” (p. 204).

De acuerdo con Olivares (citado en Nájjar, 2007), el doblaje de voz puede referirse a cuatro labores cinematográficas —en nuestro caso de Los Simpson, aplicadas a programas de televisión— que son las siguientes:

- 1) Actoral: sonorización, registro o adición de sonidos y diálogo antes o después del rodaje; 2) Musical: orquestación de música para un filme, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña; 3) Técnica: mezcla de las pistas sonoras de la película y su posterior grabación en una sola banda, lo cual también es conocido como regrabación; y 4) Textual: como la traducción de los diálogos de una película para luego realizar la adaptación, sincronización y grabación de los diálogos doblados con los movimientos labiales de los protagonistas originales. (p. 16)

De las cuatro que intervienen, entonces, nos limitaremos a la labor textual, evitando así confusiones con otros términos y tareas que engloba la actividad.

En el aspecto sonoro vocal de esas producciones audiovisuales, la palabra doblaje señala, más bien, el proceso de hacer que unos hablantes o actores profesionales, sincrónicamente, repitan lo dicho por distintos hablantes o actores profesionales, en otro idioma. (Nájjar, 2007, p. 21)

Respecto a las traducciones, y siguiendo al autor antes citado, el adaptador o traductor debe escribir de forma tal que cada diálogo corresponda a la forma de hablar y al nivel económico y social de cada personaje, conociendo la forma de traducir —al español— “topónimos, estereotipos sexuales, nombres propios y de los alimentos, alusiones literarias, identidades nacionales, chistes, juegos de palabras, etc.”. (Nájjar, 2007, p. 156)

En cuanto al resultado, más allá de las técnicas involucradas en cada estudio de doblaje,



Ilustración 5. Mapa de Hispanoamérica. El doblaje al español de Los Simpson se realiza para toda esa región.

director y elenco de actores de voz, Chaume (2005) sostiene que el fin último de un doblaje es que “el producto final sea verosímil, que parezca real, que nos engañe como espectadores y creamos que estamos asistiendo a una producción propia, a una historia propia, a unos personajes reconocibles, a unas voces verosímiles” (p. 6); de allí que se puedan producir cambios y se tomen libertades respecto al guion original del producto audiovisual, algo que se evaluará en esta tesina con los tres capítulos a analizar de Los Simpson.

II. 2. 2. 2. Breve reseña histórica

Los Simpson es un producto televisivo de vasta popularidad en América Latina. Una de las razones de la buena aceptación y apropiación por parte del público es el doblaje al español, con un léxico propio e identificable que se adapta al contexto sociocultural de la región. Sin embargo, dista bastante de ser la primera adaptación en marcar un hecho histórico para la industria. Así resulta importante dar cuenta del contexto político, social y económico que llevó a la actividad del doblaje a lo que hoy representa, además de las problemáticas y los antecedentes en cuanto al español neutro y otras variedades elegidas en la tarea. En algunos casos, se dio de manera fallida, como fue la aplicación del dialecto rioplatense en el doblaje de la película animada “Los increíbles” (2004), que nunca volvió a repetirse dado el nivel de rechazo crítico y popular: el público argentino prefirió un doblaje extranjero realizado en México y no su dialecto de uso predominante.

Nájar (2007) documenta que, en específico, el doblaje o la sustitución de voz siempre fue acompañando los avances en la sonorización audiovisual, particularmente en la década de 1920. Previamente hubo diversos experimentos, que incluso se remontan a la etapa primitiva del cine con los hermanos franceses Lumière (proyectaron “La llegada del tren”, la primera película de la historia en 1895) o Georges Méliès (1861-1938). Los primeros sonorizaron con voces humanas, haciendo que algunas personas no profesionales hablaran sin ser vistos. En tanto, el segundo director ponía a algún actor detrás de la pantalla para leer el texto, procu-

rando que coincidiera con el movimiento de los labios del actor visto en la cinta. Aún a principios del siglo XX, el cine seguía considerándose mudo, aunque contara con los llamados “voceadores” (p. 64), ya considerados sincronizadores profesionales

Uno de los primeros usos de una versión multilingüe para una película fue el que hizo el director y técnico de efectos estadounidense Roy Pomeroy, al hacer hablar en cinco idiomas a Emil Jannings, actor estelar extranjero más importante de los contratados entonces por Paramount. Como el intérprete era suizo y tenía un marcado manejo del habla en alemán, Pomeroy le hizo hablar sólo en ese idioma y simular hablar en otros cuatro, reemplazando en esos casos con las voces de otros actores de otras lenguas: había nacido el doblaje.

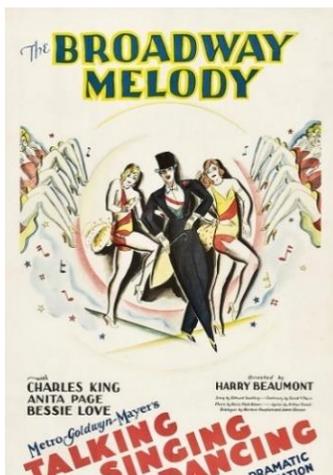


Ilustración 6. Póster de “Melodías de Broadway” (1929), primer filme doblado en español.

Respecto al español, el primer caso de doblaje a nuestro idioma se remonta a finales de la década de 1920, cuando los estudios de Hollywood, en plena transición del cine mudo al cine sonoro, insistían en ampliar su llegada al público. La labor práctica del doblaje de la voz fue como transferencia lingüística sincronizada, a modo de sustitución del idioma original, en este caso, el inglés.

La primera película doblada al castellano fue la estadounidense “Melodías de Broadway” (Broadway Melody), seguida de “Río Rita” (Luther Reed), ambas en 1929, dos años después del que fuera el primer filme con sonido sincronizado, “El cantante de jazz” (The Jazz Singer), lo que da muestra de la necesidad y urgencia que tenían los estudios de cine por alcanzar al público de otras latitudes más allá del anglosajón. Durante la década siguiente, el desarrollo técnico comenzó a mostrar avances, así como el interés creciente de la industria, aunque con la falta de entusiasmo de los ejecutivos nativos de Estados Unidos, lo que al cabo de unos años obligó a derivar el trabajo del doblaje a países como México, siguiendo la aplicación incipiente del español neutro.

Relata Nájjar (2007):

Definitivamente, hacía falta pulir las técnicas de la traducción y, sobre todo, de la adaptación, subordinadas ambas a los movimientos de los labios de los intérpretes originales. Y eso fue lo que hicieron los muy sensibles y cultos pioneros del doblaje de traducción de cada país o de cada idioma involucrado en esta tarea. (p. 111)

Un quiebre en lo que respecta al requerimiento del doblaje fue la Ley de Doblaje establecida por España en 1941, por entonces bajo dominio del franquismo. Al principio, España tomó para su mercado audiovisual el mismo doblaje neutro para Latinoamérica, pero se abandonó por cuestiones de gusto y poca aceptación en la década de 1970, imponiéndose la versión peninsular.



Ilustración 7. En España, durante la dictadura de Francisco Franco, se estableció la primera ley de doblaje al castellano (1941). Fue cuestionada por su poder de censura.

Hecha la aclaración, España fue el primer territorio en oficializar desde el Estado la difusión de la lengua castellana en los productos culturales, pero no solamente con fines de alfabetización y acceso de la población. Galán (2003) asegura que esa normativa, pese a lo pionera, “no significó sólo el regalo del idioma a las películas extranjeras, ni el destrozamiento artístico que significa suprimir las voces originales de los intérpretes, sino un medio perverso para ampliar las largas garras de la censura”, al ser considerada inspiración de la Ley de Defensa del Idioma del dictador italiano Benito Mussolini. Era la época en que, bajo un gobierno autoritario, la sociedad española estaba dominada por la doctrina del nacionalcatolicismo donde se prohibía el matrimonio civil y el divorcio y se condenaban exhibiciones que presentaran partes comprometidas del cuerpo de la mujer, por ejemplo, o fueran en contra de la religión católica asociada al poder. Entonces, con el doblaje obligatorio al español, no sólo se buscaba imponer el idioma como símbolo de la identidad nacional, sino que se permitía usar el cine principalmente como vehículo para el adoctrinamiento de las masas a través del control de sus contenidos. En esa censura lingüística, el régimen franquista podía suprimir todo aquello que le resultara molesto e incómodo mediante la alteración de los diálogos y sin cortes de imagen (González, 2000). Tanto las órdenes ministeriales como la normativa en general se limitaban a la opinión de cada censor debido a la inexistencia de un código claramente definido acerca del doblaje. Los censores, cuya identidad era secreta, actuaron como “ángeles guardianes, que nos libraban de la tentación de soñar mundos mejores en la oscuridad de los cines” (RTVE, 2011).

Al contrario, en 1949, Argentina y México, países latinoamericanos donde ya se realizaban tareas de doblaje solicitadas por los estudios de Estados Unidos, prohibieron el doblaje porque “los subtítulos no podían ser leídos por los niños pequeños, solamente se permitió doblar las voces en las películas que estuvieran dirigidas a la infancia” (Nájar, 2007, p. 130). Esta maniobra de los gobiernos resultó con los efectos contrarios: Disney penetró con su dominio en la traducción de voces a tal punto que hoy es inimaginable ver una película o serie de animación —asociadas tradicionalmente al público infantil— en su idioma original.

El plan nada inocente de los productores norteamericanos al realizar películas en idiomas de otros países no intentaba hacer que brillaran y que se lucieran los actores de esas naciones, (...) sino que se realizaba para volver a penetrar esos mercados, para recuperarlos, después de haberlos perdido por el nacimiento del cine sonoro hablado. (Nájar, 2007, p. 166)

Fue desde los años 50 cuando, debido a “la plena aceptación continental del doblaje de traducción realizado en México”, con empresas estadounidenses delegando la tarea a estudios localizados en el país azteca para difundir sus productos en la televisión hogareña, los actores



Ilustración 8. En Hispanoamérica, se estima que el doblaje tiene un impacto sobre más de 450 millones de hablantes y espectadores.

de voz “se convirtieron en piezas fundamentales para cubrir la aumentada, enorme y sorpresiva demanda de producción de doblaje a otro idioma” (Nájar, 2007, p. 131). Mientras se suspendía la exhibición de películas extranjeras dobladas al español, irrumpió la televisión, que requería audio en el idioma de los espectadores por cuestiones etarias y niveles de analfabetismo, así como de calidad de imagen (los subtítulos no eran tan visibles como en la pantalla grande de las salas). Y si bien ya se realizaba doblaje en territorios como Argentina o Puerto Rico, México logró desde entonces y hasta la fecha ser considerado como “el Hollywood del doblaje de la voz” (p. 437). Así, el doblaje

dejó de ser esporádico y se aplicó masivamente en los productos audiovisuales.

Con el paso de los años y el interés de los estudios estadounidenses en posicionar sus contenidos, comenzaron a proliferar más estudios de doblaje. Y ya para los años 70, había instituciones dedicadas al perfeccionamiento de la técnica. En la actualidad, el trabajo de doblaje de voz en español tiene una visibilidad en un mercado que ronda más de 450 millones de hispanoparlantes.

Al hablar del doblaje, un fenómeno que no puede pasarse por alto es la traducción por medio de la subtitulación. Dependiendo de la cultura, la economía y la tradición de cada país, está presente en mayor o menor medida en las salas de cine, la televisión y las plataformas de streaming. El proceso de subtitulación respeta las voces de origen y permite apreciar el desempeño completo y sin modificaciones de los artistas, pero no es capaz de generar la misma cercanía con el público comparado con el doblaje de traducción de voz.

Comparada con la traducción dramatizada (se refiere al doblaje), la subtitulación, que resulta un proceso aún más barato que el doblaje, tiene la desventaja de mostrar el

origen de la producción exhibida, un origen que el doblaje de la voz disimula u oculta. Ese disfraz de cercanía es lo que convierte a las traducciones dramatizadas en algo imprescindible para la universalización del material fílmico de cualquier país que lo produzca, los Estados Unidos en este caso. (Nájar, 2007, p. 118)

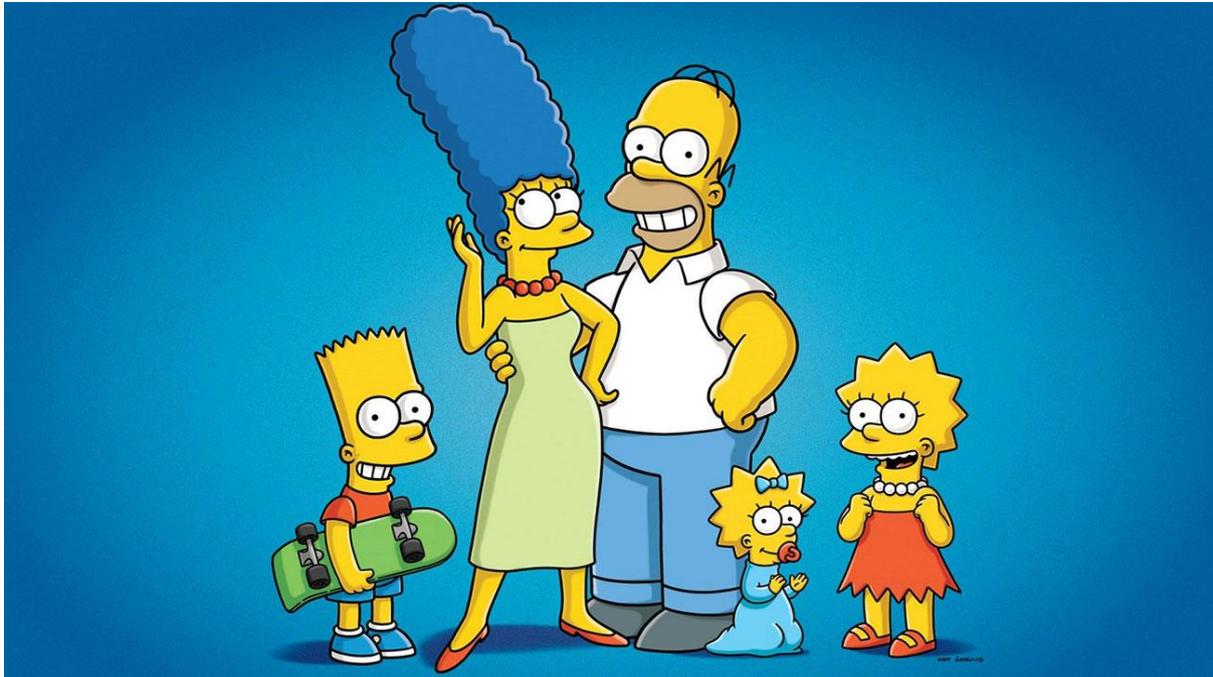


Ilustración 9. A la fecha, "Los Simpson" lleva 35 temporadas en la televisión mundial. La serie es doblada en México para toda Latinoamérica desde 1990 y se emite constantemente en canales de aire, TV paga y streaming.

En cuanto a Los Simpson, la serie de dibujos animados comenzó a doblarse al español en 1990, es decir, un año después de su estreno en la franja horaria de mayor audiencia de la cadena estadounidense Fox (Casanova, 2009). Nacido originalmente como una serie de cortos de "El show de Tracy Ullman" (1987), el programa de comedia creado por Matt Groening tiene como protagonistas a Homero, Marge, Bart, Lisa y Maggie, prototipo de una familia norteamericana de clase media en la ciudad ficticia de Springfield, "pero, también, el universo de arquetipos posibles de la humanidad toda" (Panessi, 2014, p. 21). Según Casanova (2009), "los problemas y miserias de esta familia tipo son los grandes atractivos en donde el televidente ve su propio reflejo exacerbado" (p. 5).

Ninguna serie cosechó seguidores de tanta variedad, color, edad y religión. La importancia de Los Simpson radica, asimismo, en que logró realizar la idea de transversalidad social. Y la puso en marcha en dos planos: a nivel consciente —sumando voces de todas las franjas etarias y sociales, donde todas se ven interpeladas— y a nivel religioso —nada más incuestionable que la fe, Los Simpson son religión y ésta es de todos—. No importa si se trata de un abuelo del Chaco, un remisero de Gerli, un panadero de

Ushuaia o un hípster de Palermo Soho: en su cosmogonía hay muecas representativas de cada sector. (Panessi, 2014, p. 25)

Las tareas de doblaje de Los Simpson para el territorio hispanoamericano fueron realizadas desde el primer capítulo en el estudio Audiomaster 3000 de la Ciudad de México. La empresa, propiedad del gigante mediático Televisa, operó desde mediados de la década de 1980 hasta su cierre en 2003 (Nájar, 2007). Además de ser importante para el caso que nos ocupa, es de interés repasar parte de sus tres décadas de historia porque evidencia su particular posición de influencia en el mercado continental y las cuestiones económicas que atraviesan a la actividad del doblaje, en especial, que afectaron al proceso y la posterior aclamación popular del doblaje de Los Simpson.

Por ejemplo, Audiomaster 3000 llegó a tener diez salas de grabación de diálogos y ocho cabinas de posproducción, con una capacidad de centenares de horas por semana, 15 directores, 50 traductores-adaptadores y un plantel de 600 voces profesionales, el más extenso del continente americano. Pese a nuclear gran cantidad de series y películas para su doblaje,



Ilustración 10. El actor mexicano Humberto Vélez es la voz de Homero Simpson en Latinoamérica entre 1990-2005 y 2021-presente. También ha dirigido el proceso de doblaje.

en el año 2003 Audiomaster 3000 cerró, y Fox mudó el doblaje de la decimoquinta temporada de Los Simpson, su serie más emblemática, a la empresa Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. (GDI), conocida en la actualidad con el nombre de New Art Dub. Esto derivó en un conflicto de exclusividades y salarios entre el nuevo estudio y el elenco estable de actores y actrices encabezado entonces por Humberto Vélez (Homero), Nancy McKenzie (Marge), Patricia Acevedo (Lisa), Claudia Motta (Bart) y Gabriel Chávez (Burns).

El plantel de voces de Los Simpson denunciaba una pérdida de parte de sus prestaciones, que llevó a una huelga por tiempo indefinido en febrero de 2005 (Notimex, 2005). Sin arreglo, el caso terminó con el reemplazo de todos los actores y actrices en ese mismo año, momento en el que se dobló la decimosexta temporada de la serie.

Fanáticos latinoamericanos pidieron el regreso de las voces originales (Arceo, 2005) y aseguraron que desde el cambio se produjo una pérdida de calidad en los episodios de Los Simpson, abriendo un debate en torno a la preferencia de la etapa clásica (el doblaje que en la tesina se analiza en los episodios “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar”) y la nueva etapa, recibida con rechazo (Suazo, 2017). Finalmente, y después de 17

años, el elenco original liderado y dirigido por Vélez retornó al doblaje de la serie en la decimosegunda temporada (Quinteros, 2021) y se mantiene hasta la actualidad, ya bajo control de la corporación Disney tras la compra de Fox en 2019.

II. 2. 2. 3. Marco normativo y antecedentes en Argentina

El primer doblaje al español realizado en Argentina ocurrió en 1940 con la experiencia de cuatro películas de Disney, entre ellas la célebre “Pinocho”, en el estudio Argentina Sono Film. Si bien la actividad continuó en expansión, fue frenada por disposiciones gubernamentales a finales de aquella misma década y limitada a las producciones infantiles. Además, México tomó la posición dominante en el mercado, la cual mantiene hasta la actualidad.

Canal 13 de Buenos Aires —El Trece, LS 85 TV— inició sus transmisiones en televisión abierta en 1960 y nutrió su programación con series estadounidenses, requiriendo del doblaje en español para alcanzar al público familiar a través de los primeros televisores hogareños. Fue el caso de un programa popular como “Yo amo a Lucy” (I Love Lucy, 1951-1957), doblado al español bajo la dirección de Roberto Airaldi. Para los años 70, los estudios Tecnofilm, Phonalex y Solano llevaron adelante la adaptación de clásicos japoneses como “Meteoro” y “Astroboy”. En los 80, Videorecord S.A. se encargó de otro hit de la pantalla chica como fue “El show de Benny Hill”, una versión hecha en Argentina con transmisión para todo el continente (Pineda, 2019).

Al calor del crecimiento de la industria y la necesidad de proteger los derechos de los trabajadores —aunque incluso hoy no existen leyes específicas sobre su rubro— aparecieron el Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires (Ctpcba, 1973), la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes (AATI, 1982) y, más adelante, la Federación Argentina de Traducción (FAT, 1998). Cada agrupación desempeña distintas tareas referidas al sector, que incluyen jerarquizar a los trabajadores, brindar capacitaciones, participar de foros, promover las labores, etc.

Pese a carecer del dominio en el mercado hispanoamericano como México, Argentina sancionó y promulgó una normativa a favor del doblaje en 1986, la Ley de Doblaje N° 23.316, seis años antes de la Ley Federal de Cinematografía aprobada por el Congreso mexicano en 1992 (el artículo 23, agregado en 1999, es el que determina que el doblaje debe hacerse en ese país sólo con actores de nacionalidad mexicana o extranjeros residentes). De todos modos, la ley argentina recién fue reglamentada y puesta en práctica muchos años después, en 2013, a través del decreto 933/2013.

Esa única normativa vigente en Argentina (la N° 23.316) valida al “idioma castellano neutro, según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispano hablante” en el “doblaje para la televisación de películas y/o tapes de corto o largometraje, la presentación fraccionada de ellas con fines de propaganda, la publicidad, la prensa y las denominadas ‘series’ que sean puestas en pantalla” (artículo 1°). En cuanto a los alcances, la ley aplica a las emisiones de canales de televisión públicos y privados y a sus repetidoras, ya sea transmitidas por conducto de satélites, cables coaxiales o cualquier otro medio creado o a crearse. Es decir, alcanza al caso de nuestra tesina, Los Simpson, ya que se emite por televisión abierta (Telefe y otros canales provinciales), cable/satelital (Star Channel) y streaming (la plataforma Star+).

La Ley de Doblaje en Argentina no especifica ni en su cuerpo ni en sus anexos cómo debe ser el “idioma castellano neutro”, por lo que deja a libertad de las empresas de doblaje para adaptarlo según sus propios manuales y técnicas. Bravo García (2008) precisa que, por ejemplo, en Argentina el hablante popular entiende por descarte que “neutro” es simplemente “lo no argentino”, debido a las profundas diferencias con el dialecto rioplatense (tal como detallamos en el apartado correspondiente). El decreto reglamentario 933/2013 solamente aporta que este castellano neutro “no deberá desnaturalizar las obras, particularmente en lo que refiere a la composición de personajes que requieran de lenguaje típico” (artículo 3°).

Ante la falta de precisiones formales, hay casos dispares de lo que representa ese “castellano neutro”. Un caso relevante de 2004, es decir, antes de la reglamentación de la Ley de Doblaje, fue la película de Disney-Pixar “Los increíbles”, cuya inédita adaptación al dialecto rioplatense recibió severas críticas. El filme animado de Brad Bird fue doblado en cuatro versiones al español:

1. una “neutra” para toda Hispanoamérica (la que a la fecha todavía se puede oír en Disney+),
2. otra “mexicana” con modismos marcados (disponible solamente en los cines de México en 2004 y en lanzamientos de formatos DVD y Bluray),
3. una para España (que nunca se ha comercializado en América),
4. la versión exclusiva para los cines de Argentina en 2004 y formatos hogareños, con dialecto rioplatense. Suprimida actualmente de los canales oficiales y legales.



Ilustración 11. El conductor Matías Martín participó en el doblaje de "Los increíbles" (2004) con dialecto rioplatense. El resultado fue rechazado por la prensa y la audiencia local.

El doblaje *made in Argentina* de "Los increíbles" fue realizado en los estudios Media Pro Com de Buenos Aires, bajo la dirección del argentino Nicolás Frías y del mexicano Ricardo Tejedo². Es una versión totalmente alejada del guion original, ya que reemplaza nombres de calles ("Avenida Corrientes"³) o usa constantemente elementos del léxico rioplatense ("che"). Una nota de opinión sin firma de diario Clarín del 5 de diciembre de 2004, titulada "Che, no tan groso, fierita", criticó esta versión "argentino-porteña"

por "insoportable", mientras que el escritor Juan Sasturain escribió para Página/12 el 17 de diciembre de 2004 que "jode más de lo que ayuda": "Los personajes no hablan en un español neutro (si es que eso existiera, pero vale para entendernos), sino en un coloquial porteño de última generación, incluso con referencias situacionales al contexto nacional". Pese a los cuestionamientos, Disney insistió seguidamente con otros doblajes realizados con elenco argentino para las producciones "Chicken Little" (2005), "Cars" (2006) y "Ratatouille" (2007), y luego los abandonó para siempre ante el rechazo del público.

