TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TRADUCCIÓN Y TECNOLOGÍAS

Influencias de la diversidad en los doblajes Disney.

Demi Elia Mortes López.

dmortes@uoc.edu

Tutora académica: Helena Borrell Carreras
Facultad de Traducción
Curso académico: 2019-2020

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....5

1.1. Justificación del tema. 5

1.2. Objetivos. 7

1.3. Marco teórico. 7

1.4. Metodología y plan de trabajo. 9

2. CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA TRADUCCIÓN 10

2.1. ¿Qué es la traducción audiovisual? 11

2.2. ¿Y el doblaje? 12

3. ÉRASE UNA VEZ… LA HISTORIA DE LOS DOBLAJES DE DISNEY 14

4. LA POLIFONÍA Y EL MITO DEL ACENTO INEXISTENTE.....17

4.1. Ideología del lenguaje. 19

4.2. ¿Traducimos el acento? 20

5. ANÁLISIS: QUÉ HAY MÁS ALLÁ 22

5.1. Caracterización de las traducciones en inglés. 26

5.2. Caracterización de las traducciones en español. 30

5.3. Análisis por película. 32

5.3.1. La sirenita. 32

5.3.2. La Bella y la Bestia. 33

5.3.3. Aladdín. 34

5.3.4. Pocahontas. 35

5.3.5. El rey león. 36

5.3.6. El jorobado de Notre Dame. 37

5.3.7. Hércules. 38

5.3.8. Mulán. 39

5.3.9. Tarzán. 40

5.3.10. Lilo & Stitch. 41

5.3.11. Chicken Little 43

5.3.12. Bolt. 44

5.3.13. Tiana y el sapo. 45

5.3.14. Enredados. 47

5.3.15. ¡Rompe Ralph! 48

5.3.16. Frozen. 49

5.3.17. *Big Hero 6.* 50

5.3.18. Zootrópolis. 51
5.3.19. Vaiana. 52
6. CONCLUSIONES.....53
7. BIBLIOGRAFÍA.....56

RESUMEN

Cuando pensamos en Disney, pensamos en la magia y los mundos en los que nos refugiamos de niños, que para muchos llegaron por medio del doblaje. Comparando estos doblajes en español con su contraparte original, podemos ver que la diversidad no siempre se repite, y no siempre es positiva cuando la encontramos. Gracias a autores como Lippi-Green, Øksendal o Gómez Pérez, analizamos la polifonía en los largometrajes más exitosos de la compañía para comprobar cómo se distribuye la diversidad, y cómo esta es percibida.

Como parte del análisis, prestamos atención también a las características asociadas con los personajes que sí muestran variedades diferentes a la estándar, para comprobar el uso que se hace de ellas y las asociaciones que recibe. Así, podemos averiguar qué tendencia se sigue en cada versión y si puede ser positivo o, por el contrario, tener como consecuencia la perpetuación del estereotipo o la marginalización de las diferentes variedades.

Palabras clave: Traducción audiovisual, doblaje, diversidad, polifonía, Disney.

ABSTRACT

When thinking of Disney, we think about magic and the worlds we took refuge in as children, worlds that, to many, came through dubbing. Comparing the Spanish and its original counterpart, we can see that diversity does not always show in both, nor its always positive when we find it. Thanks to authors such as Lippi-Green, Øksendal, or Gómez Pérez, we analyze the polyphony in the company's most successful films to check how diversity is distributed and perceived.

As part of our analysis, we also take close attention to the characteristics associated with the characters that show different varieties from the standard, to check how are they used and the associations they receive. This way, we can find out which trend each version follows, and if it could be positive or, on the contrary, be perpetuating stereotypes or the marginalization of different varieties.

Key words: Audiovisual translation, dubbing, diversity, polyphony, Disney.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de Disney, nos parece estar hablando de magia, de mundos llenos de deseos, hadas y fantasía. Un lugar dónde personas de todos los orígenes, y en especial un público infantil, pueden perderse de manera segura, sin miedo a que esto sea una mala influencia para ellos.

En el caso de nuestro país, así como en la mayoría de regiones dónde la lengua oficial es diferente del inglés, esta magia nos llega de la mano del doblaje, que hace posible la transmisión de contenido que, de otro modo, quedaría fuera del alcance de gran parte de la población. Como veremos a continuación, este tipo de contenido parece tener gran influencia en el desarrollo de las personalidades y, dependiendo del contenido al que nos expongamos, la manera en que la sociedad evoluciona con cada nueva generación.

La intención de esta investigación, y la hipótesis con la que trataremos, y que intentaremos demostrar es que, en primer lugar, la diversidad existente en los doblajes originales de los largometrajes Disney que estudiaremos no es necesariamente positiva en según qué casos al jugar con el estereotipo, y también cómo su réplica en nuestro idioma podría acarrear problemas de la misma índole. Trataremos de discernir si la implementación del acento estándar en la mayoría de estos casos, lo que acarrearía la falta de la misma diversidad que en la versión original, ha podido ser más conveniente al tratar de diversidad y discriminación que el uso de diferentes variedades, sobre todo diatópicas.

1.1. Justificación del tema.

Dentro de la traducción audiovisual, de importante tradición en países dobladores como España en materia de entretenimiento, podemos englobar el doblaje. El interés, más concretamente, en los doblajes Disney, radica en la importancia, a nivel cultural, que sus largometrajes han tenido para las últimas

generaciones. Según Altable, Fernández y Herranz (2000), el 71,4% de menores de 3 años ven películas Disney, así como el 26,1% de menores entre 4-6 años. Con estos porcentajes, podemos interesarnos en el tipo de mensajes que las generaciones que crecieron con estos largometrajes han recibido, y cómo estos pueden llegar a influir en la formación de sus personalidades y valores, así como en los de estas nuevas generaciones actuales, que también están creciendo con ellos.

Poniendo como ejemplo el de la desensibilización que vemos hacia la violencia a raíz de un medio tan extendido como la televisión, vemos como el enfoque hacia una parte de la población que podemos considerar "influenciable" puede tener consecuencias en el comportamiento y el desarrollo durante las etapas de crecimiento. A este respecto, Reyes-Gómez, U. et al. (2012) afirma que, según un estudio del Instituto Nacional de Salud Mental (National Institute of Mental Health), la violencia en la televisión es perjudicial para los niños pequeños. Esto los lleva a tener miedo, preocupación y a la desensibilización.

En "Cultura infantil y multinacionales" (1997) Steinberg y Kincheloe se basan en el trabajo de Eric Smoodin para indicar que Disney construye la infancia para hacerla compatible con el consumismo, así como el poder de "determinar el sentido de realidad que suministra a los niños cuando estos adoptan nociones particulares y a menudo higienizadas de la identidad, la cultura y la historia".

Es interesante entonces, desde el punto de vista de la traducción, así como el de la sociología o la psicología, abordar el tema de la diversidad en los doblajes. Especialmente desde el punto de vista de la traducción, como mencionábamos antes, este tipo de producciones cuenta con una gran influencia sobre la población en general, y el público infantil en particular, debido a su implantación en la cultura popular.

Con estas nociones en mente, podemos analizar el doblaje original de los clásicos Disney, en comparación con los doblajes al español, para resaltar el tratamiento distintivo en ambos de la polifonía. Así, podremos intentar comprobar qué tipo de diversidad se observa, y si esta puede ser positiva o no.

1.2. Objetivos.

A lo largo de este trabajo estaremos estudiando la influencia de la diversidad en los doblajes Disney, con el objetivo de descubrir si la falta o no de esta influye en la percepción de la discriminación, para comprender si la diversidad va unida al estereotipo o es necesaria.

A este efecto, el objetivo principal del trabajo, en primera instancia, es el de demostrar si, en comparación con el doblaje original en inglés, el doblaje en español de los largometrajes Disney que analizaremos como muestra representativa contienen menos, igual o más diversidad polifónica. Durante este análisis, que realizaremos de manera práctica y que explicaremos a continuación, tendremos en cuenta, además de este elemento, las características que el acento mueve en los personajes. Esto nos servirá para seguir otro de los objetivos de este trabajo, el de averiguar si la falta o no de dicha diversidad influye positiva o negativamente en la audiencia.

1.3. Marco teórico.

El marco teórico que rodea a esta investigación tendrá que ver entonces con el uso de la polifonía y los diferentes acentos en relación con la visibilidad de la diversidad, así como las propias películas Disney. Nadie hasta el momento ha realizado este tipo de análisis en español con el objetivo enfocado hacia la cuestión de si la diversidad polifónica en estos doblajes existe y si es/sería en cualquier caso positiva. No obstante, el ejemplo más cercano a este análisis lo encontramos de la mano de Rosina Lippi-Green. En “English with an Accent” (2012), Lippi-Green dedica un apartado al análisis de algunas de las películas Disney enfocándolo a la ideología del lenguaje. En él, la autora intenta comprobar la discriminación en base al acento, y cómo los medios, y la industria del entretenimiento (Disney, en este caso particular), promueven el estereotipo lingüístico. En el caso de Lippi-Green, se centra en el inglés afro-estadounidense vernáculo. Será importante para nuestro estudio comprobar como Lippi-Green no solo clasifica el doblaje original de las películas en base a su acento, sino que

relaciona este hecho, serie de decisiones tomadas deliberadamente, con la variedad en la relación entre las motivaciones y las acciones que toman los personajes. Nos basaremos, pues, en el análisis que la autora hace en inglés para nuestro estudio en español, mayoritariamente práctico. Otro autor con el que contaremos para la investigación, Iglesias Gómez (2009), trata el tema del doblaje de Disney desde el punto de vista de los procesos y técnicas de traducción, y hace uso de los guiones de las películas para abordar el habla de los personajes y los referentes culturales y las opciones de traducción.

En cuanto a la polifonía, contamos con las perspectivas de autores como Elise Øksendal (2017), que trata el uso del acento para definir personajes de animación mediante el análisis de su uso y su distribución, así como de la aparición de características extralingüísticas; la autora también nos habla, desde un punto de vista enfocado a la perspectiva de una ideología del lenguaje, sobre la actitud de los hablantes a la hora de evaluar la dicción como positiva o negativa. De esta autora también tendremos en cuenta implícitamente, aunque puedan tener mayor o menor implicación en nuestro estudio, las definiciones de lo que llama diasistemas: variaciones diatópicas, que tienen que ver con la variedad geográfica; diafásicas, variedades que ocurren dentro del discurso del mismo hablante dependiendo del contexto, como la jerga, o registros formales o coloquiales; y diastráticas, variedades que dependen de la situación social. Gómez Pérez (2018), por su lado, nos habla de la presencia de lenguas extranjeras y su uso, y de nuevo sobre como el uso de una variedad u otra incide en la percepción que se genera en el oyente. También habla de la problemática en el doblaje a raíz de esto, presentando ejemplos de traducciones realizadas en este contexto. Janne Sønnesyn, autora de “The Use of Accents in Disney’s Animated Feature Films 1995-2009” (2011), también aborda el uso de la polifonía en Disney de un modo muy similar al que lo haremos en este estudio, pero centrándose únicamente en el inglés, y comparando diacrónicamente su estudio.

El marco teórico de este estudio, pues, abarca todos estos puntos de vista, pero los redirige hacia un enfoque que trata de ser original, centrándose en comprobar, por medio del análisis, si tanto los doblajes originales como aquellos en castellano cuentan con más o menos diversidad, y, en cualquier caso, si ejerce una influencia positiva o no. Nos inspiraremos en el punto de vista de

Lippi-Green, haciendo un análisis de las películas Disney seleccionadas sobre los personajes con relevancia narrativa para analizar el acento y su caracterización dentro del largometraje y en consonancia con el personaje al que acompaña, ayudándonos de características como la extralingüística, y puntos de vista que encontramos en trabajos como el de Elise Øksendal o el de Gómez Perez, entre otros.

1.4. Metodología y plan de trabajo.

El trabajo estará dividido de manera que se compondrá de una parte más teórica y una parte práctica. Dentro del apartado teórico abordaremos la definición de los conceptos con los que vamos a trabajar. Así, definiremos entre otros el concepto de traducción audiovisual, el de doblaje, abordaremos el doblaje en España, y el doblaje de las películas Disney. Más adelante, la parte teórica del trabajo también englobará la documentación sobre la diversidad del doblaje y el uso de los diferentes acentos para comprobar, mediante el análisis práctico incluido en nuestra investigación, si esta diversidad es necesaria, positiva o no dentro de nuestro marco teórico.

Durante la parte práctica de la investigación, realizaremos un análisis no exhaustivo de los doblajes Disney, tanto en inglés como en español, con el objeto, no solo de compararlos y detectar las diferencias a efectos de diversidad lingüística, sino también a la hora de comparar esta diversidad con los rasgos del personaje o personajes a quién se les atribuye. Dado el tipo y alcance de la investigación, nos centraremos en películas cuya recaudación mundial supere los 250.000.000$[1] para conseguir una muestra homogénea y representativa. Excluiremos de nuestra investigación aquellas películas que mezclan animación y acción real, cortos animados o secuelas, para centrarnos en largometrajes de animación que en principio tratan material original (aunque pueda estar basado en obras previas). También excluiremos de nuestra lista, a pesar de su

[1] Basándonos en los datos recogidos por IMDB: https://www.imdb.com/

recaudación, a la película *Bambi*[2], dado que, al no contar con más de 100 líneas de diálogo, no contiene a nuestro juicio suficiente material para analizar. Analizaremos, pues, aquellos personajes que mueven la trama, y dejaremos a parte aquellos con una única frase de diálogo o inferior. Durante nuestro análisis de las versiones en inglés, tomaremos el inglés estadounidense (General American) como estándar y lo diferenciaremos del resto de variedades de la 1ª diáspora del inglés (resto de variedades de EE.UU., Reino Unido, Australia y Nueva Zelanda) así como de la 2ª y 3ª diáspora (el resto de regiones con inglés como lengua oficial, y aquellos hablantes de inglés como segunda lengua). Para el análisis de los doblajes en español, tomaremos el español estándar como neutro y lo diferenciaremos del resto de variedades del español, así como del uso de español como lengua extranjera. Cabe mencionar que para nuestra investigación utilizaremos los doblajes originales de las cintas lanzadas en España, lo que en algunos casos puede resultar en la utilización de la variedad de "español neutro". En estos casos, el español neutro equivaldrá al estándar.

