

T R A M A

El español neutro en el doblaje para niños

GABRIELA SCANDURA



Gabriela Scandura nació en Buenos Aires, Argentina, y es doctora en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción por la Universitat Jaume I y magíster en Investigación en Traducción e Interpretación (UJI) y en Traducción Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona). Se dedica al subtulado y al doblaje desde hace más de treinta años y es docente de traducción audiovisual a nivel de grado y de posgrado. Sus principales intereses de investigación son el español neutro, la censura, el humor, la traducción infantil y los estudios cognitivos de la traducción.

T R A M A

El español neutro en el doblaje para niños

GABRIELA SCANDURA

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Noms: Scandura, Gabriela, autor | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora

Títol: El Español neutro en el doblaje para niños / Gabriela Scandura

Descripció: Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2024] | Col·lecció: Trama ; 6 | A la portada: Traducció per als mitjans audiovisuals i accessibilitat TRAMA | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: ISBN 978-84-10349-18-6 (paper) | ISBN 978-84-10349-19-3 (pdf)

Matèries: Castellà – Normalització | Doblatge de programes televisius | Televisió--
Programes infantils

Classificació: CDU 8.11.134.2'26 | CDU 654.197:81'25 | CDU 654.197-053.2 |

THEMA CFP



Publicacions de la Universitat Jaume I es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional. www.une.es.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Director de la colección: Frederic Chaume Varela

© Del texto: Gabriela Scandura, 2024

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2024

Il·lustració de la coberta: Del documental titulado «Never Too Young» (2024), dirigido por Sofía Prenafeta.

Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Edifici Rectorat, planta 0. Av. Vicent Sos Baynat, s/n 12071 Castelló de la Plana
Tel. 964 72 8821 publicacions@uji.es

ISBN (paper): 978-84-10349-18-6

ISBN (pdf): 978-84-10349-19-3

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/EstudisTraduccio.Trama.6>

Depósito legal: CS 475-2024

Este libro, de contenido científico, ha sido evaluado por personas expertas externas a la Universitat Jaume I, mediante el método denominado revisión por iguales, doble ciego.

ÍNDICE

RESUMEN	7	
DEDICATORIA	9	
INTRODUCCIÓN	11	
CAPÍTULO 1. EL DOBLAJE Y LOS PROGRAMAS		
INFANTOJUVENILES	15	
1.1. EL DOBLAJE: UNA MODALIDAD DE TRADUCCIÓN RESTRINGIDA	15	
1.2. LAS SINCRONÍAS Y LA ORALIDAD PREFABRICADA	18	
1.3. EL DOBLAJE DE LOS PROGRAMAS INFANTILES Y JUVENILES	22	
1.4. DOBLAJE Y GUÍAS DE ESTILO	28	
CAPÍTULO 2. EL ESPAÑOL DE AMÉRICA Y EL ESPAÑOL NEUTRO		31
2.1. EL ESPAÑOL EN AMÉRICA	31	
2.2. LOS ORÍGENES DEL ESPAÑOL NEUTRO	36	
2.3. DEFINICIONES DEL ESPAÑOL NEUTRO	37	
2.4. CARACTERÍSTICAS DEL ESPAÑOL NEUTRO DEL DOBLAJE	44	
2.4.1. NIVEL FONÉTICO Y FONOLÓGICO	44	
2.4.2. NIVEL MORFOSINTÁCTICO	46	
2.4.3. NIVEL LÉXICO	47	
2.5. ¿ACADÉMICOS FRENTE A PROFESIONALES?	58	
2.6. NUEVAS INICIATIVAS PARA SUPERAR EL PROBLEMA	61	
2.7. OBJECIONES AL ESPAÑOL NEUTRO	68	
2.8. EL FUTURO DEL ESPAÑOL NEUTRO	74	
CAPÍTULO 3. NORMAS, ESTANDARIZACIÓN Y MECENAZGO		81
3.1. NORMAS EN TRADUCCIÓN	81	
3.2. ESPAÑOL NEUTRO DEL DOBLAJE, <i>DUBBESE</i> Y TERCERA NORMA	84	
3.3. TÉCNICAS Y NORMAS EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	86	
3.4. TRADUCCIÓN, MECENAZGO Y ESTANDARIZACIÓN LINGÜÍSTICA	88	

CAPÍTULO 4. POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS Y CENSURA	95
4.1. LAS POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS	95
4.2. POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS NO GUBERNAMENTALES	98
4.3. IDEOLOGÍA, CENSURA Y MANIPULACIÓN	105
4.4. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO	107
4.5. DOBLAJE Y TIPOS DE CENSURA	116
4.5.1. IDEOLOGÍA Y REFERENCIAS CULTURALES	124
CAPÍTULO 5. EL DOBLAJE DE SERIES INFANTOJUVENILES	129
5.1. LA INVESTIGACIÓN	129
5.2. CRITERIOS PARA EL ESTUDIO DE CASOS	132
5.3. LAS ENTREVISTAS	139
5.4. EL ANÁLISIS	147
5.4.1. NIVEL FONOLÓGICO	148
5.4.2. NIVEL LÉXICO	149
5.4.2.1. ESPAÑOL NEUTRO FRENTE A ESPAÑOL REGIONAL	149
5.4.2.2. COMPARACIÓN POR TÉCNICA DE TRADUCCIÓN	156
5.4.2.3. PALABRAS TABÚ U OFENSIVAS	179
5.4.2.4. REFERENCIAS RELIGIOSAS Y CULTURALES (CULTUREMAS)	183
5.4.2.5. ALIMENTOS	190
5.4.2.6. VESTIMENTA	195
5.4.2.7. NEOLOGISMOS RELACIONADOS CON LA TECNOLOGÍA ...	198
5.4.2.8. OTROS	199
5.5. LOS PROGRAMAS EN ESPAÑOL	201
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES	209
6.1. HACIA UN MAPA PROVISIONAL DE LAS NORMAS DE TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE EN ESPAÑOL NEUTRO	216
6.2. EL ANTES Y EL DESPUÉS	223
6.3. RECOMENDACIONES	227
6.4. MÁS ALLÁ DE ESTA INVESTIGACIÓN	230
EPÍLOGO	233
REFERENCIAS	235
ANEXO	251