Recientemente, Universal Pictures adoptó una mezcla de voces para el doblaje al español neutro y única versión para todo el continente de la película animada "Gato con botas: el último deseo" (2022). El proceso se hizo en los estudios VSI, aunque dividido en sus filiales de la Ciudad de México y Buenos Aires⁴. Para la familia de Ricitos de Oro, conformada por la niña y los tres osos del clásico cuento de hadas, se contrataron a cuatro intérpretes argentinos (Julieta Nair Calvo, Patricia Et-



Ilustración 12. Ricitos de Oro y los tres osos fueron doblados con dialecto rioplatense en "Gato con botas: el último deseo" (2022). En la versión original de EE.UU. se diferenciaban por ser los únicos con el dialecto británico del inglés.

chegoyen, Axel Kuschevatzky y Mariano Chiesa) que respetaron el acento rioplatense en un intento por resaltar como foráneos respecto a los demás personajes de una franquicia ya instalada como es "Shrek" (2002-presente). Curiosamente, en la versión original en inglés, Ricitos y compañía son los únicos que hablan con acento británico y no el correspondiente a

² Ficha técnica del doblaje de "Los increíbles" (2004) disponible para su revisión en https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Los_Incre%C3%ADbles#Datos_t%C3%A9cnicos.

³ Extracto de la película "Los increíbles" con doblaje argentino. Es posible apreciar el marcado dialecto rioplatense del español: <https://youtu.be/EI2N2mecN8s>.

⁴ Ficha técnica de doblaje de "Gato con botas: el último deseo" disponible para su revisión en: https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Gato_con_botas:_El_%C3%BAltimo_deseo.

Estados Unidos, lugar de origen del filme. Dijo Kuschevatzky en una entrevista realizada por la periodista Natalia Basualdo (2023):

Los argentinos pegamos más las palabras cuando hablamos, las eses las comemos, y nosotros al final de las frases el tono se va hacia abajo, y en México por ejemplo se va hacia arriba. Entonces mi desafío fue hacer el doblaje en argentino pero que las eses estuvieran marcadas, y que las frases terminasen arriba para que no sonase tan diferente al doblaje neutro, aun hablando en argentino.

Hechas las salvedades, en la mayoría de los casos hay una sola versión del doblaje al español de películas y series que llega al público que habita Argentina y es proveniente de México, a pesar de que el proceso también se realiza cada vez más en países como Chile, Venezuela y la propia República Argentina, donde en 2020 se estimaban unas 2.000 horas mensuales de materiales generadas desde nuestro territorio, aunque siendo aún una “actividad marginal dentro del audiovisual” (Arbolea, 2020).

Respecto a la composición del elenco de voces en el rubro de ficción dramática (más de cuatro actores), la Ley de Doblaje N° 23.316 establece en su artículo 2° que como mínimo el 50% del doblaje destinado a su televisación en Argentina está obligado a hacerse en nuestro



Ilustración 13. Sebastián Llapur, uno de los pocos argentinos que participa hoy en el doblaje latino de "Los Simpson". Pese a la ley vigente, el cupo del 50% nacional no se cumple.

país, con el fin de estimular la industria local y fomentar los puestos de trabajo. Sin embargo, es una situación que se incumple en el caso, por ejemplo, de Los Simpson. La temporada 33, la última emitida en 2022, tuvo un plantel de más de 40 voces, con apenas dos ellas de nacionalidad argentina: Sebastián Llapur, quien grabó desde los estudios Hi-Fi-Mix en Córdoba para los personajes de Krusty y el Abuelo Simpson, entre otros secundarios, y Sebastián Castro Saavedra, quien apareció por única vez para prestar su voz a un personaje invitado (Bill de la serie “Gravity Falls”) desde los estudios Non Stop en Buenos Aires⁵. Esta aclaración es válida debido a que no es posible aplicar lo dictado por la Ley a los tres capítulos de Los Simpson analizados en esta tesina. Corresponden a los años 1994 (“Miedo a volar”), 1996 (“Milhouse dividido”) y 1997 (“La fobia de Homero”), cuando no estaba reglamentada y vigente la normativa argentina del doblaje.

Entre otras cuestiones de relevancia, la Ley de Doblaje delega funciones específicas al Instituto Nacional de Cinematografía, el cual está a cargo del Registro de Empresas Importadoras-

⁵ Ficha técnica de doblaje de la 32° temporada de Los Simpson disponible para su revisión en: https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:33%C2%AA_temporada_de_Los_Simpson.

Distribuidoras de Programas Envasados para Televisión y del Registro de Estudios y Laboratorios de Doblaje del Instituto Nacional de Cinematografía. Que los estudios y empresas aparezcan en estos registros es imprescindible para poder trabajar en el doblaje, siempre que los actores, actrices, locutores egresados de establecimientos con reconocimiento oficial, entre ellos de cursos dictados por la Asociación Argentina de Actores y del Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica.

De todos modos, hay algunas excepciones de la obligatoriedad del doblaje, según sostiene esta legislación en su artículo 12°:

- a) Las letras de composiciones musicales;
- b) Los programas destinados a la enseñanza de lenguas extranjeras;
- c) Los programas para colectividades extranjeras;
- d) Las ceremonias de cualquier credo, con libre empleo de la lengua propia de sus ritos;
- e) La intercalación de palabras o frases en idioma extranjero que hayan sido acuñadas por la literatura clásica o por la retórica internacional;
- f) Mensajes orales de personalidades extranjeras o miembros de organismos internacionales, que podrán ser traducidos, si así se lo prefiere, mediante leyendas sobreimpresas claramente legibles o en traducción simultánea;
- g) Las emisiones destinadas a áreas pobladas por aborígenes, las que podrán ser bilingües y con eventual empleo de leyendas sobreimpresas claramente legibles;
- h) La mención de marcas registradas;
- i) Las noticias de origen extranjero, con las que se podrá proceder como en el inciso f);
- j) Los materiales fílmicos y en video grabación extranjeros hablados originariamente en idioma castellano, aunque incluyan palabras de dialectos y/o jergas o modismos locales.

II. 2. 2. 4. Técnicas de traducción para doblaje en productos audiovisuales: la propuesta de Martí Ferriol

A partir de los modelos de traducción de productos audiovisuales elaborados por José Luis Martí Ferriol y Patrick Zabalbeascoa que a continuación se desarrollarán, en el análisis central

de esta tesina habrá una matriz de análisis, una comparación y una evaluación de las diferencias léxicas y semánticas entre la versión original en inglés y español de Los Simpson para visualizar la singular apropiación que en su doblaje hace del idioma, creando una adaptación libre que construye una identidad característica del lenguaje más allá de las barreras geográficas (dialectos) y los estándares que rigen en la industria del doblaje (español neutro). Así se buscará explicar el complejo engranaje que conlleva la tarea de hacer reír en territorios diferentes en cuanto cultura y lengua, esta última entendida por Saussure como un sistema de signos producto de la convención social y habilitado de manera innata (Amadeo, 2022b).

En primer lugar, explicaremos la taxonomía desarrollada por el licenciado en traducción e interpretación español José Luis Martí Ferriol, quien en su tesis doctoral de 2006 sobre traducción de textos audiovisuales presentó un modelo de análisis cinematográfico y lingüístico con una veintena de técnicas, donde el doblaje se erige como un proceso interpretativo-comunicativo y se distancia de la literalidad de compararse línea por línea con el guion en inglés.

Martí Ferriol lo hizo en su momento específicamente con el subtítulo y doblaje al castellano de España, mediante cinco películas estadounidenses de autor, a partir de los aportes previos de otros traductores y teóricos como el estadounidense Eugene Nida, el checo Peter Newmark y la española Amparo Hurtado, entre otros, bajo la dirección de Frederic Chaume. Se trata del catedrático del Departamento de Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I (España) y reconocido autor de numerosas publicaciones sobre traducción audiovisual, entre las que destacan “Doblaje y subtitulación para la televisión” (Vic: Eumo, 2003) y “Cine y Traducción” (Madrid: Cátedra, 2004).

En su taxonomía de análisis precisó 20 técnicas de tipo interpretativo-comunicativo que abordan restricciones y distintas normas para la comprensión de la audiencia de un producto audiovisual en una lengua foránea. Se reproducen y explican a continuación para su utilidad posterior en esta tesina:

1. Préstamo: integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto traducido sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado según la grafía de la lengua del texto traducido).
2. Calco: traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y/o estructural.
3. Traducción palabra por palabra: en la traducción se mantiene la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original (todas las palabras tienen el

mismo significado fuera de contexto). Las palabras del original y de la traducción tienen idéntico orden y coinciden en número.

4. Traducción uno por uno: cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto.

5. Traducción literal: la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase.

6. Equivalente acuñado: utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua a traducir.

7. Omisión: suprimir por completo en el texto traducido algún elemento de información presente en el texto origen.

8. Reducción: suprimir en el texto traducido alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen.

9. Compresión: sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente usado en interpretación simultánea y subtitulación.

10. Particularización: usar un término más preciso o concreto.

11. Generalización: utilizar un término más general o neutro, por ejemplo, un hiperónimo.

12. Transposición: cambiar la categoría gramatical o la voz (de activa a pasiva o viceversa) del verbo.

13. Descripción: reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.

14. Ampliación: añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes informativamente, como adjetivos que designen una cualidad obvia presentada en la pantalla.

15. Amplificación: introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas, que cumplen una función metalingüística. También incluye la adición de información no presente en el texto origen.

16. Modulación: efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen: puede ser léxica o estructural.

17. Variación: cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

18. Sustitución (lingüística, paralingüística): cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.

19. Adaptación: reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora.

20. Creación discursiva: establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. (Martí Ferriol, 2006, p. 114-115)

II. 2. 2. 5. Traducción del humor en textos audiovisuales: la propuesta de Zabalbeascoa

Al insertarse Los Simpson en el género de la comedia, corresponde complementar el anterior modelo de análisis de Martí Ferriol con el desarrollado por el teórico en estudios de la traducción Patrick Zabalbeascoa, quien precisa mecanismos de funcionamiento del humor en otro idioma según las tradiciones, el vocabulario y los matices de cada comunidad.

Para el autor, el humor, la traducción y la comunicación audiovisual tienen una dimensión comunicativa, sociocultural, histórica, ideológica y psicológica, lo que refleja su complejidad. En la tarea del humor, específicamente, hay destrezas requeridas, que se analizarán en los casos seleccionados de Los Simpson. Según Zabalbeascoa (2001):

1) capacidad de interpretación para encontrar un sentido coherente a la versión original (incluyendo una buena apreciación de los elementos humorísticos) y de expresión para poder plasmarlo convenientemente en la otra lengua del texto traducido,

2) capacidad de ajuste de la versión traducida a los espacios disponibles y de sincronización con los demás elementos sonoros y visuales del texto audiovisual,

3) capacidad de producción de un texto que funcione como un guion humorístico y gracioso, en el que el texto no solo refleje el contenido original de manera verosímil, sino que produzca el efecto deseado. (p. 253)

Además, son cruciales aspectos temporales como el ritmo, la sincronía y la velocidad, y de dicción y ejecución por parte de las voces, ya que el humor se logra más por cómo se dice en lugar de lo que se dice a secas.

En su clasificación de chistes, Zabalbeascoa identifica los problemas al trasvasar de una lengua a otra y distingue de la siguiente manera:

- 1) Chiste internacional: una historia graciosa o chiste que no depende de ningún juego de palabras ni familiaridad con un contexto cultural específico. Suele ser de tipo conceptual o situacional.
- 2) Chiste cultural-institucional: exige alguna adaptación o cambio en las referencias a instituciones o elementos culturales y nacionales para poder conseguir el efecto humorístico en una audiencia que no está familiarizada con él. Se cambian nombres o marcas, por ejemplo, para que sean familiares y entendibles.
- 3) Chiste nacional: estereotipos, temas y géneros cómicos propios de una coyuntura histórica. Va acorde al sentido de humor de cada país o comunidad.
- 4) Chiste lingüístico-formal: es difícil de traducir porque se refiere a fenómenos lingüísticos como polisemia, homonimia, rima o referencias metalingüísticas. Es lo que sucede cuando hay dobles sentidos y deben adaptarse a la lengua del texto traducido, por ejemplo.
- 5) Chiste no verbal: no depende para nada de las palabras. Se refiere a elementos visuales, sonoros o la combinación de ambos. Dado el carácter semiótico, depende de lo cultural, las evocaciones, etc.
- 6) Chiste paralingüístico: resulta de la sincronización de elementos verbales y no verbales.
- 7) Chiste complejo: combinación de dos o más de los tipos antes mencionados.

Se debe tener presente el grado de integración del chiste en cuestión con otros aspectos del texto a analizar como el argumento, la caracterización de los personajes, o el chiste como parte de una serie concatenada de chistes relacionados entre sí.

Vale aclarar que, a la hora del análisis de los tres episodios de Los Simpson, en el caso de la taxonomía de Zabalbeascoa se unificará el chiste no verbal con el paralingüístico, debido a sus similitudes conceptuales y la escasa diferenciación entre ambos para el análisis en la animación (distinto sería con actores reales en cámara).

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

En cuanto a su metodología de trabajo, la investigación sigue el método inductivo porque analiza casos particulares (episodios de un programa de televisión) para extraer conclusiones de carácter general respecto del léxico propio que crea esta serie animada en su adecuación al público de la región latinoamericana, constituida por cerca de 30 países que utilizan el castellano como lengua oficial. Como la hipótesis principal es de índole descriptiva, el diseño de esta investigación es también descriptivo, ya que busca especificar las propiedades relevantes de un fenómeno sometido a análisis, en el que se miden y evalúan aspectos como son el léxico, la semántica, la sintaxis y la morfología; así como las variedades de la lengua en relación al contexto sociocultural de los hablantes y las técnicas de traducción en productos audiovisuales. A través de los resultados, este estudio académico intenta un acercamiento que permita explicar en qué medida el doblaje de Los Simpson construye su propio léxico del lenguaje, que es reconocible y único frente a otros casos de la televisión y del cine.

Siguiendo los lineamientos teóricos y metodológicos de Hernández, Fernández y Baptista (2010), esta investigación posee un enfoque mixto que toma características del proceso tanto del método cualitativo, a partir de la descripción de sucesos complejos como son los guiones de la serie, como del cuantitativo, abordando una medición del análisis con los datos evaluados. Se trata de una investigación fundamental, ya que persigue llegar a conclusiones que se hacen extensivas desde la muestra a la población en pos de obtener información teórica. De esta manera, requiere una secuencia lógica de actividades para alcanzar los objetivos adecuados y factibles a la temática del doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson.

Las variables son las 20 técnicas de traducción en el doblaje según el modelo de Martí Ferriol (2006) y los seis tipos de chistes de acuerdo con Zabalbeascoa (2001), taxonomías ya desarrolladas en el marco teórico. Esto se complementa con las características del llamado español neutro para Hispanoamérica en base a los trabajos de Bravo García (2008) y Petrella (1997), también desarrollados en el Capítulo II. Como ya expliqué y detallé en cuanto a sus características en el encuadre teórico, la variedad de la lengua conocida como español neutro es de carácter semiartificial y se utiliza en la industria del doblaje desde hace casi un siglo tras la irrupción con la aparición del cine sonoro y la expansión de los grandes estudios cinematográficos y televisivos con sede en Estados Unidos.

Como muestra de la población a analizar, que es de estudio de grupo por una selección no aleatoria, decidí seleccionar para el análisis tres capítulos de Los Simpson emitidos hasta

2004, es decir, aquellos de la etapa de doblaje con el primer elenco, traducción y dirección. Al principio, la tarea fue compleja debido a la enorme cantidad de episodios: el rango de tiempo mencionado abarca quince temporadas y más de 300 capítulos. Por lo tanto, realicé una búsqueda exhaustiva y precisa de aquellos que fueran lo suficientemente representativos como muestra para la investigación y los objetivos propuestos. Esto lo hice mediante visionados en una plataforma de streaming (Star+) y DVDs de varios episodios de Los Simpson tanto en idioma inglés como en español, detectando a través de los diálogos los momentos en que se producían en la traducción cambios notorios y sostenidos, adaptados especialmente a la cultura de la región latinoamericana.

Los Simpson es una serie de animación que goza de una popularidad asegurada también por el humor en las redes sociales, a partir de memes y frases que son citadas frecuentemente por millones de usuarios para referirse a eventos de la realidad de una manera sencilla y comprensible para todos. Entonces, para el recorte en la tesina, avancé a modo de guía con una lista inicial de capítulos que agrupaban mayormente esos elementos de público conocimiento y, por ende, memorables. Así llegaron al primer grupo de posible selección de episodios considerados clásicos como, por ejemplo, “Marge contra el monorríel” (1993; temporada 4, episodio 12), en el que los habitantes de Springfield son estafados con la construcción de un tren de alta velocidad; “Bart se hace famoso” (1994; temporada 5, episodio 12), en el que el niño se vuelve un personaje de la televisión con su latiguillo “Yo no fui”; o “Don Barredora” (1992; temporada 4, episodio 9), en el que Homero y su amigo Barney se pelean por el negocio de retirar la nieve en las casas.

Sin embargo, analizar por completo un episodio de alrededor de 23 minutos era una tarea excesivamente larga y de poca contundencia a nivel de los resultados, en caso de seguirse los modelos de Martí Ferriol (2006) y Zabalbeascoa (2001), ya que reúnen más de una veintena de clasificaciones. Fue necesario reducir la muestra a fragmentos o escenas específicas que llegaran a totalizar unos tres minutos por cada uno de los episodios, pero aquí aparecieron problemas: ninguno de los tres episodios antes mencionados era tan representativo para avanzar hacia la constatación de la hipótesis. Aparecían momentos que podrían ser considerados célebres, pero sin demasiado sustento para un análisis discursivo profundo que pudiera abarcar los aportes teóricos ya expuestos de disciplinas como la Sociolingüística y Pragmática, así como de lo vinculado (o no) a los rasgos de las variedades de la lengua que son vertebrales en la presente tesina (español neutro, variedad estándar y dialecto rioplatense del español). Después de reevaluar la lista de episodios a incluir, fueron seleccionados finalmente para esta tesina los siguientes tres:

Caso 1. “La fobia de Homero” (Homer’s Phobia). Temporada 8, episodio 15, emitido por primera vez el 16 de febrero de 1997. Duración: 22 minutos, 51 segundos.

- Fragmento 1: 05:50 – 07:48
- Fragmento 2: 13:05 – 14:20
- Fragmento 3: 20:40 – 21:13

Caso 2. “Milhouse dividido” (A Milhouse Divided). Temporada 8, episodio 6, emitido por primera vez el 1 de diciembre de 1996. Duración: 22 minutos, 50 segundos.

- Fragmento 1: 00:25 – 01:20
- Fragmento 2: 05:25 – 07:40

Caso 3. “Miedo a volar” (Fear of Flying). Temporada 6, episodio 11, emitido por primera vez el 18 de diciembre de 1994. Duración: 22 minutos, 35 segundos.

- Fragmento 1: 03:10 – 05:42
- Fragmento 2: 18:41 – 19:17

De cada capítulo extraje fragmentos que suman en total unos tres minutos de duración: son tres pertenecientes a “La fobia de Homero”, dos a “Milhouse dividido” y otros dos a “Miedo a volar”, elegidos por su mayor carga de elementos semánticos y léxicos propicios para el análisis cualitativo (discursivo) y cuantitativo (representación en gráficos) del inglés al español. De esta forma, la muestra aporta datos relevantes para el trabajo de investigación y la comprobación de la hipótesis, es decir, que Los Simpson en su doblaje al español para Hispanoamérica, a pesar de seguir algunos lineamientos del español neutro, construye una lengua original, específica e identificable sólo consigo misma y que es distinta a otras adaptaciones en la televisión y el cine.

Para el análisis, en primer lugar, construí una ficha técnica en formato de tabla por cada uno de los casos. Allí se incluye información detallada con el nombre del episodio en español e inglés, temporada y numeración en el estreno, código de producción, fecha de emisión original, director, guionista, actores y actrices de voz acreditados en el doblaje en castellano, duración total, lapso de tiempo que abarca el fragmento seleccionado y sinopsis con los eventos que suceden de principio a fin para contextualizar las escenas escogidas. Además, se añaden enlaces de la plataforma en la nube Google Drive para facilitar el visionado de cada fragmento doblado al español y en inglés con subtítulos extraídos del DVD oficial de la temporada a la que pertenece el episodio en cuestión. Así se puede hacer una comparación útil e interactiva

de los diálogos del guion como también de la disparidad en los estilos y tonos de las voces de los actores y las actrices que doblan a los personajes.

Luego, en otro cuadro comparativo de doble entrada, cada fragmento numerado del episodio se presenta con las transcripciones del guion en inglés y en español (su doblaje para Hispanoamérica), tal como se aprecia en los videos adjuntados. Allí mismo se resaltan en color amarillo las técnicas de traducción del inglés al español (Martí Ferriol, 2006) y los tipos de chistes (Zabalbeascoa, 2001) que se producen en la línea de diálogo correspondiente a cada personaje. Para despejar cualquier tipo de duda, cada abreviatura está definida al pie del cuadro con su referencia a la técnica y/o tipo de chiste. A partir de esta información en un total de 17 tablas, es posible realizar el análisis cualitativo (discursivo) y el análisis cuantitativo (acompañado de los gráficos respectivos) de la investigación.

En el caso del cualitativo, se argumentan las técnicas de traducción y tipos de chistes que se van cumpliendo en los fragmentos de los tres episodios de Los Simpson. Para ello, se evalúan las partes de los guiones doblados en español que se refieren a otros conceptos vistos en el encuadre teórico acerca de la Sociolingüística y la Pragmática, además de explicaciones contextuales sobre las intenciones de los guionistas y las posteriores transformaciones para el público latinoamericano, que tiene modelos de vida y elementos culturales diferentes a los de Estados Unidos.

Como señalé en los anteriores párrafos, la selección de los episodios “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar” responde fundamentalmente a demostrar la hipótesis, ya que en ellos se observa la relación entre el doblaje y el lenguaje, y cómo en el doblaje hispanoamericano de la serie se crea una lengua original e identificable sólo consigo misma. El propósito entonces es, por ejemplo, brindar un panorama completo sobre lo que sucede ante la presencia de anglicismos o términos dotados de una fuerte identidad estadounidense.

Luego, realicé un análisis cuantitativo que consistió en revisar la frecuencia de aquellas categorías que evidencian una mayor libertad en la adaptación de los textos, al pasar de la lengua original (inglés) al español de nuestra región. Por consiguiente, establecí en porcentajes las técnicas de traducción y los tipos de chistes detectados como predominantes en busca de la constatación de la hipótesis sobre el léxico distinguible de la serie en su doblaje. Esta información fue representada en dos gráficos de torta con cada taxonomía de los autores, evaluada en los fragmentos de los tres episodios seleccionados.

Por último, después de los análisis cualitativo y cuantitativo, profundicé sobre los resultados derivados, así como en las conclusiones de la investigación, retomando los objetivos generales y específicos, hipótesis y las conceptualizaciones ya explicadas como parte del encuadre teórico.

También, la propuesta es reflexionar sobre la posibilidad de generar temáticas y otras hipótesis de interés social y académico sobre la cuestión sociolingüística en el doblaje al español de Los Simpson, una serie con más de tres décadas de existencia y nuevos episodios en marcha actualmente en la televisión mundial, ya que, parafraseando a Amadeo (2022c), la lengua y sus normas pueden variar al compás de los cambios socioculturales.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE TRES EPISODIOS SELECCIONADOS DE LOS SIMPSON

IV. 1. Análisis cualitativo

IV. 1. 1. Caso 1: “La fobia de Homero”

Tabla 1

Ficha técnica del caso 1 analizado – “La fobia de Homero”

“Los Simpson” (The Simpsons)		
Temporada 8, episodio 15 (código de producción: 4F11)	“La fobia de Homero” (Homer’s Phobia)	16/02/1997 (fecha original de estreno)
Duración 22:51	Dirección: Mike Anderson	Guion: Ron Hauge
Voces en español para Latinoamérica acreditadas: Humberto Vélez (Homero), Nancy McKenzie (Marge), Marina Huerta (Bart), Patricia Acevedo (Lisa), Alfredo Lara (Javier), Gustavo Carrillo (Moe), Bardo Miranda (Barney). Dirección: Humberto Vélez. Traducción: Francisco Rubiales. ⁶		
Fragmento 1: 05:50 a 07:48	Fragmento 2: 13:05 a 14:20	Fragmento 3: 20:40 a 21:13
Sinopsis: Tras una travesura de Bart en la que se produce un escape de gas, a los Simpson les llega una factura de 900 dólares. Para pagarla, tratan de vender una reliquia familiar, pero se enteran de que es una botella de licor. El caso es que la familia entabla amistad con Javier, el dueño de la tienda de coleccionables.		