Además de los diferentes acentos, clasificaremos el uso que se hace de estos para, además de comprobar si hay o no diversidad comparando ambos doblajes, ver el uso que se hace de esta en cada uno. Así, realizaremos los visionados necesarios en ambos idiomas para la recolección de datos que incluyen la localización, el rango de acentos, su procedencia, y el uso que se hace de ellos ligado al tipo de personaje a quién se atribuyen y sus características, de las que contaremos el género y sus marcadores, la etnia, y la clasificación en héroe, villano o personaje secundario.

2. CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA TRADUCCIÓN

Antes de llevar a cabo nuestro análisis, sería conveniente poder definir la terminología con la que vamos a tratar y ganar familiaridad con ella. Con este fin, necesitaremos definir, para beneficio de nuestro trabajo, diferentes conceptos,

[2] Los largometrajes que sí incluiremos en nuestro análisis son: *La sirenita, La Bella y la Bestia, Aladdín, El rey león, Pocahontas, El jorobado de Notre Dame, Hércules, Mulán, Tarzán, Lilo y Stitch, Chicken Little, Bolt, Tiana y el Sapo, Enredados, Rompe Ralph, Frozen, Big Hero 6, Zootopia (Zootrópolis)*, y *Moana* (*Vaiana)*.

entre los que se encuentran el de traducción audiovisual, el concepto de doblaje, o el de polifonía.

2.1. ¿Qué es la traducción audiovisual?

No podemos comenzar a hablar de la traducción audiovisual, sin haber definido el concepto de texto audiovisual. Según Bartoll (2020), este término hace referencia a un texto independiente de aquellos que podríamos definir como exclusivamente escritos, o exclusivamente orales, ya que se transmite por medio de dos canales distintos, el visual y el acústico. Estos canales, a su vez, ofrecen diferentes códigos de significación que, en última instancia, desencadenan una traducción que se centra en el componente verbal, oral y visual. Podemos concluir, entonces, que el término *audiovisual* hace referencia al doble canal prototípico de estos textos, y que su naturaleza dinámica da como resultado diferentes posibilidades que no encontramos en tipos de texto más tradicionales y estáticos.

Podríamos asumir una relación entre estos modelos de texto y medios como el teatro o la radio. Este tipo de producto audiovisual, aunque traducible (tanto de modo simultáneo o sobre el propio texto en el caso del teatro, o utilizando, por ejemplo, una traducción diferida o la modalidad de voces superpuestas en el caso de la radio), cuenta con características que difieren y se acercan más al texto dramático en el caso del teatro, y lo puramente oral en el caso de la radio, aunque puedan considerarse también un texto audiovisual.

Teniendo esta definición en mente, podemos deducir que la traducción de un texto audiovisual está ligada entonces, necesariamente, a la aparición del cine. La divulgación de este arte, nos dice Chaume Varela (2004), vino dada de la mano de los hermanos Lumière en 1895. Su cinematógrafo permitía la proyección de imágenes diferidas en movimiento en diferentes espacios. La popularización del medio, y la necesidad de hacerlo llegar al mayor número de espectadores posible, fue lo que desencadenaría en la traducción audiovisual (TAV) y, más adelante, en el nacimiento del doblaje.

Podemos aceptar, entonces, que la traducción audiovisual es aquella que adapta un texto audiovisual (tanto el canal acústico como el visual) para el consumo de una audiencia distinta al público objetivo del texto original. Bartoll (2020) nos dice, además, que toda traducción cumple con tres características. En primer lugar, se debe contar con la existencia de un texto previo (de origen, sobre el que se basa la traducción); también debe dar lugar una equivalencia con ese texto origen a uno o varios niveles, y, en tercer lugar, debe haber un motivo o necesidad para la creación del texto meta, para la realización de esa traducción.

Otra de las características que podemos atribuir a este tipo de traducción, es la posibilidad de llevar a cabo una traducción que no conlleve un transvase interlingüístico. Bartoll pone como ejemplo en este tipo de modalidad la subtitulación intralingüística, cuando el subtitulado está simplemente transcribiendo el mensaje oral a un medio escrito. Otro ejemplo puede ser la audiodescripción, que de nuevo no implica el cambio de código lingüístico.

2.2. ¿Y el doblaje?

Dentro de la traducción audiovisual, una de las modalidades más conocidas, y en la que de hecho centraremos nuestros esfuerzos a lo largo de este trabajo, es la conocida como doblaje. Según Bartoll (2020):

> El doblaje consiste en la sustitución de la banda de los diálogos originales de un texto audiovisual por otra banda en la que estos diálogos se graban traducidos en lengua de destino y en sincronía con la imagen.

Dado que el doblaje cumple con las nociones que tenemos de la traducción, y cuenta con las características que hemos detallado (tanto la existencia de un texto origen y su equivalencia con este, así como la necesidad de su realización, en casos como pueden ser la distribución comercial al mayor número de espectadores posibles), podemos decir que el doblaje forma parte de las técnicas de traducción audiovisual.

Se dice entonces que, esta modalidad, tiene su origen de la mano de Edwin Hopkins. Hopkins inventaría una técnica, la postsincronización, por la cual se

podía doblar a los actores que se consideraba que no contaban con una voz adecuada (Chaume Varela, 2004). A partir de aquí, dicha técnica se desarrolló para incluir substituciones de un idioma a otro, y evolucionar hasta lo que conocemos hoy en día como el doblaje.

Además de una necesaria naturalidad a la hora de utilizar el lenguaje, Alejandro Ávila (1997) aclara la necesidad de sincronía, y de que también exista un cambio de idioma para que podamos considerar esta técnica un doblaje. Es en 1928 cuando la productora Paramount Pictures logró, para la película *The Flyer,* sincronizar la imagen y el movimiento de los actores al doblaje de voces de su traducción al alemán. Esta idea, revolucionaria en su época y que fue ganando calidad y adeptos con el tiempo, se ha convertido a día de hoy en una de las técnicas, dentro de la traducción audiovisual, más populares.

Actualmente, según Bartoll (2020), hay países como España o Italia, que podemos considerar "dobladores", ya que hacen un fuerte uso del doblaje como método de difusión de material audiovisual. Por otro lado, hay países en el que otras modalidades de traducción audiovisual se prefieren. Este es el caso de países como Portugal o Grecia, que prefieren la subtitulación, o países como Polonia, dónde las voces superpuestas son la técnica favorita entre el público. En cuanto a la elaboración del doblaje, hay que tener en cuenta, según el autor, tanto la figura del traductor, que se encargará de la adaptación del texto desde el idioma de origen al idioma meta, como al del ajustador, quién debe acomodar esta traducción para que se sincronice con la imagen que se muestra, el director de doblaje y los actores, dando voz y dirigiendo el proceso de grabación, y la del técnico de sonido, que realizará los ajustes finales necesarios.

En España, nos dice Mendoza Sander (2015), la primera película doblada al castellano, en 1931, se tituló *Entre la espada y la pared* (*Devil on the Deep* en su idioma original). Esta traducción, sin embargo, fue realizada en Francia, y no en España. Fue un año más tarde que el primer estudio de grabación en España se abría en Barcelona bajo el nombre de Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles (T.R.E.C.E.). España entonces comenzó a ganar experiencia en el campo e incluso exportó sus doblajes para el consumo del público latinoamericano.

No podemos hacer mención al doblaje en este país sin mencionar la censura que se dio con el medio a raíz de los acontecimientos políticos que sufrió España al entrar en una guerra civil y posterior dictadura (1936-1975). En 1941, Franco aprobó la Orden del 23 de abril por la que obligaba a toda película exhibida en el país a estar doblada al español. Esta censura en cuanto al doblaje duraría hasta 1978 (Ávila Bello, 1997).

En la actualidad, y como hemos mencionado anteriormente, España es considerado un país doblador, y la mayoría del contenido disponible se ofrece en esta modalidad. No obstante, podemos observar que, tanto en cines como en la televisión, cada vez con más asiduidad se ofrecen diferentes opciones, como versiones originales y pistas de subtítulos. Cabe mencionar plataformas digitales de *streaming* o de soporte físico como el DVD o los discos de Blu-ray, que contribuyen enormemente a tal abanico de opciones.

3. ÉRASE UNA VEZ… LA HISTORIA DE LOS DOBLAJES DE DISNEY

Aunque probablemente no necesite presentación, hemos creído oportuno citar aquí brevemente la historia de The Walt Disney Company (o su división de animación, The Walt Disney Animation Studios en la actualidad) para pasar tras ello a describir sus doblajes.

A rasgos generales, podríamos decir que The Walt Disney Company es una empresa multinacional estadounidense que se dedica a la industria del entretenimiento, y que cuenta con adquisiciones como Pixar, Marvel, Fox, o creaciones como los propios parques temáticos de Disney. Para hacernos una idea del potencial económico de la compañía, durante el ejercicio de 2019, los activos totales alcanzaron los 193.984.000$.[3]

Sønnesyn (2011) expone el impulso de Walt Disney (Chicago, IL; 5 de diciembre de 1901 - Burbank, CA; 15 de diciembre de 1966), caricaturista y dueño de la

[3] De *The Walt Disney company Annual Report* (2019). https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2020/01/2019-Annual-Report.pdf

compañía, en mejorar las técnicas y calidad en la producción de largometrajes. Gracias a ello, algunos de los éxitos que se cuentan personales y de la compañía incluyen el primer largometraje de dibujos a color (*Blancanieves y los siete enanitos*[4], 1937).

Haciendo un breve repaso, podemos ver que antes de 1929, Walt Disney lanzaría una serie de cortos llamadas *Laugh-O-Grams (*1920*),* a cuyo éxito seguirían los cortos que mezclaban dibujos y acción real de *Alice Cartoons* (1923*),* los de Oswald, el conejito feliz (1927) y, finalmente, los que protagonizaría el de sobra conocido ratón Mickey (Iglesias Gómez, 2009). De este último conocido personaje podemos destacar *Steamboat Willie*, en 1928, uno de los cortos más famosos y que sumaría por primera vez, además de las típicas melodías de fondo, una serie de efectos de sonido que incluirían diferentes sonidos, como gruñidos o gemidos.

Es entonces cuando encontramos el doblaje en español más antiguo que se conserva en España de una producción de dibujos animados de Walt Disney (Iglesias Gómez, 2009). Se trata de *Los tres cerditos,* corto perteneciente a la serie *Silly Symphonies, estrenado en 1933* y que contaría en nuestro país con un marcado acento francés*.* Este curioso dato se debe al hecho de que Disney, por aquél entonces, había centralizado ya en Francia sus doblajes para Europa (como ya hemos mencionado, el primer estudio de doblaje en España, el estudio T.R.E.C.E. en Barcelona, no abriría hasta 1932).

Walt Disney apostaría por el doblaje en base a una serie de consideraciones, como que su público objetivo principal se tratase de una audiencia infantil (Iglesias Gómez, 2009). Otras técnicas de traducción audiovisual, como la subtitulación, hubieran requerido en este caso un nivel de lectura y comprensión inalcanzable. En estas líneas, durante los años 30 del pasado siglo XX, también una considerable proporción de población adulta era analfabeta. Motivos como este, cuando un negocio busca el mayor rango potencial de clientes, hicieron a Disney decantarse por el doblaje.

[4] Estrenada en España el 6 de octubre de 1941.

Blancanieves y los siete enanitos se estrenaría en EE.UU. (*Carthay Circle Theater* de Los Ángeles) el 21 de diciembre de 1937. Tan solo seis meses más tarde, la primera versión en español (hoy en día considerada perdida) se estrenaría en Buenos Aires, Argentina, por primera vez (Iglesias Gómez, 2009). Como afirma Iglesias, estos primeros doblajes de películas Disney se realizaron en EE.UU., por lo que la mezcla de acentos, a falta de un experto en el idioma que pudiera discriminar modismos y localismos regionales, era común y no positivamente recibida ante un público que no podría llegar a entender la totalidad de la cinta.

Dada la situación, se decidió manipular el idioma, y como dice Petrella (1998) hacerlo de esta manera más exportable al amplio y heterogéneo público hispanohablante. Como comenta la autora, este español se crea con propósitos comerciales y sistematiza una serie de rasgos lingüísticos que no pertenecen a una sola variedad, si no a diferentes normas que no se atienen al uso. La falta de naturalidad con la que cuenta una variedad del idioma sintética, vacua y a la que las distintas poblaciones no daban uso alguno, nos pone sobre aviso de la falta de apego que los hablantes profesaban a un dialecto para ellos nada familiar.

Durante la época de uso del español neutro para el doblaje de películas Disney (hasta los años 90 en España, que comprobamos tras el salto de la película *Los Rescatadores en Cangurolandia,* estrenada en 1990, a *La Bella y la Bestia*[5]*,* película de 1991) los doblajes se realizaron en diferentes localizaciones. En primer lugar, se llevarían a cabo en Argentina, para pasar más tarde, a manos de Edmundo Santos y posteriormente otros directores de doblaje, a ser doblados en Los Ángeles, EE.UU. y posteriormente en diferentes estudios de México a lo largo de los años. Según Iglesias (2009), de los doblajes argentinos únicamente se han conservado los de *Pinocho* y *Dumbo.* El primer doblaje de esta etapa hecho en México sería el de *La Cenicienta* (1950)[6], y el último, como hemos mencionado antes, *Los Rescatadores en Cangurolandia.*

[5] Los estrenos de ambos largometrajes animados ocurrirían en España un año después, en 1991 y 1992 respectivamente.
[6] Estrenada en España en 1952.

A partir de entonces, surgiría otro doblaje exclusivo para España (Iglesias Gómez, 2009). Se empieza así una etapa que Iglesias llama “localista”, con doblajes en México, España o Argentina, en la que se distribuyen un mayor número de doblajes que tienen en cuenta el hablar del público al que van dirigidos.