RESUMEN

Este libro analiza el modelo de lengua conocido como español neutro en el caso del doblaje de series de televisión de imagen real (*live-action*), dirigidas a un público infantil y juvenil, para determinar si realmente existe un solo español neutro utilizado por los estudios de doblaje de los diferentes países y cuáles son sus principales rasgos lingüísticos. Estudia la influencia de los distintos agentes involucrados directa o indirectamente en el proceso, como distribuidoras, estudios de doblaje, canales de televisión, directores de doblaje e incluso gobiernos, y el español neutro que se utiliza, para comprobar si es consecuencia tanto de las estrategias elegidas por los traductores como de la influencia de dichos agentes, que pueden ejercer cierta censura sobre dichas estrategias.

Se describen las características del doblaje en general y del doblaje al español neutro en particular, los orígenes y características de dicho modelo de lengua, los factores que influyen en las decisiones tomadas por los agentes involucrados en el proceso de doblaje y los conceptos de ideología, políticas lingüísticas y mecenazgo en la traducción audiovisual. Utiliza programas infantojuveniles doblados al español neutro por distintos estudios de diferentes países y disponibles en el sistema de *video on demand* (VOD) y programas que se producen directamente en español

neutro, para poder contrastar lo que se «crea» en español neutro y lo que se dobla a esa misma variedad. A esto se suman encuestas a directores de doblaje, traductores y actores de doblaje, para confirmar las tendencias que surgen de los datos obtenidos.

Este libro analiza principalmente los doblajes realizados y transmitidos entre 2006 y 2016, pero también compara las tendencias de esos años con los doblajes realizados en décadas anteriores (para la televisión abierta o por cable) y en los años posteriores (2017-2022), para ofrecer una visión más general del uso del español neutro en las producciones audiovisuales infantojuveniles traducidas antes de la década estudiada e identificar los cambios ocurridos en estos últimos años.

DEDICATORIA

Me gustaría expresar mi profundo agradecimiento a todas aquellas personas que me han apoyado a lo largo del proceso de investigación y escritura de este libro, principalmente a Frederic Chaume, por su ánimo constante, su paciencia infinita, su generosa orientación y su apoyo en todo momento en estos años. Un agradecimiento muy especial a mi primer maestro de doblaje, el actor y director argentino Adolfo Duncan, y a mi hija Sofía y a mi hijo Julián por sus aportes (voluntarios e involuntarios) y su interés en mi trabajo.

INTRODUCCIÓN

*Translation practice is never a neutral act of communication.
Translation is not, and never has been, an innocent activity.*

JORGE DÍAZ CINTAS (2012)

Cuando un espectador critica un doblaje al español neutro, o incluso el doblaje al español neutro en general, no suele conocer el laborioso proceso que implica la traducción y posterior reversión de cualquier material audiovisual en una variedad artificial del español que debe ser comprendida en toda Latinoamérica. El doblaje no se reduce al trabajo de traductores y actores de voz, sino que existen otros agentes involucrados directa o indirectamente en el proceso (distribuidoras, estudios de doblaje, canales de televisión, directores, gobiernos, etc.), cuyas exigencias e ideologías (y hasta cierta censura) pueden definir el español neutro utilizado en los doblajes, que no solo es producto de estrategias recurrentes de traducción. Chaume y Richart-Marset (2015, 18) sostienen que:

[...] la confección de catálogos y posteriores *corpora*, los datos cuantitativos obtenidos tras el análisis, la búsqueda de normas de traducción en esos datos, el cruce necesario con los datos extraídos de las encuestas

pertinentes o de la información extratextual disponible, la triangulación de ambos tipos de datos con la bibliografía existente, todos ellos pasos metodológicos clave del método descriptivista, deben ser ahora solamente el primer escalón que nos lleve a realizar un segundo análisis ideológico, una valoración que contemple los casos de manipulación, intencionados o no, y que nos permita saber más sobre los procesos de traducción audiovisual y sobre la agenda de sus ejecutores.

Ese análisis más exhaustivo fue el que dio origen a este libro, que pretende ofrecer una visión más amplia de cómo y por qué se utiliza el español neutro en el doblaje para niños, yendo un poco más allá de estudios seminales como los de Petrella (2001), Llorente Pintos (2006) y El Halli Obeid (2012).

Dado que resulta imposible hacer una radiografía del español neutro del doblaje en su totalidad, la investigación en la que se basa este libro se concentró en el español neutro de las series de televisión *live-action* (o imagen real) para el público infantojuvenil transmitidas y/o dobladas durante una década (2006-2016), pero también comparó las tendencias de esos años con los doblajes del mismo género realizados en décadas anteriores (para la televisión abierta o por cable) y en los años posteriores (2017-2022), para ofrecer una visión más general del uso del español neutro en las producciones audiovisuales traducidas antes de la década estudiada e identificar los cambios ocurridos en estos últimos años.