Los Simpson invitan a Javier a la casa para que valore sus pertenencias y a Homero le cae muy bien. Pero cuando Marge le hace saber que Javier es gay, Homero se niega a volver a verlo. Poco después, Homero nota cambios en el comportamiento de Bart y sospecha de que pueda ser debido a la influencia de Javier.

Homero se embarca en una campaña para hacer a Bart “más masculino”. También, invita a Moe y Barney a una actividad de caza, pero todos acaban en un parque de renos. Los hombres animan a Bart a que mate a un reno, pero Bart no lo hace. La manada de renos se vuelve agresiva y rodea al grupo, que es salvado por Javier con un Papá Noel de control remoto. Homero le da las gracias a Javier y le dice a Bart que lo ama más allá de lo que decida en su vida. (Richmond y Coffman, 1998)

IV. 1. 1. 1. Caso 1: “La fobia de Homero” – Análisis del fragmento 1



⁶ Ficha técnica de doblaje al español recuperada de: [https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:8%C2%AA_temporada_de_Los_Simpson#Episodio_168:_La_fobia_de_Homero_\(Homer's_Phobia\)](https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:8%C2%AA_temporada_de_Los_Simpson#Episodio_168:_La_fobia_de_Homero_(Homer's_Phobia)).

Tabla 2

Fragmento 1 “La fobia de Homero” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 8, episodio 15 “La fobia de Homero” (1997)	Fragmento 1 05:50 a 07:48
<p>Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1SK7kvejHUpclnR1FRfDMaEi-OYbMesRY/view?usp=share_link</p>		
<p>Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1BdLOFs77VPx6BRNvtY84bWvXBesxN2-9/view?usp=share_link</p>		
GUION ORIGINAL EN INGLÉS		DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Homer: —So, do those records have camp value? (UPU)	Homero: —¿Hay algo de valor nostálgico ahí? (UPU)	
John [laughs]: —Everything here does. You yourself are worth a bundle, Homer. (Pa) Why, I could wrap a bow around you and slap on a price tag. Come on, Homer. Join the party. (L) [“I Love the Nightlife” by Alicia Bridges playing]	Javier: (risas) —Todo aquí lo tiene. Tú mismo vales oro, Homero. (Pa) Podría ponerte un listón y colgarte una etiqueta de precio. Ven, Homero, entra a la fiesta. (L) (música de fondo)	
Lisa: —Mom, John loves Itchy and Scratchy (EA) as much as we do. Maybe more.	Lisa: —Mamá, a Javier le encanta Tomy y Daly (EA) como a nosotros. Incluso hasta más.	
Bart: —Yeah. And he collects toy robots. (R)	Bart: —Sí, colecciona robots. (R)	
Marge: —He is quite a charmer. Your father's certainly taken a shine to him. (M)	Marge: —Es muy simpático. Tu papá está haciendo buenas migas con él. (M)	
John: —Oh! Homer, you are the living end. (CD, M) [Laughs]	Javier: —Guau, eres una bala perdida, Homero. (CD, M) (risas)	
Homer: —That John is the greatest guy in the world. We've gotta have him and his wife over for drinks sometime. (R)	Homero: —Ese Javier es la persona más agradable del mundo. Deberíamos invitarlo a cenar con su esposa. (R)	
Marge: —Hmm, I don't think he's married, Homer.	Marge: —Mmm, no creo que sea casado, Homero.	
Homer: —Oh, a swinging bachelor, eh? Well, there's lots of foxy ladies out there. (V)	Homero: —Un soltero picarón... Bueno, hay algunas zorritas por ahí que... (V)	
Marge: —Homer, didn't John seem a little... festive to you? (Ac)	Marge: —Homero, ¿no te pareció Javier algo... festivo, digamos? (Ac)	
Homer: —Couldn't agree more. Happy as a clam. (Co)	Homero: —Pero claro, es un hombre feliz. (Co)	
Marge: [insisting] —He prefers the company of men!	Marge: —Que prefiere la compañía masculina.	
Homer: —Who doesn't?	Homero: —¿Y quién no?	
Marge: —Homer, listen carefully. John is a ho - mo - sexual.	Marge: —Homero, óyeme bien. Javier es ho - mo - sexual.	
	Homero: (grito de espanto) —Diosito, diosito, diosito. ¡Bailé con un <u>gay</u> ! (Pr) Marge y Lisa, prometan	

Homer: [screams] —Oh my god, oh my god, oh my god! Oh my god! I danced with a gay! (Pr) Marge, Lisa, promise me you won't tell anyone. [shaking Lisa] Promise me!! (PPP, L)

Marge: —You're being ridiculous. (M)

Homer: —Am I, Marge? Am I? Think of the property values. Now we can never say only straight people have been in this house. (M)

Marge: —I'm very sorry you feel that way, because John invited us all out for a drive today, and we're going.

Homer: —Woah-ho-ho, not me! And not because John's gay (Pr), but because he's a sneak. He should at least have the good taste to mince around and let everyone know that he's... that way. (V)

Marge: —What on Earth are you talking about? (M)

Homer: —You know me, Marge. I like my beer cold, my TV loud and my homosexuals flaming. (V, O)

que no van a decírselo a nadie. (sacude a Lisa) ¡Prométanlo! (PPP, L)

Marge: —Tu actitud es ridícula. (M)

Homero: —¿Tú crees, Marge? ¿Tú crees? Piensa en la plusvalía. Ya no podemos decir que sólo gente normal ha pisado esta casa. (M)

Marge: —Qué pena que pienses de esa forma porque Javier nos invitó a dar un paseo hoy y vamos a ir.

Homero: —Ay, no, yo para nada y no sólo porque es gay (Pr), sino por taimado. Al menos debió tener la delicadeza de hablar afeminado para que todos supiéramos que es así. (V)

Marge: —¿De qué diablos estás hablando? (M)

Homero (en tono afeminado): —Ya me conoces, Marge. Me gusta la cerveza fría, la tele fuerte y los homosexuales locas, locas. Sí. (V, O)

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR

Préstamo (Pr)	x	Equivalente acu- ñado (EA)	x	Generalización (G)	Modulación (M)	x
Calco (Ca)		Omisión (O)	x	Transposición (T)	Variación (V)	x
Palabra por palabra (PPP)	x	Reducción (R)	x	Descripción (D)	x	Sustitución (S)
Uno por uno (UPU)	x	Compresión (Co)	x	Ampliación (Ac)	x	Adaptación (Ad)
Literal (L)	x	Particularización (Pa)	x	Amplificación (Af)	Creación discursiva (CD)	x

Antes de analizar el fragmento, es pertinente destacar que “Homero” es la adaptación en el doblaje al español para Hispanoamérica de “Homer”. Es una **equivalencia acuñada** única en el mundo, ya que en el resto de los países (incluyendo España, que comparte el habla castellana) se mantiene “Homer” como originalmente lo dispuso el creador Matt Groening. Con el personaje episódico se presenta la misma situación: se tradujo en el doblaje latinoamericano como “Javier”, pero es John en la versión de habla inglesa, en referencia al famoso actor y activista gay estadounidense que le da voz, John Waters. A partir del nombramiento arbitrario de dos personajes, ya estamos ante un caso único apropiación en el doblaje, que produce un acercamiento identitario con su audiencia receptora: por cuestiones culturales y geográficas, es más probable conocer a alguien llamado Javier antes que a un John y hasta suena natural.

En el episodio “La fobia de Homero”, debemos decir que Homero acaba de establecer amistad con Javier, vendedor de objetos de colección, a quien le pregunta si los vinilos guardados en su casa tienen un “valor nostálgico”, algo que en inglés se expresa originalmente como “camp value”, es decir, “valor camp”. En base al modelo de técnicas de traducción del humor de Martí Ferriol (2006), se trata del tipo de técnica **traducción uno por uno** porque son palabras diferentes (nostálgico / camp), pero que buscan corresponderse mutuamente. “Camp” puede definirse, según la RAE, como algo que recrea con desenfado formas estéticas pasadas de moda, mientras que también es un estilo del arte enfocado en la ironía y la exageración como atractivos.

“Tú mismo vales un montón” (“You yourself are worth a bundle”), le dice Javier a Homero, algo que se **particulariza** a la afirmación directa y sencilla “vales oro” en español, de uso habitual para elogiar a una persona. Luego se completa la **traducción literal**, representando el original, pero con un número de palabras que no coincide (“Come on, Homer. Join the party”. / “Ven, Homero, entra a la fiesta”).

En otra apropiación célebre que hace el doblaje del producto televisivo, “Tomy y Daly” es la **equivalencia acuñada** en Latinoamérica para referirse a los personajes Itchy y Scratchy de la versión original. Bart emplea una **reducción** para decir simplemente “robots”, sin especificar que son juguetes (“toy robots” en el guion original en inglés). A continuación, se produce una **modulación** cuando Marge asegura que Homero “está haciendo buenas migas” con Javier, una expresión de uso coloquial que hace un cambio de sentido y reemplaza en el doblaje al original en inglés “taken a shine to him” (“le tomó brillo a él”), algo que se utiliza para expresar que alguien te agrada de inmediato.

Un caso emblemático de Los Simpson de **creación discursiva** en español se da con el diálogo de Javier “Eres una bala perdida”, que en inglés es “final vivo” (“living end”). Es una equivalencia totalmente arbitraria e imprevisible, que desde su irrupción en la serie empieza a cobrar significado y a reproducirse en la sociedad posteriormente. A la vez se da la técnica **modulación**, ya que la frase mantiene el sentido original, pero con otro enfoque.

Una **reducción** vuelve a darse cuando Homero sugiere invitar a Javier a “cenar con su esposa”, adaptado libremente de la más extensa línea “Tenemos que invitarlo a él y a su esposa a tomar una copa alguna vez” (“We’ve gotta have him and his wife over for drinks sometime”). Se suprime el elemento del alcohol en el texto doblado, apelando a la audiencia familiar, y simplemente queda la cena, algo que mantiene el mismo sentido: el peso informativo está en invitar a la casa a Javier y a su supuesta esposa.

Se dan dos fenómenos consecutivos de **variación** cuando Homero define a Javier como un “soltero picarón” y “zorritas”, términos con tono de burla y adaptados al dialecto específico o la jerga callejera de México (apelación a la cultura local) para reemplazar a los términos de uso informal en Estados Unidos “swinging bachelor” (soltero que cambia de pareja, alguien “alocado” según la subtitulación adjuntada en el video) y “foxy ladies” (mujeres sexualmente atractivas).

“Digamos” es una técnica de **ampliación** porque aporta información no relevante, además de inexistente en el guion en inglés, y que subraya lo ya dicho por Marge. Mientras que “Es un hombre feliz” es una **compresión** que sintetiza la frase popular en inglés “Feliz como una almeja” (“happy as a clam”). Hay presencia de **préstamo** cuando se importa la palabra original del inglés “gay”, una integración pura sin modificaciones en la lengua de la audiencia.

Después de varias traducciones sin cambios en los intercambios de los personajes, encontramos un nuevo caso de **modulación** cuando Marge dice “tu actitud es ridícula”, siendo el original “tú estás siendo ridículo” (“you’re being ridiculous”). Hay un cambio en el punto de vista hacia la actitud en un momento determinado, en lugar de mantener el adjetivo asociado a la persona completa (Homero). Se repite la técnica de **modulación** con “plusvalía” / “valor capital” o “valor de la propiedad” (“property value”) y “gente normal” / “gente heterosexual” (“straight people”). En este último caso del doblaje, vale advertir un término anticuado propio de la época —años 90— y discriminativo al definir como “normal” solamente a alguien que es heterosexual.

La **variación**, anclada al componente cultural de su audiencia receptora, vuelve a detectarse en “taimado” como reemplazo de “sneak”. “Taimado” es una palabra habitual en México para referirse a una persona “disimulada”, que oculta algo: se cambia el elemento lingüístico por un término dialectal (factor geográfico), pero se respeta el sentido del original en inglés. Sin embargo, aquí se corre el riesgo de que hablantes hispanoamericanos fuera de México no comprendan la frase.

La frase de Marge “¿De qué diablos estás hablando?” es una **modulación** para sustituir la frase de uso común en inglés “What on Earth are you talking about?”. Tienen el mismo sentido de confusión e indignación para su cotexto.

Por último, hay una **variación** dialectal de México y **omisión** a la vez cuando Homero confiesa en tono afeminado y humorístico: “Me gusta la cerveza fría, la tele fuerte y los homosexuales locas, locas (sic). Sí.”. La frase respecto a la original es similar, pero los artículos en inglés son diferentes (“my” / “mi” en lugar de “la”, “los”) y “locas” —burlesco— reemplaza a

“flaming”, apelando al humor del dialecto de México y quitándole la referencia a “Pink Flamingos”, película de 1972 protagonizada por John Waters, el actor que le da voz a Javier / John en inglés.

Tabla 3

Fragmento 1 “La fobia de Homero” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 8, episodio 15 “La fobia de Homero” (1997)	Fragmento 1 05:50 a 07:48
--------------------	---	--------------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1SK7kvejHUpclnR1FRfDMaEi-OYbMesRY/view?usp=share_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1BdLOFs77VPx6BRNvtY84bWvXBesxN2-9/view?usp=share_link

GUIÓN ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
--------------------------	---------------------------------------

Homer: —So, do those records have camp value? (P)

John [laughs]: —Everything here does. You yourself are worth a bundle, Homer. Why, I could wrap a bow around you and slap on a price tag. Come on, Homer. Join the party. [“I Love the Nightlife” by Alicia Bridges playing]

Lisa: —Mom, John loves Itchy and Scratchy as much as we do. Maybe more.

Bart: —Yeah. And he collects toy robots.

Marge: —He is quite a charmer. Your father's certainly taken a shine to him.

John: —Oh! Homer, you are the living end. (LF, P, C) [Laughs]

Homer: —That John is the greatest guy in the world. We've gotta have him and his wife over for drinks sometime.

Marge: —Hmm, I don't think he's married, Homer.

Homer: —Oh, a swinging bachelor, eh? Well, there's lots of foxy ladies out there. (N, P, C)

Marge: —Homer, didn't John seem a little... festive to you?

Homer: —Couldn't agree more. Happy as a clam.

Homero: —¿Hay algo de valor nostálgico ahí? (P)

Javier: (risas) —Todo aquí lo tiene. Tú mismo vales oro, Homero. Podría ponerte un listón y colgarte una etiqueta de precio. Ven, Homero, entra a la fiesta. (música de fondo)

Lisa: —Mamá, a Javier le encanta Tomy y Daly como a nosotros. Incluso hasta más.

Bart: —Sí, colecciona robots.

Marge: —Es muy simpático. Tu papá está haciendo buenas migas con él.

Javier: —Guau, eres una bala perdida, Homero. (LF, P, C) (risas)

Homero: —Ese Javier es la persona más agradable del mundo. Deberíamos invitarlo a cenar con su esposa.

Marge: —Mmm, no creo que sea casado, Homero.

Homero: —Un soltero picarón... Bueno, hay algunas zorritas por ahí que... (N, P, C)

Marge: —Homero, ¿no te pareció Javier algo... festivo, digamos?

Homero: —Pero claro, es un hombre feliz.

Marge: [insisting] —He prefers the company of men!

Homer: —Who doesn't?

Marge: —Homer, listen carefully. John is a ho - mo - sexual. (I)

Homer: [screams] —Oh my god, oh my god, oh my god! Oh my god! I danced with a gay! (P) Marge, Lisa, promise me you won't tell anyone. [shaking Lisa] Promise me!!

Marge: —You're being ridiculous.

Homer: —Am I, Marge? Am I? Think of the property values. Now we can never say only straight people have been in this house. (N, LF, C)

Marge: —I'm very sorry you feel that way, because John invited us all out for a drive today, and we're going.

Homer: —Woah-ho-ho, not me! And not because John's gay, but because he's a sneak. He should at least have the good taste to mince around and let everyone know that he's... that way.

Marge: —What on Earth are you talking about?

Homer: —You know me, Marge. I like my beer cold, my TV loud and my homosexuals flaming. (N, LF, P, C)

Marge: —Que prefiere la compañía masculina.

Homer: —¿Y quién no?

Marge: —Homer, óyeme bien. Javier es ho - mo - sexual. (I)

Homer: (grito de espanto) —Diosito, diosito, diosito. ¡Bailé con un gay! (P) Marge y Lisa, prometan que no van a decírselo a nadie. (sacude a Lisa) ¡Prométanlo!

Marge: —Tu actitud es ridícula.

Homer: —¿Tú crees, Marge? ¿Tú crees? Piensa en la plusvalía. Ya no podemos decir que sólo gente normal ha pisado esta casa. (N, LF, C)

Marge: —Qué pena que pienses de esa forma porque Javier nos invitó a dar un paseo hoy y vamos a ir.

Homer: —Ay, no, yo para nada y no sólo porque es gay, sino por taimado. Al menos debió tener la delicadeza de hablar afeminado para que todos supiéramos que es así.

Marge: —¿De qué diablos estás hablando?

Homer (en tono afeminado): —Ya me conoces, Marge. Me gusta la cerveza fría, la tele fuerte y los homosexuales locas, locas. Sí. (N, LF, P, C)

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES

Internacional (I)	x	Nacional (N)	x	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)		Lingüístico-formal (LF)	x	Complejo (C)	x

En base al modelo de Zabalbeascoa (2001), el primer chiste detectado en este fragmento corresponde a uno de tipo **paralingüístico**. Cuando Homero le pregunta a Javier por el “valor nostálgico” de su colección, se requieren elementos visuales para completar el sentido de su frase: los vinilos “The New Christy Minstrel”, “The Wedding of Lynda Bird Johnson”, “Loony Luau” y “Ballad of the Green Berets” del sargento Barry Sadler. Otro elemento paralingüístico se da cuando Homero y Javier bailan, ya que suena de fondo la canción “I Love the Nightlife” de Alicia Bridges, asociada a la película australiana “The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert” (1994) con una mujer trans como protagonista.

La frase de Javier “Eres una bala perdida” corresponde a un chiste **lingüístico-formal** del inglés “You are the living end” (literal: “eres un final vivo”) que puede causar doble sentido y

necesita adaptarse con precisión al español. Como se resaltó antes en el análisis de técnicas, se utiliza una creación discursiva que previamente no existía. Se produce, además, un chiste **paralingüístico** porque su funcionamiento depende de la entonación afeminada y el gesto con la mano que realiza Javier. Por lo tanto, es un chiste **complejo** dada la combinación de dos tipos.

En el caso del chiste que implica “soltero picarón” y “zorritas” se da un caso de chiste **nacional**, con la búsqueda de humor en los modismos de una sociedad específica, la de México (lugar de doblaje) y con efecto jocoso extendido al resto de los hablantes de Latinoamérica. Hay chiste **paralingüístico** debido al gesto de Homero en su expresión del dicho. De otro modo, el chiste no tendría el mismo efecto. En consecuencia, también es un chiste **complejo**.

Cuando Marge silabea la palabra “homosexual” se da un caso de chiste **internacional**, ya que es un término transparente que se entiende de igual modo en inglés y en español. La frase “Bailé con un gay” emitida por Homero es de tipo **paralingüístico** debido a que necesita para su funcionamiento observar la expresión de espanto en el clip animado. De ausentarse ese movimiento, podría prestarse a otra lectura por parte de los espectadores.

Al referirse a “gente normal” en lugar de “straight people” (término asociado a las personas heterosexuales), hay un chiste **nacional** y **lingüístico-formal** acorde a la época de emisión del capítulo (1997). Primero, porque se ríe de algo establecido en la cultura de entonces (normal = que está en pareja con alguien de otro género). Y porque “straight” puede admitir otras acepciones al traducirse en español, por lo que se debe adaptar de la manera más directa para evitar doble sentido. Al combinarse dos aspectos, es un chiste **complejo**.

Por último, la adaptación de “flaming” al español con el uso de “locas” es un chiste **nacional** que apela a un término usado de manera peyorativa en la sociedad latinoamericana conservadora para referirse a los integrantes del colectivo LGBTQI+. Al omitirse la referencia del chiste a “Pink Flamingos”, la película donde actuaba John Waters (voz original de John/Javier), se está ante un caso **lingüístico-formal**, en el que debe adaptarse la palabra a la audiencia general de Latinoamérica que no ha visto ese filme de culto y que desconoce —por razones obvias del proceso de doblaje— que Waters está detrás del personaje. Por último, hay elementos **paralingüísticos** debido al tono de voz afeminado de Homero. En consecuencia, con una combinación de varios tipos de chistes, es también uno **complejo**.

Otras observaciones lingüísticas:

En cuanto al español neutro, siguiendo las caracterizaciones de Bravo García (2008) y Petrella (1997), se cumple con el uso del “tú” como la segunda persona singular, algo que se aleja

del uso habitual del voseo del dialecto argentino: “Tú mismo vales oro” / “Eres...” / “Tú crees...”. En la mayor parte del fragmento 1, hay expresiones simples con sujeto-verbo-objeto; se observa ausencia de tiempos verbales compuestos y voz pasiva. Se importa al texto en español el anglicismo “gay”. Se evitan “malas palabras” y se incorporan insultos suavizados para la audiencia como “zorritas” y “diablos”. Justamente son términos de uso corriente en México (nacionales), pero que igualmente pueden ser entendidos por toda la audiencia en el continente. En el caso de Argentina, “diablos” no se utiliza; entonces podrían emplearse en su lugar los insultos “mierda” o “carajo” con el voseo pertinente: “¿De qué mierda/carajo estás hablando?”. Si bien hay gran cantidad de vocablos comunes a los lugares abarcados por la variedad estándar, persisten términos muy locales de México, país donde se dobló el episodio.

Para crear su propio léxico y significados, el fragmento de este capítulo de Los Simpson juega con la complicidad de la audiencia latinoamericana. El caso evidente es la omisión del chiste referido a la película “Pink Flamingos”, reemplazando “flaming” por “locas” en tono divertido y afeminado, generando la risa fácil sin la exigencia de conocimientos previos de cine y, en específico, de temática LGBTQI+. Esto porque, como ya se dijo, el actor John Waters (voz de Javier / John) no es una figura popular en Hispanoamérica.

En cambio, el traductor y los actores de doblaje sí activan la intencionalidad en el uso del lenguaje para “zorritas” o “taimado”, donde interviene una perspectiva conservadora y peyorativa de las mujeres físicamente atractivas y del colectivo LGBTQI+, respectivamente.

El uso de Tomy y Daly, mencionado por Lisa, apela al principio de cooperación de Grice, ya que los autores del guion esperan que el público se acuerde del gato y del ratón que aparecen frecuentemente dentro de Los Simpson como caricatura televisiva.

Si bien no fueron traducidos al español, los nombres y artistas de los vinilos aportan información nueva para aquellos espectadores de corta edad o que no los conocen por su carácter de culto. A partir de su visionado en una serie masiva como Los Simpson, esto genera un efecto de multiplicación (Reyes, 1995) y, por lo tanto, un efecto contextual. Lo mismo ocurre con la canción de fondo que bailan juntos Homero y Javier. Se trata de “I Love the Nightlife” de Alicia Bridges, perteneciente a la banda sonora de la película LGBTQI+ “The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert” (1994). Quienes la conozcan pueden acceder a ese marco comunicativo (Reyes, 1995) en la situación del habla y el papel de los participantes, donde se crean expectativas y presuposiciones para entender, en este ejemplo, el chiste referido a la música con la que la comunidad gay se siente identificada.

IV. 1. 1. 2. Caso 1: “La fobia de Homero” – Análisis del fragmento 2



Tabla 4

Fragmento 2 “La fobia de Homero” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 8, episodio 15 “La fobia de Homero” (1997)	Fragmento 2 13:05 a 14:20
Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1rSIMKMhi-QnIJFG12N1Q6SYrLSd5Mx42O/view?usp=share_link		
Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1cryHdrMT8wDdFgSK-SoKBtxoax5SnndFB/view?usp=share_link		
GUION ORIGINAL EN INGLÉS		DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Homer: —Bart, I want you to shake hands with- What's your name, <i>fella</i> ? (V)		Homero: —Bart, quiero que estreches la mano de... ¿cómo se llama <i>usted</i> ? (V)
Roscoe: —Roscoe. (EA)		Rosco: —Rosco. (EA)
Homer: —Roscoe here runs this mill. He's gonna show us around (PPP, L) and let you get a firsthand look... at real all-American Joes do- ing what they do best. (R, G)		Homero: —Rosco dirige esta fundidora y nos va a mostrar la planta (PPP, L) para que veas a los hombres más rudos del país haciendo lo que sa- ben hacer mejor. (R, G)
Bart: —Why would I wanna see that?		Bart: —¿Y para qué quiero ver eso?
Homer: —You'll thank me on your wedding night.		Homero: —Me lo agradecerás en tu noche de boda.
Roscoe: —Hey. Listen up. I want all of you say hello to the Simpsons. (Af)		Rosco: —Oigan, atención, quiero que saluden a mis amigos, Los Simpson. (Af)
Workers: [Effeminately] —Hello! (Ac)		Trabajadores: —¡Hola, Simpson! (Ac)
Homer: [Gasps] —Has the whole world gone in- sane? (M)		Homero (espantado): —Ay, ahora resulta que to- das son locas. (M)
Worker 1: [Lisping] —Stand still! There's a spark in your hair!		Trabajador 1: —Ay, que te quedes quieto, tienes una chispa en el cabello.
Worker 2: —Get it! Get it! Get it!		Trabajador 2: —¡Ay, quitamela, quitamela!