Como hemos podido comprobar, el doblaje con el que cuenta Disney en el mundo hispanohablante acarrea una historia muy particular, en la que se pasa del desconocimiento de la cultura y necesidades de su audiencia, al enfoque en un doblaje más localista y cercano para el espectador. ¿Son estos doblajes lo suficientemente diversos? ¿Ha mejorado esta diversidad con el tiempo?

4. LA POLIFONÍA Y EL MITO DEL ACENTO INEXISTENTE

Ya hemos definido, en los límites de este trabajo, algunos conceptos que vamos a manejar en referencia a nuestro análisis. También hemos podido exponer un poco de la historia de los doblajes que nos ocupan. Ahora puede ser buen momento para explicar otro tipo de conceptos que tienen que ver con la diversidad polifónica en el habla que relacionaremos con los doblajes de Disney. Entendemos en este trabajo que la polifonía como concepto es un conjunto de voces con diferente hablar y formas de expresión. Aunque aquí nos centraremos más en el uso del acento y las variedades diatópicas, en el caso del doblaje también podríamos incluir variedades diastráticas y diafásicas.

Mediante el trabajo de Gómez Pérez en polifonía (2018), aprendemos que la existencia del texto audiovisual, sobre todo en el ámbito del doblaje, puede suponer una dificultad. Así como el aspecto visual nos predispone a hacer un juicio en base a lo que vemos (en el caso de personas, por ejemplo, pueden influirnos su tono de piel, altura, forma física, vestimenta, género, etc.), también lo hace, de manera similar, el aspecto sonoro en un texto audiovisual. Gómez Pérez (2018) adelanta que esta característica, la presencia de diferentes lenguas, irá acompañada de diferentes acentos. Estos pueden generar

diferentes respuestas emocionales, ya que pueden crear un sentimiento de adhesión, aceptación, o por el contrario y en el peor de los casos, de rechazo.

Podemos teorizar sobre que, según el uso que se les dé a estos acentos, y dependiendo de su contexto y las características atribuidas a los personajes que hacen uso de ellos, van a tener incidencia en el tipo de respuesta que estos van a generar.

Lippi-Green (2012) define el acento como "*loose bundles of prosodic and segmental features distributed over geographic and/or social space*", o lo que es lo mismo, un conjunto de características prosódicas y de segmentación distribuidas de manera geográfica y/o social. También hace una distinción, como haremos en nuestro análisis, entre la variación en el acento del hablante nativo, y aquella del hablante no nativo del idioma.

Entonces, ¿qué es el acento estándar (o acento inexistente[7]) de un idioma? En palabras de Lippi-Green (2012), no es otra cosa más que una abstracción, un ideal que no existe de manera natural, y cuya falta puede causar un problema al hablante. En el ejemplo que trata la autora, destaca esta discriminación en un caso judicial:[8] dada la imposibilidad del hablante a practicar una versión del idioma con acento inexistente. Como nos dice, esto es tan difícil de controlar como requerir de alguien que crezca unos centímetros, o que cambie el color de su piel.

Vemos gracias a este ejemplo, y retomando las palabras de Gómez Pérez, que ciertamente el uso de un acento u otro tiene una incidencia en la percepción que genera y la respuesta por parte del oyente. ¿Pero en base a qué se determinan estos parámetros? Resultaría difícil separar esta actitud de la ideología social en relación al lenguaje, y del acento inexistente del que nos habla Lippi-Green.

[7] Lippi-Green denomina a este concepto *non-accent*.
[8] Matsuda, 1991.

4.1. Ideología del lenguaje.

Øksendal (2017) habla sobre la actitud de los hablantes a la hora de evaluar nuestra forma de hablar como positiva o negativa. Estas actitudes, nos dice la autora, no están necesariamente basadas en creencias reales. En concreto, cuando enfocamos dichas actitudes sobre el mundo audiovisual, aquello que el espectador percibe en relación a lo que ve depende, en mayor o menor grado, de la sociedad a la que pertenezca y los estereotipos que esta maneje.

Nos dice que esta variación, al conllevar una serie de cargas sociales (como, por ejemplo, una mayor renta, o estereotipos asociados a una región particular), puede atraer diferentes reacciones en cuanto a la actitud que muestra un oyente.

Sønnesyn (2011), nos recuerda que nuestras actitudes, más allá de ser innatas, son aprendidas a través del medio en que vivimos, y nuestras experiencias. El autor Peter Garrett (2010) lo concluye del siguiente modo:

> Having a particular accent may result in listeners making inferences about such things as the speaker's social class, background and ethnicity, which in turn might result in them making inferences about the speaker as a person, based on the stereotypical characteristics attached to that particular social group. This undeniably results in a certain degree of discrimination, which might advantage some but disadvantage others.

El hecho de relacionar las actitudes de la sociedad sobre condiciones como la clase o la etnicidad con el lenguaje y su variedad no es ilógico, así como tampoco lo parece que esto resulte en algún tipo de discriminación. Volviendo con Sønnesyn (2011), una sociedad bañada por una ideología del lenguaje en la que se utiliza la variedad estándar como válida, espera de sus hablantes que distingan entre una serie de características, tanto gramaticales como fonológicas, que se considerarán correctas o incorrectas. Esto, por supuesto, desplaza el resto de variedades diatópicas y diastráticas en favor del acento inexistente del que habla Lippi-Green.

Este lenguaje estandarizado es el que encontramos en situaciones en las que se alude a la mayoría de la población, siendo los medios de comunicación un claro ejemplo de ello. Independientemente de hacia dónde miremos, tanto los informativos de TVE, como las noticias de la BBC en el Reino Unido, o el noticiario de la NPO en Holanda (por poner algunos ejemplos), se dirigen a su público en la variedad estándar de sus respectivos idiomas.

Estos textos audiovisuales, como nos dice Baños Piñero (2009) son discursos escritos que han de ser oralizados, y, por lo tanto, prefabricados para su divulgación. En el caso de los doblajes Disney, a diferencia de los ejemplos en los informativos, se desea imitar la oralidad dentro de un registro coloquial, por lo que, aún con más empeño, reflejará rasgos del discurso oral espontáneo. Aun así, Baños Piñero (2009) nos recuerda que la variedad estándar cobra especial importancia cuando tenemos en cuenta la variedad de espectadores a las que este tipo de producto va dirigido. De ahí que los productos traducidos tiendan a utilizar esta variedad sobre otras.

4.2. ¿Traducimos el acento?

Según Rosa Agost (2001), la traducción no escapa a esta situación ideológica. La autora nos dice que, siendo la traducción una actividad humana, y por consiguiente parte de una cultura determinada dentro de una sociedad concreta, determinada por ésta, sigue una motivación marcada por una ideología concreta.

En cuanto a las técnicas que se emplean en doblaje para lidiar con este tipo de situaciones, en las que se presenta originalmente un acepto o dialecto diferente del estándar utilizado durante el resto del metraje, Uclés Ramada (2016) expone diferentes métodos. La autora advierte que la mención explícita de una variedad lingüística diferente supone un problema al tener que decidir si trasladar esta variedad, explicarla, o directamente omitirla. Esto se relaciona, no solo con la variedad diatópica si no también con la diastrática, diafásica o incluso diacrónica. Se apoya en Rosa Agost para señalar esta dificultad y hacer mención sobre cómo, en las versiones dobladas, es común escuchar “a los

indios hablar con infinitivos” o escuchar “que los negros de Harlem utilicen el pasota”, técnicas muy poco recomendables. Este uso ideológico del lenguaje en el doblaje, desde luego, contribuye al problema y ayuda en la creación de ciertos estereotipos que residen en la mente colectiva de una sociedad que se expone a estos mensajes.

Uclés Ramada (2016) propone que existen mayoritariamente dos posturas: aquella que aboga por la tendencia no intervencionista, y la que propone, por el contrario, sustituir las variedades que encontramos en el trabajo original por un equivalente funcional en el idioma meta. La técnica más extendida neutraliza el acento original en la versión doblada. La autora agrupa estos métodos con otras técnicas menos utilizadas, como pueden ser la sustitución diatópica/diastrática, el cambio de tono de voz, el uso de referencias a la trama o a las características de un personaje, y los cambios léxicos o de elementos culturales.

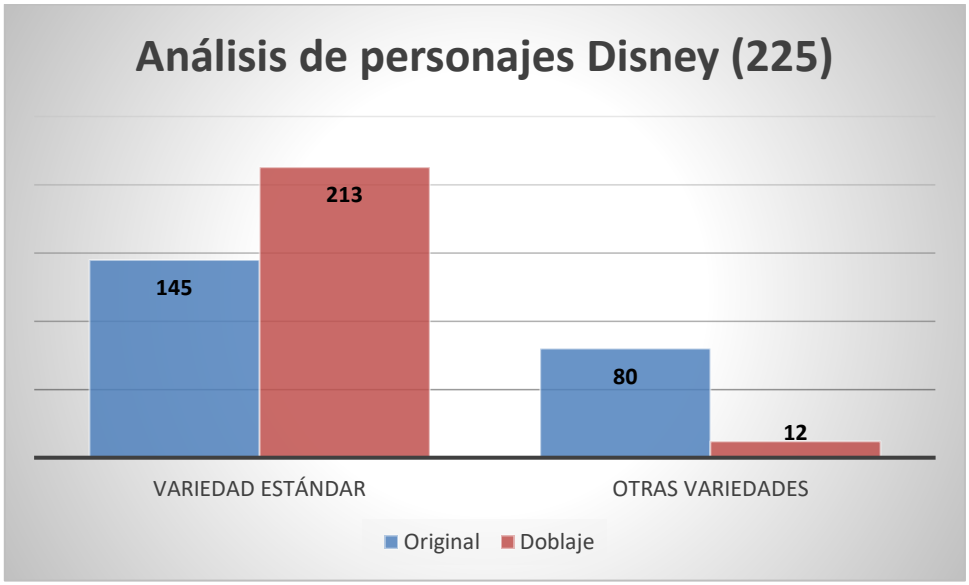
Ya hemos visto como la exposición a ciertos estímulos propicia la aceptación de estos como algo veraz y aceptado, por lo que podríamos decir que, a priori, la falta de diversidad en el doblaje podría ser mala para la percepción de la diversidad. Por otro lado, usar esta diversidad para asociarla a características consideradas negativas tampoco es favorable. Por lo que hemos visto hasta ahora, parece que se nos presentan dos opciones. Por un lado, podemos utilizar variedades dialectales que, según su uso, podrían relacionarse con características del personaje al que van asociadas y, por tanto, ser vulnerables a la creación de estereotipos. Por otro lado, podemos estandarizar estas variedades, lo que solucionaría el problema del estereotipo, pero contribuiría a marginalizar el uso de estas variedades, que no estarían tan presentes en la sociedad, y su uso, por lo tanto, no normalizado.

A continuación, veremos en detalle el ejemplo de las películas seleccionadas para el análisis y podremos comprobar la elección de los métodos utilizados en sus versiones originales en comparación con su versión doblada.

5. ANÁLISIS: QUÉ HAY MÁS ALLÁ

Antes de profundizar de lleno en cada ejemplo particular que nos ofrece este análisis, es necesario tener una imagen general sobre los resultados del mismo que llaman más la atención o consideramos más importantes. Esto nos ayudará a comparar ambas versiones globalmente y discernir el grado de diversidad que se encuentra en ellas.

Si nos fijamos en el siguiente gráfico, podemos concluir sin lugar a dudas que en el doblaje en español de las películas Disney analizadas existe, como veíamos antes, una preferencia por la neutralización de la variedad en comparación con la versión original.



Como vemos, de los doscientos veinticinco personajes[9] analizados en ambas versiones, inglés y español, la mayoría cuentan con una voz estándar.

En el caso de la versión original de los largometrajes, vemos como, de doscientos veinticinco personajes analizados, ciento cuarenta y cinco utilizan una variedad estándar de la lengua (en este caso, General American), mientras que ochenta personajes utilizan una variedad distinta a esta. En términos

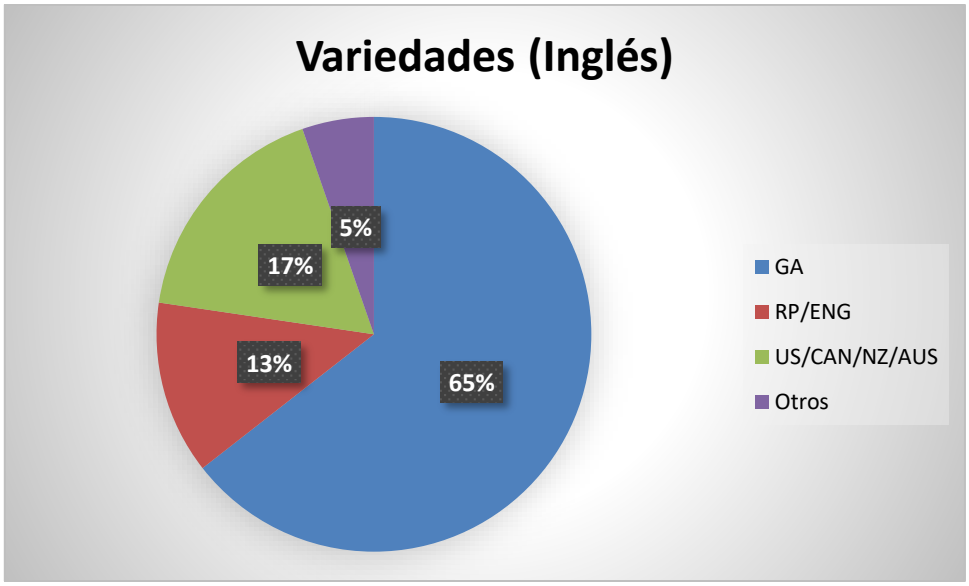
[9] Varios de los personajes analizados, que aumentarían este número, se han contado como una sola figura dentro de la trama debido a su naturaleza, como veremos más adelante en nuestro análisis.