Entre los factores que era necesario analizar figura el hecho de que, entre los años 2006 y 2016, los diferentes canales de televisión disponían de producciones propias dobladas por sus propios estudios o por estudios externos y también de producciones que ya compraban dobladas. A eso se sumaban otros factores de gran importancia: los estudios estaban ubicados en distintos países de Latinoamérica, e incluso en Estados Unidos; los gobiernos y distribuidoras tenían políticas lingüísticas específicas; existía una gran movilidad entre los directores de doblaje y dobladores debido a cuestiones políticas, sociales y económicas, como la crisis económica en Venezuela; la tecnología avanzaba a pasos agigantados y modificaba tanto el proceso del doblaje en

sí como el léxico utilizado, y otros aspectos que afectaban al doblaje de un modo u otro. Y como bien decía Goris (1993, 187),

[...] dubbing is culturally linked. Thus, every aspect should be examined in different cultural situations (different countries, time periods, etc.) and in relation to the circumstances of specific cultural settings.

En esos años hubo otros cambios significativos, como elecciones presidenciales en varios países, el uso cada vez más masivo del sistema de *Video On Demand*, o VOD (Plunkett 2016, Easton 2020), en detrimento de los canales de televisión por aire o por cable, y reformas sociales y educativas. Por ese motivo, la investigación se concentró en programas *live-action* para niños y adolescentes que se podían ver mediante el sistema de VOD, que suele ofrecer el mismo doblaje que los canales por aire o por cable, para que las conclusiones fueran lo más representativas posible. La elección se debió a que resulta evidente, tanto desde los estudios académicos como desde la observación práctica, que no se utilizan los mismos criterios en la traducción y el doblaje de series de animación que en las de imagen real. Por otro lado, el género de las series (y películas) *live-action* atraviesa una época de rápida expansión (Dickson 2019):

As the proliferation of devices and platforms continues to shape kids' viewing behavior, the long-form live-action renaissance shows no sign of slowing down. Buyer demand for binge-worthy scripted children's programming is higher than ever. Netflix alone is expected to spend upwards of US\$15 billion on content this year, according to Wall Street analysts, with a significant proportion undoubtedly heading to the kids and family space. In particular, demand for sophisticated, single-cam dramas for tweens, teens and the family co-viewing audience is leading many animation-focused companies to expand their remits with live-action content.

De hecho, desde entonces se han multiplicado tanto las compañías de VOD como los contenidos originales para dichas plataformas y los

contenidos animados originales transformados en *live-action* (*La bella y la bestia*, *Aladdin*, *Bob Esponja*, *Los padrinos mágicos*, *La sirenita*, *Peter Pan* y muchos más).

Las conclusiones de nuestra investigación resultaron muy interesantes, y a veces impensadas, gracias a un exhaustivo análisis del rol de los agentes que influyen en el proceso de doblaje, desde el encargo de traducción hasta que el producto final sale al aire, y de los factores que rodean directa o indirectamente dicho proceso.

CAPÍTULO 1

El doblaje y los programas infantojuveniles

1.1. El doblaje: una modalidad de traducción restringida

El doblaje es una de las dos modalidades más antiguas de traducción audiovisual, junto con la subtitulación, y «consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esa traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esa figura existe» (Chaume 2004b, 32).

En 1928, dos ingenieros de la Paramount consiguieron grabar un diálogo sincrónico con los labios de los actores de la película *The Flyer* en Estados Unidos. Enseguida se vio la viabilidad comercial de esta modalidad de traducción. En 1929, Radio Pictures dobló *Río Rita* al español (con una mezcolanza significativa de acentos y registros), al alemán y al francés. La Metro, United Artists, Paramount y Fox empezaron de inmediato a realizar doblajes. La mala calidad de estos, junto con las objeciones artísticas de que cara y voz eran inseparables, produjo una reacción adversa ante estos primeros intentos (Chaume 2012).

A principios de los años 30, la industria del doblaje se traslada a Europa para cubrir las traducciones a las grandes lenguas europeas; es

entonces cuando la compañía Paramount realiza en Francia el primer doblaje de una película al español peninsular:¹ *Entre la espada y la pared* (*Devil and the Deep*, Marion Hering, 1932) en los estudios de Joinville, en París. Pronto el doblaje al español peninsular comienza a llevarse a cabo en territorio español de forma definitiva. Se cree que el primer doblaje se realizó en Barcelona, también en 1932 (en plena Segunda República), en los estudios Trilla-La Riva, donde se dobló el filme *Rasputin, Dämon der Frauen* (Adolf Trotz, 1932).

Un poco más tarde, en la década de los 40, Estados Unidos comienza a realizar doblajes al español con elencos y estudios mexicanos, mientras que Disney encarga el doblaje de varias películas (*Pinocho*, *Bambi*, *Dumbo*) al director argentino Luis César Amadori. En Europa, el doblaje cobra gran importancia en países como España o Italia, mientras que otros países prefieren la subtitulación. En Latinoamérica, el doblaje crece principalmente en los estudios mexicanos, aunque también hay mercados que producen doblajes de muy buena calidad en países como Cuba o Puerto Rico, y décadas más tarde se expande a otros mercados, como Venezuela en los años 60, Argentina a partir de la década de los 80 o Chile a partir de la del 90. Al promediar los años 2000, la disminución del nivel educativo en algunos países y el surgimiento de una corriente populista en gran parte de Latinoamérica dan lugar a un cambio radical en la televisión por cable: muchos canales cambian su tradicional método de traducción audiovisual, la subtitulación, por el doblaje. Lo mismo ocurre con muchas películas para cine (antes solo se doblaban las que eran para niños), y desde entonces, el crecimiento del doblaje ha sido constante, en especial con la llegada de las plataformas de VOD.