Worker 3: —Hot stuff comin' through. (CD)	Trabajador 3: —Aquí viene lo bueno, jóvenes. (CD)
Bart: —Dad, why did you bring me to a gay steel mill?	Bart: —Papá, ¿por qué me traes a una fundidora gay?
Homer: —I don't know! This is a nightmare! You're all sick!	Homero: —No sé, ¡esto es una pesadilla! ¡Todos están enfermos!
Worker 4: —Oh, be nice! (CD, Af)	Trabajador 4: —Sí, y no es gripe, gordito. (CD, Af)
Homer: —Oh! My son doesn't stand a <u>chance</u> ! (UPU) The whole world's gone <u>gay</u> ! (Pr)	Homero: —¡Mi hijo no tiene <u>salida</u> ! (UPU) ¡El mundo se volvió <u>gay</u> ! (Pr)
[Whistle blows]	(silbido de que finaliza el trabajo)
Homer: —Oh, my God! What's happening now?	Homero: —¿Qué está pasando ahora?
Roscoe: —We work hard. We play hard.	Rosco: —Trabajamos. Y nos divertimos.
♪ [Dance] ♪ [“Gonna Make You Sweat (Everybody Dance Now)” by C+C Music Factory playing]	(baile) (música de fondo)

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR

Préstamo (Pr)	x	Equivalente acu- ñado (EA)	x	Generalización (G)	x	Modulación (M)	x
Calco (Ca)		Omisión (O)		Transposición (T)		Variación (V)	x
Palabra por palabra (PPP)	x	Reducción (R)	x	Descripción (D)		Sustitución (S)	
Uno por uno (UPU)	x	Compresión (Co)		Ampliación (Ac)	x	Adaptación (Ad)	
Literal (L)	x	Particularización (Pa)		Amplificación (Af)	x	Creación discursiva (CD)	x

Preocupado por la presunta influencia gay de Javier en Bart, Homero lleva a su hijo a una fundidora de acero para mostrarle cómo trabajan los hombres —siguiendo el estereotipo— “heterosexuales y masculinos”. Entonces, para marcar distancia de otra persona de su género, Homero se refiere a Rosco (**equivalente acuñado** de Roscoe en inglés), director de la planta, con el pronombre “usted” en el doblaje en castellano, una palabra que reemplaza a “fella” (del coloquial “colega” en inglés). Es un caso de **variación** determinado por una decisión de resaltar el registro formal.

Luego se da un caso de **reducción** y **generalización** en la adaptación de “real all-American Joes” a “hombres más rudos del país” (“verdaderos hombres” en el subtítulo). Joe es un nombre tradicional de antaño en Estados Unidos para los varones, un estereotipo que no puede ser comprendido si se realizara una traducción literal o calco en castellano para los hablantes del español en América Latina, ya que la cultura es diferente. Quizá el juguete militar G.I. Joe (contraparte varonil de Barbie) podría ser un acercamiento cultural y mercantil.

Por lo tanto, se emplea la frase “hombres más rudos del país”, que le quita la carga informativa cultural de EE.UU. (técnica de reducción) y cuya adjetivación es más clara y general para la audiencia latina (técnica de generalización). También, en ese sentido, se advierte el cambio de “American” (gentilicio típico y erróneo de los estadounidenses para definirse a sí mismos) a “del país”, sin especificar a cuál se refiere.

Cuando Rosco presenta a Homero y Bart a los demás trabajadores, en español se refiere a ambos como “amigos”, algo inexistente en el guion en inglés, por lo tanto, es un caso de **amplificación**, ya que aporta una información (señal de camaradería, cercanía) que no estaba presente en el texto origen. A continuación, se da una **ampliación** porque en castellano los trabajadores añaden “Simpson” al “Hello / Hola” a secas de la versión original, algo que resulta irrelevante para el diálogo pues la fuerza corre por la forma en que lo expresan y su gesto afeminado con la mano.

“Todas son locas” en lugar de “the whole world gone insane” es un caso de **modulación**, ya que se mantiene el sentido original, pero con un cambio de perspectiva en el sujeto (todas / todo el mundo), además de referirse a los varones homosexuales, en un tono despectivo, como mujeres.

En este fragmento, hay dos **creaciones discursivas**. “Hot stuff” (y “comin’ through”) se traduce de manera literal como “una persona sexualmente atractiva viene en camino”, pero en el doblaje al español para Hispanoamérica se opta por algo familiar y totalmente fuera de contexto: simplemente es “Aquí viene lo bueno, jóvenes”. La restante creación discursiva es el trasvase de “Oh, be nice” a “Y no es gripe, gordito”, dos frases que carecen de relación alguna. En este último caso, además, se detecta una **amplificación** con información ausente en el texto original (la arcaica asociación de las relaciones homosexuales con el VIH / SIDA).

La **traducción uno por uno** se produce cuando “oportunidad” (traducción literal de “chance”) se convierte en “salida”. Se trata de dos palabras con significados diferentes en otros contextos.

En el cierre de la escena, se encuentra la técnica de **préstamo**, es decir, una palabra de otra lengua en el texto adaptado sin modificación: el término “gay”.

Tabla 5

Fragmento 2 “La fobia de Homero” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 8, episodio 15 “La fobia de Homero” (1997)	Fragmento 2 13:05 a 14:20
Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1rSIMKMhi-QnIJFG12N1Q6SYrLSd5Mx42O/view?usp=share_link		
Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1cryHdrMT8wDdFgSK-SoKBtxoax5SnnDFB/view?usp=share_link		
GUION ORIGINAL EN INGLÉS		DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Homer: —Bart, I want you to shake hands with- What's your name, fella?	Homero: —Bart, quiero que estreches la mano de... ¿cómo se llama usted?	
Roscoe: —Roscoe.	Rosco: —Rosco.	
Homer: —Roscoe here runs this mill. He's gonna show us around and let you get a firsthand look... at real all-American Joes doing what they do best. (CI)	Homero: —Rosco dirige esta fundidora y nos va a mostrar la planta para que veas a los hombres más rudos del país haciendo lo que saben hacer mejor. (CI)	
Bart: —Why would I wanna see that? (P)	Bart: —¿Y para qué quiero ver eso? (P)	
Homer: —You'll thank me on your wedding night. (I, P, C)	Homero: —Me lo agradecerás en tu noche de boda. (I, P, C)	
Roscoe: —Hey. Listen up. I want all of you say hello to the Simpsons.	Rosco: —Oigan, atención, quiero que saluden a mis amigos, Los Simpson.	
Workers: [Effeminately] —Hello! (N, P, C)	Trabajadores: —¡Hola, Simpson! (N, P, C)	
Homer: [Gasps] —Has the whole world gone insane?	Homero (espantado): —Ay, ahora resulta que todas son locas. (P)	
Worker 1: [Lisping] —Stand still! There's a spark in your hair! (N, P, C)	Trabajador 1: —Ay, que te quedes quieto, tienes una chispa en el cabello. (N, P, C)	
Worker 2: —Get it! Get it! Get it! (N, P, C)	Trabajador 2: —¡Ay, quítamela, quítamela! (N, P, C)	
Worker 3: —Hot stuff comin' through. (N, P, C)	Trabajador 3: —Aquí viene lo bueno, jóvenes. (N, P, C)	
Bart: —Dad, why did you bring me to a gay steel mill?	Bart: —Papá, ¿por qué me traes a una fundidora gay?	
Homer: —I don't know! This is a nightmare! You're all sick!	Homero: —No sé, ¡esto es una pesadilla! ¡Todos están enfermos!	
Worker 4: —Oh, be nice! (N, P, C)	Trabajador 4: —Sí, y no es gripe, gordito. (N, P, C)	
Homer: —Oh! My son doesn't stand a chance! The whole world's gone gay!		
[Whistle blows]		

Homer: —Oh, my God! What's happening now?	Homero: —¡Mi hijo no tiene salida! ¡El mundo se volvió gay!
Roscoe: —We work hard. We play hard.	(silbido de que finaliza el trabajo)
♪ [Dance] ♪ [“Gonna Make You Sweat (Everybody Dance Now)” by C+C Music Factory playing] (N, P, C)	Homero: —¿Qué está pasando ahora?
	Rosco: —Trabajamos. Y nos divertimos.
	(baile) (música de fondo) (N, P, C)

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES					
Internacional (I)	x	Nacional (N)	x	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)	x	Lingüístico-formal (LF)		Complejo (C)	x

Para el funcionamiento del primer chiste, es importante el preconcepto de Homero acerca de que los trabajadores de una fábrica son “masculinos y heterosexuales”, a diferencia de un vendedor de artículos de colección como Javier. Su estereotipo de “real all-American Joes” se traduce a “los hombres más rudos del país”, una adaptación sencilla que busca hacer reír a la gente de Hispanoamérica que no está familiarizada con aquella imagen ya mencionada de Estados Unidos. Por lo tanto, estamos ante un caso de chiste **cultural-institucional**.

De aquí en adelante, el fragmento analizado repite un patrón de chistes **paralingüísticos** y **nacionales**. En consecuencia, **complejos**. Hay una excepción: el chiste **internacional** de la noche de bodas, que Homero le hace a Bart sobre su futuro y su rechazo inicial a la homosexualidad. En ambas culturas implicadas funciona sin problema.

Los elementos que nada tienen que ver con las palabras son, especialmente, gestos de los personajes animados. Los trabajadores doblan la muñeca y se comportan con actitudes que cierto sector de la sociedad define como “afeminadas” (tono de voz, delicadeza, baile, estilo de ropa). Mientras que las caras de horror de Homero subrayan su homofobia, y Bart se muestra indiferente a lo que sucede, sin emitir juicios peyorativos.

Otras observaciones lingüísticas:

La escena de la fundidora está atravesada principalmente por el contexto sociocultural (Reyes, 1995), en particular, con los condicionamientos sociales vinculados a la homofobia en América Latina. Sin esta comprensión de los prejuicios de una región que arrastra una larga tradición católica, los espectadores quedan expulsados del humor buscado por el guionista. “Los demás esperan de nosotros, y nosotros de los demás”, como decía Grice (citado en Reyes, 1995).

En comparación al texto origen, se advierte un tono más conservador en el armado de las frases y los términos utilizados en el doblaje: “estreches la mano”, “todas son locas”, “hombres más rudos”. El actor Humberto Vélez le da a Homero una constante expresión de horror ante las actitudes gay en la fundidora, con una notoria cantidad de gritos exagerados en contraste a lo escuchado en inglés por su par Dan Castellaneta.

A diferencia del anterior, el fragmento 2 carece de modismos de México, por lo que no hay limitaciones nacionales y cumple así con los propósitos del español neutro. Sí puede señalarse la palabra “rudos”, de uso habitual en países como México, Colombia o Venezuela, pero no en Argentina, donde es más común escuchar “fuertes” para referirse a varones que trabajan en una fábrica. Pero está más vinculado a una cuestión de cotidianidad e igualmente es comprensible por la audiencia.

También en cuanto a las características general del español neutro según Bravo García (2008) y Petrella (1997), las oraciones siguen el orden tradicional S-V-O, hay gerundio (“haciendo”, “pasando”) y por supuesto, tuteo (“quítamela”). Otra diferenciación con el dialecto rioplatense de Argentina se detecta con el uso de “aquí”, ya que en el territorio nacional se oye con mayor frecuencia “acá”.

IV. 1. 1. 3. Caso 1: “La fobia de Homero” – Análisis del fragmento 3



Tabla 6

Fragmento 3 “La fobia de Homero” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 8, episodio 15 “La fobia de Homero” (1997)	Fragmento 3 20:40 a 21:13
-------------	---	------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1oggATAFljpQKTtLcYXchjZwA6m_EL-gWl/view?usp=share_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1XisgHh_1BNw4YJaXgcmxrS6XE-qOGAU4u/view?usp=share_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Barney: —Is it okay to come out now, Mr. Gay Man, sir? (R, Af)	Barney: —¿Ya podemos salir? ¿Ya no hay peligro, señor gay? (R, Af)
Moe: —I'll do anything you say- anything! (L)	Moe: —¡Haré todo lo que me diga, lo que sea! (L)
Barney: —Ah, Moe! We were saved by a <u>sissy</u> . (T, V, Ad)	Barney: —Qué pena, Moe, nos salvó un <u>maricotas</u> . (T, V, Ad)
Moe: —Yeah. Yeah. We'll never live it down. Ah, boy. It looks like it's suicide again for me. (L)	Moe: —Sí, no me voy a reponer. Oh, Dios, contemplar el suicidio de nuevo... (L)
Homer: —Hey, we owe this guy. And I don't want you calling him a 'sissy'. This guy's a 'fruit'. And a... No. Wait, wait, wait. <u>Queer, queer, queer</u> . That's what you like to be called, right? (V, Pr, Pa, Ad)	Homero: —Oigan, le debemos la vida, y ya no quiero que le digan “maricotas”. Este hombre es “ <u>joto</u> ”. Digo, no, no, <u>gay, gay, gay</u> . Así debo decirte, ¿no? (V, Pr, Pa, Ad)
John: —Well, that or John. (PPP, Ad, EA)	Javier: —Bueno, así o Javier. (PPP, Ad, EA)

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR						
Préstamo (Pr)	x	Equivalente	acu-	x	Generalización (G)	Modulación (M)
						ñado (EA)
Calco (Ca)		Omisión (O)			Transposición (T)	x Variación (V) x
Palabra por palabra (PPP)	x	Reducción (R)	x		Descripción (D)	Sustitución (S)
Uno por uno (UPU)		Compresión (Co)			Ampliación (Ac)	Adaptación (Ad) x
Literal (L)	x	Particularización (Pa)	x		Amplificación (Af)	x Creación discursiva (CD)

Este recorte del episodio ocurre hacia el desenlace de la historia, una vez que Javier salva a Homero, Bart, Moe y Barney del ataque de unos renos. En primer lugar, se destaca la técnica de **reducción** cuando Barney pregunta “¿Ya podemos salir?”. Esto debido a que en inglés se explicita la frase “come out”, utilizada comúnmente para “salir del closet”, es decir, cuando una persona se reconoce públicamente como homosexual. Por lo tanto, se produce una sustracción de la carga informativa respecto al texto origen. En el mismo diálogo se da una **amplificación**, ya que se agregan palabras ausentes en el guion y que refuerzan lo que sucede con el personaje tras ser salvado (“¿Ya no hay peligro?”).

Los siguientes diálogos de Moe son traducciones **literales** que representan exactamente los textos originales, aunque con un número de palabras diferente. Se da un caso de **variación** y **adaptación** cuando Barney expresa en castellano “maricotas” como reemplazo de “sissy” en inglés. Este último término se refiere a una persona tímida y sensible, interesada en cuestiones femeninas. Si bien el sentido original se mantiene, en el doblaje se opta por una palabra de la cultura receptora aún más peyorativa y de uso frecuente en el dialecto de México, además de estar presente en el léxico de otros doblajes al español neutro de series infantiles (en Argentina, por ejemplo, “maricón” podría ser su equivalente). También, en la oración se produce **transposición** por el cambio de voz pasiva del inglés (“We were saved by a...” / “Fuimos salvados por un...”) a la activa del español (“Moe, nos salvó un...”).

Al igual que en el anterior caso, la traducción de “fruit”, término homofóbico utilizado en los años 70 en Estados Unidos para referirse a un varón afeminado u homosexual, es un proceso de **variación** y **adaptación** porque se emplea “joto” en su lugar. Esta es una palabra que cumple el mismo sentido negativo que el original, aunque con un origen distinto: nació a principios del siglo XX cuando los homosexuales eran reclusos, en la ciudad de México, en la crujía J de la antigua cárcel de Lecumberri. Está totalmente ligada al país del doblaje, por lo que es ajena al resto de la población de Hispanoamérica, que la descubre durante el visionado para un eventual uso a partir de la libre adaptación de este doblaje de la serie.

“Queer” es un anglicismo que hace referencia a todas aquellas personas con una identidad sexual o de género diferente a las cis-heteronormativas. No obstante, si bien hoy es usado en la sociedad actual de habla no inglesa, no sucedía así en los años 90, momento en que fue doblado el capítulo analizado. Por lo tanto, se aplica la técnica de traducción **préstamo**, ya que Homero dice “gay” en el doblaje. A la vez funciona como una **particularización**, al tratarse de un término más concreto y preciso que “queer”, encargado de abarcar un espectro amplio de la comunidad LGBTQI+.

En la última línea, se da una traducción **palabra por palabra**, que coincide en orden, cantidad y significado de palabras, pero John -como ya se mencionó antes- se convierte en Javier (**equivalencia acuñada**).

Tabla 7

Fragmento 3 “La fobia de Homero” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 8, episodio 15 “La fobia de Homero” (1997)	Fragmento 3 20:40 a 21:13
--------------------	---	--------------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1oggATAFIjpQKTtLcYXchjZwA6m_EL-gWI/view?usp=share_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1XisqHh_1BNw4YJaXqcmxrS6XE-gOGAU4u/view?usp=share_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Barney: —Is it okay to come out now, Mr. Gay Man, sir? (LF, P, C)	Barney: —¿Ya podemos salir? ¿Ya no hay peligro, señor gay? (LF, P, C)
Moe: —I'll do anything you say- anything!	Moe: —¡Haré todo lo que me diga, lo que sea!
Barney: —Ah, Moe! We were saved by a sissy.	Barney: —Qué pena, Moe, nos salvó un maricotas.
Moe: —Yeah. Yeah. We'll never live it down. Ah, boy. It looks like it's suicide again for me. (P, I, C)	Moe: —Sí, no me voy a reponer. Oh, Dios, contemplar el suicidio de nuevo... (P, I, C)
Homer: —Hey, we owe this guy. And I don't want you calling him a 'sissy'. This guy's a 'fruit'. And a... No. Wait, wait, wait. Queer, queer, queer. That's what you like to be called, right? (N, P, C)	Homero: —Oigan, le debemos la vida, y ya no quiero que le digan “maricotas”. Este hombre es “joto”. Digo, no, no, gay, gay, gay. Así debo decirte, ¿no? (N, P, C)
John: —Well, that or John.	Javier: —Bueno, así o Javier.

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES

Internacional (I)	x	Nacional (N)	x	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)		Lingüístico-formal (LF)	x	Complejo (C)	x

El primer chiste es **lingüístico-formal** porque los términos “come out”, referencia a la “salida del closet” de una persona homosexual al reconocerse públicamente como tal, quedaron suavizados a un solo sentido, el de “salir” del escondite. Es **paralingüístico**, ya que para hacer reír al espectador necesita a Barney debajo del comedero de los renos como un heterosexual cobarde y nada “masculino”. Al cumplir con dos categorías, es un chiste **complejo**, según Zabalbeascoa (2001).

Los otros dos chistes del fragmento 3 también son **complejos**, pero con matices.

En el caso del diálogo de Moe, se detecta un chiste **internacional**, de entendimiento sin un contexto cultural específico (en un ejemplo de humor negro, el suicidio es más digno que la vergüenza por haber sido ridiculizado por una persona gay). Además, **paralingüístico**, por su gesto asociado al lamento.

En el caso del diálogo de Homero, es un chiste **nacional** cuando él expresa la palabra “joto”, exclusiva para el público nacido o criado en México y que sabe a qué se refiere, en el marco de una coyuntura histórica y social específica. Lo **paralingüístico** se da por la dependencia a lo cultural: sin eso, no es posible captar el chiste.

Otras observaciones lingüísticas:

El fragmento 3 retoma términos propios del dialecto mexicano, alejándose de términos de fácil comprensión en toda Hispanoamérica. El ejemplo más evidente es “joto”, solamente válido para la audiencia de México y que genera rareza en otros países, dejando excluida a una gran parte de los espectadores. Solamente es posible entrar al chiste por el tono humorístico con el que lo dice Vélez al interpretar a Homero Simpson. También se trata de una “mala palabra” suavizada, ya que otros términos más frecuentes serían directamente censurados.

Las oraciones siguen el orden S-V-O, con formas simples y escasos conectores, tal como señalan en sus trabajos sobre español neutro Bravo García (2008) y Petrella (1997). “Gay” no existe en este fragmento en inglés, pero sí en la versión doblada, lo que denota el uso generalizado de un anglicismo entendible para toda la audiencia y ya incorporado al diccionario de la RAE.

A nivel general del episodio analizado, en el plano sociolingüístico corresponde señalar anacronismos en parte del léxico del doblaje en español para Latinoamérica y que hoy son considerados peyorativos, casi en desuso, como “bala”, “zorritas”, “locas”, “gente normal” (fragmento 1 de “La fobia de Homero”), “maricotas” y “joto” (fragmento 3). Otras dos construcciones semánticas del análisis como “gente normal” (fragmento 1), como definición de la heterosexualidad y a la vez como muestra de rechazo a las personas gais, y “no es gripe, gordito” (fragmento 2), una sutileza para nombrar al Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH) y aquellos tiempos de la mal llamada “peste rosa”, ponen en manifiesto prejuicios y juicios valorativos sobre la comunidad LGBTQI+ que ya fueron reformados en las instituciones y desestimados por la ciencia.

IV. 1. 2. Caso 2: “Milhouse dividido”

Tabla 8

Ficha técnica del caso 2 analizado – “Milhouse dividido”

“Los Simpson” (The Simpsons)		
Temporada 8, episodio 6 (4F04)	“Milhouse dividido” (A Milhouse Divided)	1/12/1996
Duración 22:50	Dirección: Steve Moore	Guion: Steve Tompkins
Voces en español para Latinoamérica acreditadas: Humberto Vélez (Homero), Nancy McKenzie (Marge), Marina Huerta (Bart), Patricia Acevedo (Lisa), Kirk Van Houten (Miguel Ángel Sanromán), Inocencia Donoso (Carmen Martínez), Ned Flanders (Agustín Sauret), Maude Flanders (Gisela Casillas), Doctor Hibbert (Juan Felipe Preciado), Reverendo Alegría (Mario Sauret). Dirección: Humberto Vélez. Traducción: Francisco Rubiales. ⁷		
Fragmento 1: 00:25 a 01:20	Fragmento 2: 05:25 a 07:40	
Sinopsis: Los Simpson invitan a los Flanders, a los Hibbert, a los Alegría y a los Van Houten a una fiesta, durante la cual se nota que el matrimonio de Kirk e Inocencia Van Houten está en crisis. Y en efecto, delante de los invitados, Inocencia hace saber que quiere el divorcio.		
Homero también quiere divorciarse, hasta que Kirk le dice la diferencia que hay entre un casado y un separado. El casado come su plato favorito en compañía de su esposa, mientras que el soltero tiene que engullir unas salchichas frías en una estación de servicio. Cuando Homero llega a la casa, encuentra en el lavadero unas salchichas heladas y se asusta.		
Homero, en represalia, se mete con Marge, fastidiándola, hasta que ésta se cansa. Homero, entonces, decide pedirle el divorcio, pero en vez de eso lo que le hace es volver a pedirle la mano para casarse con ella otra vez. El Reverendo Alegría celebra la ceremonia y los testigos les dan sus parabienes. Inspirado en Homero y Marge, Kirk también le pide a Inocencia que se vuelva a casar con él, pero ella se niega rotundamente. (Richmond y Coffman, 1998)		

⁷ Ficha técnica de doblaje al español recuperada de: [https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:8%C2%AA_temperada_de_Los_Simpson#Episodio_159:_Milhouse_dividido_\(A_Milhouse_Divided\)](https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:8%C2%AA_temperada_de_Los_Simpson#Episodio_159:_Milhouse_dividido_(A_Milhouse_Divided))

IV. 1. 2. 1. Caso 2: “Milhouse dividido” – Análisis del fragmento 1



Tabla 9

Fragmento 1 “Milhouse dividido” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 8, episodio 6 “Milhouse dividido” (1996)	Fragmento 1 00:25 a 01:20
-------------	---	------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/12kxCuOkJuRPNSeupCCo-drZr9Rj1foHHL/view?usp=drive_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1KpbR4C-lvZ5TbMKbZSoa8F-Xdkr_fblN/view?usp=drive_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Homer: —Marge, can't we get some clear plates? I can't see the <u>TV</u> ! (EA)	Homero: —Marge, compra platos transparentes, no puedo ver la <u>tele</u> . (EA)
Marge: —Is it really necessary to watch TV while we're eating? We're getting food all over.	Marge: —¿Es necesario ver televisión comiendo? Siempre se cae la comida.
[Santa's Little Helper, Snowball and Maggie fight for a meatball]	[Ayudante de Santa, Bola de Nieve y Maggie pelean por una albóndiga]
Homer: —Yoink! (CD, Ad)	Homero: —¡Matanga! (CD, Ad)
Bart [to Marge]: —If you really wanted us to be neater, you'd serve us out of one long bowl. (L)	Bart [a Marge]: —Si quieres que seamos más limpios, serviremos todo en un platón. (L)
Marge: —You're talking about a trough. We're not going to eat from a trough. (Af) And another thing. It's only 5:15. Why are you in your underwear?	Marge: —Sería comedero de ganado. No vamos a comer como animales. (Af) Y otra cosa, son las 5.15, ¿por qué estás en ropa interior?
Bart: —Hey, this ain't the Ritz. (L)	Bart: —No estamos en el Ritz. (L)

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR			
Préstamo (Pr)	Equivalente acu- ñado (EA)	x Generalización (G)	Modulación (M)
Calco (Ca)	Omisión (O)	Transposición (T)	Variación (V)
Palabra por palabra (PPP)	Reducción (R)	Descripción (D)	Sustitución (S)
Uno por uno (UPU)	Compresión (Co)	Ampliación (Ac)	Adaptación (Ad) x
Literal (L)	x Particularización (Pa)	Amplificación (Af)	x Creación discursiva (CD) x

Homero dice “la tele” para reemplazar el inglés “TV”, tratándose de una **equivalencia acuñada** coloquialmente para “televisión”, según se indica en el diccionario de la Real Academia Española. También, como **creación discursiva** y **adaptación** en el doblaje, el personaje expresa “matanga”, una frase típica de México que se ha escuchado desde los años 70 en la popular comedia televisiva “El Chavo” en referencia a arrebatarse algo a alguien a modo de juego. Si bien el objeto de análisis es aquí un solo episodio, el término “matanga” es frecuente en la serie Los Simpson y se usa en otros capítulos cada vez que el personaje manifiesta originalmente “Yoink”, una onomatopeya del inglés con similar significado.