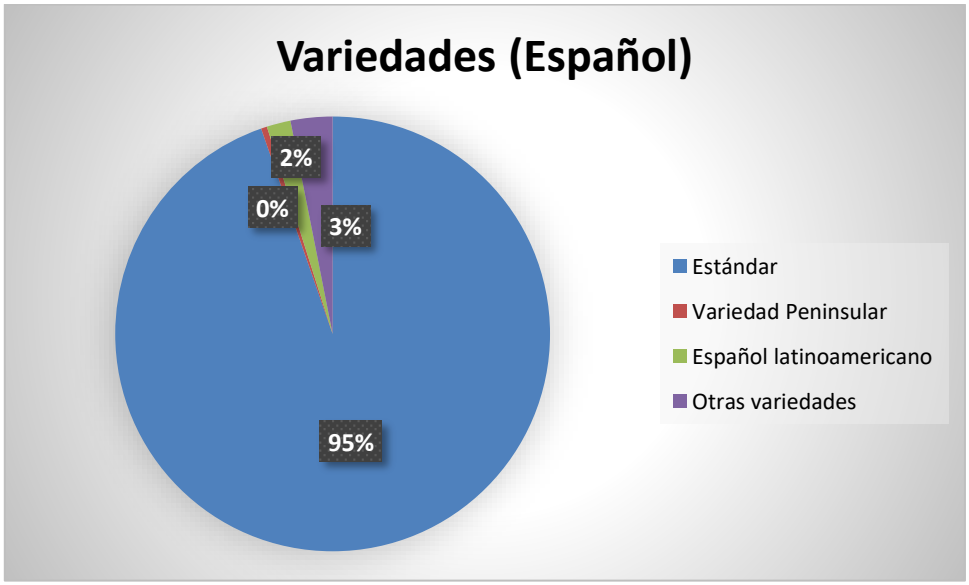
porcentuales, nuestro análisis de los personajes en inglés muestra que el 64,4% utiliza la variedad estándar, y el 35,6% otro tipo de variedades.

No debería sorprendernos que, por otro lado, el análisis realizado sobre las películas con doblaje español nos de unos porcentajes del 94,6% en el caso de la variedad estándar, y del 5,4% para el resto de variedades. Esto se traduce en que, del total de personajes analizados, únicamente doce de ellos hace uso de una variedad distinta a la estándar. Este dato significa que, en muchas películas como *Pocahontas* o *Hércules*, aunque en sus versiones originales cuentan con variedad de acentos, no es así en la versión doblada. En dichos largometrajes, por ejemplo, esta variedad responde a una necesidad narrativa (como la distinción entre nativos americanos y británicos en *Pocahontas*) o para caracterizar al personaje, como ocurre con las musas afroamericanas en *Hércules*, que hacen uso del AAVE (African-american vernacular English). Todas estas realidades se pierden al hacer la traducción.

Este gráfico responde a una de las preguntas que planteábamos al comienzo de este trabajo. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que, efectivamente, el doblaje en español cuenta con menos diversidad lingüística que su contraparte en inglés. Esto obedece, y como veíamos gracias a Baños Piñero, al uso de formas más estandarizadas en una traducción respecto a su original, tendencia que veremos confirmada durante este análisis, así como quizás también a estrategias utilizadas al momento de realizar el doblaje, como por ejemplo su potencial audiencia, o cuestiones económicas. En este contexto, y siguiendo con la idea expresada en el apartado anterior, podemos decir, entonces, que la versión original es más propensa a desarrollar los estereotipos, mientras que el doblaje se mantiene más uniforme, a riesgo de marginalizar al resto de variedades. Siguiendo en la línea de nuestro análisis, cabe preguntarnos: ¿Cómo se utiliza este rasgo en la caracterización de los personajes? ¿Coinciden en esto ambas versiones?

Como podemos observar, en los gráficos que se exponen a continuación se puede ver el desglose en el uso de acentos en ambos idiomas.





Si nos fijamos en los datos de las versiones originales de los largometrajes, como anunciábamos con anterioridad, la mayoría de voces pertenecen a la variedad estándar. En cuanto a la distinción que vemos en el resto de variedades, por porcentajes encontramos más acentos regionales y británicos que variedades de inglés como segunda lengua.

Para poder contextualizar más tarde, podemos diseminar el contenido de cada categoría. Del trece por ciento que contiene las variedades británicas, solo uno de los veintinueve personajes que componen la categoría cuentan con una

variedad distinta a la Received Pronounciation (RP), y se trata del acento escocés de uno de los personajes que aparecen en *Pocahontas*.

La siguiente categoría, que recoge tanto los acentos del resto de comunidades con inglés como lengua oficial, así como el resto de acentos que podemos encontrar en EE.UU., cuenta con un personaje con acento neozelandés, Tamatoa, personaje de *Moana* (*Vaiana*), y uno con acento canadiense en la película de ¡*Rompe Ralph*!, llamado Tapper. Ambos son personajes secundarios. El resto de personajes de esta categoría lo forman aquellos con acento sureño (como por ejemplo Ray de *Tiana y el sapo*) la mayoría de los personajes de *Moana (Vaiana)* o algunos en *Lilo y Stitch*, que utilizan una variedad de la lengua hawaiana, también algunos acentos nativos en *Pocahontas,* y variedades como las del colectivo afroamericano en películas como *El rey león* o *Hércules*, el acento neoyorkino, o el judío.

La última categoría, que engloba el resto de acentos de hablantes que tienen el inglés como segundo idioma, únicamente cuenta con doce personajes. De entre ellos, cuatro cuentan con un acento francés, y dos con acento asiático, pero también encontramos un personaje con acento jamaicano, escandinavo, africano, ruso, brasileño, y encontramos una representación del acento árabe en *Aladdín*.

La variedad se reduce sobremanera cuando nos enfocamos en el gráfico que muestra los dialectos en español.

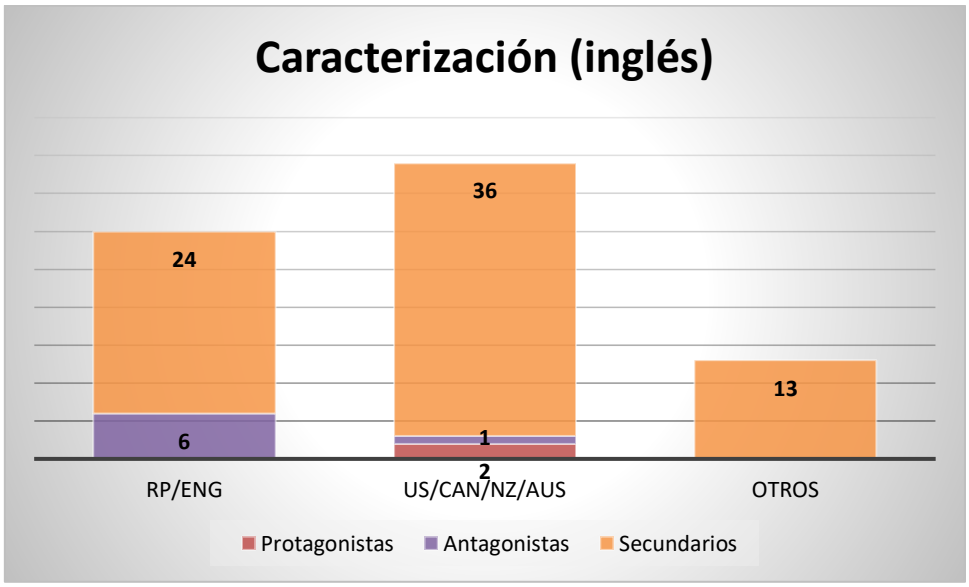
En el doblaje de estas películas en español peninsular (a excepción de *La sirenita*, en español neutro), encontramos que únicamente un personaje ha sido doblado con una variedad peninsular distinta a la estándar (andaluz, para ser exactos). El 2% lo han hecho con acentos procedentes de Latinoamérica, concretamente cuatro personajes que cuentan con una variedad porteño argentina, mexicana, colombiana y cubana. Un 3% de variedades son debidas al español como segunda lengua, como el acento francés en *La sirenita* o *La Bella y la Bestia,* el acento ruso en *Lilo y Stitch*, el africano en *El rey león*, o el árabe en Aladdín. Como veremos más adelante, esta variedad no necesariamente se libra de los estereotipos presentes en las versiones originales de los largometrajes en las que aparecen. A parte de estos porcentajes (que

suman menos del 10% del total), en el 95% restante se hace uso de un español peninsular estándar.

Antes de seguir con nuestro análisis en casos particulares, sería apropiado desglosar el tipo de personaje al que se le atribuye, en ambos casos, el acento como característica, y como hace uso de esta el estereotipo. Esto primará, como hemos visto, en nuestro análisis de las versiones originales, pero el doblaje tampoco escapa en contadas ocasiones de ello.

5.1. Caracterización de las traducciones en inglés.

Si nos fijamos en el siguiente gráfico, podemos desgranar un sinfín de datos sobre este uso del estereotipo:



Únicamente dos de los diecinueve protagonistas (uno por cada película analizada) en largometrajes que abarcan un período de veintisiete años, tienen una caracterización polifónica diferente al inglés americano estándar (GA). Concretamente, se trata de Tiana, la protagonista de *Tiana y el sapo,* estrenada en 2009, y Moana (o Vaiana), de la película del mismo nombre estrenada en

2016. En ambos casos nos encontramos con películas cuya localización (Nueva Orleans, Luisiana, y las islas Polinesias, respectivamente) da lugar a una selección de personajes con características geográficas necesarias y en las que encontramos la mayoría de personajes con variedades diferentes al GA.

Del total de películas analizadas que cuentan con un villano en forma de personaje con diálogo (dieciséis), uno de ellos hace uso de una variedad vernácula (AAVE en el caso del Dr. Facilier en *Tiana y el sapo*), mientras que el 37.5%, o lo que es lo mismo, seis de estos antagonistas, lo hace de una variedad británica (RP). De estos seis villanos, todos se localizan fuera de las fronteras estadounidenses y son parte de territorios que, exceptuando al General Ratcliffe de *Pocahontas,* nada tienen que ver con el Reino Unido. Aun así, Disney parece asociar cierto carácter a los hablantes de esta variedad. Mencionando otros ejemplos que no hemos analizado, como la Reina malvada de *Blancanieves,* Lady Tremaine en *Cenicienta*, Maléfica de *La Bella durmiente,* la Reina de corazones en *Alicia en el país de las maravillas,* Cruella De Vil en *101 dálmatas* o Sher Khan en *El libro de la selva,* vemos esta tendencia a asociar la variedad con características negativas. Estos trazos de la personalidad mezquinos y engañosos, se comparan con aquellos que vemos en antagonistas que hacen uso de la variedad GA, a los que durante la mayoría de la película vemos siendo asociados con algo bueno. Ejemplos de esto podrían ser el rey Candy en *¡Rompe Ralph!*, o Hans en *Frozen*. Ambos personajes se muestran como una ayuda hasta que revelan su verdadera identidad. Caso curioso el de Hans, que hace uso en su indumentaria con guantes para ejemplificar este hecho, y únicamente se los quita cuando deja ver sus verdaderas intenciones. Sería interesante, aunque no lo trataremos en este trabajo, ver esta asociación relacionada con la disparidad de géneros que encontramos en la caracterización de antagonistas.

Volviendo al acento británico, estos largometrajes parecen asociar esta variedad a estereotipos concretos. Como hemos visto, en primer lugar, encontramos la figura del villano. Aunque no pareciera así, ya que para la recolección de nuestros datos únicamente hemos clasificado como villano al antagonista principal de la película, muchos de aquellos que vemos como secundarios y que sirven de apoyo al antagonista o figura en general negativa dentro de la narrativa de la historia (y que por lo tanto también cuentan con rasgos mezquinos en su

personalidad) también cuentan con esta variedad dialectal. Algunos de los ejemplos son Cálico en *Bolt,* el psiquiatra en *La Bella y la Bestia,* o el duque en *Frozen.* Otro de los conceptos a los que se asocia este acento es el de figura de autoridad, como vemos en *Aladdín* con el sultán, Hera en *Hércules*, o Frollo en *El jorobado de Notre Dame* (a su vez, un villano). Por último, esta variedad se asocia al estereotipo de mayordomo/ama de llaves. Encontramos en esta selección una extensa multitud de ejemplos, empezando por personajes como Zazú en *El rey león* o la Sra. Potts en *La Bella y la Bestia* hasta acabar con otros como Lawrence en *Tiana y el sapo* (clasificado en este análisis como personaje secundario pero que bien podría ser un villano) o Heathcliff en *Big Hero 6.*

Mirando ahora hacia las diferentes variedades de los hablantes de inglés como segunda lengua en los largometrajes Disney, estos parecen estar relegados a un segundo plano. Algunos de ellos, como Jumba en *Lilo y Stitch* (de origen ruso) podrían asociarse con un papel diferente al de personaje secundario, en este caso antagonista, pero jamás protagonista. A este respecto, estos personajes parecen estar compuestos para, o bien actuar como herramienta humorística (Loui en *La sirenita*, o el bufón en *El jorobado de Notre Dame)*, o bien para localizar geográficamente la historia. Estas historias, aunque suceden en lugares alejados de EE.UU., cuentan siempre con protagonistas que hacen uso del GA. Así, encontramos largometrajes como *La Bella y la Bestia,* donde Lumiere nos da las claves para saber el acento del que hacen uso los hablantes de Francia, mientras seguimos a Bella, personaje con acento estandarizado. Esto se repite en numerosas ocasiones, con ejemplos como el mercader en *Aladdín,* Kekata en *Pocahontas* o Rafiki en *El rey león*. Cabe recordar que estos ejemplos no necesariamente escapan al estereotipo, ya que vemos, por ejemplo, un mercader árabe que engaña para vender productos y regatea, un francés irascible o un muy reprobable uso de la variedad africana caracterizada en un mono, con todas las connotaciones que ello conlleva.