A diferencia de los subtítulos, el doblaje es, en cierto sentido, una modalidad de traducción más restringida (Titford 1982; Mayoral, Kelly y Gallardo 1988; Zabalbeascoa 1993). Mientras que en ambos casos resulta

1. La expresión «español peninsular» será utilizada en este libro para referirse a la variedad que se utiliza en España, ya que, a pesar de que engloba distintas subvariedades, implica una descripción geográfica como «latinoamericano». También se lo conoce con otros nombres, como castellano, español ibérico o español de Europa/de España, que son términos más comunes en la industria de la localización que en lo académico.

fundamental prestar atención a todos los sistemas *sígnicos* transmitidos a través del canal acústico y del canal visual, el doblaje tiene la particularidad de requerir del traductor un nivel de adaptación aún mayor (Richart-Marset 2012). Quien subtitula sabe que a veces es difícil reducir el contenido de las oraciones para que quepa en un subtítulo o que un subtítulo no alcanza para explicar un concepto que no tiene fácil traducción. Sin embargo, quienes traducen para doblaje son conscientes de las dificultades extra que enfrentan. En primer lugar, no es sencillo aceptar que, después de aprender que no se debe traducir literalmente, que la traducción debe sonar natural en la lengua meta y que la voz pasiva no se utiliza tanto en español como en inglés, etc., uno tiene que renunciar a muchas de las estrategias aprendidas para hacer todo lo contrario en pos de que haya una bilabial en la lengua meta donde hay una en la lengua origen, o de hacer coincidir una palabra en el momento justo en que se pronuncia en la lengua origen. Quienes se dedican tanto a la subtitulación como al doblaje suelen concordar en que el doblaje resulta más complicado como tarea de traducción. Esto siempre y cuando sea el mismo traductor quien realiza el ajuste, como requieren muchos estudios de doblaje (aunque el proceso difiere en los distintos países, Chaume 2012).

El doblaje suele ser un trabajo en equipo: el traductor inicia el proceso (después de recibir el encargo de traducción), y le seguirá la labor del ajustador (si esa tarea no la llevó a cabo ya la persona encargada de la traducción), los correctores y supervisores creativos (del estudio de doblaje/canal o del cliente), el director, el técnico y el ingeniero de sonido y los doblajistas (en Argentina y en España se les llama «actores y actrices de doblaje»). Finalmente, el doblaje terminado es evaluado por los departamentos de calidad de la empresa y del cliente. Dada la intervención de tantos agentes en el proceso (Richart-Marset 2012), el producto terminado con frecuencia es diferente (en mayor o menor medida) de la traducción entregada originalmente. El traductor o traductora puede conocer los cambios de sus supervisores anteriores al doblaje en sí, pero una vez que el guion entró en sala, no siempre se recurre al traductor antes de modificarlo. Por ejemplo, los directores de doblaje son expertos en cambiar

frases para respetar la sincronía fonética tratando de no modificar los sentidos. Pero si quien tradujo no sabe ajustar bien y el director de doblaje se ve obligado a hacer grandes cambios, podría ocurrir que cambiara sentidos accidentalmente.

Cuando hablamos de modalidad restringida, nos referimos a que la traducción para el doblaje está sometida a respetar más restricciones que otras modalidades y variedades de traducción. Por ejemplo, las conocidas tres sincronías (*vid. infra*), el modelo de lengua del doblaje, la coherencia con las imágenes, la coherencia con otros códigos de significación acústicos, etc. Zabalbeascoa (2001) enumera restricciones relacionadas con los conocimientos culturales, la intertextualidad, las cuestiones legales, las experiencias históricas y sociales, las restricciones laborales y profesionales, restricciones textuales, de género audiovisual, restricciones personales del traductor, etc.

Cualquier estudio que describa un modelo lingüístico del doblaje o las técnicas de traducción utilizadas en el mismo debe tener en cuenta necesariamente estas restricciones, que a veces son la causa directa del uso de ciertas estrategias de traducción.

1.2. Las sincronías y la oralidad prefabricada

Para tener éxito, todo doblaje con fines comerciales debe lograr que los distintos códigos que componen el material audiovisual concuerden de forma tal que el producto final cumpla con la misma función en la lengua meta (en los casos de traducción equifuncional, que son los abrumadoramente mayoritarios en la industria). Por ejemplo, el código lingüístico, el código iconográfico, el código de planificación y el código de movilidad interactúan entre sí cuando el traductor se enfrenta a primeros y primerísimos planos de un personaje que articula unas palabras que contengan consonantes labiales o vocales abiertas. O a planos en los que un personaje ejecuta un signo cinésico con un significado convencional en la lengua fuente. En estos casos, es prioritario que la traducción cumpla con

una serie de sincronías. Chaume (2004a) explica que existen tres tipos de sincronías:

- 1) la sincronía fonética o labial, es decir, que el parlamento traducido concuerde con los movimientos articulatorios de la boca de los actores y actrices originales;
- 2) la isocronía, o ajuste de la duración de cada frase entre pausa y pausa, y
- 3) la sincronía cinésica, o el ajuste de los parlamentos a los movimientos de los personajes en pantalla.

El doblaje está sometido a ciertas restricciones (Zabalbeascoa 1993 y 2001). Dichas restricciones se dan en distintos niveles. Por ejemplo, no tienen la misma jerarquía los distintos códigos de significación presentes en los textos audiovisuales (lingüístico, paralingüístico, musical, iconográfico, de movilidad, etc.), ni tampoco todos los códigos emitidos a través de un canal en particular. En el canal acústico, el código principal es normalmente el lingüístico (Chaume 2001, 77-78). En cuanto a los estándares de calidad relacionados con la traducción, para Chaume (2005) son:

- el ajuste, o sea el respeto a los movimientos bucales y corporales y a la duración de los enunciados, como se acaba de relatar;
- la confección de unos diálogos creíbles y verosímiles;
- la coherencia entre palabras e imágenes y la cohesión de los diálogos; y
- la fidelidad al texto origen (como en la gran mayoría de variedades de la traducción en las que se pretende conseguir el mismo efecto y función en la lengua meta, traducciones equifuncionales, Nord 1997). Este estándar no se cumple en los comentarios libres, llamados también *gag dubbing* o *parodic dubbing*, aunque estos no tienen fines comerciales.