En el fragmento seleccionado, hay varias traducciones **literales**, en especial en las intervenciones de Bart y Marge. Se detecta el caso especial intacto para la marca Ritz, el lujoso hotel de París, Francia, y famoso mundialmente por su prestigio, historia e importancia cultural.

Por último, se produce también una **amplificación** cuando Marge dice “comedero de ganado” y no “comedero” a secas como debiera ser la traducción literal de “trough”. Esta decisión en el doblaje introduce una precisión no formulada en el texto origen y acentúa lo que debe entenderse como algo deplorable.

Tabla 10

Fragmento 1 “Milhouse dividido” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 8, episodio 6 “Milhouse dividido” (1996)	Fragmento 1 00:25 a 01:20
-------------	---	------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/12kxCuOkJuRPNSeupCCo-drZr9Rj1foHHL/view?usp=drive_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1KpbR4C-lvZ5TbMKbZSoa8F-Xdkr_fblN/view?usp=drive_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Homer: —Marge, can't we get some clear plates? I can't see the TV! (P)	Homero: —Marge, compra platos transparentes, no puedo ver la tele. (P)
Marge: —Is it really necessary to watch TV while we're eating? We're getting food all over.	Marge: —¿Es necesario ver televisión comiendo? Siempre se cae la comida.
[Santa's Little Helper, Snowball and Maggie fight for a meatball]	[Ayudante de Santa, Bola de Nieve y Maggie pelean por una albóndiga]
Homer: —Yoink! (Cl, P, C)	Homero: —¡Matanga! (Cl, P, C)
Bart [to Marge]: —If you really wanted us to be neater, you'd serve us out of one long bowl.	Bart [a Marge]: —Si quieres que seamos más limpios, serviremos todo en un platón.
Marge: —You're talking about a trough. We're not going to eat from a trough. And another	Marge: —Sería comedero de ganado. No vamos a comer como animales. Y otra cosa, son las 5.15, ¿por qué estás en ropa interior? (P)

thing. It's only 5:15. Why are you in your underwear? (P) Bart: —No estamos en el Ritz. (I)

Bart: —Hey, this ain't the Ritz. (I)

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES

Internacional (I)	x	Nacional (N)	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)	x	Lingüístico-formal (LF)	Complejo (C)	x

Para el diálogo humorístico de los platos y la adicción de las personas a la televisión, se presenta un chiste de tipo **paralingüístico** que requiere ver el fotograma de Homero lamiendo el plato color gris, impidiéndole ver su programa favorito. Más adelante se repite el chiste en escena, independiente de lo verbal, con la pelea por la albóndiga de las mascotas y Maggie, así como Bart vistiéndose ropa interior para cenar.

Hay un chiste de tipo **cultural-institucional** cuando Homero expresa “matanga” en lugar de la onomatopeya inglesa “yoink”, lo que demuestra la necesidad de un cambio a la cultura mexicana —país donde se hace el doblaje— para que el humor funcione en tiempo y forma. En tanto, se detecta un chiste **internacional** con el lujo que representa la marca Ritz: está intacta en su pasaje al español, sin reemplazos.

Otras observaciones lingüísticas:

Este fragmento de “Milhouse dividido” apela principalmente a mexicanismos (“matanga”) para cumplir su objetivo de humor en la traducción. No sólo se genera una proximidad a la cultura de la audiencia receptora, sino que se consolida el léxico reconocible de la serie, tratándose de un término común en el habla de Los Simpson en Latinoamérica. Fuera de México, es posible entender su significado gracias a la repetida utilización en una serie masiva y longeva como esta.

Se presentan frases de uso coloquial (“tele”), entendibles en toda la región hispanoamericana, por lo que se cumple el propósito de un español neutro con palabras que no supongan limitaciones y favorezcan, en cambio, a la norma hablada en el común hispanoparlante. Además, hay empleo de tuteo tácito (“compra”, “quieres”) y respeto al orden tradicional S-V-O.

Respecto a cuestiones pragmáticas, la adaptación requiere que el público conozca de antemano qué es el Ritz, debido a que el chiste depende de la referencia a lo lujoso y elegante, alejado de Bart en ropa interior, como de “entrecasa”.

Se da un fenómeno que sigue la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (citados en Reyes, 1995) con “matanga”: un grupo joven de la audiencia gana información nueva, mientras que la antigua (o que vio la serie “El Chavo”) genera una ganancia en el humor por la referencia; no exige esfuerzos de interpretación.

IV. 1. 2. 2. Caso 2: “Milhouse dividido” – Análisis del fragmento 2



Tabla 11

Fragmento 2 “Milhouse dividido” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 8, episodio 6 “Milhouse dividido” (1996)	Fragmento 2 05:25 a 07:40
-------------	---	------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1AlodSWHc7MdYuTCAg524bvOc-aAG-MOtE/view?usp=drive_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1CRnsPUazjk0crEnk5ZBYCHtR-KAYXDLBL/view?usp=drive_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Ned Flanders: —Oh, that's a noodle-scratcher. (CD) [starts drawing a few random dots]	Ned Flanders: —Este sí es difícilillo. (CD) [comienza a dibujar unos puntos al azar]
Maude Flanders: [gasps] —Cornstarch! (Ca)	Maude Flanders: [jadea] —Almidón de maíz. (Ca)
Ned: —Oh, righty-o! (CD) It's good for keepin' down the urges! (L)	Ned: —¡Perfectirijillo! (CD) Bueno para calmar las ansias. (L)
[Next up are the Van Houtens]	[Es el turno de los Van Houten]
Kirk Van Houten: —Ah, come on Luann (EA), you know what this is.	Kirk Van Houten: —Tú sabes qué es, Ino (EA), contesta.
Luann Van Houten: —Kirk, I don't know what it is.	Inocencia Donoso: —Yo no sé qué es, Kirk.
Kirk: [sighs] —It could not be more simple, Luann. You want me to show this to the cat, and have the cat tell you what it is? 'Cause the cat's going to get it! (L)	Kirk: —Ay, no puede ser más sencillo, Inocencia. ¿Quieres que se lo muestre al gato y el gato te diga lo que es? ¡Porque hasta el gato lo sabría! (L)
Luann: —I'm sorry, I'm not as smart as you, Kirk. We didn't all go to Gudger College. (EA, CD) [timer dings]	Inocencia: —Lo siento, no soy tan lista como tú. No todos podemos ir al colegio Morones. (EA, CD) [se acaba el tiempo]
Kirk: —It's dignity! Don't you even know dignity when you see it? (L, CD)	Kirk: —¡Dignidad! ¿No conoces la dignidad cuando la ves? (L, CD)
Luann: —Kirk, you're spitting.	Inocencia: —Me estás escupiendo.
	Kirk: —A ver, genio, tú dibuja la dignidad. [todos se sorprenden con el dibujo, aunque nadie puede verlo]

Kirk: —Okay, genius, why don't you draw dignity. [she does so] [everyone gasps in recognition -- we can't see it, however]

Hibbert: —Worthy of Webster's. (Ad, G)

Kirk: —Well, it's no wonder I can't draw dignity. I gave it up when I married her.

Lovejoy: —Now, Kirk, it's only a game. Sometimes, we...

Kirk: —Aw, cram it, churchy! (R)

Marge: — Maybe we should all have a few drinks.

Luann: —I'd have a drink, but it might loosen my tongue.

Kirk: —You want to talk? Go ahead, Luann, talk. Why don't you tell them one of your little bedtime stories, huh? (Ad) Like the one about how rotten it is to be married to a loser. Or how about the one about how I carry a change purse? Yeah, a purse!

Homer: —Shut up and let the woman talk! (CD)

Luann: —Okay, Kirk, I'll tell a story. It's about a man whose father-in-law gave him a sweet job... as manager of a cracker factory.

Homer: —Boring! (M)

Luann: —A man whose complete lack of business sense and managerial impotence...

Homer: —Ooh! Here we go! (CD)

Luann: —...sent the number one cracker factory in town into a tie for sixth with "Table Time" and "Allied Biscuit". (G, EA)

Kirk: —You want to hear a secret, everybody? Luann loves it! Loves it when I fail!

Luann: —Oh, yes, Kirk. I love having to borrow money from my sister. I love having to steal clothes from the church donation box.

Lovejoy: —Oh, sweet Jesus!

Marge: —Lisa, why don't you come sing for us?

Lisa: [marching and singing] —You're a grand old flag... (Ad)

Hibbert: —¡Mejor que la academia! (Ad, G)

Kirk: —Yo no puedo dibujar la dignidad porque la perdí cuando la conocí a ella.

Reverendo Alegría: —Por Dios, Kirk, es sólo un juego. A veces tomamos las...

Kirk: —¡Cállate, predicador! (R)

Marge: —¿Por qué no tomamos una copa?

Inocencia: —Yo quiero, pero me aflojaría la lengua.

Kirk: —¿Quieres hablar? A ver, anda, habla. Cuéntales una de tus historias de telenovela (Ad), como la de la inmundada vida que se lleva con un pobre diablo o la de por qué llevo un bolso con monedas. ¡Sí, un bolso!

Homer: —Ya, pelón, déjala hablar. (CD)

Inocencia: —Muy bien, contaré una historia sobre un hombre cuyo suegro le dio un empleo de gerente en la fábrica de galletas.

Homer: —¡Me aburro! (M)

Inocencia: —Un hombre cuya falta de imaginación, impotencia e incapacidad administrativa...

Homer: —Uy, viene, viene. (CD)

Inocencia: —...puso la fábrica de galletas número 1 en la ciudad en el sexto lugar junto con "Confites unidos". (G, EA)

Kirk: —¿Quieren saber un secreto? A Inocencia le encanta verme fracasar.

Inocencia: —Ah, sí, Kirk, me encanta pedirle prestado a mi hermana, me encanta tener que robar ropa del fondo de caridad de la iglesia y me...

Reverendo Alegría: —¡Jesús bendito!

Marge: —Lisa, ¿quieres cantar una canción?

Lisa: [marchando y cantando] —Los santos van, marchando ya... (Ad)

Kirk: —¡Pusiste a cantar a la niña! ¿Estás feliz? (L)

Inocencia: —No, no estoy feliz y no lo he sido desde hace mucho tiempo. ¡Quiero el divorcio!

[todos jadean]

Kirk: —Oh, great! You got the kid singing! I hope you're happy now! (L)

Luann: —I am not happy. And I haven't been happy for a long time. I want a divorce!

[All gasping]

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR							
Préstamo (Pr)		Equivalente acu- ñado (EA)	x	Generalización (G)	x	Modulación (M)	x
Calco (Ca)	x	Omisión (O)		Transposición (T)		Variación (V)	
Palabra por palabra (PPP)		Reducción (R)	x	Descripción (D)		Sustitución (S)	
Uno por uno (UPU)		Compresión (Co)		Ampliación (Ac)		Adaptación (Ad)	x
Literal (L)	x	Particularización (Pa)		Amplificación (Af)		Creación dis- cursiva (CD)	x

Al igual que con Homero, Javier, Tomy y Daly, el doblaje al español para Hispanoamérica de Los Simpson realiza otros **equivalentes acuñados** para más personajes: el matrimonio Lovejoe, conformado por el Reverendo y su esposa Helen, tiene el apellido traducido de manera casi literal como Alegría; mientras que Luann Van Houten, esposa de Kirk (papá de Milhouse, el mejor amigo de Bart Simpson), pasa a llamarse Inocencia “Ino” Donoso, haciendo un doble juego semántico con lo que ella representa (una mujer ama de casa, sin carrera profesional ni otros intereses) y adaptándose a nombres que pueden ser comunes dentro de la comunidad latina.

El fragmento 2 inicia con una **creación discursiva**, presente en la serie desde la primera aparición de Ned Flanders, el vecino religioso de la familia Simpson. La forma de hablar de este personaje se compone, en el doblaje al español para Hispanoamérica, con palabras que portan el sufijo -illo/a, definiendo parte del léxico reconocible de la serie. En este caso se traduce el término “noodle-scratcher”, que se refiere en inglés a un juego que requiere esfuerzo pese a su simplicidad, como “dificilillo”, transformación en el modelo lingüístico de Flanders para “difícil”. Esto se repite con “righty-o” que pasa a ser “perfectirijillo”. Luego, su esposa Maude efectúa un **calco** al decir “almidón de maíz”, traducción literal del sintagma extranjero “cornstarch”.

Un caso de **creación discursiva** y **equivalencia acuñada** a la vez se produce con el pasaje de “Gudger College” a “colegio Morones”. Se trata de un término reconocido por la dirección del doblaje totalmente arbitrario, imprevisible y de creación con ánimo de hacer humor por el presunto prestigio que ese instituto tendría.

Si bien es una técnica de traducción **literal**, debido a que representa exactamente el original, la “dignidad” (dignity) adquiere a partir de su mención en este episodio un significado diferente por la asociación con la imagen dibujada por Kirk Van Houten en la pizarra: por lo tanto, es también una **creación discursiva** con un significado especial dentro del léxico “simpsoniano”.

“Worthy of Webster’s” es una referencia al diccionario en inglés escrito por Noah Webster y publicado por primera vez en 1828. Aquí en Latinoamérica, en un proceso de **generalización** (término más general o neutro, hiperónimo), se convierte simplemente a “academia”. Reemplaza un elemento cultural del guion original por otro de la cultura receptora y responde a la técnica **adaptación**.

A continuación, en un intento por respetar al público familiar e infantil, la dirección del doblaje opta por una **reducción**, es decir, la supresión de alguna carga informativa presente en el texto origen, al transformar la grosería “cram it” a “cállate”, un término menos violento.

La técnica de **adaptación**, que reemplaza un elemento cultural por otro de la cultura receptora, vuelve a darse en el pasaje de “bedtime stories” a “historias de telenovela”, acercando el diálogo al público latino y su histórica predilección en cuanto a ese género televisivo.

Homero genera otras dos **creaciones discursivas** en sus breves frases “pelón” y “viene, viene”, adaptadas de “shut up” (cállate) y “here we go” (aquí vamos), siendo efímeras, aleatorias y fuera de contexto. El mismo personaje produce una **modulación** al cambiar el punto de vista de “boring” (aburrido) a una primera persona con “me aburro”.

Las dos marcas de galletas mencionadas por Inocencia en el idioma original (“Table Time”, “Allied Biscuit”) son cambiadas en Latinoamérica, mencionando apenas una y como **equivalente acuñado** sin relación “Confites unidos”.

Para el cierre, Lisa canta en español la letra de un tema asociado a la religión (“Los santos van...”), pero que nada tiene que ver con la canción patriótica de Estados Unidos llamada “You’re a Grand Old Flag” del texto origen. Esto nuevamente es una técnica de **adaptación** a la cultura receptora, fortaleciendo la conexión de Los Simpson con la identidad local de Latinoamérica a pesar de ser un producto estadounidense.

Tabla 12

Fragmento 2 “Milhouse dividido” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 8, episodio 6 “Milhouse dividido” (1996)	Fragmento 2 05:25 a 07:40
Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1AlodSWHc7MdYuTCAg524bvOc-aAG-MOtE/view?usp=drive_link		
Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/1CRnsPUazjk0crEnk5ZBYCHtR-KAYXDLBL/view?usp=drive_link		
GUION ORIGINAL EN INGLÉS		DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Ned Flanders: —Oh, that's a noodle-scratcher. [starts drawing a few random dots]	Ned Flanders: —Este sí es difícilillo. [comienza a dibujar unos puntos al azar] (P)	
Maude Flanders: [gasps] —Cornstarch! (P)	Maude Flanders: [jadea] —Almidón de maíz. (P)	
Ned: —Oh, righty-o! It's good for keepin' down the urges!	Ned: —¡Perfectirijillo! Bueno para calmar las ansias.	
[Next up are the Van Houtens]	[Es el turno de los Van Houten]	
Kirk Van Houten: —Ah, come on Luann, you know what this is.	Kirk Van Houten: —Tú sabes qué es, Ino, contesta.	
Luann Van Houten: —Kirk, I don't know what it is.	Inocencia Donoso: —Yo no sé qué es, Kirk.	
Kirk: [sighs] —It could not be more simple, Luann. You want me to show this to the cat, and have the cat tell you what it is? 'Cause the cat's going to get it.	Kirk: —Ay, no puede ser más sencillo, Inocencia. ¿Quieres que se lo muestre al gato y el gato te diga lo que es? ¡Porque hasta el gato lo sabría!	
Luann: —I'm sorry, I'm not as smart as you, Kirk. We didn't all go to Gudger College. (CI) [timer dings]	Inocencia: —Lo siento, no soy tan lista como tú. No todos podemos ir al colegio Morones. (CI) [se acaba el tiempo]	
Kirk: —It's dignity! Gah! Don't you even know dignity when you see it? (P, I, C)	Kirk: —¡Dignidad! ¿No conoces la dignidad cuando la ves? (P, I, C)	
Luann: —Kirk, you're spitting.	Inocencia: —Me estás escupiendo.	
Kirk: —Okay, genius, why don't you draw dignity. [she does so] [everyone gasps in recognition -- we can't see it, however]	Kirk: —A ver, genio, tú dibuja la dignidad. [todos se sorprenden con el dibujo, aunque nadie puede verlo]	
Hibbert: —Worthy of Webster's. (CI)	Hibbert: —¡Mejor que la academia! (CI)	
Kirk: —Well, it's no wonder I can't draw dignity. I gave it up when I married her.	Kirk: —Yo no puedo dibujar la dignidad porque la perdí cuando la conocí a ella.	
Lovejoy: —Now, Kirk, it's only a game. Sometimes, we...	Reverendo Alegría: —Por Dios, Kirk, es sólo un juego. A veces tomamos las...	
Kirk: —Aw, cram it, churchy!	Kirk: —¡Cállate, predicador!	
	Marge: —¿Por qué no tomamos una copa?	

Marge: — Maybe we should all have a few drinks.

Luann: —I'd have a drink, but it might loosen my tongue.

Kirk: —You want to talk? Go ahead, Luann, talk. Why don't you tell them one of your little bedtime stories, huh? Like the one about how rotten it is to be married to a loser. Or how about the one about how I carry a change purse? Yeah, a purse!

Homer: —Shut up and let the woman talk! (CI)

Luann: —Okay, Kirk, I'll tell a story. It's about a man whose father-in-law gave him a sweet job... as manager of a cracker factory.

Homer: —Boring!

Luann: —A man whose complete lack of business sense and managerial impotence...

Homer: —Ooh! Here we go!

Luann: —...sent the number one cracker factory in town into a tie for sixth with "Table Time" and "Allied Biscuit". (CI, P, C)

Kirk: —You want to hear a secret, everybody? Luann loves it! Loves it when I fail!

Luann: —Oh, yes, Kirk. I love having to borrow money from my sister. I love having to steal clothes from the church donation box.

Lovejoy: —Oh, sweet Jesus! (I)

Marge: —Lisa, why don't you come sing for us?

Lisa: [marching and singing] —You're a grand old flag...

Kirk: —Oh, great! You got the kid singing! I hope you're happy now! (I)

Luann: —I am not happy. And I haven't been happy for a long time. I want a divorce!

[All gasping]

Inocencia: —Yo quiero, pero me aflojaría la lengua.

Kirk: —¿Quieres hablar? A ver, anda, habla. Cuéntales una de tus historias de telenovela, como la de la inmunda vida que se lleva con un pobre diablo o la de por qué llevo un bolso con monedas. ¡Sí, un bolso!

Homer: —Ya, pelón, déjala hablar. (CI)

Inocencia: —Muy bien, contaré una historia sobre un hombre cuyo suegro le dio un empleo de gerente en la fábrica de galletas.

Homer: —¡Me aburro!

Inocencia: —Un hombre cuya falta de imaginación, impotencia e incapacidad administrativa...

Homer: —Uy, viene, viene.

Inocencia: —...puso la fábrica de galletas número 1 en la ciudad en el sexto lugar junto con "Confitos unidos". (CI, P, C)

Kirk: —¿Quieren saber un secreto? A Inocencia le encanta verme fracasar.

Inocencia: —Ah, sí, Kirk, me encanta pedirle prestado a mi hermana, me encanta tener que robar ropa del fondo de caridad de la iglesia y me...

Reverendo Alegría: —¡Jesús bendito! (I)

Marge: —Lisa, ¿quieres cantar una canción?

Lisa: [marchando y cantando] —Los santos van, marchando ya...

Kirk: —¡Pusiste a cantar a la niña! ¿Estás feliz? (I)

Inocencia: —No, no estoy feliz y no lo he sido desde hace mucho tiempo. ¡Quiero el divorcio!

[todos jadean]

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES

Internacional (I)	x	Nacional (N)	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)	x	Lingüístico-formal (LF)	Complejo (C)	x

Siguiendo el modelo de Zabalbeascoa, el primer chiste del fragmento 2 es de tipo **paralingüístico**, ya que para reírse del intercambio en el juego entre Ned y Maude Flanders debe apreciarse el dibujo de los puntos —poco inspirado— que representa el almidón de maíz, tal como se tradujo en calco.

Uno de los chistes que mejor funciona en este recorte es el pasaje de “Gudger College” a “colegio Morones”. Se trata de una adaptación **cultural-institucional**, debido al cambio a elementos de la cultura receptora —particularmente México, no toda Latinoamérica— para conseguir el efecto humorístico. En este caso, el colegio Morones no existe, aunque su denominación hace referencia a Luis N. Morones, político del Partido Laborista Mexicano.

Otro también de corte **cultural-institucional** es la adaptación de “Webster’s”, el famoso diccionario de la lengua inglesa, por “la academia” a secas en voz de Hibbert, en un tono de prestigio y asombro por el dibujo de Kirk que representa la dignidad. Justamente, en este caso es un chiste **paralingüístico** porque no utiliza elementos verbales y basa su entendimiento en lo visual, e **internacional** porque ya no depende de un contexto específico. Por lo tanto, es **complejo**, de acuerdo con la taxonomía citada para el análisis.

Homero tilda de “pelón” a Kirk, algo ausente en el diálogo origen (se limita a “shut up”, es decir, “cállate”). En Hispanoamérica, “pelón” es un adjetivo de carácter peyorativo para nombrar a una persona calva; en consecuencia, se trata de un chiste **cultural-institucional**.

A continuación, se puede detectar con la parte de Inocencia Donoso un chiste **complejo** dado que cumple los requisitos de cultural-institucional, al traducirse de manera arbitraria “Confites unidos”, una decisión que adapta al público receptor. El momento humorístico requiere, además, del elemento visual de Marge escondiendo disimuladamente la caja de esa marca de esas galletas, aunque se lea en inglés sin traducción aclaratoria. Así se clasifica como **paralingüístico**.

Por último, se hallan dos chistes **internacionales** porque carecen de un contexto específico y se comprenden sin mayores problemas en su adaptación literal al español: “Jesús bendito” y “Pusiste a cantar a la niña”.