Y es que, como modelo para ilustrar esa influencia en los valores que ejerce lo nocivo de la relación que se hace entre la polifonía y las características

asociadas a estos personajes que mencionábamos al comienzo de este trabajo, podemos poner el ejemplo de la etnia o el *queer coding.*[10]

Dentro del primer caso vemos a personajes como Rafiki (o el grupo de monos presididos por el rey Louis en *El libro de la selva*, por poner un ejemplo externo a este análisis), con el que se asocia al colectivo afroamericano con unas características muy inferiores a las humanas. Por suerte, este tipo de caracterizaciones parecen haber quedado en el pasado, y tanto en nuevas versiones de estos clásicos como en trabajos de animación originales como *Tiana y el sapo* o como en *Moana* (*Vaiana*), estas asociaciones en personajes no caucásicos han desaparecido.

Por otro lado, vemos la representación y el uso que Disney hace del *queer coding.* Sin necesidad de retornar a ejemplos pasados para ilustrar este fenómeno, encontramos en nuestro análisis ejemplos que lo ejemplifican. En el artículo de Ennis, "The Strange, Difficult History of Queer Coding" (2018), se dice que el modo de empleo de esta herramienta, que es en sí algo neutro, determina el efecto positivo o negativo que pueda tener.

En el caso que nos ocupa, el uso que se ha hecho del *queer coding* ha generado una serie de tropos que, aunque la representación de este colectivo ha evolucionado positivamente a lo largo de las décadas, no hacen sino perpetuar conceptos negativos asociados a estas características. Es por eso que vemos internalizados estos rasgos distintivos en multitud de villanos Disney, y no en sus protagonistas. Así, podemos observar cómo Jafar de *Aladdín* o Scar de *El rey león* llevan maquillaje, la villana de *La sirenita,* Úrsula, se basa en la Drag Queen Divine, Hades muestra manerismos en *Hércules*, o Ratcliffe lo hace en *Pocahontas*, y así un largo etcétera que incluye a Madre Gothel de *Enredados,* el rey Candy de *¡Rompe Ralph!*, o Frollo en *El jorobado de Notre Dame*.

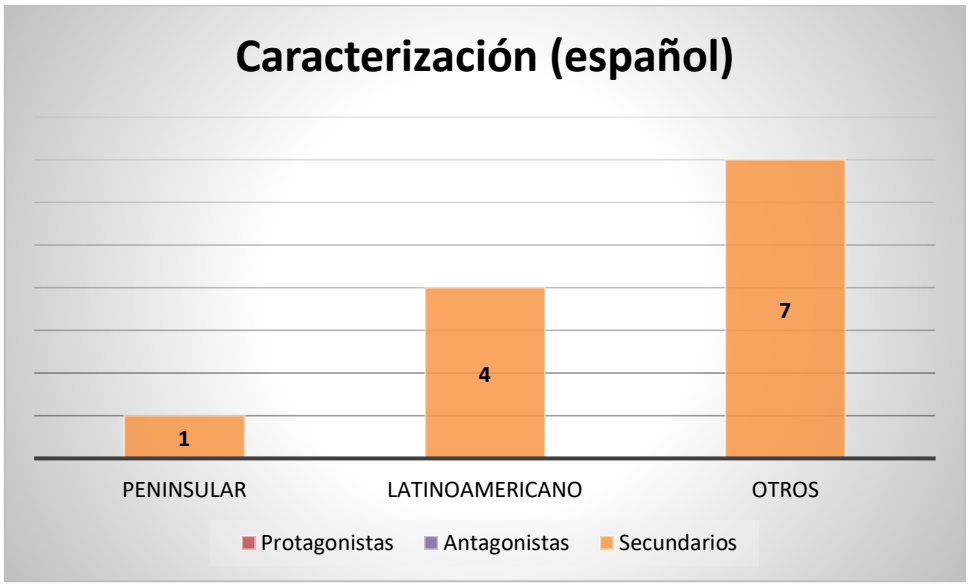
Teniendo conocimiento popular sobre la percepción y visualización que históricamente ha sido asociada a colectivos no caucásicos o no heteronormativos, vemos como la asociación de diferentes rasgos, incluidos

[10] *Queer coding* aquí definido como las características dadas a un personaje de ficción asociadas con aquello que no es heteronormativo, como una presentación más afeminada en personajes masculinos, sin necesidad de hacer referencia a una orientación sexual concreta.

polifónicos, juegan un papel en la discriminación, y tienen un efecto en la percepción de la diversidad.

5.2. Caracterización de las traducciones en español.

En lo concerniente a la caracterización de personajes en cuanto a las traducciones en español, podemos ver una clara diferencia contrastando la información con la obtenida de las fuentes de las versiones originales.



La única manifestación de una variedad peninsular diferente a la estándar recogida en el análisis pertenece a *Bolt.* Se trata de una variedad de Andalucía, que utiliza un personaje secundario (una paloma) durante la escena final de la película. Este largometraje en particular, que trata sobre un viaje en el que se recorre un territorio concreto (en este caso EE.UU.) podría haber servido como oportunidad para mostrar orgánicamente diferentes variedades de la península sin recurrir al estereotipo. Contrario a esto, el uso de la variedad andaluza de manera tan cohibida, así como la del porteño argentino en una línea similar durante el mismo largometraje, intensifica la percepción sobre estas variedades como algo marginalizado.

Otras instancias de variedad latinoamericana las encontramos en el uso del español mexicano de Iago en *Aladdín,* el colombiano de Gazelle en *Zootrópolis*, y el cubano de Sebastián en *La sirenita.* En este último ejemplo, paradójicamente el más antiguo que hemos analizado, el uso del cubano (jamaicano en el original) parece estar ligado al tipo de ritmos que utiliza el personaje en lugar de un estereotipo marcado de la comunidad a la que pertenece. En el caso de Iago, el uso de esta variedad, al contrario que en el original, tampoco parece estar ligado a un estereotipo de la comunidad mexicana. El caso de Gazelle es el más sencillo de explicar, ya que se trata de un personaje basado en, y doblado por, la cantante colombiana Shakira, tanto en el original como la versión doblada.

Es en el uso de las variedades de español como segunda lengua que encontramos, que el doblaje cae en el mismo error que la versión original, aunque podríamos discutir que, precisamente esta característica, clasificaría dicho doblaje como correcto al trasladar el mismo mensaje con el que nos topamos en el original. Encontramos de nuevo variedades que engloban geográficamente la narración en personajes secundarios en lugar de principales (Lumiere en *La Bella y la Bestia* o Oaken en *Frozen)*. Pero, al contrario que con las versiones originales, no se hace ningún esfuerzo en este sentido con largometrajes cuya narrativa se centra en lugares basados fuera de Europa (*Mulán, Vaiana, Tiana y el sapo, Aladdín,* etc.).

También en la versión doblada encontramos ejemplos de estas variedades siendo utilizadas como herramienta humorística (de nuevo Loui *en La sirenita,* ejemplo de estereotipo francés irascible, o el mercader árabe en *Aladdín*, representando un estereotipo de regateador engañoso). Una vez más, uno de los ejemplos de estereotipo más dañino, perjudicial y peligroso lo encontramos en Rafiki y su acento africano, que de nuevo relacionan con la figura del mono.

Con estas nociones expuestas, hemos podido comprobar datos como la asiduidad, en comparación con personajes principales, de personajes secundarios y villanos como fuente de diversidad polifónica, tanto en inglés como en español. También vemos las diferencias porcentuales en este empleo entre una y otra versión, y como la diversidad está ligada al estereotipo,

mayoritariamente negativo, mientras que la neutralización de las variedades conlleva la alineación de las mismas.

Antes de concluir con nuestras investigaciones y completar el trabajo, sería útil hacer un repaso a nuestro análisis particular para poder observar ejemplos concretos asociados a los datos obtenidos.

5.3. Análisis por película.

Como mencionábamos al comienzo de este trabajo, hemos incluido en nuestro análisis todas aquellos clásicos Disney que cuenten con una recaudación superior a los 250.000.000$ a fecha de este estudio. Así, nos aseguramos de recoger los ejemplos más influyentes entre dichos largometrajes mientras mantenemos un criterio homogéneo.

5.3.1. La sirenita.

El primer largometraje que hemos incluido en nuestro análisis es *La sirenita.* Este será, de aquellos que cumplen con el requisito de recaudación para su análisis, el único en España que se estrenó con doblaje en español neutro.

Uno de los detalles a destacar de esta película es la variedad utilizada por el cangrejo Sebastián, jamaicana en el original, y más próxima al acento cubano en la versión española. Imaginamos que esto se debe a la proximidad geográfica de ambos territorios, siendo la variedad cubana más fácilmente reconocible por los hispanohablantes sin perder el sentido asociado al tipo de música con el que se vincula al personaje. El cangrejo podría ser una referencia a la localización de la cinta, pero también aquí el autor original, Hans Christian Andersen (danés) podría ser de ayuda para emplazarla. Aun así, no se puede afirmar que esto sea correcto ya que no se menciona explícitamente dónde tiene lugar la acción.

En cuanto a otras variedades en la cinta, nos encontramos, en ambas versiones, con el acento francés de Louis, el cocinero irascible que trabaja en el palacio del

príncipe Eric. Como ya avanzábamos, este personaje sirve, en cualquier caso, como distensión en la trama y evoca estereotipos negativos franceses, como la irascibilidad, o el mero hecho de dedicarse a la cocina.

Dos acentos que no se trasladan a la versión española del largometraje son aquellos que pertenecen a Scuttle, la gaviota parlanchina amiga de la protagonista, y Grimsby, el mayordomo y acompañante del príncipe Eric. El primero hace uso de una variedad neoyorquina del inglés, mientras que el segundo hace lo propio con un acento británico o RP. En este caso, hace claramente eco al estereotipo de mayordomo inglés que mencionábamos anteriormente. Dicho chiché viene acompañado en el personaje por características como la sobriedad o la esbeltez, con trazos alargados y rectos, común en este tipo de personajes, y características que también comparten los villanos que hacen uso de esta variedad, como iremos viendo.

Otro tipo de datos que encontramos aquí, aunque no directamente relacionados con la variedad polifónica, son el gran número de personajes no humanos, y entre los que lo son, la total pertenencia a la etnia caucásica. También cabe destacar la caracterización *queer* que vemos en Úrsula y a la que ya hemos hecho referencia.

5.3.2. La Bella y la Bestia.

La siguiente producción, *La Bella y la Bestia,* aunque comparte el porcentaje de personajes no humanos y caucásicos de la anterior, hace uso de la polifonía con matices un tanto diferentes.

Vemos en Lumiere y Plumette esa representación, de nuevo en ambas versiones, de un recurso cómico, pero también la representación de un estereotipo francés, en este caso la promiscuidad, para nada positivo. Un estereotipo que, en comparación, y si analizamos con perspectiva de género, deja mucho peor parada al personaje femenino, representado por una sirvienta. Ambos sirven también para situar la trama en Francia, haciendo uso de esta

variedad mientras que personajes con mayor peso en la trama hacen uso del dialecto estándar.

Esta es la única variante que encontramos en la versión castellana de la cinta, mientras que, en la versión original, tanto el personaje de Din Don como el de la señora Potts hacen uso de la variedad británica, de nuevo cayendo en el estereotipo de mayordomo/ama de llaves. Aquí, también el psiquiatra, en actitud mezquina, hace uso de este dialecto. Aunque este tipo de representaciones ya se daba en épocas anteriores dentro de la compañía, a efectos de nuestro análisis es después de esta cinta que podemos empezar a ver el patrón.

5.3.3. Aladdín.

Aladdín, basada en el reino ficticio de Agrabah, situado en algún punto entre Oriente medio y Turquía (de quienes toma referencia la cinta) comienza con un mercader en escena con acento árabe. Dicho mercader, que como hemos mencionado anteriormente habilita una representación de persona engañosa y regateadora, está doblado en la versión original por Robin Williams, en ningún caso un actor de origen árabe. Aunque originalmente este personaje hubiera podido guardar relación con el del genio narrativamente, el hecho de que esta idea nunca llegara a consolidarse hace que el doblaje del personaje por una persona de otra etnia pierda el poco sentido que podría tener originalmente. Este personaje es, de todos modos, la única referencia polifónica que encontraremos (en ambas versiones) a la localización de la cinta.

Otro de los personajes que, quizás más en su versión original que en la castellana, pudiera considerarse problemático, es la figura de Iago. En la versión castellana es doblado usando una variedad mexicana. Aunque el personaje no haga uso *per se* de un estereotipo mexicano negativo, el mero hecho de que sea un aliado del antagonista, y por tanto muestre rasgos que se alinean con su postura en lugar de ser un personaje neutro o positivo, acarrea unos tintes problemáticos igualmente. Es en la versión original del largometraje que este personaje hace uso de estereotipos negativos sobre la comunidad a la que representa. Originalmente, Iago es doblado haciendo uso de una variedad que

podríamos clasificar como judío neoyorquino. A este colectivo, y como Iago hace muestra, se le atribuyen atributos como la codicia, la ruindad y la avaricia, así como características como alzar la voz o ser temperamental y chillón. Desafortunadamente ninguna de estas características, miradas desde cualquier ángulo, pueden decirse que sean positivas.

Un punto a favor sobre el largometraje, que se ve truncado por su doblaje, es la diversidad cultural que se ofrece en él si lo comparamos con el resto de largometrajes Disney hasta la fecha de su estreno, abrumadoramente caucásicas. Decimos que esto se ve truncado debido al doblaje puesto que, salvo el dudoso ejemplo del mercader ya mencionado, ningún personaje tiene marcadas características de dicha cultura. En inglés, tanto sus protagonistas, Aladdín y Jasmine, como personajes como la guardia, hacen uso del GA, mientras que figuras de autoridad como el sultán o el príncipe, o el antagonista, Jafar, hacen uso de una variedad RP, que también en este caso hace referencia a la cualidad de "extranjero" (desde un punto de vista occidental) de la que se forma parte. En cuanto a nuestro villano, debemos notar que también se hace uso de esas líneas esbeltas que mencionábamos antes, dando al personaje un carácter regio que complementa con la implementación, aquí también, del *queer coding,* con el uso de, por ejemplo, kohl, que utiliza alrededor de sus ojos.