Chaume afirma que la isocronía ocupa «el orden más alto de la jerarquía de normas que configuran el acuerdo tácito entre emisor y receptor» (2005, 8-9), por sobre la sincronía fonética y la cinésica, e incluso por sobre la fidelidad al texto origen. También asevera que «la mayoría de las publicaciones conceden mayor importancia a un diálogo verosímil que a un buen ajuste labial», pero algunos actores del proceso no coinciden: enfatizan la importancia de la sincronía fonética² (lo que en la jerga se llama *lip sync*) y sostienen que es imprescindible respetar las bilabiales, las labiodentales y las vocales abiertas o cerradas en los parlamentos pronunciados por personajes de imagen real en primeros y primerísimos planos. De hecho, en un mismo estudio hay directores de doblaje que dan prioridad a distintas cosas, o piden al traductor que traduzca de cierta manera. Puede ocurrir, por ejemplo, que para traducir palabras como *awesome*, un director dé prioridad al sonido *m* final y prefiera una traducción como «increíble» (por la /b/ en posición final), mientras que otro director puede enfatizar el uso de la vocal *o* y pedir al traductor que utilice una palabra como «grandioso».

El doblaje busca ofrecer diálogos creíbles y verosímiles (Chaume 2012), pero se ha comprobado que los diálogos originales no siempre suenan naturales en la lengua fuente (Zabalbeascoa 2008). De hecho, aunque al traducir para doblaje se intente conseguir un registro oral prefabricado que se parezca lo más posible al diálogo espontáneo en la lengua meta, siempre cumpliendo con sus normas gramaticales (Chaume 2005, 9), quienes traducen al español neutro se topan (como otros traductores a otras lenguas) con el problema de que, dado que esa variedad del español no corresponde a ninguna región en particular, sino que trata de abarcar a un inmenso conglomerado de países y variedades de lengua mediante un léxico comprensible para todos, los diálogos suenan particularmente falsos y artificiales «porque no coinciden con ninguna variedad lingüística realmente hablada» (Zabalbeascoa 2008, 161).

2. Chion (1993) denomina «síncresis» (la unión de sincronía y síntesis) a «la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento».

Estudiado por Freddi, Valentini y Bruti, entre otros (Chaume 2013), este lenguaje «artificial» del doblaje (Bucaria 2008, 162), distante del verdadero lenguaje oral pero lo suficientemente reconocible como para que los espectadores puedan considerarlo un tipo de discurso oral espontáneo, se denomina «oralidad prefabricada» o *dubbese* (en italiano hablamos de *doppiaggese*; en catalán se ha sugerido «doblatgés» (Marzà y Prats 2018) y en francés se llama *synchronien* (Von Flotow, 2009). Se trata de un discurso oral «que puede parecer espontáneo y natural pero que en realidad está muy bien planeado o, como lo llama Chaume (2004b), “prefabricado”» (Baños-Piñero y Chaume 2009). Para Pavesi (2005), el *doppiaggese* es una tercera norma, independiente de la lengua fuente y la lengua meta, que se consolida a fuerza de repetición. Es decir, que el español neutro sería una especie de «tercera lengua» en el proceso de traducción, similar a la lengua meta (en este caso, el español de Latinoamérica) pero con características propias.

Para las empresas que encargan las traducciones (o producciones en lengua origen), el espectador reconocerá esa tercera norma, el registro oral prefabricado, como sinónimo de oralidad (falsamente) espontánea si se cumplen ciertos requisitos. Chaume (2001, 79-86) comenta el caso de Televisió de Catalunya, que propuso en 1997 varias recomendaciones al respecto. Entre otras figuran:

- sintaxis poco compleja,
- orden gramatical canónico (sujeto + verbo + complementos),
- léxico corriente y preciso,
- pronunciación clara, y
- huir de dialectalismos, cultismos y anacronismos.

Pero un análisis más exhaustivo revela que, de seguir todas esas recomendaciones al pie de la letra, la espontaneidad desaparecería, tal como sugiere Chaume. Por otro lado, algunas de las recomendaciones favorecen la similitud entre la traducción y el discurso oral espontáneo, como facilitar la creación léxica y la entrada de argot (en el caso que nos compete,

el juvenil) o utilizar la intertextualidad (dichos, letras de canciones, etc.). Y aunque las recomendaciones de Televisió de Catalunya se refieren a España y en concreto al doblaje en catalán, uno de los criterios se asemeja a un rasgo significativo del español neutro: el uso de «términos genéricos y comodines, de amplio alcance semántico» (Chaume 2001, 86). En el capítulo dedicado al español neutro ampliaremos este concepto.

1.3. El doblaje de los programas infantiles y juveniles

A diferencia de otros géneros, el de los programas infantojuveniles se define por quiénes son los espectadores y no por el tipo de contenido (Messenger-Davies 2001a, 96). Se da por sentado que la mayoría de los televidentes son niños, aunque las cifras de los ratings indican que el porcentaje de adultos de más de 18 años que ven estos programas puede llegar casi al 50 %. Esto ocurre por dos razones. Puede suceder que los niños vean los programas acompañados por sus padres, abuelos, personas a cargo, etc., o que los programas resulten atractivos también para un público de mayor edad (García de Toro 2014, Zabalbaesca 2000), dado que, si bien la definición de las Naciones Unidas de «niño» sugiere que la niñez llega hasta los 18 años de edad, la realidad muestra que la adolescencia se ha extendido. Cualquier película infantil o para adolescentes en el cine atrae a niños acompañados por adultos, pero también a los denominados *kid adults*, que no necesitan llevar a un niño con ellos para simular que esa es la razón por la que fueron a ver una película infantil.