Otras observaciones lingüísticas:

Más allá del tuteo propio del español neutro y el orden S-V-O, que dinamiza una escena meramente humorística y aferrada al timing verbal para el funcionamiento de sus elementos, se puede detectar una selección de términos comprensibles en los países hispanoparlantes, como las expresiones de uso coloquial como “predicador”, “pelón” o “Jesús bendito”, siendo

la excepción la referencia política y propia de México que incluye al colegio Morones. En este último ejemplo, como vimos en Reyes (1995), “no se trata solamente qué quiere decir una palabra, sino qué se quiere decir con esa palabra”, aportando una segunda lectura de prestigio educativo al acudir Kirk a ese lugar. El resto de los hablantes, que no comparten el conocimiento de Morones, pueden ganar conocimiento del mundo, tal como decían Sperber y Wilson en su teoría de la relevancia, desarrollada en el encuadre teórico.

IV. 1. 3. Caso 3: “Miedo a volar”

Tabla 13

Ficha técnica del caso 3 analizado – “Miedo a volar”

“Los Simpson” (The Simpsons)		
Temporada 6, episodio 11 (2F08)	“Miedo a volar” (Fear of Flying)	18/12/1994
Duración 22:35	Dirección: Mark Kirkland	Guion: David Sacks
Voces en español para Latinoamérica acreditadas: Humberto Vélez (Homero), Nancy McKenzie (Marge), Marina Huerta (Bart), Patricia Acevedo (Lisa), Jorge Ornelas (Moe). Dirección: Francisco Reséndez. Traducción: Francisco Rubiales. ⁸		
Fragmento 1: 03:10 a 05:42	Fragmento 2: 18:41 a 19:17	
Sinopsis: Después de gastarle una broma a Moe, Homero es expulsado de la taberna y comienza a buscar otro bar en el que tomarse sus cervezas. Uno de los locales es “La cajita negra”, donde Homero es confundido con un piloto y obligado a ponerse a los mandos de un avión... con los nefastos resultados imaginables. Temiendo un escándalo, la compañía aérea ofrece billetes gratis para toda la familia. Sin embargo, la simple idea de volar hace que Marge se vuelva muy ansiosa y, después de un ataque de pánico en el momento de despegar el avión, posponen el viaje.		
Marge comienza a actuar de forma extraña, y Lisa convence a Homero de que necesita la ayuda de un profesional. Homero lleva a Marge al consultorio de una psicoanalista llamada doctora Zweig, a pesar de su miedo a que la doctora lo culpe a él de todos los males.		
La doctora Zweig ayuda a Marge a revivir su pasado, hasta el extremo de recordar que su padre era un azafato aéreo, y no un piloto, como le habían dicho. La vergüenza de Marge desaparece cuando la doctora Zweig le dice que su padre fue un ejemplo y abrió el camino para todos los que hoy son azafatos. Marge se cura de su ansiedad. (Richmond y Coffman, 1998)		

⁸ Ficha técnica de doblaje al español recuperada de: [https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:6%C2%AA temporada de Los Simpson#Episodio 114: Miedo a volar \(Fear of Flying\)](https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Anexo:6%C2%AA_temporada_de_Los_Simpson#Episodio_114:_Miedo_a_volar_(Fear_of_Flying))

IV. 1. 3. 1. Caso 3: “Miedo a volar” – Análisis del fragmento 1



Tabla 14

Fragmento 1 “Miedo a volar” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 6, episodio 11 “Miedo a volar” (1994)	Fragmento 1 03:10 a 05:42
-------------	--	------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1bG8cwmR7WEzY8CFE5rzvIUvleU9LWBlr/view?usp=drive_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/15ZP3r8C3KjdQiVKtoCkoS-KGFMrDhr0f/view?usp=drive_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Bart: —Cheer up, Homer.	Bart: —Anímate, Homero.
Homer: —I can't.	Homero: —No puedo.
Bart: —Okay.	Bart: —Bueno.
Marge: —What if you pretended that this couch were a bar? Then you could spend more nights at home with us. (L)	Marge: —¿Por qué no imaginas que este sofá es una barra? Así puedes pasar más noches con nosotros, ¿eh? (L)
Homer: —I am not going to dignify that with an answer. (M)	Homero: —No voy a hacer ningún comentario sobre eso. (M)
Lisa: —Look on the bright side, Dad. Did you know the Chinese use the same word for crisis... as they do for opportunity? (L)	Lisa: —Mira el lado amable, papá. ¿Sabías que en chino la palabra “crisis” también quiere decir “oportunidad”? (L)
Homer: —Yes. “Cris-a-tunity.” (CD) You're right. I've been wasting my life away in that <u>dump</u> for years. (Ad) That's it. I'm going to find a new bar to drink in. And I'm gonna get drunker than I've ever been in my entire life. Bart, where's my wallet?	Homero: —¡Sí, “oportuncrisis”! (CD) Tienes razón. He tirado muchos años de mi vida en ese <u>antro</u> . (Ad) ¡Se acabó! Voy a buscar un nuevo bar para beber. Y me voy a poner más ebrio de lo que nunca me he puesto en mi vida. Marge, ¿dónde está mi billetera?
Bart: [pulling it from his own pocket] —Right here, Dad. (L)	Bart: [saca la billetera de su propio bolsillo] —Aquí está, padre. (L)
Homer: —Thank you. (Ca)	Homero: —Gracias. (Ca)
<i>The first place Homer goes looks high-priced.</i>	<i>El primer lugar al que Homero va luce costoso.</i>

Homer: —Wow, classy. (CD)

Maitre: —Good evening, sir. Would you please leave without a fuss right now? (Af)

Homer: —Okay.

As Homer walks to the next bar, a snatch of Cheers-esque music plays.

Homer: —This looks like a nice, friendly place. (L, R)

Carla Tortelli: —Sammy, you're too old to go on a date with two twins... on the same night you're supposed to marry Diane without Rebecca knowing. (EA, O, L)

Woody Boyd: —I'll make you a bet. If this affects my major-league comeback, I'll sell the bar. (R, L)

Norm Peterson: —Woody (EA), give me a beer.

Woody Boyd: —I think you've had enough, Mr. Peterson. My chiropractor says I can't carry you home anymore. (PPP)

Norm Peterson: —Just give me another beer, you brain-dead hick. (V) I'll kill you. I'll kill all of you!

Cliff Clavin: [restraining him] —Settle down, Normie. Gotta save those pipes for karaoke. (O, CD)

Norm Peterson: —I love you guys. [weeps]

The next bar Homer tries has two female zodiacal symbols interlocking on the sign above the door.

Homer: —Wait a minute. There's something bothering me about this place. [looks around] I know. This lesbian bar doesn't have a fire exit! Enjoy your deathtrap, ladies. [leaves] (L, O)

Woman: —What was her problem? (CD)

Back at Moe's Tavern, a man in a top hat with a mustache walks in. He looks and sounds like Homer, only he has a British accent.

Guy Incognito: —Greetings, good man. Might I trouble you for a drink? (CD, V)

Moe: —Oh, get out of here, Homer.

Homero: —¡Qué elegancia la de Francia! (CD)

Recepcionista: —Buenas noches, señor, ¿quiere retirarse de inmediato y sin escándalo? (Af)

Homero: —Sí.

Cuando Homero camina al siguiente bar, suena un extracto de la música de "Cheers".

Homero: —Este me parece un lugar amistoso. (L, R)

Carla Tortelli: —Sammy, ya estás grande para salir con dos gemelas la noche en que vas a casarte con Lola sin que se entere Magos. (EA, O, L)

Sam Malone: —Bueno, si esto afecta mi regreso a las grandes ligas, vendo el bar. (R, L)

Norm Peterson: —Nacho (EA), otra cerveza.

Woody Boyd: —Ya bebió demasiado, señor Peterson. Mi quiropráctico dice que ya no puedo cargarlo más. (PPP)

Norm Peterson: —¿Me vas a dar otra cerveza, gusano estúpido? (V) O te mato. ¡Los mataré a todos!

Cliff Clavin: [lo sostiene] —Tranquilízate, Arnie, guarda tus fuerzas para ese calvo. (O, CD)

Norm Peterson: —Los quiero mucho. [llora desconsoladamente]

El siguiente bar al que Homero intenta entrar tiene dos símbolos femeninos entrelazados como señal arriba de la puerta.

Homero: —Momento, hay algo muy extraño en este lugar. [mira alrededor] Claro, este bar no tiene salida de emergencia. Aquí se quedan en su trampa, chicas. [se va] (L, O)

Chica del bar: —¿Qué se cree esa pelona? (CD)

De vuelta al bar de Moe, un hombre con un sombrero y bigote entra. Luce y suena como Homero, sólo que con otro acento.

Cosme Fulanito: —Buenas noches, señores. Molesto con una copilla, por favor. (CD, V)

Moe: —Lárgate de aquí, Homero.

Guy Incognito: —Homer? Who is Homer? My name is Guy Incognito. (EA) [he gets beaten up and tossed out, unconscious]

Cosme Fulanito: —¿Homero? ¿Quién es Homero? Mi nombre es Cosme Fulanito. (EA) [lo golpean y lo tiran afuera, inconsciente]

Homer: [walks up, looks at Guy] —Oh, my God. This man is my exact double. That dog has a puffy tail! Here, Puff. Here, Puff.

Homero: [camina y mira a Cosme] —Dios mío, este hombre es mi doble exacto. ¡Ay, ese perro tiene la cola peluda! Ven acá, perrito.

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR

Préstamo (Pr)		Equivalente añadido (EA)	acu- x	Generalización (G)	Modulación (M)	x
Calco (Ca)	x	Omisión (O)		Transposición (T)	Variación (V)	x
Palabra por palabra (PPP)	x	Reducción (R)	x	Descripción (D)	Sustitución (S)	
Uno por uno (UPU)		Compresión (Co)		Ampliación (Ac)	Adaptación (Ad)	x
Literal (L)	x	Particularización (Pa)		Amplificación (Af)	Creación discursiva (CD)	x

El primer fragmento de “Miedo a volar” es una secuencia que explora la aventura de Homero en busca de otros bares, luego de ser echado de la clásica taberna de Moe. Para tomar esa decisión, el personaje entabla una breve y divertida charla con su familia, conformada por algunos diálogos adaptados con la técnica de traducción **literal**, debido a que no revisten de mayores complicaciones para llegar a la sociedad destinataria del doblaje en español.

Se da un caso de **modulación** cuando Homero asegura “No voy a hacer ningún comentario sobre eso”, ya que se cambia el enfoque de formulación del texto origen (sería en realidad “No voy a dignificar eso con una respuesta”), pese a mantener el sentido indicado por el guion en inglés.

En el siguiente diálogo de Homero se produce una **creación discursiva**: es la irrupción de “oportuncrisis”, acrónimo que une los términos “oportunidad” y “crisis” y es identificable desde este episodio con el léxico construido por el doblaje de Los Simpson. Le sucede una técnica de **adaptación** totalmente adecuada a la cultura receptora como es “antro” —según la RAE, “local de mal aspecto o mala reputación”— para referirse al “basurero” (“dump”) con el que Homero define a la taberna de Moe. También es valioso rescatar el cambio en el doblaje cuando Homero pregunta dónde está su billetera. En el guion original, la consulta va dirigida a su hijo Bart, quien efectivamente contesta, pero en el doblaje se menciona a su esposa Marge. Es difícil decir si es un error de traducción o una adaptación intencionada con fines humorísticos ante la conocida picardía del niño.

Seguidamente, en el fragmento se presentan varios casos más de traducciones **literales**, que se completan con técnicas similares como calco (pasaje de “thank you” a “gracias”) o palabra por palabra (el diálogo del barman Woody sobre la recomendación de su quiropráctico).

Al igual que “oportuncrisis”, “¡Qué elegancia la de Francia!” es una **creación discursiva** del doblaje hispanoamericano que antes no existía en el uso social de la lengua. Lo mismo ocurre con la frase de la mujer en el bar “¿Qué se cree esa pelona?”, presente en varios memes en redes sociales y que nada tiene que ver con “¿Cuál es su problema?”, la traducción literal que podría haberse realizado con el guion original en inglés.

Un momento complejo de transformación lingüística dentro del fragmento incluye la eliminación en el doblaje de las referencias a la serie cómica estadounidense “Cheers” (1982-1993), centrada en un grupo de trabajadores de un bar y clientes que se reúnen a beber, divertirse y compartir sus vivencias. El dueño del lugar es el exjugador de béisbol Sam Malone (Ted Danson), quien aparece rodeado por el barman Woody Boyd (Woody Harrelson), la camarera Carla Tortelli (Rhea Perlman), el cliente frecuente Norm Peterson (George Wendt) y el cartero Cliff Clavin (John Ratzerberger), que aparecen dibujados en la escena seleccionada del episodio de Los Simpson. En la versión original, los actores prestan sus voces, tal como se puede chequear en los créditos finales del capítulo.

En consecuencia, y a fin de llegar a un público latinoamericano que desconoce la serie, se optó por aplicar técnicas de **equivalentes acuñados** para los nombres de los personajes (Lola, Magos, Nacho, por ejemplo), así como la **omisión** por completo de la información que genera el juego cultural con la audiencia. También hay ejemplos de **reducción** (se suprime la apuesta del personaje Woody), de **variación** a favor del dialecto (“gusano estúpido”) y de una **creación discursiva** que elimina el elemento del karaoke para introducir el adjetivo peyorativo “calvo” dedicado a Homero, funcionando libremente y sin anclaje al texto origen.

Cuando Homero se encuentra en el bar de mujeres, se da otro caso de **omisión**, al suprimirse que él expresa oralmente que es un lugar sólo para lesbianas, lo que da muestra de la adaptación “familiar” realizada por el doblaje al público hispanoparlante de mediados de los 90 y dejando la interpretación a cargo de la audiencia.

Para finalizar, “Cosme Fulanito” es el **equivalente acuñado** para “Guy Incognito”, el doble de Homero. Mientras en el idioma original el personaje se expresa con un acento británico, en español el actor de doblaje le pone un tono de elegancia con sufijos similares a los de Flanders (“copilla”), dando lugar a una **creación discursiva** y a una **variación**.

Tabla 15

Fragmento 1 “Miedo a volar” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 6, episodio 11 “Miedo a volar” (1994)	Fragmento 1 03:10 a 05:42
Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1bG8cwmR7WEzY8CFE5rzvIUvleU9LWBlr/view?usp=drive_link		
Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/15ZP3r8C3KjdQiVKtoCkoS-kGFMSrDhr0f/view?usp=drive_link		
GUION ORIGINAL EN INGLÉS		DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Bart: —Cheer up, Homer.		Bart: —Anímate, Homero.
Homer: —I can't.		Homero: —No puedo.
Bart: —Okay.		Bart: —Bueno.
Marge: —What if you pretended that this couch were a bar? Then you could spend more nights at home with us.		Marge: —¿Por qué no imaginas que este sofá es una barra? Así puedes pasar más noches con nosotros, ¿eh?
Homer: —I am not going to dignify that with an answer. (LF)		Homero: —No voy a hacer ningún comentario sobre eso. (LF)
Lisa: —Look on the bright side, Dad. Did you know the Chinese use the same word for crisis... as they do for opportunity?		Lisa: —Mira el lado amable, papá. ¿Sabías que en chino la palabra “crisis” también quiere decir “oportunidad”?
Homer: —Yes. “Cris-a-tunity.” (LF) You're right. I've been wasting my life away in that dump for years. That's it. I'm going to find a new bar to drink in. And I'm gonna get drunker than I've ever been in my entire life. Bart, where's my wallet?		Homero: —¡Sí, “oportuncrisis”! (LF) Tienes razón. He tirado muchos años de mi vida en ese antro. ¡Se acabó! Voy a buscar un nuevo bar para beber. Y me voy a poner más ebrio de lo que nunca me he puesto en mi vida. Marge, ¿dónde está mi billetera?
Bart: [pulling it from his own pocket] —Right here, Dad. (l)		Bart: [saca la billetera de su propio bolsillo] —Aquí está, padre. (l)
Homer: —Thank you.		Homero: —Gracias.
<i>The first place Homer goes looks high-priced.</i>		<i>El primer lugar al que Homero va luce costoso.</i>
Homer: —Wow, classy. (Cl, P, C)		Homero: —¡Qué elegancia la de Francia! (Cl, P, C)
Maitre: —Good evening, sir. Would you please leave without a fuss right now?		Recepcionista: —Buenas noches, señor, ¿quiere retirarse de inmediato y sin escándalo?
Homer: —Okay.		Homero: —Sí.
<i>As Homer walks to the next bar, a snatch of Cheers-esque music plays.</i>		<i>Cuando Homero camina al siguiente bar, suena un extracto de la música de “Cheers”.</i>
Homer: —This looks like a nice, friendly place.		Homero: —Este me parece un lugar amistoso.
Carla Tortelli: —Sammy, you're too old to go on a date with two twins... on the same night you're		

supposed to marry Diane without Rebecca knowing.

Woody Boyd: —I'll make you a bet. If this affects my major-league comeback, I'll sell the bar.

Norm Peterson: —Woody, give me a beer.

Woody Boyd: —I think you've had enough, Mr. Peterson. My chiropractor says I can't carry you home anymore.

Norm Peterson: —Just give me another beer, you brain-dead hick. I'll kill you. I'll kill all of you!

Cliff Clavin: [restraining him] —Settle down, Normie. Gotta save those pipes for karaoke.

Norm Peterson: —I love you guys. [weeps] (I, CI, P, C)

The next bar Homer tries has two female zodiacal symbols interlocking on the sign above the door.

Homer: —Wait a minute. There's something bothering me about this place. [looks around] I know. This lesbian bar doesn't have a fire exit! Enjoy your deathtrap, ladies. [leaves]

Woman: —What was her problem? (N, P, C)

Back at Moe's Tavern, a man in a top hat with a mustache walks in. He looks and sounds like Homer, only he has a British accent.

Guy Incognito: —Greetings, good man. Might I trouble you for a drink?

Moe: —Oh, get out of here, Homer.

Guy Incognito: —Homer? Who is Homer? My name is Guy Incognito. [he gets beaten up and tossed out, unconscious]

Homer: [walks up, looks at Guy] —Oh, my God. This man is my exact double. That dog has a puffy tail! Here, Puff. Here, Puff. (N, P, C)

Carla Tortelli: —Sammy, ya estás grande para salir con dos gemelas la noche en que vas a casarte con Lola sin que se entere Magos.

Sam Malone: —Bueno, si esto afecta mi regreso a las grandes ligas, vendo el bar.

Norm Peterson: —Nacho, otra cerveza.

Woody Boyd: —Ya bebió demasiado, señor Peterson. Mi quiropráctico dice que ya no puedo cargarlo más.

Norm Peterson: —¿Me vas a dar otra cerveza, gusano estúpido? O te mato. ¡Los mataré a todos!

Cliff Clavin: [lo sostiene] —Tranquilízate, Arnie, guarda tus fuerzas para ese calvo.

Norm Peterson: —Los quiero mucho. [llora desconsoladamente] (I, CI, P, C)

El siguiente bar al que Homero intenta entrar tiene dos símbolos femeninos entrelazados como señal arriba de la puerta.

Homero: —Momento, hay algo muy extraño en este lugar. [mira alrededor] Claro, este bar no tiene salida de emergencia. Aquí se quedan en su trampa, chicas. [se va]

Chica del bar: —¿Qué se cree esa pelona? (N, P, C)

De vuelta al bar de Moe, un hombre con un sombrero y bigote entra. Luce y suena como Homero, sólo que con otro acento.

Cosme Fulanito: —Buenas noches, señores. Molesto con una copilla, por favor.

Moe: —Lárgate de aquí, Homero.

Cosme Fulanito: —¿Homero? ¿Quién es Homero? Mi nombre es Cosme Fulanito. [lo golpean y lo tiran afuera, inconsciente]

Homero: [camina y mira a Cosme] —Dios mío, este hombre es mi doble exacto. ¡Ay, ese perro tiene la cola peluda! Ven acá, perrito. (N, P, C)

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES

Internacional (I)	x	Nacional (N)	x	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)	x	Lingüístico-formal (LF)	x	Complejo (C)	x

Siguiendo el modelo de Zabalbeascoa, los dos primeros chistes detectados son de tipo **lingüístico-formal**. “No voy a hacer ningún comentario sobre eso” se aleja del guion original, por peligro del doble sentido (la palabra “dignidad” puede ser interpretada en un registro más cruel) y coloca a Homero con un remate humorístico frente a la insistencia de su familia por pasar más tiempo en casa. En el caso de “oportuncrisis”, sucede también un chiste lingüístico-formal. Los términos en inglés son transparentes (“opportunity”, “crisis”, “cris-atunity”), pero no pueden dejarse como tales y deben adaptarse a la lengua de los receptores.

Un chiste **internacional**, que puede ser comprendido sin contexto cultural específico ni juego de palabras, es la respuesta de Bart a Homero cuando le revela que tiene la billetera de su papá (“Aquí está, padre”). Apenas le requiere al público que recuerde las travesuras que caracterizan al mayor de los hijos del clan, algo propio de su personalidad a lo largo de los episodios y que no necesita mayor desarrollo en la escena en cuestión.

Cuando Homero ingresa al bar refinado, alejado de sus costumbres y clase social, se produce un chiste **complejo** al cumplir con dos tipos del modelo de Zabalbeascoa. Por un lado, es un chiste **cultural-institucional** en la medida que para el doblaje se crea una frase que busca el efecto humorístico en una audiencia históricamente identificada con el llamado “Tercer Mundo” frente al supuesto prestigio que representa un país europeo como Francia. En inglés, simplemente es “classy”, que se traduciría de manera literal como “elegante”, “sofisticado” o “con estilo”. En tanto es un chiste **paralingüístico** porque basa su sentido en el fotograma de un Homero asombrado que observa el lujoso lugar al que llegó.

El siguiente chiste **complejo** del fragmento 1 ancla la carga humorística en las referencias a la serie de comedia “Cheers”. No sólo se recrea visualmente el bar de ese programa y los protagonistas (paralingüístico), sino que —como ya dijimos— también en inglés tiene a los actores dando voz a sus personajes en versión animada. En el doblaje esto no ocurre y se opta por eliminar conexiones, cambiando nombres (Lola, Magos, Nacho) y sumando palabras como “calvo”, que denotan la traducción de tipo **cultural-institucional**, que busca familiarizar con el público latinoamericano. Curiosamente, la mayoría de las frases respetan el texto origen, por lo tanto, también persisten chistes **internacionales**.

En el bar de mujeres lesbianas, una de ellas dice en inglés “¿Cuál es su problema?” (“What was her problem?”) al ver a Homero —varón heterosexual— incómodo en la barra. En el doblaje se produce un chiste **nacional**, con apelación a mexicanismos y estereotipos de una coyuntura social e histórica, y se genera la divertida frase “¿Qué se cree esa pelona?”. El

elemento **paralingüístico** también es relevante para el funcionamiento del chiste, ya que refleja a Homero totalmente extraño a la situación y rodeado de mujeres. Al cumplir dos tipos, es un chiste **complejo**.

Por último, las mismas características de chiste **complejo, nacional y paralingüístico** se repiten en el final con Homero descubriendo a su doble llamado Cosme Fulanito y siguiendo con gracia y distracción al perro con la cola peluda.

Otras observaciones lingüísticas:

Elementos recurrentes del doblaje en español como el tuteo (“Anímate”, “tienes”, “lárgate”) y las formas simples (“Voy a buscar...”, “Me voy a poner...”, “Me vas a dar...”) por sobre las compuestas (“He tirado muchos años...”) están presentes, con escasa subordinación y conectores. Dijimos anteriormente que la mayoría de los diálogos son más sencillos que al regirse por una traducción literal del inglés. Hay entonaciones limpias de referencias geográficas, a excepción del tono de Cosme Fulanito que se burla de lo que sería la forma de hablar de una persona de clase alta (“Molesto con una copilla, por favor”).

La selección del léxico corresponde con los términos más utilizados y entendidos a nivel continental, aunque se alejan del sur. “Sofá”, “ebrio” y “calvo” podrían ser en Argentina reemplazados por “sillón”, “borracho” y “pelado”, respectivamente, aunque no dejan de ser válidos los primeros en su uso social. Los anglicismos fueron eliminados (caso “Cosme Fulanito” que sustituye a “Guy Incognito”), mientras que los nombres quedaron asociados al común uso de Latinoamérica (Lola, Magos, Nacho).

En el costado de la Pragmática, el fragmento juega con las referencias culturales de la serie “Cheers”, a pesar de que en el doblaje las frases carecen de conexión alguna (sólo quedan indicios en el aspecto de los personajes y la cortina musical). La dirección del doblaje, por lo tanto, optó por una neutralización al confiar en que la audiencia local desconoce en su mayoría al programa mencionado. Así aseguró una mayor llegada al público general.