En castellano, todo esto se substituye por la variedad estándar, que sí se salva de estereotipos dañinos, pero sigue sin respetar la cultura en la que se basa la cinta.

Esto parece ser algo que, al menos durante los largometrajes analizados pertenecientes a la década final del siglo XX, veremos hacer a Disney de manera asidua. Sin ir más lejos, el siguiente largometraje es ejemplo de ello.

5.3.4. Pocahontas.

Con *Pocahontas,* de nuevo, nos encontramos con un elenco que difiere de ser caucásico al menos en parte, pero que se representa desde esta perspectiva. Por suerte, parece que, al ir avanzando cronológicamente entre estos

largometrajes, la representación de comunidades no caucásicas, así como de la validación de su punto de vista, se hace más común, incluso si es de manera un tanto segregada. Este punto de vista, que favorece al “hombre blanco” del largometraje, lo vemos con sutileza en momentos como en el que encontramos a Pocahontas y John Smith encontrándose, y vemos una escena en la que el personaje ininteligible es Pocahontas, en lugar del forastero John Smith. También encontramos referencias en el guion (“matar indios”, “bárbaros”, “seres inhumanos”) de tintes racistas.

En cuanto a las variedades polifónicas, desafortunadamente en la versión castellana este largometraje carece de ellas, ajustándose en todo momento a una variedad estándar. En lo respectivo a su versión original, vemos como un personaje, Kekata, y en líneas más generales la generación más madura en el poblado, hacer uso de un acento nativo americano, mientras que el resto de personajes nativos, incluida la protagonista, utilizan el GA. En el lado opuesto, todos los ingleses utilizan la variedad RP (a excepción de un miembro de la tripulación, escocés) incluyendo al antagonista. El capitán Ratcliffe es quizás uno de los mejores ejemplos de villano *queer* británico estereotipado, tanto por sus manerismos, como por su paleta de colores y su caracterización. Este personaje hace uso de colores púrpuras y mucho brillo, capas y coletas con lazo. Es un claro ejemplo de las percepciones negativas que se han asociado erróneamente a estos colectivos.

5.3.5. El rey león.

Retomando nuestra línea temporal, *El rey león* también cuenta con personajes a los que se les ha asociado con toda una serie de estereotipos dañinos.

Vemos ejemplos, de nuevo, de la caracterización del RP en forma de personajes mayordomo (Zazú) o villano (Scar). Aunque aquí no entraremos en las representaciones políticas de las que se hace eco con este personaje, éste último está representado de nuevo como *queer* de manera negativa, con maquillaje, débil y maquiavélico.

Es de notar como, aunque la localización se encuentra en la sabana africana, y por lo tanto todos los personajes asumiblemente de su etnia correspondiente (aunque caracterizados como no humanos), se hace notar una jerarquía de poder entre lo negro y lo menos negro. Mientras que los personajes con más poder en el largometraje utilizan una variedad estándar – aunque sean doblados por personas afroamericanas- son aquellos que se consideran una lacra los que hacen uso del AAVE (en castellano esta distinción no tiene cabida, ya que de nuevo solo se utiliza el estándar). Podemos observar como ejemplo al personaje de Shenzi, doblado por Whoopi Goldberg en el original, que hace uso del cambio de códigos y el vernáculo en su discurso.

Estos momentos tienden a utilizarse en la película como recurso para provocar humor. No nos detendremos aquí en la representación y las connotaciones que tiene el personaje de Rafiki al haberlo mencionado ya en numerosas ocasiones a lo largo del trabajo, pero se hace eco de una tendencia, actualmente en desuso por la compañía, de representación de la comunidad afroamericana deplorable.

5.3.6. El jorobado de Notre Dame.

En el siguiente largometraje que hemos analizado, *El jorobado de Notre Dame,* de nuevo encontramos una película basada en una localización europea, fuera de Estados Unidos. Por lo que podemos asumir, y que confirma nuestro análisis, podríamos encontrar, en su versión inglesa, un personaje secundario con acento francés que ayuda a localizar la historia mientras los protagonistas utilizan una variedad estándar, y un villano (*queer*) con acento británico.

De este modo, encontramos al bufón gitano, cuentacuentos y narrador, y a Frollo, ministro corrupto con acento británico que refleja su cualidad de extranjero (no estadounidense) y perpetua estereotipos asociados a este acento que ya hemos visto antes, como la mezquindad y la altanería. Tratándose de una de las películas de animación más adultas, en cuanto a su narrativa y puesta en escena, y más oscuras que Disney ha puesto a la venta, estos estereotipos toman un matiz más adulto transcendiendo los valores típicamente infantiles.

En su versión castellana, este es un ejemplo de largometraje en el que únicamente la variedad estándar de español es empleada. Así, tanto personajes caucásicos como el obispo o Febo, como de etnia gitana tales como Esmeralda o el bufón, o aquellos que sí se distinguen a nivel vocal en la cinta original, comparten aquí variedad lingüística.

5.3.7. Hércules.

Otro largometraje que no cuenta con variedad lingüística alguna en su versión española es *Hércules.* La cinta cuenta con una animación que mezcla, como solo en contadas ocasiones podemos ver en Disney, personajes caucásicos con otros afroamericanos y fantásticos, si bien podemos ver las diferentes esferas en las que cada uno se mueve y como raramente se mezclan.

Por un lado, tenemos a las musas, narradoras de la historia que se mueven en un plano diferente al del resto de personajes para interactuar con ellos únicamente en contadas ocasiones. Estos personajes, en su versión original, hacen uso del AAVE, variedad vernácula que las identifica culturalmente como musas cantantes de góspel. Aunque no necesariamente un estereotipo negativo, sigue siendo indiscutiblemente un tópico del que se hace aquí uso.

El resto de las diferentes variedades utilizadas en el largometraje pertenecen a personajes menores a secundarios. Entre estos se encuentra Hera, diosa -y por lo tanto figura de autoridad- y madre de Hércules. Este personaje utiliza el RP como variedad en su discurso. Otro personaje secundario con más metraje es Phil, que, en su versión original, doblado por Danny Devito, hace uso de la variedad neoyorquina. Aquí si podemos encontrar una caricatura neoyorquina de personalidad alborotada, fuerte, y con mucho temperamento.

Como ya hemos mencionado antes, Hades es representado como un villano amanerado y *queer.* Tanto él como el resto de personajes, en ambas versiones, hacen uso de un acento estándar, español estándar o GA, respectivamente.

5.3.8. Mulán.

El análisis de la siguiente película, como Hércules en Grecia, hace uso de una escenografía alejada a la de Estados Unidos. Se trata de *Mulán*, película de 1998.

De nuevo estamos ante un largometraje que solo hace uso de la variedad estándar en su doblaje al español, por lo que solo podemos fijarnos en las distintas variedades utilizadas en la versión original. Con esto en mente, vemos como hay algunos personajes que usan variedades asiáticas, aunque no parecen adherirse a ningún criterio específico.

Mientras que de nuevo la variedad de GA o estándar es la escogida para el doblaje de personajes principales como la propia Mulán, personajes más veteranos como Chi-Fu, o Fa Zu, hacen uso de las variedades china y surcoreana respectivamente. En su intento por visibilizar historias pertenecientes a una narrativa con perspectivas distintas a la caucásica, vemos que muchos de los actores que ponen voz a los distintos personajes tienen origen asiático[11], pero este intento original por diversificar el doblaje se ve truncado, en cierto modo, al elegir personalidades que no son únicamente de ascendencia china, sino también japonesa o coreana.

Por ejemplo, mientras que el emperador es doblado por un actor de origen estadounidense y japonés, el actor de doblaje de Shang es de origen chino, o el de Ling o Chien Po de ascendencia también japonesa. Contado con el hecho de que, en su mayoría, este doblaje utiliza la variedad estándar (aunque la actriz de doblaje de Mulán sea china-estadounidense, esto no puede apreciarse en el uso que hace del lenguaje) esto acaba diluyendo todas las diferentes nacionalidades en una sola como “asiática”, lo que podríamos decir que no es algo preciso culturalmente.

Otra de las variedades utilizadas en esta cinta es el AAVE del que hace uso Mushu, dragón guardián de Mulán. En la versión original, que el doblaje castellano se ahorra, este uso podría estar visto como una representación de

[11] https://m.imdb.com/title/tt0120762/fullcredits/cast

inferioridad para la comunidad afroamericana, dada la posición en la que encontramos al personaje. Mushu se encuentra a merced de los espíritus, cumpliendo su voluntad mientras se le describe como a un personaje ruidoso y desagradable para los mismos.

5.3.9. Tarzán.

El último largometraje de esta lista perteneciente al siglo XX, estrenado en 1999, se conoce como *Tarzán.* La historia estaría localizada en algún punto de África (Sabor es una representación de leopardo, aunque se asemeje a un jaguar, natural de América del sur). No obstante, no se especifica en que parte del continente africano tiene lugar la acción.

Como empezamos a acostumbrar, en esta ocasión este también se trata de un largometraje sin variedades lingüísticas en su versión en español. En su versión original encontramos dos clasificaciones: aquellos pertenecientes o criados en el continente africano, que hacen uso del GA como variedad de habla estándar (tanto Tarzán como la comunidad de gorilas o Tantor, amigo elefante del protagonista), así como los forasteros, entre los que se encuentra el villano, que hacen uso de un acento RP.

Encontramos personajes cercanos al rol protagonista, como Jane, que debe su origen británico a la historia, así como la figura más madura de su padre. Por último, Clayton es la representación del antagonista, haciendo uso también de esta variedad, nada extraño, por otro lado, como hemos ido viendo a lo largo de nuestro análisis.

Durante, y sobre esta década, podemos hacer algunas observaciones. Generalmente, podemos fijarnos en el ratio de personajes masculinos en comparación con aquellos que se identifican como femeninos, mucho más bajo que el primero, aunque en la categoría protagonista nos encontremos a cinco personajes masculinos y cuatro femeninos. En total, encontramos a ochenta

personajes masculinos y treinta femeninos, con películas como *Aladdín,* en las que la presencia femenina se reduce a un solo personaje, el de *Jasmine.*

Otro de estos aspectos generales es la representación uniforme de las etnias retratadas en los largometrajes. Sin contar personajes no humanos, es clara la soberanía caucásica, mientras que también se hace patente la falta de diversidad dentro de las mismas películas. Por ejemplo, y durante las películas revisadas pertenecientes a esta década, solo aparecen 3 personajes con diálogo que sean afroamericanas (sin contar iteraciones con aspecto no humano como Mushu). Como también hemos ido describiendo, otra de las características generales que observamos es el uso dañino del *queer coding* en la caracterización de villanos de la franquicia.

En el plano específico que nos ocupa, vemos como las variedades utilizadas en las versiones dobladas al español de los largometrajes, rara vez se escapa de la representación estándar del idioma (o en su defecto, neutra). Por el contrario, su contraparte en versión original hace uso de estas variedades de modo negativo, como vemos en representaciones como la de Rafiki en *El rey león,* o la asociación más que regular de la variedad RP con los antagonistas de las cintas.

5.3.10. Lilo & Stitch.

Lilo y Stitch, el primer largometraje que veremos aquí del nuevo milenio, nos cuenta una historia que tiene lugar en Hawái. En ella encontramos, además de alienígenas, tanto representaciones de personajes hawaianos, como afroamericanos y caucásicos, que también se refleja en el doblaje original.

Partiendo del doblaje original, vemos que, en su mayoría y a excepción de Jumba, los personajes no humanos hacen uso de la variedad de GA. La representación de Jumba concuerda con el estereotipo de científico loco al que en numerosas ocasiones se le otorga un acento del este, en este caso ruso. En el caso de Pleakley, observamos una representación *queer* que se refleja en sus cambios de atuendo y caracterización más desdibujada. En este caso, la caracterización en sí misma no constituye una falta de juicio contra el colectivo

LGBTQ+, pero las constantes burlas a las que se somete el personaje y su tratamiento condicionan su caracterización. Mención aparte merece Stitch, que, si bien no utiliza variedad alguna durante la mayor parte de la película, si hace uso de una variedad estándar americana durante sus limitadas intervenciones.

En cuanto a los habitantes en la tierra, volvemos a ver repetida la elección de un acento estándar para la protagonista de la historia. Aunque Lilo sea claramente parte de la cultura hawaiana, esto no se ve reflejado en la variedad empleada por la heroína de la historia. Este es un caso que quizás pueda resultar más estridente, debido a las relaciones y los antecedentes del personaje. Podemos presumir que, tanto Lilo como su hermana Nani, han pasado por experiencias similares y pertenecen al mismo núcleo familiar, pero solo una de ellas, curiosamente la que contaría con menos formación, utiliza la variedad estándar. También su compañera Mertle, esta vez caucásica, hace uso del GA en su discurso.

En cuanto al resto de personajes, estos sí utilizan las variedades que típicamente se verían adscritas a su caracterización. Los personajes como Nani, hermana de Lilo, David, su interés amoroso, o el profesor de luau de Lilo, utilizan un inglés de Hawái. Estos cuentan con representaciones lo suficientemente dispares como para que no resulten un estereotipo de la cultura a la que pertenecen, si bien hay matices, como el surf o el baile, que si están presentes.

Por último, vemos en Cobra Burbuja el uso del AAVE, lengua vernácula que acompaña a la representación estereotípica del personaje. En este caso, sin embargo, vemos como Burbuja se coloca en una posición de poder en comparación con otros ejemplos como el de Mushu.

En la versión en castellano, todos los personajes, menos uno, mantienen el acento estándar. Se trata de Jumba, que en castellano mantiene el acento ruso, y por lo tanto arrastra el mismo estereotipo que en la cinta original. Quizás este largometraje hubiera sido una oportunidad para tomar una perspectiva desde la cual el acento hawaiano, difícil de transferir al castellano, hubiera tomado el lugar estándar, y el de los alienígenas podría haber diferido en cada caso sin riesgo de crear un estereotipo en base a su caracterización.