El hecho de que el género infantojuvenil se defina por su (supuesto) público ha implicado que el producto tenga ciertas características particulares. En primer lugar, con el transcurso de los años, surgieron canales de cable específicos para niños, y no ya horarios en que los niños podían ver televisión. Por otro lado, la preocupación porque los niños utilizaran su experiencia frente al televisor para aprender y para formar su identidad llevó a presentar actitudes sociales positivas que evitaran que

los niños copiaran comportamientos violentos o negativos. Los programas infantiles suelen tener temáticas relativamente sencillas, vocabulario simple, finales felices, chistes sin groserías ni dobles sentidos, abundancia de humor escatológico y físico (*slapstick*), y referencias intertextuales a otros productos audiovisuales infantojuveniles (como es el caso de la película *Descendants* (Kenny Ortega 2015), cuyos protagonistas son hijos de los villanos de otras películas). Los programas para niños de mayor edad, sin embargo, tienen temáticas un poco más complejas y cercanas a la realidad, pero en general comparten los demás rasgos con las producciones para niños más pequeños, y por eso hablamos de programas infantojuveniles.

Tradicionalmente, los programas audiovisuales infantiles han mantenido esas características, especialmente porque los adultos encargados de escribirlos suelen considerar que deben ejercer un rol protector respecto de los niños, como sucede con la literatura infantojuvenil. Pero con el correr del tiempo, al incrementarse considerablemente la cantidad de televidentes adultos (en especial, los que ven estos programas sin niños), algunas de esas características se fueron modificando. Antes era usual encontrar guiños al adulto, fenómeno que Zabalbeascoa (2000 21) denominó «estrategia de topos negros sobre fondo blanco, pero hoy en día es común encontrar un buen número de frases con doble sentido y chistes groseros, contenidos demasiado elevados para niños («Heisenberg's uncertainty principle», «By Franz Boas' tie!»³) o imágenes sugerentes que solo los adultos pueden detectar.⁴ Estas inclusiones pueden despertar el sentimiento proteccionista de quien traduce (García de Toro 2014), que opta por la autocensura (Scandura 2004) y decide omitir o cambiar dichas frases o referencias, o utilizar eufemismos. También pueden despertar su sentimiento autoprotector, en el sentido de no arriesgarse a cometer un error y que el cliente no vuelva a contar con él o ella. Estas nuevas

3. Ejemplos extraídos de *Billy Dilley* (Aaron Springer 2017).

4. Shavit (1981) los denomina «textos ambivalentes», pues operan a distintos niveles de comprensión.

características también pueden ser de peso cuando el iniciador define el encargo de traducción.

Entre 2006 y 2016 existían varios canales de TV por cable dedicados a los niños de diferentes edades (Disney Channel, Disney Junior, Disney XD, Nickelodeon, Boomerang, Discovery Kids, Baby TV, Cartoon Network, etc.) que emitían sus programas en la mayoría de los países de Latinoamérica. Si a eso sumamos la producción original de las plataformas de VOD, como Netflix o Amazon, y los contenidos generados para los sitios web y redes sociales de dichos canales, la cantidad de videos para doblar era (y sigue siendo) enorme. También hay que agregar el hecho de que en la década de 2010 muchos canales de cable que ofrecían sus programas subtítulos decidieron optar por el doblaje. Las consecuencias para la industria del doblaje fueron enormes. Como era de esperarse, surgieron estudios que no tenían la experiencia ni los recursos profesionales necesarios para crear doblajes de calidad, y los estudios existentes comenzaron a verse desbordados por la cantidad de trabajo, lo cual originó problemas en la calidad de los productos.⁵ Por otro lado, algunas empresas subtítuladoras que vieron reducido considerablemente su flujo de trabajo, por ejemplo, comenzaron a hacer doblaje sin tener experiencia en la materia. Y algunos canales que hacían sus propios doblajes debieron tercerizar o externalizar su trabajo. Por otro lado, los niños dedicaban mucho tiempo a ver televisión,⁶ en especial VOD, porque para ellos todo debe ser inmediato, y podían reconocer fácilmente las voces de doblaje (y no hay tantas, porque es una industria que en Latinoamérica creció, o debió crecer, a niveles exponenciales en muy poco tiempo), y asociarlas a los personajes. Y como, además, un

5. Warner (Turner) debió redoblar las primeras cinco temporadas de la serie *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre, Bill Prady, 2007-2019), por ejemplo, por la mala calidad de las traducciones y el doblaje (se puede consultar las razones en la página de la serie en www.doblaje.wikia.com), y enfrentó grandes críticas cuando decidió repentinamente y sin aviso, en 2015, empezar a transmitir la serie doblada en vez de subtitulada.

6. En 2012, los niños pasaban un promedio de cuatro horas delante del televisor, que podía incluso extenderse a seis o más, ya que no solo los adultos «sufren» del *binge watching*, es decir, de sentir la necesidad de ver múltiples episodios de una serie porque están disponibles en las plataformas de VOD.

alto porcentaje de los televidentes de estos contenidos son adultos, los estudios debieron buscar el modo de que el doblaje no suspendiera la credibilidad, asociándose a otros estudios cuando el mismo actor aparecía en productos de diferentes canales. En la actualidad es común el doblaje colaborativo, es decir, aquel que generalmente se realiza para respetar la asignación de la voz de un actor o actriz de doblaje a un actor/actriz específico/a, lo que implica que el trabajo se comparte no ya entre estudios del mismo país, sino también entre estudios de diferentes países (México y Argentina para algunos productos Disney, o México, Venezuela y Miami para productos Nickelodeon, por ejemplo).⁷

En Latinoamérica, en general, es común que los programas de televisión para niños sean doblados al español neutro. Esto ha sido así desde hace varias décadas, y por lo tanto es una cuestión de hábito (Ivarsson 1992, 66), una norma. Y hay que tener en cuenta que, al igual que lo que sucede con el concepto de doble lector en la literatura infantojuvenil (García de Toro 2014), es común que los niños vean los programas acompañados por algún adulto.⁸ Ese doble espectador puede ser un padre o madre, pero también puede ser un abuelo o alguna otra persona que cuida del niño. Netflix realizó una encuesta que, entre otras conclusiones, sostiene que el 77 % de las madres terminan viendo los programas que ven sus hijos.