Tanto la visita de Homero al bar elegante como al de mujeres operan en el terreno de las inferencias que mencionaba Reyes (1995): “Inferimos lo que se nos quiere decir, que no suele estar totalmente explícito”. Se generan expectativas y presuposiciones respecto a los estereotipos —o prejuicios— de la audiencia respecto a Francia y al lesbianismo.

IV. 1. 3. 2. Caso 3: “Miedo a volar” – Análisis del fragmento 2



Tabla 16

Fragmento 2 “Miedo a volar” – Técnicas de traducción del humor en el doblaje

Los Simpson	Temporada 6, episodio 11 “Miedo a volar” (1994)	Fragmento 2 18:41 a 19:17
-------------	--	------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1GHE9SVR7mUiKpVEvnAtU-8KYiXSwjuc7/view?usp=drive_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/14MMfOdO8YkgDwrG8bE5kNhVLaxm-EB7G/view?usp=drive_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Clancy Bouvier: —Goodbye, Margie. Be a good girl, now. [gets on plane]	Clancy Bouvier: —Adiós, Margie. Pórtate bien. [él se mete a un avión]
Marge: —Why does daddy have to leave?	Marge: —¿Por qué tiene que irse papá?
Jacqueline Bouvier: —Because he's a pilot. He flies all over the world.	Jacqueline Bouvier: —Porque papá es piloto. Vuela por todo el mundo.
Marge: —I want to see Daddy fly. [runs up plane steps]	Marge: —Quiero ver cómo vuela. [corre y sube las escaleras del avión]
Jacqueline Bouvier: —Margie! No, come back! [Marge gets inside, looks around] (L)	Jacqueline Bouvier: —Margie, ven acá. [Marge se mete adentro y mira alrededor] (L)
Marge: —Daddy? Daddy, where are...	Marge: —Papi, papi, pa...
Clancy Bouvier: [a steward] —So, who wants pre-flight cookie? Fig Newtons? Hydrox? (R, Ad)	Clancy Bouvier: [como azafata] —¿Una galletita antes de despegar? ¿Canela? ¿Mantequilla? (R, Ad)
Marge: —Daddy? Aah!	Marge: —¡Papi!
Clancy Bouvier: —Don't look at me. Don't look at me!	Clancy Bouvier: —¡No me veas, no me veas!

TIPOS DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL HUMOR				
Préstamo (Pr)	Equivalente acunado (EA)	Generalización (G)	Modulación (M)	
Calco (Ca)	Omisión (O)	Transposición (T)	Variación (V)	
Palabra por palabra (PPP)	Reducción (R)	x Descripción (D)	Sustitución (S)	

Uno por uno (UPU)	Compresión (Co)	Ampliación (Ac)	Adaptación (Ad)	x
Literal (L)	x Particularización (Pa)	Amplificación (Af)	Creación discursiva (CD)	

En el fragmento 2, la primera técnica que figura es **literal**, ya que el intercambio entre la pequeña Marge y sus padres carece de barreras de entendimiento y sigue al pie de la letra el texto origen. Los cambios notorios se producen en el diálogo de Clancy, papá de Marge, cuando menciona dos marcas estadounidenses: las galletas Fig Newtons y Hydrox. Se produce una **reducción** del contenido y se adapta a los usos sociales de la audiencia por canela y mantequilla, respectivamente, sin relación alguna.

Tabla 17

Fragmento 2 “Miedo a volar” – Tipos de chistes para la traducción en textos audiovisuales

Los Simpson	Temporada 6, episodio 11 “Miedo a volar” (1994)	Fragmento 2 18:41 a 19:17
--------------------	--	--------------------------------------

Doblaje en español: https://drive.google.com/file/d/1GHE9SVR7mUiKpVEvnAtU-8KYiXSwjuc7/view?usp=drive_link

Inglés con subtítulos: https://drive.google.com/file/d/14MMfOdO8YkgDwrG8bE5kNhVLaxm-EB7G/view?usp=drive_link

GUION ORIGINAL EN INGLÉS	DOBLAJE ESPAÑOL PARA LATINOAMÉRICA
Clancy Bouvier: —Goodbye, Margie. Be a good girl, now. [gets on plane]	Clancy Bouvier: —Adiós, Margie. Pórtate bien. [él se mete a un avión]
Marge: —Why does daddy have to leave?	Marge: —¿Por qué tiene que irse papá?
Jacqueline Bouvier: —Because he's a pilot. He flies all over the world.	Jacqueline Bouvier: —Porque papá es piloto. Vuela por todo el mundo.
Marge: —I want to see Daddy fly. [runs up plane steps]	Marge: —Quiero ver cómo vuela. [corre y sube las escaleras del avión]
Jacqueline Bouvier: —Margie! No, come back! [Marge gets inside, looks around]	Jacqueline Bouvier: —Margie, ven acá. [Marge se mete adentro y mira alrededor]
Marge: —Daddy? Daddy, where are...	Marge: —Papi, papi, pa...
Clancy Bouvier: [a steward] —So, who wants pre-flight cookie? Fig Newtons? Hydrox? (CI)	Clancy Bouvier: [como azafata] —¿Una galletita antes de despegar? ¿Canela? ¿Mantequilla? (CI)
Marge: —Daddy? Aah!	Marge: —¡Papi!
Clancy Bouvier: —Don't look at me. Don't look at me! (P)	Clancy Bouvier: —¡No me veas, no me veas! (P)

TIPOS DE CHISTES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES				
Internacional (I)		Nacional (N)	Paralingüístico (P)	x
Cultural-institucional (CI)	x	Lingüístico-formal (LF)	Complejo (C)	

En cuanto a chistes, hay uno **cultural-institucional** en el momento del padre de Marge vestido como azafato ofreciendo los productos comestibles antes mencionados. Debido a que Fig Newtons y Hydrox no están disponibles en el mercado de Latinoamérica, el doblaje optó por retirar las marcas y reemplazarlas por elementos sencillos (canela, mantequilla) para poder conseguir el efecto humorístico en una audiencia no familiarizada.

Para el final, la gracia de que Marge esté conmovida por descubrir que su papá no es piloto de avión, sino azafato, apela al elemento visual (chiste paralingüístico) de la vestimenta como sirvienta y los gritos exagerados en primer plano.

Otras observaciones lingüísticas:

Más allá del tuteo y las formulaciones morfosintácticas breves, no se detectan otras características llamativas. Sí en cuanto a pragmática, donde evidentemente la dirección del doblaje eligió un menor esfuerzo de interpretación para lo que demanda el rol del padre de Marge como azafato: “Cuanto más efectos cognoscitivos produzca un enunciado, y menos esfuerzo de interpretación exija, más relevante será” (Sperber y Wilson, citados en Reyes, 1995, p. 54).

IV. 2. Análisis cuantitativo

En esta parte de la tesina se presentan, a modo de representación de los resultados, dos gráficos en base al análisis de fragmentos de tres minutos por episodio de “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar”, pertenecientes a la serie animada Los Simpson.

Tomando la totalidad de los casos marcados y justificados en las tablas del apartado anterior, la figura 1 ilustra los porcentajes de predominancia de técnicas de traducción de acuerdo con el modelo seleccionado y desarrollado por Martí Ferriol (2006). En tanto, la figura 2 muestra la presencia de los tipos de chistes para la traducción del humor en textos audiovisuales según el modelo de Zabalbeascoa (2001).

Figura 1

Predominancia de técnicas de traducción en el doblaje latinoamericano de Los Simpson – Tres casos: “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar”

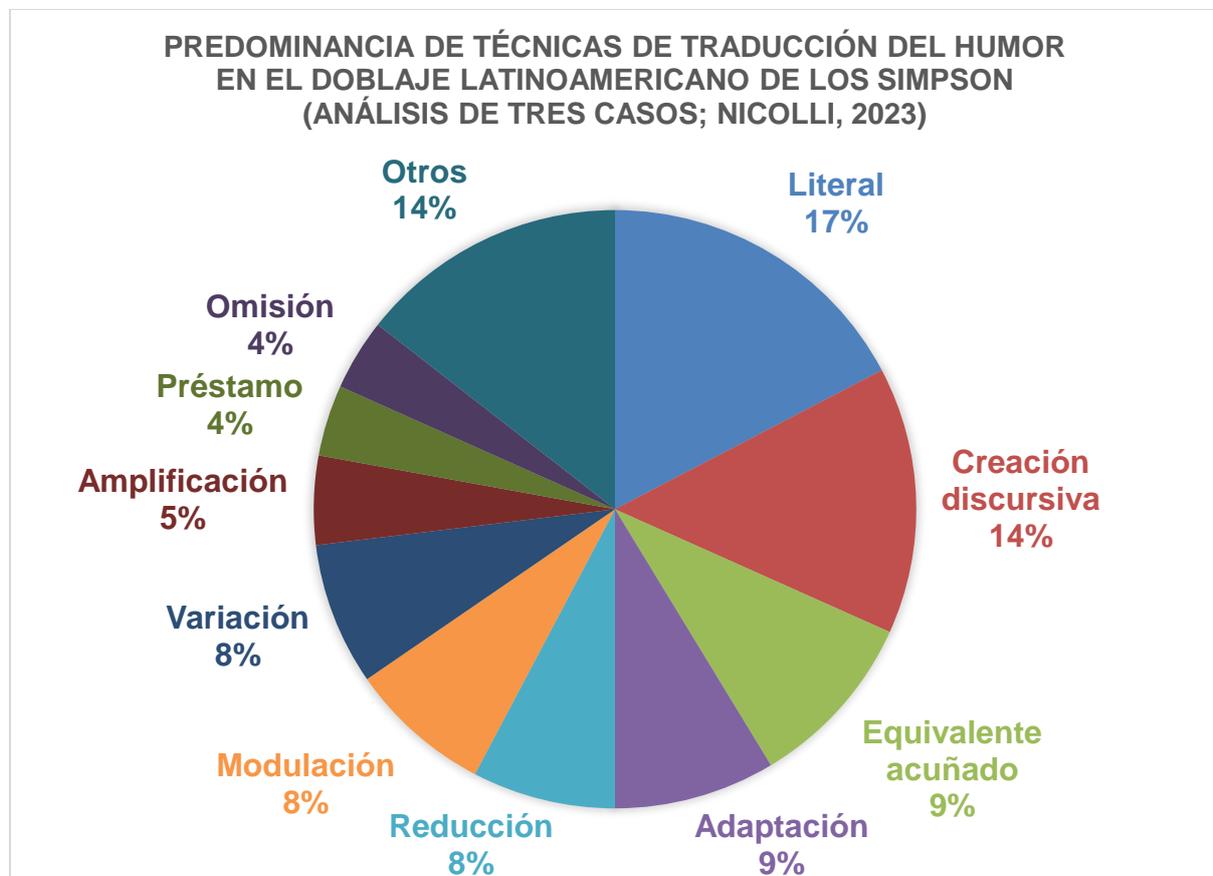
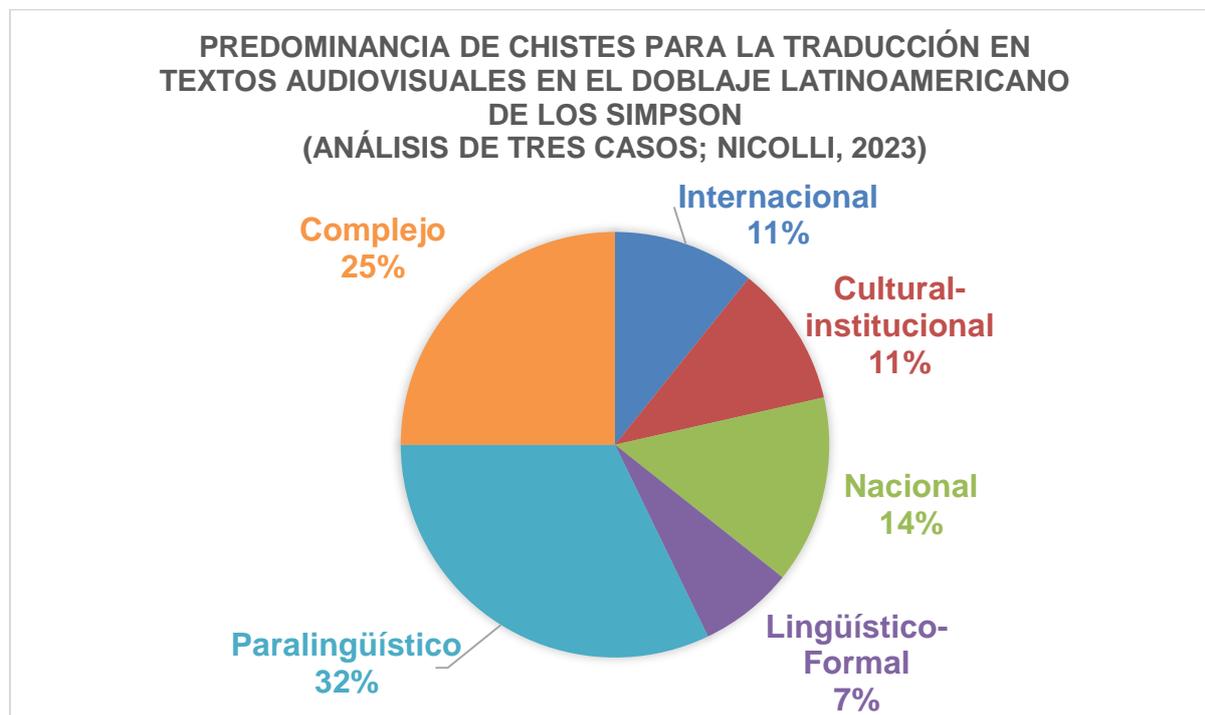


Figura 2

Predominancia de chistes para la traducción de textos audiovisuales en el doblaje latinoamericano de Los Simpson – Tres casos: “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar”



La figura 1 (técnicas de traducción) refleja que la manera **literal** de traducción es la más empleada (**17%**, 18 detecciones) en el trasvase del texto origen de Los Simpson en inglés al español para el mercado hispanoamericano. Pese a que en estos casos representa fielmente las intenciones de los guionistas, el doblaje altera el número de palabras y/o el orden de las frases expresadas por cada uno de los personajes. Además, en los cuadros puede apreciarse que la técnica de traducción literal siempre va intercalada con otras que se caracterizan por cambios que se adaptan a la audiencia y construyen un uso propio del lenguaje identificable con Los Simpson.

De allí que, después de la técnica literal, **creación discursiva** (**14%**, 15 detecciones) y **equivalencia acuñada** (**10%**, 10 detecciones) sean las más repetidas en el doblaje. Son, justamente, las que mayor libertad sugieren en la tarea de los actores y las actrices de doblaje. En creación discursiva, nos referimos a adaptaciones efímeras e imprevisibles fuera de contexto (“eres una bala perdida”); mientras que con las equivalencias acuñadas estamos ante términos reconocidos por el uso lingüístico de la lengua de recepción (“Tomy y Daly”).

Por último, las técnicas de **adaptación** (9%, 9 detecciones), **modulación** (8%, 9 detecciones) y **variación** (8%, 8 detecciones) son las otras destacadas de predominancia desde donde el doblaje de Los Simpson toma su construcción localista, ya que reemplaza un elemento cultural por otro de la cultura receptora (“maricotas”), se adapta a un dialecto geográfico (“soltero picarón”) y efectúa un cambio de punto de vista en relación a la formulación del planteo original (“está haciendo buenas migas con él”).

En cuanto a la figura 2, la predominancia está liderada por los chistes **paralingüísticos** (32%, 27 detecciones) debido a que la serie está apoyada en el humor visual y la pregnancia. Se detecta una importante carga informativa en la mayoría de los fotogramas (vinilos de Homero, dibujo de la dignidad, aspectos del bar que parodian a la sitcom “Cheers”) que exige sincronización de elementos verbales (lo que dicen los personajes en la escena) y no verbales (la imagen original sin modificaciones).

Por su parte, los chistes **complejos** se ubican en segunda posición de predominancia (25%, 21 detecciones), pero su presencia está dada por la combinación de dos o más chistes siguiendo el modelo de Zabalbeascoa. Y en su mayoría, por la carga visual (chiste paralingüístico). Evidencia así la intervención realizada por el equipo de doblaje latinoamericano para que el producto compatibilice con la cultura de la audiencia y así cumplir con su objetivo de hacer reír. En este sentido, los chistes **nacionales** ocupan el **14%** de predominancia (12 detecciones) en los tres capítulos analizados de Los Simpson, lo que brinda una señal clara por quitar estereotipos y temáticas estadounidenses. Esto para favorecer a los que maneja la comunidad latinoamericana, en una coyuntura histórica y social específica, donde las personas pueden reírse de su propia cultura y establecer un vínculo atravesado por el significado de las palabras en relación con hablantes y contextos. Además, allí se negocian conocimientos del mundo, estereotipos latentes y las gratificaciones del humor al cooperar en el uso comunicativo de la lengua. Véase lo que ocurre con el capítulo “La fobia de Homero”, en especial con frases como “Aquí viene lo bueno, jóvenes” y “No es gripe, gordito”.

También hay correlación reiterada entre la aparición de los chistes nacionales y culturales-institucionales y las técnicas de traducción de creación discursiva o equivalencia acuñada. En el episodio “Milhouse dividido”, se produce cuando Inocencia Donoso dialoga con su esposo Kirk y menciona al “colegio Morones” en lugar de “Gudger College”. En “Miedo a volar”, un ejemplo es el cambio que hace Homero al decir la frase “¡Qué elegancia la de Francia!” en reemplazo de “Wow, classy”.

Por último, las únicas técnicas de traducción de Martí Ferriol que no fueron detectadas en Los Simpson fueron **descripción** y **sustitución**, es decir, no se cambiaron en los episodios elementos lingüísticos por otros de tipo paralingüísticos. En tanto, la técnica **transposición** sólo apareció en una ocasión, en un pasaje de la voz pasiva a activa (fragmento 3, “La fobia de Homero”).

Tras realizarse los análisis cualitativo y cuantitativo de los tres episodios “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar”, el doblaje en español de Los Simpson postula una construcción única de la lengua que trata de adaptar los guiones estadounidenses a los contextos socioculturales de los receptores en Hispanoamérica, especialmente con términos y frases de cierta familiaridad y cercanía. Incluso, mediante la transformación radical de nombres y marcas de raíz anglosajona. De esta manera, hay una ganancia en el humor, que no exige esfuerzos de interpretación y abarca a un público amplio; de allí la notable repercusión de este producto televisivo. A pesar de que la serie sigue en cuestiones sintácticas lo citado en el marco teórico como rasgos generales del español neutro, según Bravo García (2008) y Petrella (1997), las técnicas predominantes y repetidas en varios fragmentos como la creación discursiva, el equivalente acuñado, la adaptación o la reducción, demuestran el alejamiento del texto original, con el doblaje apropiándose y llevando el contenido al vasto público de la región receptora a través de gran cantidad de modismos reconocibles, con México como lugar de definición en cuanto al dialecto. Al tratarse de un programa de comedia, los chistes apelan en su mayoría a elementos nacionales, culturales e institucionales, es decir, reforzando el sentimiento de pertenencia y, a la vez, estableciendo un vínculo con los espectadores por las palabras utilizadas que tienen relación con sus contextos y les permiten cooperar, reconocer y ganar conocimiento cultural, tal como aporta la disciplina de la Pragmática.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

En este último capítulo de la tesina “El doblaje en español de Los Simpson para Hispanoamérica: adaptación, diferencias e impacto de la construcción de una lengua única”, realizo un resumen y una evaluación de los resultados significativos y las conclusiones obtenidas, con los aportes empíricos y teóricos, además de las líneas de investigación futuras que quedan abiertas en relación al tema planteado.

El problema central de este trabajo se basa en que las diferencias léxicas y semánticas que existen entre la versión original en inglés y la del doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson impactan en la creación de una lengua propia. El objetivo inicial de esta tesina daba cuenta de la necesidad de evaluar las diferencias léxicas y semánticas entre la versión original en inglés y el doblaje en español para Hispanoamérica. Esto a raíz de la formulación de una hipótesis centrada en que la disparidad en la adaptación analizada, lejos de una traducción directa palabra por palabra, construye una lengua que es original, reconocible y diferente a productos audiovisuales similares en la televisión y el cine. Si bien Los Simpson respeta y cumple algunos lineamientos del estilo correspondiente al español neutro utilizado en la industria del doblaje, se distingue de éste y, a la vez, de la variedad estándar impuesta y difundida desde el Estado y las instituciones. Por supuesto, también del dialecto rioplatense predominante en Argentina y rechazado por el público nacional —como se vio en los antecedentes históricos y normativos desarrollados en el encuadre teórico— a la hora de consumir propuestas dobladas al español. Además, la lengua en el doblaje de Los Simpson funciona como un vínculo comunicante, sin la necesidad de apelar a terminología que derive en expresiones de estigmatización, rechazo o marginación. Por ello, es abierta y permeable a los cambios de las sociedades y no impuesta verticalmente.

Tomando como base los trabajos académicos debidamente citados, considero que esta tesina es un aporte a la problemática del doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson cuyo repertorio léxico distinguible, propio y original, hasta donde sé, no ha sido profundamente estudiado. Esta construcción detectada en la serie fue abordada en la investigación con el análisis de tres emblemáticos episodios, “La fobia de Homero” (1997), “Milhouse dividido” (1996) y “Miedo a volar” (1994), que forman parte de la etapa original del doblaje con el primer elenco de voces, traducción y dirección. La tarea se cumplió a través de dos análisis de tipo cualitativo y cuantitativo basados en los modelos de técnicas de traducción del humor y tipos de chistes, elaborados por los traductores Martí Ferriol (2006) y Zabalbeascoa (2001), respectivamente, debido a su practicidad para el objeto de estudio en cuestión. Vale recalcar

que el énfasis del trabajo académico fue colocado en los elementos léxicos y semánticos estudiados por las ciencias del lenguaje y no en la labor traductora o técnica.

Opté por reducir la muestra a fragmentos o escenas específicas que llegaran a totalizar unos tres minutos por cada uno de los tres episodios, ya que el análisis de uno completo —de alrededor de 23 minutos— conllevaba una tarea de escasa contundencia a nivel de los resultados. El recorte final de episodios fue lo suficientemente representativo para avanzar hacia la constatación de la hipótesis. La elección de “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar” no sólo se produjo por sus memorables y divertidas escenas, presentes en vasta cantidad de memes en redes sociales, sino especialmente por su mayor carga de elementos semánticos y léxicos propicios para el análisis cualitativo (discursivo) y cuantitativo (representación en gráficos) del inglés al español. Por ello, la muestra aportó datos de relevancia para el trabajo de investigación y la comprobación de la hipótesis: Los Simpson en su doblaje al español para Hispanoamérica, pese a mantenerse dentro de los lineamientos generales del español neutro, construye una lengua original, específica e identificable sólo consigo misma.

Como justifiqué al comienzo del trabajo, el doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson había generado interés académico por su grado de penetración en la audiencia. Es común cruzarnos a diario, ya sea en la oralidad o en el ámbito de la virtualidad, alguna referencia visual y/o lingüística perteneciente a la serie de dibujos animados creada por Matt Groening, especialmente por su extenso arsenal de historias sobre diferentes aspectos de la realidad y su grado de capacidad de sátira, traspasando así la época de su emisión original y aplicándose a situaciones de la actualidad.

Al posicionarse por más de tres décadas en pantalla y abarcar múltiples temáticas políticas, sociales, religiosas, filosóficas y culturales en sus más de 700 capítulos, Los Simpson trascendió el terreno de la crítica cultural y periodística para ser estudiado en espacios académicos. En la introducción al encuadre teórico de esta tesina, cité cinco antecedentes de investigación referidos al doblaje y relevé, en particular, sus aportes para el desarrollo teórico y práctico propio. No obstante, en busca de un enfoque de la comunicación, en el análisis no enfaticé puramente en la labor de la traducción, sino en la perspectiva de la Sociolingüística, encargada de la relación del lenguaje con el contexto sociocultural y de cuestiones como la normalización, la neutralización y la estandarización (Hudson, 1981), y de la Pragmática, ocupada del significado de las palabras en su relación con los hablantes y sus contextos (Reyes, 1995). Estas disciplinas resultaron pertinentes para la investigación debido a las características expuestas sobre el español neutro, porque más allá de que sea un “milagro lingüístico” en una audiencia globalizada (Andión Herrero, 2008), “nadie habla español neutro, excepto

los personajes de películas y telenovelas” (Villegas, 2006, p. 320) y hasta donde sabemos no existe un solo manual de estilo, dificultando su precisión a la hora de analizar. Entonces fue conveniente repasar un listado de pautas generales elaboradas por Bravo García (2008), que sirvieron como pilar para el análisis discursivo de los guiones seleccionados.