5.3.11. Chicken Little

Chicken Little es un largometraje que, al centrarse tan inequívocamente en la cultura norteamericana estadounidense, hace difícil la inclusión de cualquier otro tipo de acento salvando contadas ocasiones.

En la versión original, la mayoría de sus personajes, siguiendo lo dicho anteriormente, hacen uso de una variedad estándar, o GA, a la hora de comunicarse. Las pocas excepciones a esta regla son Buck el gallo, padre de Chicken Little, que hace uso de una variedad diluida del acento neoyorquino, y el señor Merino. En este caso, el profesor, como figura de autoridad en la clase, sigue el patrón que ya hemos visto con anterioridad, y hace uso de la variedad británica, o RP.

Un caso a mencionar, pero que no hemos considerado relevante en nuestro análisis, es el del propio Chicken Little. En su caso, el actor de voz, Zach Braff, es hablante de una variedad judía de Nueva Jersey. Contrario al caso de Iago en *Aladdín*, donde se explotan las características de dicho acento, aquí encontramos que el actor se decanta por utilizar la variedad estándar, si bien se deja notar de vez en cuando un deje que, como decíamos, no hemos considerado relevante.

La variedad elegida en castellano continúa con la tendencia a la estandarización, en armonía con la homogeneización cultural de la que hace gala la película. Obviando esta elección en el tratamiento de la historia, EE.UU. es un lugar que podría prestarse, dada la diversidad real de su población, a una mayor diversidad en el uso de variedades en ambos idiomas. Esto se ve representado en la basta cantidad de tipos de animales que vemos en pantalla, pero no se aprovecha en las variedades que estos hacen de la lengua.

5.3.12. Bolt.

Bolt es, quizás, un caso atípico en lo que concierne a este análisis, tanto en su versión original como en la versión castellana, dada la utilización de diferentes variedades, así como su relación con la narrativa.

Este largometraje trata, a nivel narrativo y resumido de manera muy breve, de un viaje entre la costa este y oeste de Estados Unidos. Este viaje condiciona el tipo de lugares que la historia visita y el tipo de acentos, en mayor o menor medida, de las variedades que la cinta utiliza.

En el caso de la versión original en inglés, a rasgos generales, esto se traduce en la utilización de una variedad neoyorquina en personajes al este del país (Nueva York) que va dando paso hacia una variedad GA en los personajes que, como el protagonista, se van acercando hacia el oeste del país.

Encontramos, entonces, que personajes como Mittens, o las palomas neoyorquinas, hacen uso de esa variedad neoyorquina. Los personajes se presentan como un estereotipo de mafia, aunque Mittens se acaba desarrollando fuera de él. Llegando al recorrido final de la película, que nos sitúa en el centro del país, encontramos palomas (un recurso recurrente en la cinta) con un acento sureño. Diferentes palomas utilizan una variedad estándar, aunque con regionalismos californianos, así como lo hacen personajes como Bolt, Penny, su agente o su madre, residentes en esta parte del país.

Una de las excepciones es el personaje de Cálico, antagonista en el universo cinematográfico de la historia, que hace uso de la variedad RP y que nos devuelve al estereotipo de villano británico (aunque no queda claro si la cinta intenta deliberadamente parodiar este hecho, o lo utiliza del mismo modo que se ha hecho hasta la fecha). Otro ejemplo digno de mención es el uso de la variedad estándar que el personaje de Mindy hace de la lengua. Se trata de un personaje de origen afroamericano, pero con una posición dentro de la película que instiga el uso del estándar.

El doblaje castellano también hace uso, aunque en menor medida, del tipo de narrativa para diferenciar entre variedades. Aunque la vasta mayoría de

personajes en esta cinta hacen uso de la variedad estándar de español, también se trata de la única película en la que encontramos, por ejemplo, una variedad peninsular diferente a la estándar. En el caso del doblaje español del largometraje, esta variedad en el uso de variedades se concentra en el personaje de las palomas.

Las palomas, como personaje único, se utilizan en la película para resaltar las diferentes localizaciones en las que el protagonista se encuentra. En el caso de la localización neoyorquina, las palomas contemplan una variedad argentina porteña, que se utiliza como marca diferenciadora del lenguaje original, mientras denota la distancia entre el punto original/meta, y el punto en el que el protagonista se encuentra. Se podría decir que las palomas son un estereotipo por el que se conecta una figura charlatana y cercana a la mafia con la porteña argentina.

Mientras que la figura de las palomas en California se traduce de manera estándar, aquellas que aparecen al final de la película en el centro del país hacen uso de una variedad andaluza. Esto es positivo y problemático al mismo tiempo. La parte positiva se traduce en un uso más amplio de diferentes variedades alejadas del estándar y en la visualización que esto representa en una cinta que permite este uso, al tratar diferentes localizaciones de manera orgánica. Este caso es problemático al conectar la figura del *redneck* con la variedad andaluza. En Estados Unidos, este colectivo, habitante del interior del país, es visto como rural, de bajos ingresos y holgazán. Sabiendo esto, podemos ver como la relación que se hace entre estas variedades es problemática, aunque las palomas no aparecen en pantalla el tiempo suficiente para asociar ningún tipo de caracterización en su versión original, que pueda transferirse al doblaje.

5.3.13. Tiana y el sapo.

La última película animada del estudio del ratón en 2D de la que hablaremos aquí es una de las primeras que, como Lilo y Stitch, participa de un punto de vista cultural más diversos. Esta cinta, estrenada en 2009, cierra la primera

década del presente siglo, donde podemos comparar las diferencias con la pasada década.

La historia es la primera de la factoría que gira en torno a una protagonista afroamericana, y sigue a la heroína en su intento por mejorar su posición dentro de la sociedad sureña de Luisiana abriendo su propio restaurante. Desafortunadamente, el tono progresista de la historia en cuanto a la inclusión de una protagonista afroamericana -que además utiliza una variedad distinta a la estándar en su discurso- se diluye con la transformación en rana de Tiana. El espectador sabe que la protagonista no es caucásica, pero no lo ve reflejado en la animación durante la mayoría de metraje.

En el caso de las variedades empleadas en la versión original del largometraje, encontramos que, en ningún caso, se utiliza la versión estándar o GA del idioma. Los personajes autóctonos de Luisiana que son afroamericanos utilizan la variedad AAVE, siendo la primera vez que una protagonista en Disney hace uso de una variedad no estándar. En cuanto a los personajes caucásicos, tanto el señor La Bouff como su hija Charlotte, así como el personaje de los señores Fenner[12], utilizan un acento sureño, mientras que los personajes burdos que encontramos al avanzar la historia hacen uso de un acento del interior *redneck.*

En cuanto al resto de personajes, el príncipe Naveen hace uso de una variedad brasileña del inglés (el personaje proviene del extranjero); su mayordomo Lawrence es un vivo estereotipo del mayordomo con habla británica y acento RP; Loui hace uso del vernáculo, siendo un personaje más cercano a las costumbres de jazz afroamericanas, y Ray utiliza la variedad cajún del pantano de Nueva Orleans.

Tiana y el sapo también muestra una visión de la historia del país que puede estar idealizada en relación con las dificultades de la comunidad afroamericana en el lugar y el tiempo en el que se basa la cinta.

Mientras que la representación irremediablemente se repite también en la versión española de la cinta, su doblaje maneja la variedad estándar salvo en

[12] Contabilizados como un solo personaje debido a la naturaleza de sus intervenciones. Otros ejemplos de esto son las palomas de *Bolt*, o los padres de Judy Hopps en *Zootrópolis.*

dos ocasiones. Tanto Ray como los personajes burdos utilizan un registro vulgar del estándar, aunque en ambos casos se imita lo que ya vemos en el original. Al utilizar el reto de personajes un acento estándar, no se hace tan clara distinción entre los caucásicos y los afroamericanos.

En comparación con las películas de la década anterior, de las películas analizadas hasta 2009, dos de ellas están protagonizadas por personajes femeninos no caucásicos (*Lilo y Stitch* y *Tiana y el sapo*), y dos por personajes masculinos (*Chicken Little* y *Bolt)*, ambos coincidentemente no humanos. En total, encontramos dieciséis personajes femeninos y treinta y cinco masculinos en estos largometrajes, sobrepasando el doble de personajes que se identifican como masculinos que aquellos femeninos.

Otro de estos aspectos que podemos cotejar es la introducción, en comparación con la década anterior, encontramos una representación mucho más heterogénea en cuanto a las etnias representadas en los largometrajes. En este caso, ninguna película cuenta con un elenco completamente caucásico. De hecho, y sin contar los personajes no humanos, que suman veintiséis, con una película compuesta enteramente por este tipo de personajes, trece de ellos son caucásicos, y doce de otras etnias.

En el plano específico que nos ocupa, vemos como las variedades utilizadas en las versiones dobladas al español de los largometrajes, de nuevo rara vez se escapa de la representación estándar del idioma, con muy pocas deviaciones y solo una instancia de variedad peninsular diferente (y única encontrada en este análisis). Por otro lado, encontramos, en su versión original, la primera protagonista que no utiliza la versión estándar de la lengua en su discurso.

5.3.14. Enredados.

Este largometraje, localizado en el reino de Corona y cuya historia original acontece en Alemania, basada en el cuento de *Rapunzel,* vuelve a la tendencia de mostrar una totalidad de personajes caucásicos. De todos los personajes

analizados (contando los rufianes como un solo personaje, así como los hermanos Stabbington, dada su participación en la narrativa) en versión original, solo uno, la villana, hace uso de una variedad distinta a la estándar.

Madre Gothel hace uso de la variedad RP, nuevamente perpetrando el estereotipo de villana con este acento. Además de esto, podemos ver en ella características o rasgos del *queer coding*, de nuevo también asociados con una villana.

En la versión castellana, todos los personajes utilizan la variedad estándar de la lengua.

5.3.15. ¡Rompe Ralph!

Como en el análisis anterior de *Enredados, ¡Rompe Ralph!* Utiliza en su mayoría variedades estándar en ambas versiones. Se trata, en este caso, de una historia contada a través de videojuegos, aunque asumimos que se localiza en algún punto de Estados Unidos dado el emplazamiento del arcade en el que se encuentran las máquinas recreativas.

Como avanzábamos antes, la mayoría de personajes hacen uso de la variedad de GA en sus discursos, a excepción del personaje de Tapper, que se escucha canadiense. Aquí, como en *Chicken Little,* mencionamos aparte al personaje de Vanélope. La deuteragonista de la historia tiene como actriz de voz a Sarah Silverman, conocida comediante judía. Como en el ejemplo anterior, aunque la intención de la actriz es utilizar la variedad estándar y el acento judío no tiene relevancia en el personaje, se deja notar un vestigio de éste en ciertas ocasiones.

En castellano vemos que ocurre lo mismo, en este caso contando con un 100% de personajes que utilizan la variedad estándar del lenguaje.

Cabe destacar la falta de representación más allá de la caucásica (aunque quizás esto refleje la misma falta en el mundo de los videojuegos en general), y el uso del *queer coding,* de nuevo, por parte del villano. El rey Candy se representa con una pomposidad llamativa, haciendo uso del brillo y una paleta

de colores que incluyen el rosa o el salmón, así como colores pasteles en su mayoría. Estas características, por supuesto, no tienen nada de malo, pero, además de estar asociadas al villano de la cinta, se alejan de la representación típica que hace Disney de ningún héroe masculino, y por lo tanto se asocian a algo negativo.

5.3.16. Frozen.

Frozen: el reino del hielo, como se tituló en España, es la película de nuestro análisis con mayor recaudación, con una recaudación mundial de 1.280.802.282$[13], muy superior al resto de largometrajes de esta lista. Basada en el clásico de Hans Christian Andersen *La reina de las nieves,* esta historia está basada en Arendelle, reino ficticio que a su vez se localiza en Noruega.

En la versión original encontramos varias variedades de las que hacen uso los personajes. Como viene siendo corriente, las protagonistas, Anna y Elsa, utilizan el lenguaje estándar, aunque representen personajes de un país nórdico, diferente a Estados Unidos. Esta caracterización geográfica se deja a manos de un personaje secundario, Oaken, que aparece en una escena haciendo uso de un acento escandinavo, reflejando lo que ya veíamos en películas como *La Bella y la Bestia.* Otras variedades presentes en la cinta son la RP en los personajes de Pabbie y el duque, ambos percibidos como figuras de autoridad, y en el caso del duque también figura extranjera, o el AAVE en una de los troles que acompaña a Pabbie, y que actúa como una madre estereotípica afroamericana hacia el personaje de Kristoff.

Un detalle a destacar, tanto en la versión original como la castellana, es el uso muy positivo del lenguaje autóctono en el vocabulario y algunas canciones de la cinta.

En castellano la tendencia a estandarizar sigue presente, aunque sí que se mantiene el acento geográfico de Oaken.

[13] Basándonos en los datos recogidos por IMDB: https://www.imdb.com/

Podemos aludir que la cultura popular ha reflejado características *queer* en el personaje de Elsa, pero esto no ha quedado confirmado por Disney. De ser así, sería un gran avance en la representación que hasta ahora la compañía ha realizado y las asociaciones que ha impuesto a este colectivo, pasando de ser características ligadas a los villanos, a ser algo que describe a una de las protagonistas del largometraje.

5.3.17. *Big Hero 6.*

Este largometraje podría haber servido como oportunidad perfecta, en ambas versiones, para hacer uso de la diversidad de variedades, debido a la diversidad que en si misma podemos ver en pantalla, con personajes de distinto origen. La propia narrativa, con una localización, San Fransokyo, que mezcla las ciudades de San Francisco y Tokio, invita a ello. Como veremos, desafortunadamente, no se sigue esta tendencia.

En su versión original, y sin tener en cuenta las características asiáticas de los personajes principales, la película se desenvuelve dentro de una variedad GA estándar, aunque los actores que den voz a estos personajes provengan de comunidades asiáticas. En el caso de Wasabi, personaje afroamericano, éste sí utiliza AAVE en su discurso, mientras que Honey Lemon, personaje latino doblado por Génesis Rodríguez, utiliza una variedad naturalizada de un acento sudamericano, representando una segunda o tercera generación de inmigrantes.