Luyken (1991) afirmaba hace ya 30 años que tanto las personas de mayor edad como las de menor nivel cultural prefieren el doblaje. Hoy en día, sin embargo, el fenómeno es más complejo: la preferencia del doblaje ya no solo se debe a estas dos razones.

7. En la actualidad existen plataformas digitales que permiten a los actores grabar doblajes desde su casa con un director que sí se encuentra físicamente en los estudios. Esto también permite trabajar con actores de distintos países en una misma producción.

8. De hecho, una de las series analizadas en este libro, *Big Time Rush*, tiene al final de los créditos la leyenda «Thanks to moms everywhere».

User Reviews

★★★★★★ **Awesome kids show! Funny puns for adult laughs too,**
 29 November 2015 | by oregonian-73610 – See all my reviews

My grandkids can't get enough of Bunked, I have to tape it since it's all they want to watch. I love it too, I find myself laughing, great writers and actors! I think it will be a hit. The other bad reviews on here are ridiculous, including the one saying its racist, give me a break! People are never happy when a show is all caucasian or if multicultural with diverse actors, this show includes something for everyone. This show is a good all around family show, love the summer camp theme!. **My grandkids reaction and love of it proves it to be** a true hit. Thanks Disney for this show, **we are anxious for the next episode each Friday night!** 10 stars all the way!

7 of 13 people found this review helpful. Was this review helpful to you?

[Review this title](#) | [See all 24 user reviews »](#)

Ilustración 1. Comentario de una abuela en la página de IMDb de la serie *Bunk'd*
 Fuente: www.imdb.com

El fenómeno del *streaming* ha provocado que quienes veían programas infantiles de niños o adolescentes en TV abierta o por cable los vean ahora en formato VOD. Por lo tanto, también puede ocurrir que sean estos adultos sin niños los que vean los programas infantojuveniles, como se pudo comprobar con ocasión de los nueve años del estreno de *Big Time Rush*, cuando parte del público, que tenía más de 20 años en ese momento, seguía viendo la serie a través del *streaming*:

También ha sucedido que, con los años, un porcentaje relativamente amplio del público juvenil no quiere leer subtítulos, por diversos motivos. A veces esto se asocia a un menor nivel educativo y cultural en general (Oppenheimer 2019),⁹ y por lo tanto las películas que se exhiben en cine destinadas a adolescentes también se doblan. Otro factor significativo ha sido la creciente importancia otorgada a la accesibilidad a los medios (Romero-Fresco 2013). En consecuencia, los sistemas de VOD ofrecen en

9. Todos los países latinoamericanos que son parte de este nuevo estudio [pruebas PISA] están muy por debajo de la media de la OCDE en rendimiento escolar, en «La OCDE advierte sobre los pésimos resultados de estudiantes argentinos en las pruebas PISA», BBC Mundo, 10 de febrero de 2016.

Latinoamérica los programas para niños y jóvenes tanto en su versión doblada como con subtítulos. Y el crítico de cine Diego Lerer, que trabaja para *Clarín*, uno de los dos periódicos más populares de Argentina, plantea otra posible causa, más que interesante: el público (infantil, juvenil o adulto), al que no le molesta dedicar horas a leer textos en las redes sociales, siente que pierde mucha información visual al tener que leer los subtítulos (Lerer 2012):

El nivel de recorrido visual que se puede hacer en un plano si no se lee es impresionante. [...] Esto se hace más notorio cuando los planos son cortos. [...] Cortes veloces, mucha información, leer y mirar todo lo que pasa en el cuadro puede llegar a transformarse en un ejercicio mentalmente agotador.

Las series infantojuveniles actuales tienen un ritmo visual mucho más rápido que las de hace una o dos décadas, y los niños están acostumbrados a detectar hasta el más mínimo detalle (Scandura 2016). Además, presentan mucho texto original en la pantalla (chats, comentarios, etc.), e incluso hay versiones *emojified*, o sea, con emojis y comentarios agregados, de las películas para niños, lo que fomenta el gusto por el doblaje de niños y adolescentes.

En respuesta a @HeffronDrive
@B2utyfulEXOtic no joke I was legit
streaming btr the other day 🙄

Okay first of all, babies! Second, how has it been 9 years?! I'm old. Third, thank you for all the BTR memories! Y'all were my first major concert for my sweet 16 back in 2012 and fourth, I'm glad y'all are down for a reunion tour cause I'll soooooo be there 🥰🥰

Ilustración 2. Tuits sobre el streaming de la serie *Big Time Rush*

1.4. Doblaje y guías de estilo

El gran problema del español neutro para doblaje es que no existe un manual o un libro que reúna todas las palabras que son realmente neutras, y por supuesto que hay un motivo justificado para eso: la cantidad de personas que hablan distintas variedades de español en América y la extensión geográfica del territorio donde se hablan dichas variedades. Decidir qué es neutro y qué no es un esfuerzo ciclópeo (tal vez imposible), y pocos se han embarcado en ello, y en todo caso se ha empezado a hacer muy recientemente, aunque no con una finalidad prescriptiva, sino más bien con el objeto de establecer qué términos se utilizan en qué lugar y cuál podría ser la versión neutra.