En cuanto a la metodología de la investigación, realicé una observación y posterior reflexión en torno a una muestra conformada por los episodios “La fobia de Homero”, “Milhouse dividido” y “Miedo a volar”, a lo que siguieron matrices de datos (tablas y representaciones en gráficos) con información contextual, una transcripción de los fragmentos en inglés y español y una comparación entre las versiones de ambos idiomas delineada por la presencia de una veintena de categorías pertenecientes a los dos modelos de técnicas de traducción del humor y tipos de chistes de Martí Ferriol y Zabalbeascoa, respectivamente.

Retomando la hipótesis planteada en la tesina, ésta pudo responder al problema de investigación en la medida que comprobé en cuanto a técnicas de traducción para doblaje que Los Simpson emplea mayormente para la construcción de su lenguaje en Hispanoamérica la creación discursiva y equivalencia acuñada, ambas técnicas responsables de sugerir mayor libertad en la tarea del director, adaptador, actores y actrices de voz. En el caso de la creación discursiva, hablamos de equivalencias efímeras, imprevisibles y fuera de contexto, únicas en la versión analizada e inexistente en el inglés (u otros doblajes). Y en cuanto a equivalentes acuñados, nos referimos a términos o expresiones reconocidos por el diccionario o el uso lingüístico que funcionan sólo en la lengua del doblaje, como es la traducción de nombres en forma libre y arbitraria. Son adaptaciones imprevisibles y términos admitidos solamente en la lengua de recepción, fundados en esta versión de Los Simpson para Latinoamérica y luego apropiados por la audiencia para un eventual uso social. Otras técnicas de notable presencia en el análisis fueron adaptación, variación y modulación, que apelaron a recursos lingüísticos y socioculturales aún más localistas, tomando en consideración hasta los dialectos del castellano que existen en la región latinoamericana, especialmente el mexicano, por el lugar original del doblaje.

Respecto a los tipos de chistes, el doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson se apoya principalmente en el humor que requiere de recursos paralingüísticos debido a la dependencia de lo visual como todo producto televisivo, pero también por la relación lineal en la creación de su léxico original con los hablantes hispanoamericanos y sus contextos culturales, tal como anticipaba Reyes (1995) en sus aportes de la Pragmática. Siguiendo esta disciplina, la serie animada juega con las expectativas y presuposiciones sin las cuales sería imposible el trabajo de producir e interpretar lenguaje. En este marco apelamos a la teoría del

principio de cooperación, formulado por Grice, para entender que las observaciones que hacemos como audiencia al ver Los Simpson no son al azar, sino que parten de un principio del doblaje de cooperar en los intercambios verbales para promover identidad y adopción en el intento de construir una nueva lengua que se aparte del estricto español neutro de otras series y películas. Justamente, ninguna serie ha gozado de la misma aceptación y popularidad que Los Simpson en las últimas tres décadas. Además del humor paralingüístico, Los Simpson apela a chistes de carácter nacional, que permiten reírse de nuestra propia cultura y aumentar las gratificaciones en el visionado.

En lo que concierne a la diferenciación de dialectos del español como el rioplatense, predominante en Argentina, el doblaje de Los Simpson se caracteriza por una inusual aceptación de su creación lingüística en territorios que hablan dialectos muy distintos: preferimos escuchar y repetir una versión de la lengua que no utilizamos de manera natural. Por ejemplo, el caso argentino citado en el encuadre teórico, la película “Los increíbles” (2004), apostó por un doblaje deliberadamente rioplatense, es decir, apegado a lo local, y terminó siendo rechazado por la crítica y el público, al grado de eliminarse de toda edición oficial posterior.

Con estos elementos evaluados, pude finalmente establecer que Los Simpson crea, en su trasvase al español de la región, un repertorio léxico original, único y reconocible del lenguaje para su audiencia, a pesar de seguir algunos lineamientos generales del español neutro, la variante de tipo semiartificial y uso comercial en la industria desde fines de la década de 1920 hasta la fecha.

El eje de la tesina pudo profundizarse gracias a los aportes de la Sociolingüística, con los cuales pude establecer el contraste entre la variedad estándar, el español neutro y el dialecto rioplatense, relacionados para adentrarse al análisis discursivo. Como ya indiqué, fue necesario sumar la Pragmática, dado el pacto de Los Simpson con la audiencia por su filosa sátira y sus numerosas referencias a fenómenos culturales y sociales. Sin embargo, en este caso tuve una limitación que provocó cambios en el enfoque del problema de investigación. No era posible medir el consumo que hace la audiencia de la serie, es decir, qué hacen los hablantes con la lengua, un fenómeno que quedó fuera de los alcances de esta tesina.

Tras los resultados alcanzados en la tesina, una posible línea futura de investigación podría ser sobre los usos de la lengua única de Los Simpson, dando precisiones sobre cuál es la intención y la gratificación de los hablantes al utilizar frases y/o términos en reemplazo de otras expresiones lingüísticas y visuales, sin requerir explicación adicional en el intercambio comunicacional.

También en la tesina mencioné, citando a Halliday (1982) a partir del concepto de Saussure, al lenguaje como hecho social para representar al mundo, lo que podría abrir otra línea propuesta para la investigación. En sus 34 años de historia en la televisión, Los Simpson ha abordado modelos culturales que han sufrido cambios en la sociedad. Así como el episodio “Milhouse dividido” criticaba la familia tipo y sus hábitos frente a la televisión y “Miedo a volar” parodiaba una sitcom de los años 80 como “Cheers” —aunque suprimida en su doblaje—, toma particular relevancia lo analizado en “La fobia de Homero”, un capítulo avanzado incluso para su época de transmisión (1997) al expresarse a favor de la diversidad sexual y que hoy puede reabrir debates acerca de los usos del lenguaje para referirse a la homosexualidad. Otra posible línea futura de investigación podría ser ahondar en el uso del lenguaje para la representación de la diversidad en Los Simpson, a tono con las demandas y los cambios en la sociedad.

A partir de lo expuesto podría afirmarse que Los Simpson promueve una construcción de sus guiones para el público latinoamericano y la creación de una lengua única y original, superando las barreras dialectales entre países (por ejemplo, el rioplatense de Argentina) y desligándose de otras variedades analizadas: el español neutro y la variedad estándar. Si bien sería imprudente ignorar la presencia de ciertos modismos de México —centro gravitacional de la industria y lugar donde se dobló la serie—, los resultados obtenidos permiten pensar que la dirección del doblaje de Los Simpson consiguió un fenómeno pocas veces visto: que los espectadores de zonas dispares entre sí puedan comulgar e identificarse con un producto televisivo de Estados Unidos y, por lo tanto, originalmente ajeno a sus tradiciones y consumos culturales. El doblaje al español para Hispanoamérica de la serie Los Simpson hace una apropiación cultural y lingüística que revierte el flujo histórico en la industria del entretenimiento.

Aquella necesidad expresada de explorar las diferencias léxicas y semánticas entre la versión original en inglés y el doblaje en español finalmente derivó en la comprobación de la creación de un léxico específico e identificable que Los Simpson hace consigo misma con vistas a la adopción de los hablantes para la utilización en su intercambio cotidiano de significados. Es, de hecho, la acción que posibilita su permanencia por tantos años en el imaginario popular y el protagonismo que continúa gozando en los intercambios lingüísticos, precisamente, una de las realidades que actuó como disparadora de esta tesina.

El doblaje de Los Simpson, al emplear mayoritariamente técnicas como la creación discursiva y equivalencia acuñada, sugiere una considerable libertad para lograr equivalencias efímeras, imprevisibles y fuera de contexto, que sólo tienen lógica al ser interpretadas por el público

latinoamericano, debido a la utilización de recursos paralingüísticos y cuestiones socioculturales. Juega con las expectativas de la audiencia, sin las cuales sería imposible el fascinante desafío de producir e interpretar lenguaje. Lo mismo ocurre con piezas humorísticas que permiten revisar y reírse de nuestra propia cultura, mediante un aumento en las gratificaciones durante el visionado. Esto es inexistente hasta donde se pudo estudiar en otros doblajes realizados en el mundo. El fenómeno lingüístico de Los Simpson no se limita a referencias a escenas, sino que se impone gracias a un repertorio de términos que no requieren de engorrosas explicaciones entre los hablantes debido al grado de penetración de la serie, ya posicionada como referente cultural.

Tal como lo propuse en los objetivos, lograr un análisis de Los Simpson desde una posición de comunicador, con aportes de un área tan interesante y valiosa como es la Lingüística, fue para mí un enriquecedor desafío para otorgarle un marco académico a una de mis grandes pasiones que me ha acompañado desde corta edad en mi modo de conocer el mundo y profundizar en múltiples de sus cuestiones con el paso del tiempo. Después del recorrido aquí presentado y desplegado, puedo afirmar que atrás quedaron aquellas tímidas y primitivas inquietudes de cómo correrme del cómodo rol del espectador-fanático y proponer, en su lugar, un análisis forjado por las ciencias del lenguaje y la comunicación.

En lo planteado inicialmente para este trabajo, había subrayado que el lenguaje debía ser abordado principalmente como un hecho social, atravesado por la diversidad interna de la lengua y en correlación con factores sociales. Después del análisis de los tres episodios de Los Simpson se pudo apreciar el diálogo permanente de referencias y recompensas visuales y lingüísticas establecidas con la audiencia, cómplice para aceptar que su léxico sea tan reconocible y que sea capaz de generar un efecto de reproducción mediante el continuo intercambio de significados con otros significantes, producto del proceso social que desempeña la lengua como vínculo.

Con objetivos tales como la exploración de definiciones, contexto y antecedentes sobre el doblaje en español para Hispanoamérica y su relación con variedades de la lengua, pude plasmar cuáles son esos rasgos significativos utilizados en la serie animada Los Simpson y que marcan su particular sello lingüístico. El análisis del léxico utilizado en el doblaje de Los Simpson pudo ser posible gracias a los modelos de técnicas de traducción audiovisual de Martí Ferriol (2006) y de humor (Zabalbeascoa, 2001), así como a los conocimientos debidamente desarrollados de la Sociolingüística y la Pragmática. Ajustado al objeto y recorte de estudio, permitió comprender cómo se adaptan los diálogos, los elementos visuales y el humor en esta icónica serie para que resuene con el público en diferentes países y culturas que conforman Hispanoamérica. Además, el doblaje de Los Simpson goza de una excepcional

aceptación en territorios que hablan dialectos muy distintos, como en Argentina, donde hemos llegado a preferir escuchar una versión de la lengua que no utilizamos de manera natural. La versión con el dialecto rioplatense de “Los increíbles” (2004), que era apegado incluso a costumbres y escenarios locales, se borró prácticamente de toda existencia, al extremo de afectar posteriormente el curso de otros experimentos similares.

En consecuencia, el análisis del doblaje en español en los episodios de Los Simpson revela una estrategia lingüística efectiva con técnicas como la creación de discursos alternativos, la adaptación de elementos culturales y la reducción de elementos atados a lo anglosajón. Sin duda, una maniobra que, tal como se advirtió en los gráficos del análisis cuantitativo, evidencia el aumento del humor y la familiaridad del programa de dibujos animados en distintos públicos, lo que claramente influye en su éxito en la región. Esta adaptación cultural y lingüística permite a la audiencia cooperar, reconocer y adquirir conocimiento cultural mientras disfruta el visionado de una filosa sátira social.

El caso de Los Simpson en Hispanoamérica ilustra cómo la adaptación cultural y lingüística en el doblaje puede ser fundamental para la adopción que hace el público de una serie en una región totalmente diferente a la de sus creadores y guionistas. Habíamos dicho que a las lenguas de tipo semiartificial, como el español neutro de la industria del doblaje, nadie las habla, porque sus diálogos suenan falsos y lejos de ser coherentes con lo que se espera en una conversación normal. El doblaje en español para Hispanoamérica de Los Simpson y su construcción de una lengua única, como esta tesina de grado evaluó y constató, se aleja de estas afirmaciones teóricas y demuestra que puede dar lugar a un nuevo fenómeno lingüístico. Podemos entonces validar que ya no hay doblaje que finja espontaneidad, sino que instala en Los Simpson un sentido de pertenencia e identidad con la audiencia, clave para mantener una vigencia pocas veces vista en la televisión, a 34 años de su estreno.

Tras lo trabajado en esta tesina de grado se puede ratificar que el doblaje en español de Los Simpson para Hispanoamérica no se limita a una lineal traducción, sino que funda una lengua original que se adapta a los intereses a la audiencia y que contribuye a la identificación directa. Esta lengua es propia, reconocible y funcional como medio de comunicación, sin imponer normas rígidas, lo que la hace sobresalir como un fenómeno sociolingüístico único dentro de la industria del entretenimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, M. (2014, 17 de diciembre). Embiggening English: The Simpsons and changing language [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20141219232752/http://blog.oxforddictionaries.com/2014/12/simpsons-doh-meh-english-language/>.
- Amadeo, M.J. (2022a). *Aspectos semánticos*. Documento de cátedra. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Amadeo, M.J. (2022b). *Conceptos básicos de las ciencias del lenguaje*. Documento de cátedra. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Amadeo, M.J. (2022c). *Nociones de sociolingüística*. Documento de cátedra. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Andión Herrero, M.A. (2008). *La diversidad lingüística del español: la compleja relación entre estándar, norma y variedad*. En Actas del VIII Congreso de Lingüística General, Madrid, España: UAM. Recuperado de <http://elvira.llf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG10.pdf>.
- Arbolea, S. (2020). El doblaje en la Argentina: una voz en la industria audiovisual. *Télam*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202012/537656-el-doblaje-en-la-argentina-una-voz-en-la-industria-audiovisual.html>.
- Arceo, M. (2005). Fanáticos de Los Simpson lamentan en Internet los cambios en el doblaje. *Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2005/01/10/a06n1esp.php>.
- Basualdo, N. (2023). Axel Kuschevatzky revela los secretos del doblaje, tras su papel en El Gato con Botas. *Filo News*. Recuperado de <https://www.filo.news/noticia/2023/01/09/axel-kuschevatzky-revela-los-secretos-del-doblaje-tras-su-papel-en-el-gato-con-botas>.
- Bravo García, E. (2008). *El español internacional: concepto, contextos y aplicaciones*. Madrid, España: Arco Libros.
- Casanova, M. (2009). Los Simpson. *Versus* (2), pp. 3-16.
- Castro Roig, X. (1996). *El español neutro en la traducción*. Ponencia presentada en el Congreso Anual de la Asociación Estadounidense de Traductores (ATA), Colorado Springs, Estados Unidos. Disponible en <http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traducion/>.

- Centro Virtual Cervantes. (2019). *Catálogo de voces hispánicas: Argentina, Buenos Aires*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm#2a>.
- Chaume, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes* (6), pp. 5-12.
- Clarín. (2004). Che, no tan groso, fierita. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/che-groso-fierita_0_HJfX965yCKe.html.
- Decreto 393/2013. Reglamentación de la Ley de Doblaje N° 23.316. Publicado en el Boletín Oficial de la República Argentina el 17 de julio de 2013. Recuperado de <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/90733/20130717>.
- Demonte, V. (2001). El español estándar (ab) suelto. Algunos ejemplos del léxico y la gramática. En Salvador Caja, G. (Presidencia). *Unidad y diversidad del español*. Conferencia llevada a cabo en el II Congreso Internacional de la Lengua Española, Valladolid, España. Recuperado de <https://congresosdelalengua.es/valladolid/paneles-ponencias/unidad-diversidad/demonte-v.htm>.
- Fernández Flores, A. y Salazar Ramos, M.A. (2022). *Análisis de las técnicas de traducción del humor en el doblaje de Los Simpson temporada 10*. (Informe de tesis). Universidad César Vallejo, Trujillo, Perú.
- Franich, D. (2018, 29 de abril). The Simpsons is now the longest-running scripted show in history. What happens next? *Entertainment Weekly*. Recuperado de <https://ew.com/tv/2018/04/29/the-simpsons-record-gunsmoke-review/>.
- Galán, D. (2003). La lengua española en el cine. En Instituto Cervantes, *Anuario 2003*. Madrid, España. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm
- García Aguiar L. y García Jiménez R. (2011). La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de Los Picapiedra al español neutro. *Estudios de traducción*, 1, 127-138.
- Grande Alija, F. J. (2020). Lingüistas y lenguas artificiales. *Estudios de Lingüística del Español*, volumen 41, pp. 13-41.
- González, M. M. (2000). El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio. En Rabadán, R. (Ed.), *Traducción y censura inglés-español 1939 – 1985: estudio preliminar* (pp. 61-86). León, España: Universidad de León.

- Gorodischer, J. (2005). Ahora, las voces de Los Simpson son horribles. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-760-2005-10-19.html>.
- Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2010). *Metodología de la investigación: quinta edición*. México DF, México: McGraw Hill, Interamericana Editores.
- Hudson, R.A. (1981). *La sociolingüística*. Barcelona, España: Anagrama.
- Ley N° 14.473 de 1958. Estatuto del Personal Docente. Promulgada el 22 de septiembre de 1958. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/125000-129999/126783/texact.htm>.
- Ley N° 23.316 de 1986. Ley de Doblaje. Promulgada el 23 de mayo de 1986. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-23316-23775/texto>.
- Llorente Pinto, M. (2006). ¿Qué es el español neutro? *Cuadernos del Lazarillo: revista literaria y cultural* (31), pp. 77-81. Recuperado de <https://produccioncientifica.usal.es/documentos/5e6433272999527e0176c7f0>.
- Lope Blanch, J.M. (2001). La norma lingüística hispana. En Salvador Caja, G. (Presidencia). *Unidad y diversidad del español*. Conferencia llevada a cabo en el II Congreso Internacional de la Lengua Española, Valladolid, España. Recuperado de <https://congresosde-lalengua.es/valladolid/paneles-ponencias/unidad-diversidad/lope-jm.htm>.
- Martí Ferriol, J. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. (Tesis doctoral). Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, España.
- Martínez Sierra, J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. (Tesis doctoral). Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, España.
- Martínez Tejerina, A. y Sánchez Martínez S. (2019). El doblaje de acentos extranjeros y regionales en Los Simpson. En: Pérez L. de Heredia, M. y De Higes Andino, I. (eds.), *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales. MonTI* (4), pp. 281-307.
- Nájar, S. (2007). *El doblaje de voz. Volumen I: en busca de los orígenes*. Recuperado de <https://salvadornajar.com/>.

- Notimex (2005). Los Simpson pierden la voz en México. *Agencia Notimex*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20080608130717/http://www.esmas.com/espectaculos/farandula/428084.html>.
- Oxford University Press. (2023). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. [versión electrónica]. Oxford, Inglaterra. Disponible en https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/doh_2.
- Panessi, H. (2014). La springfieldidad al palo. *La Cosa* (208), pp. 20-25.
- Petrella, L. (1997). El español “neutro” de los doblajes: intenciones y realidades. En Ponce de León, E. (Presidencia). *La lengua y los medios de comunicación*. Conferencia llevada a cabo en el I Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas, México. Recuperado de <https://congresosdelalengua.es/zacatecas/paneles-ponencias/cine/default.htm>.
- Pineda, M. (2013). ADR: doblaje de voces [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.pensamientosmaupinianos.com/2013/03/doblaje-de-voces.html>.
- Quinteros, P. (2021). Las voces clásicas del doblaje latino de Los Simpson también serán parte de la temporada 32. *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/mouse/las-voces-clasicas-del-doblaje-latino-de-los-simpson-tambien-seran-parte-de-la-temporada-32/>.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española 23.ª ed.* [versión electrónica]. Madrid, España. Disponible en <https://dle.rae.es/>.
- Reyes, G. (1995). *El abecé de la pragmática*. Madrid, España: Arco Libros.
- Richmond, R. y Coffman A. (Ed). (1998). *Guía completa de Los Simpson*. Barcelona, España: Ediciones B.
- Rodríguez, S. (2018). *Tipología de eufemismos en el doblaje del inglés al español latino de la serie Los Simpson*. (Tesina). Universidad César Vallejo, Trujillo, Perú.
- Romero, V. (Productor). (2011). *Imágenes prohibidas* [documental]. España: Radio Televisión Española (RTVE).
- Sadoul, G. (1952). *El cine, su historia y su técnica*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Santos Salazar, R. (2019). Variedad estándar [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://zoonphonanta.wordpress.com/2019/10/06/variedad-estandar/>.

- Sasturain, J. (2004). Doblada. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-44935-2004-12-17.html>.
- Sanz Fernández, C. (2019). *El doblaje en español: Los Simpson. Estudio comparativo entre el español de España y el de Hispanoamérica*. (Trabajo fin de máster). Universidad de Jaén, España.
- Suazo, C. (2017). Ocho razones que explican por qué Los Simpson perdieron (casi) toda su gracia. *Biobío Chile*. Recuperado de <https://www.biobiochile.cl/noticias/espectaculos-y-tv/cine-y-series/2017/04/08/8-razones-que-explican-por-que-los-simpson-perdieron-casi-toda-su-gracia.shtml>.
- Vidal de Battini, B. (1964). *El español de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Nacional de Educación.
- Villegas, Á. (2006). El espanylés y la utilidad del español neutro. *Panacea*, Vol. VII (24). Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2291256>.
- Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. En M. Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251-263). Madrid, España: Cátedra.
- Zabalbeascoa P. (2008). La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales. En J. Brumme (Ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid, España: Iberoamericana.

MATERIAL DE VISIONADO

Tres episodios de Los Simpson seleccionados y analizados en esta tesina:

Hauge, R. (Guionista) y Anderson, M. (Director). (1997). La fobia de Homero (Temporada 8, Episodio 15) [Capítulo de serie de televisión]. En Oakley, B. y Weinstein, J. (Productores), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Sacks, D. (Guionista) y Kirkland, M. (Director). (1994). Miedo a volar (Temporada 6, Episodio 11) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Tompkins, S. (Guionista) y Moore, S. (Director). (1996). Milhouse dividido (Temporada 8, Episodio 6) [Capítulo de serie de televisión]. En Oakley, B. y Weinstein, J. (Productores), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Episodios de Los Simpson relevados y/o citados en estudios previos al análisis final:

Appel, R., Cohen, D., Collier, J., Crittenden, J., Daniels, G., Forrester, B., ... Groening, M. (Guionistas) y Reardon, J. (Director). (1996). Veintidós películas cortas sobre Springfield (Temporada 7, Episodio 21) [Capítulo de serie de televisión]. En Oakley, B. y Weinstein, J. (Productores), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Cary, D. y Greaney, D. (Guionistas) y Reardon, J. (1999). Treinta minutos sobre Tokio (Temporada 10, Episodio 23) [Capítulo de serie de televisión]. En Scully, M. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Daniels, G. (Guionista) y Baeza, C. (Director). (1994). Secretos de un buen matrimonio (Temporada 5, Episodio 22) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Daniels, G. (Guionista) y Lynch, J. (Director). (1994). Homero, el malo (Temporada 6, Episodio 9) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Daniels, G. (Guionista) y Archer, W. (Director). (1995). Bart vende su alma (Temporada 7, Episodio 4) [Capítulo de serie de televisión]. En Oakley, B. y Weinstein, J. (Productores), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

Keeler, K. (Guionista) y Dietter, S. (Directora). (1995). Una estrella estrellada (Temporada 6, Episodio 18) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.

- Oakley, B. y Weinstein, J. (Guionistas) y Archer, W. (Director). (1993). Springfield próspero, o el problema del juego (Temporada 5, Episodio 10) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- Oakley, B. y Weinstein, J. (Guionistas) y Archer, W. (Director). (1995). Bart contra Australia (Temporada 6, Episodio 16) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- O' Brien, C. (Guionista) y Moore, R. (Director). (1993). Marge contra el monorriel (Temporada 4, Episodio 12) [Capítulo de serie de televisión]. En Jean, A. y Reiss, M. (Productores), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- O' Brien, C. (Guionista) y Reardon, J. (Director). (1993). Homero va a la universidad (Temporada 5, Episodio 3) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- Scully, M. (Guionista) y Anderson, B. (Director). (1994). Lisa y los deportes (Temporada 6, Episodio 8) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- Swartzwelder, J. (Guionista) y Dietter, S. (Directora). (1994). Bart se hace famoso (Temporada 5, Episodio 12) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- Swartzwelder, J. (Guionista) y Lynch, J. (Director). (1994). El niño que sabía demasiado (Temporada 5, Episodio 20) [Capítulo de serie de televisión]. En Mirkin, D. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- Thacker, J. (Guionista) y Kirkland, M. (Director). (1999). El anciano y el estudiante con bajas calificaciones (Temporada 10, Episodio 20) [Capítulo de serie de televisión]. En Scully, M. (Productor), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.
- Vitti, J. (Guionista) y Reardon, J. (Director). (1992). Don Barredora (Temporada 4, Episodio 9) [Capítulo de serie de televisión]. En Jean, A. y Reiss, M. (Productores), *Los Simpson*. Twentieth Century Fox, Gracie Films.