El último personaje al que podemos hacer mención por utilizar una variedad distinta a la GA es Heathcliff, mayordomo del único personaje caucásico que integra el grupo principal, y que utiliza un marcado acento RP. Esta asociación refuerza el estereotipo de mayordomo británico que hemos ido viendo a lo largo del análisis, y que aquí vuelve a surgir.

Como tampoco es de extrañar, de nuevo la versión castellana tiende a la estandarización en todos los personajes, perdiendo la oportunidad que un elenco coral diverso brinda para enriquecer un doblaje que puede alejarse así del estereotipo.

5.3.18. Zootrópolis.

Otro largometraje que, como *Big Hero 6* o *Bolt* se presta, dada su narrativa y localización, a un elenco con una polifonía más diversa, es *Zootrópolis* (o *Zootopia, en su versión en inglés)*. En la cinta, seguimos a Judy Hopps a la ciudad de Zootrópolis, basada en varias ciudades reales alrededor del mundo, y compendio de nacionalidades y etnias, representadas aquí por la diversidad en especies animales y climas que encontramos dentro de la propia ciudad.

Esta diversidad se diluye sobremanera en cuanto al doblaje se refiere. Ambos doblajes cuentan con la voz de Shakira como Gazelle, que usa entonces una variedad colombiana, pero ahí es donde las similitudes acaban.

En la versión en inglés, tanto la protagonista como figuras como la del alcalde o Nick cuentan con un acento estándar. En este largometraje, también la villana utiliza esta variedad. Como mencionábamos antes y al igual que con personajes como Hans en *Frozen,* es cuanto menos interesante que los villanos que engañan al público como personajes buenos, hasta bien entrada la trama, utilizan el GA.

Entre otras variedades encontramos también el acento sureño, empleado por Gideon como caracterización de personaje del campo, el AAVE de Finnick como estereotipo de *thug,* los reporteros del canal de televisión, uno de ellos con acento GA y la otra con RP, o la comadreja, que utiliza la variedad neoyorquina y cuya asociación enlaza la de los estereotipos neoyorquinos con el animal. La última variedad digna de mención es la que utilizan Fru-Fru o Don Bruto, neoyorquinos italianos relacionados directamente con la mafia en la película.

De nuevo la tendencia es a la estandarización cuando observamos la versión en castellano de la cinta. En este caso, la versión inglesa hace uso de unos estereotipos dañinos de los que se salva la versión doblada al español.

5.3.19. Vaiana.

Moana (o *Vaiana* en su versión española) es la última película de nuestro análisis, basada en Motunui, isla ficticia dentro de las islas polinesias, donde se encuentran, entre otras, las islas hawaianas.

Este largometraje cuenta únicamente con 6 personajes con relevancia y diálogo suficiente como para analizar. En la versión original, la mayoría de personajes utiliza la variedad hawaiana de la lengua inglesa. Esto incluye a la protagonista, que por segunda vez y última en nuestro análisis cuenta con una variedad diferente a la estándar. También incluye a la abuela Tala, el jefe Tui, y Sina. El único personaje que utiliza GA para comunicarse, Maui, está doblado por Dwayne Johnson, de orígenes también hawaianos.

El último personaje, que hace uso en el lenguaje original de una variedad neozelandesa, es Tamatoa. Este personaje, de nuevo un villano (aunque clasificado en nuestro análisis como personaje secundario), es caracterizado en la cinta como *queer*. Al igual que el rey Candy, se caracteriza por estar representado rodeado de cosas brillantes y rosas, con colores vivos y manerismos, muy alejado de la representación heteronormativa masculina.

En castellano, todas las voces obedecen a la utilización de la variedad estándar, siguiendo con la tendencia que ya hemos ido viendo. Quizás en este caso no está desacertado, teniendo en cuenta que el punto de vista de la historia se emplaza desde una perspectiva descentralizada en cuanto a la cultura.

Cabe mencionar que, tanto en la versión castellana como en su homóloga inglesa, se utiliza la lengua nativa, el tokelauano, como recurso para acercar dicha cultura al espectador en diálogo y canciones.

En esta última parte de nuestro análisis hemos examinado seis largometrajes, que coinciden con los más modernos estrenados en últimos años. Contrastando estas con las etapas anteriores encontramos que, de seis películas, cuatro representan culturas diferentes a la cultura blanca estadounidense. De nuestros siete protagonistas, cinco se consideran personajes femeninos, y dos

masculinos. Esto contradice en gran medida los resultados de las primeras películas, dónde los protagonistas eran predominantemente masculinos. Sin embargo, en total encontramos que casi el doble de personajes que aparecen son masculinos, con cuarenta y dos considerados como tal. *Vaiana* es un ejemplo en el que encontramos un porcentaje repartido al 50%. Aun así, ninguno de los largometrajes parece diverso en cuanto al número de etnias que aparecen simultáneamente en ellas, con *Big Hero 6* siendo la más cercana a esto.

Una de las asignaturas pendientes en el aspecto de la representación que podemos observar en este tipo de películas, además de esta diversidad, es la representación que se hace del *queer coding*. Incluso en la última película analizada, estas incidencias se siguen viendo presentes.

De todas las películas analizadas, únicamente dos protagonistas en su versión original, y ninguna en las versiones dobladas, hacen uso de una variedad distinta al estándar para cada idioma. Uno de las soluciones que podrían utilizarse para paliar esta falta de representación sin recurrir al estereotipo es, precisamente, añadir voces diversas en papeles que no responden a un solo canon.

6. CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo nos planteábamos una serie de objetivos sobre la diversidad en los doblajes de Disney. Entre estos, teníamos como finalidad demostrar si las versiones españolas de las películas seleccionadas contaban con más, igual o menos diversidad polifónica. Con ello, también miraríamos la alineación de dichas características con otras representativas de los personajes para comprobar las asociaciones que evocan. Con todo, la finalidad del trabajo era la de el de averiguar si la falta o no de dicha diversidad influye positiva o negativamente en la audiencia.

Con vistas a realizar dicho análisis, nos hemos fijado en los conceptos de traducción audiovisual, definido por Bartoll (2020) como la adaptación del texto audiovisual para el consumo del mismo por una audiencia distinta a la original; y doblaje, modalidad que sustituye la banda de diálogos original por su traducción

al lenguaje meta. También debíamos repasar la historia de los doblajes de Disney de la mano de Iglesias Gómez (2009) o Sønnesyn (2011). Otros conceptos que necesitábamos definir, con ayuda de Gómez Pérez (2018) o Øksendal (2017) son el concepto de polifonía, y el de ideología del lenguaje. Estos conceptos los definiríamos como el conjunto de voces con diferente hablar y formas de expresión, y la actitud de los hablantes a la hora de evaluar las diferentes formas de hablar, respectivamente.

La autora Lippi-Green (2012) nos ha servido de ayuda para diseñar nuestro análisis, así como para definir el concepto de acento inexistente o estándar.

Para nuestro análisis, nos hemos centrado en las películas con más recaudación de entre los clásicos Disney que incluían películas originales de animación (excluyendo secuelas, *live action,* etc.). De entre los datos que hemos recolectado, incluimos la variedad utilizada por los personajes, su etnia, características como el género, y si representa una influencia positiva o negativa de utilizar otra variedad distinta a la estándar.

Como nos decían Altable, Fernández y Herranz (2000) los largometrajes pueden llegar a influir en la formación de sus personalidades y valores; como hemos visto, no solo el aspecto visual, sino que también el sonoro tiene una incidencia en la respuesta que genera en el espectador, y el uso ideológico del lenguaje ayuda en la creación de estos estereotipos nocivos colectivos, o en la marginalización de las variedades que no tienen representación.

Durante nuestro análisis, hemos podido comprobar que, como disciernen autores como Baños Piñero (2009) en el doblaje en español, la tendencia es hacia la neutralización de las variedades utilizadas en la versión original. Sería interesante investigar, como posible objeto de estudio, bajo qué circunstancias concretas se realizaron estos doblajes y cómo esto puede influir en el resultado final que hemos analizado. Como vemos, en ambas versiones la mayoría de las voces analizadas utilizan el estándar (ciento cuarenta y cinco de doscientos veinticinco en la versión original, y doscientos trece en la española). Así, la variedad es mucho menor en las versiones castellanas, mientras que la perpetuación del estereotipo es mayor en la versión original.

En cuanto al análisis individual de los largometrajes, los primeros, durante los últimos años del siglo XX, encontramos una mayoría de protagonistas y personajes masculinos en general, con ejemplos como Jasmine, único personaje femenino en *Aladdín.* La representación diversa en las películas de las diferentes etnias es prácticamente inexistente, y las variedades, especialmente en español, raramente difieren de la lengua estándar.

Poco a poco vemos como la inclusión de heroínas y personajes de orígenes diversos tienen más presencia en las cintas de comienzo de siglo y hasta la fecha, con largometrajes con, por ejemplo, heroínas afroamericanas o polinesias. En cuanto a la polifonía, las versiones en español siguen la tendencia a la estandarización, mientras que las versiones originales aumentan su diversidad, especialmente en cintas con elencos más corales, aunque mantienen los estereotipos negativos asociados a la mayoría de estos personajes en general. Los datos aquí recogidos nos llevan a la conclusión de que, en definitiva, mientras que la versión original inglesa tiende a utilizar mayor variedad, la variedad de la que hace gala es estereotípica y negativa en términos de discriminación. La falta de ésta en las versiones españolas evita este aspecto negativo en la mayoría de los casos, pero acentúa la marginalización de las variedades no estándar en el idioma.

Algo interesante en lo que se podría profundizar respecto al tema, sería el análisis de la aparición de este tipo de patrones en otros largometrajes que incluyera a diferentes compañías con cintas para igual o diferente público, material que siga el curso inverso (exportado desde países hispanohablantes), o incluso podría analizarse otro método de traducción audiovisual como la subtitulación o la audiodescripción. Idealmente, una posible solución, de la que se podría comprobar su viabilidad, y de la que solo encontramos dos ejemplos en nuestro análisis, ambos en su versión original, el de *Tiana y el sapo* y *Vaiana,* sería la de utilizar distintas variedades de manera más prominente, como por ejemplo en la caracterización de heroínas y héroes, en lugar de personajes mayoritariamente secundarios o villanos, aunque esta es la caracterización más común. Así, y en entornos diversos, se evitaría la asociación, como sucede con el *queer coding*, de estereotipos negativos a las distintas variedades, tanto como dar prominencia a las distintas formas del habla.

7. BIBLIOGRAFÍA

Agost, R. (2001). *Traducción, ideología y norma: Entre la institución y el destinatario*. Trans. Revista De Traductología, (5), 127-142. Málaga. Uma Editorial, Universidad de Málaga.

Altable, B. C., Fernández, E. Q., & Herranz, J. (2000). *La televisión y los niños: ¿es responsable la televisión de todos los males que se le atribuyen?* Santander, Atención Primaria, 25(3), 142-147.

Ávila Bello, A (1997). *El doblaje.* Madrid. Cátedra.

Baños Piñero, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje.* Granada. Universidad de Granada.

Bartoll, E. (2020). *El texto audiovisual*. Barcelona. Universitat Oberta de Catalunya.

Bartoll, E. (2020). *La traducción audiovisual.* Barcelona. Universitat Oberta de Catalunya.

Bartoll, E. (2020). *El doblaje*. Barcelona. Universitat Oberta de Catalunya.

Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción.* Madrid. Cátedra.

Ennis, T. (2018). "The Strange, Difficult History of Queer Coding". SyFy Wire. Recuperado de: https://www.syfy.com/syfywire/the-strange-difficult-history-of-queer-coding

Garrett, Peter. 2010. *Attitudes to Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gómez Pérez, M. C. (2018). *Tratamiento de la «polifonía» en el doblaje: La presencia de lenguas extranjeras y sus acentos.* Madrid, Universidad complutense de Madrid.

Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Lippi-Green, R. (2012). *English with an accent: Language, ideology and discrimination in the united states*. New York, NY. Routledge.

Mendoza Sander, M. (2015). *El doblaje y el español neutro en las películas de animación de Disney.* Barcelona, Universitat de Vic.

Øksendal, E. (2017). *El Uso Del Acento Para Definir Personajes En La Animación. Un Estudio Sociolingüístico De La Relación Entre Acento y Personaje En Cinco Largometrajes De Dibujos Animados De Cuba.* Tromsø. Universidad de Tromsø (UiT The Arctic University of Norway)

Petrella, L. (1998). *El español" neutro" de los doblajes: Intenciones y realidades en hispanoamérica.* Paper presented at the “La Lengua Española y Los Medios De Comunicación”:[Primer Congreso Internacional De La Lengua Española, Día De Emisión, 7-VI-97, Zacatecas], 977-989.

Reyes-Gómez, U., Reyes-Hernández, U., Sánchez-Chávez, N. P., Reyes-Hernández, K. L., Reyes-Hernández, D. P., & Castell-Roldán, E. (2012). *La televisión y los niños III. violencia*. Hermosillo. Boletín Clínico Del Hospital Infantil Del Estado De Sonora, 29(1), 37-43.

Steinberg, S. & Kincheloe, J. (2000). *Cultura infantil y multinacionales: la construcción de la identidad en la infancia* (trad.) Ediciones Morata, Madrid (obra original publicada en 1997).

Sønnesyn, J. (2011). *The use of Accents in Disney's Animated Feature Films 1995-2009: A Sociolinguistic Study of the Good, the Bad and the Foreign.* Bergen. Universidad de Bergen.

The Walt Disney Company (2019). *The Walt Disney Company Annual Report*. Burbank, CA. Extraído de: https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2020/01/2019-Annual-Report.pdf

Uclés Ramada, G. (2016). *La traducción de las referencias a la variedad diatópica en el doblaje al español.* Cádiz. Universidad de Cádiz.