Existe, por otro lado, una especie de tradición respecto de qué vocablos conforman el español neutro, y en general suelen ser los más mexicanos (aunque no siempre) porque durante muchos años la industria del doblaje se desarrolló casi exclusivamente en México. Así quedaron en la lista de términos aceptados palabras como «lonchera» (de «lonche», término prestado del inglés), que es un mexicanismo según la Academia Mexicana de la Lengua. Por otro lado, en las empresas de doblaje no suelen tener un criterio específico para elegir los términos, o desconocen cuál es ese criterio porque ha pasado de generación en generación y simplemente se lo respeta. Esto sucede, por ejemplo, con la utilización de «campana» en vez de «timbre» cuando hablamos del dispositivo que uno presiona y se ubica junto a las puertas (la Real Academia Española define con claridad estos dos términos, y se trata de conceptos muy diferentes; sin embargo, en algunos estudios de doblaje utilizan «campana» para ambos y no permiten el uso de «timbre»).

Algunas empresas de doblaje (y de subtítulo) cuentan con guías de estilo, pero si las tienen, no siempre son muy detalladas, y sus recomendaciones son vagas e imprecisas. Tampoco ofrecen sitios web o diccionarios que realmente sean útiles para traducir al español neutro. En 2006, por ejemplo, una empresa europea de subtítulo advertía a los traductores que tuvieran cuidado con las diferencias entre tú y vos, la/lo y le, ustedes

y vosotros, los sufijos (por ejemplo, «biciletero» podría ser la persona o el lugar donde se estacionan las bicicletas, dependiendo de la región), las palabras que pueden ser de género masculino o femenino en distintas zonas (computador/computadora) y las variedades de español en general, pero solo recomendaba a quienes traducían utilizar un español «lo más neutro posible».

Algunas compañías ofrecen al traductor (y al ajustador, de no ser la misma persona) una lista de palabras «correctas» en español neutro, que deben usar, y otra de palabras prohibidas por considerarlas vulgares, ofensivas o simplemente regionales. Otras empresas se limitan a decir que se debe traducir «al español neutro», como hemos visto, y no lo definen de ningún modo. En general los estudios suelen mantener cierto secretismo respecto del proceso de doblaje, y por lo tanto es difícil acceder a sus guías de estilo (con excepción de Netflix y alguna otra empresa, cuyas pautas están publicadas en Internet). Es muy común que las pautas sean demasiado generales para ser realmente útiles. Algunas compañías tienen una guía compartida para el *Castillian Spanish* y el *Latin American Spanish*, y suelen recomendar consultar el diccionario de la RAE o el *Panhispanico de dudas* antes cualquier problema lingüístico. Por otro lado, el glosario de español neutro de un estudio importante a mediados de la década del 2000 contenía unos 100 términos. Si pensamos en esta diversidad, sería lógico suponer que esto debe reflejarse en el español que se utiliza en los doblajes.

A veces es el iniciador del encargo de traducción, o del encargo del doblaje (un canal, por ejemplo) el que impone las reglas. Por ejemplo, en sus comienzos, el canal estatal argentino dedicado a los niños incluía en su manual de estilo para doblajes una descripción bastante detallada del lenguaje a utilizar y de los términos prohibidos. Además de explicar que la traducción debía respetar el voseo y los términos propios de la región, y prohibía el uso de jerga y modismos, de eufemismos y de vocablos que pudieran afectar la integridad emocional tanto de televidentes adultos como niños o que fueran soeces, discriminatorios, hirientes u obscenos (estúpido, idiota, gordo, petiso, etc.). Permitía incluir términos escatológicos que

conocieran los niños y privilegiaba el uso de los sustantivos en femenino y masculino en vez del masculino genérico.

Entre otros términos que la guía indicaba no usar figuraban «negro» o «persona de color», «indio» (recomendaba usar «pueblos originarios»), «raza» (que solo se podía usar «en referencia a animales» y debía reemplazarse por «etnias o culturas») y «discapacitado», que debía ser reemplazado por «persona/niño/adulto con discapacidad/es» (algunas de las opciones son un verdadero problema para la traducción, la isocronía y el ajuste).

Muchas veces, los mismos manuales de estilo crean inconsistencias o resultan vagos en sus definiciones. Algunos piden traducciones al español argentino neutro (una descripción problemática, como veremos más adelante), mientras que fomentan la diversidad de acentos y modismos de todo el territorio nacional. Otros proponen que se traduzcan los nombres propios «según el idioma», y ponen como ejemplo «Santa Claus = Papá Noel». Para el *dubbese* y el español neutro, Santa Claus suele ser «Santa» o «Santa Claus», y muy pocas veces se lo ha traducido en un producto audiovisual como Papá Noel.

Mientras que algunos glosarios de términos aprobados o prohibidos por las empresas tienen páginas y páginas, otros son increíblemente acotados u ofrecen soluciones confusas, como el uso de «resorte» en vez de «elástico de calzoncillo». Otros llaman a privilegiar los términos rioplatenses o de uso común en Hispanoamérica por sobre los del español de España, cuando resulta imposible saber qué vocablos son efectivamente «de uso común» en toda Hispanoamérica y es sabido que los términos rioplatenses suelen ser muy diferentes a los de otras variedades latinoamericanas (hablaremos más adelante de qué tanto entienden y utilizan los niños el español ibérico).

Esta disparidad de criterios no condice con un español homogéneo en todas las producciones dobladas, y deja en claro que, más allá de la buscada estandarización del español neutro, existe cierta censura por parte de algunos agentes del proceso de doblaje.