

# Agencia y sujeto colectivo en el doblaje latino de *Los Simpsons*: creando un español para Springfield

*Juan Eduardo Bonnin*<sup>1</sup>  
CITRA (CONICET-UMET), Argentina

*Carlos Alejandro Uncal*<sup>2</sup>  
UNLP, Argentina

## Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las estrategias de traducción de unidades léxicas y sintagmáticas portadoras de significados culturales socialmente reconocibles –o *culturemas*– en las versiones al español latino de *Los Simpsons*. Argumentamos que estas estrategias son desplegadas colectivamente por el equipo de doblaje de una manera particularmente productiva durante el período que va de la temporada 2 a la 15, hasta que dicho equipo fue desvinculado de la producción del programa para América Latina. Para poner a prueba esta hipótesis construimos un corpus de episodios seleccionados arbitrariamente entre las temporadas 1 y 23, y analizamos cualitativa

<sup>1</sup> Para correspondencia, dirigirse a: Juan Eduardo Bonnin (bonninje@gmail.com), Centro de Innovación de los Trabajadores (CITRA/ CONICET-UMET), Sarmiento 2058, CABA, Argentina. ORCID iD: 0000-0003-3459-0259.

<sup>2</sup> Para correspondencia, dirigirse a: Carlos Alejandro Uncal (casperuncal@gmail.com), Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Departamento de Estudios Históricos y Sociales, Diag. 78 n°680, La Plata, Bs. As., Argentina. ORCID iD: 0000-0003-3460-1974

y cuantitativamente los cultuemas observados en el proceso de doblaje. Los resultados muestran el surgimiento de una forma de habla distintiva frente a otros estilos de doblaje *latino* y *neutro*: el español de Springfield. Esta voz específica, producto de la agencia distribuida entre los miembros del equipo de doblaje, se perdió al reemplazarlo en 2005, lo cual muestra su carácter singular y situado.

Palabras Clave: Doblaje, Traducción, Español neutro, Español latino, Simpsons, Agencia, Agencia Distribuida, Culturema

AGENCY AND COLLECTIVE SUBJECT IN THE *LATINO* DUBBING OF  
*THE SIMPSONS*: CREATING A SPANISH FOR SPRINGFIELD

Abstract

The aim of this article is to analyze the dubbing strategies of lexical and syntagmatic units that carry socially recognizable cultural meanings –or cultuemes– in the Latin Spanish versions of *The Simpsons*. We argue that these strategies are built up collectively by dubbing teams, in a particularly productive way during seasons 2 to 15. To test this hypothesis, we gathered a corpus of arbitrarily selected episodes between seasons 1 and 23, and performed a qualitative and quantitative analysis of the cultuemes observed in the dubbing process. Results show the emergence of a distinctive speech form compared to other *Latino* and *neutral* dubbing styles: Springfield Spanish. This specific voice, a product of the agency distributed among the members of the dubbing team, was lost when it was replaced in 2005, thus showing its singular and situated nature.

Keywords: Dubbing, Translation, Neutral Spanish, Latin Spanish, Simpsons, Agency, Distributed Agency, Cultureme

Recibido: 20/06/23

Aceptado: 06/08/23

## 1. INTRODUCCIÓN

La cultura de masas genera, a veces, fenómenos discursivos que escapan a la lógica de producción industrial que los hace posibles. Se trata de acontecimientos fundantes de una identidad, un posicionamiento o una voz específica. Se trata, además, de acontecimientos que dejan huella en las biografías de quienes participan de ellos desde un lugar más activo que el

de meros consumidores. Tal es el caso de *Los Simpsons*, que no sólo fundó un modo de hacer humor animado para adultos en Estados Unidos y su mercado global, sino que también generó un habla icónica y reconocible en América Latina, que en este trabajo llamaremos el español de Springfield.

Decidimos abordar el fenómeno discursivo del doblaje de voz porque vemos cada vez más su presencia e impacto en la comunicación cotidiana. Así como, por un lado, ciertos sectores de la población latinoamericana naturalizan frases o palabras en lenguas no maternas, como el inglés o el japonés, por otro lado, alcanzan el reconocimiento masivo las actuaciones de voz, en doblaje latino, sobre producciones clásicas, como *Los Simpsons* o *Dragon Ball* (Uncal 2021). Frases y palabras representativas de programas televisivos y cinematográficos de fines de siglo XX y principios del XXI han cobrado nueva fuerza en forma de memes, inserts en videos de youtube, citas o alusiones cotidianas. Hay entonces un aporte significativo de la actuación de voz en la conformación identitaria de América Latina y analizarlo nos parece menos un estudio técnico del uso de la lengua que una observación de los procesos significantes que dan forma a la sociedad.

En lo que sigue, en primer lugar, revisaremos el estado de la cuestión sobre los doblajes de *Los Simpsons* al español, con especial atención a la agencia y la construcción de una voz propia y reconocible. En segundo lugar, presentamos la perspectiva teórica de este trabajo, sostenida en una concepción distribuida y colectiva de la *agencia* y una mirada discursiva acerca de la *voz*. Luego, contextualizaremos el doblaje de *Los Simpsons* en América Latina para presentar los materiales que constituyen el corpus y nuestra hipótesis: detectamos un proceso de mayor independencia del equipo de doblaje durante las primeras 15 temporadas de la serie, que genera una gran cantidad de doblajes productivos en la formación de una voz agenciada colectivamente, reconocible como el español de Springfield. Pondremos esta hipótesis a prueba en la sección de análisis, donde observaremos el doblaje de culturemas del original al español latino, con especial interés en su carácter productivo o resolutivo.

Por último, nos proponemos discutir los resultados de este trabajo, tanto desde el punto de vista empírico como desde sus aportes teóricos a los conceptos de *voz* y *agencia* en los estudios del discurso.

## 2. DOBLAJES AL ESPAÑOL DE *LOS SIMPSONS*: LOS FANS INVESTIGAN

Aunque *Los Simpsons* ha cumplido 33 años de transmisión ininterrumpida, los estudios sistemáticos sobre sus doblajes son relativamente recientes, probablemente porque buena parte de quienes hoy investigan el fenómeno fueron espectadores en la época de mayor audiencia de la serie. Por lo tanto, en su mayoría, los estudios específicos sobre doblajes de *Los Simpson* al español son tesis de maestría y doctorado, gran parte de los cuales aún no fueron publicados en revistas especializadas.

Dentro de los trabajos relevados observamos un grupo en el que predomina lo que se ha llamado la *ideología del acceso* (Unamuno y Bonnin 2018), es decir, una concepción de la traducción cuya finalidad es transmitir un núcleo de significado original e inalterado a una nueva audiencia, la de la lengua meta. De este modo, el texto traducido es evaluado (muchas veces de manera axiológica, diferenciando una *buena* de una *mala* traducción) según la cantidad del significado *original* que se mantiene en la lengua meta. Tal es el caso de Martínez Sierra (2004, 2008), que evalúa cuánto de la *carga humorística* de los guiones originales se mantiene en la versión doblada (72,3%, según su análisis). Resulta llamativo que, al señalar la generación de nuevos chistes, no equivalentes, en la versión doblada, el autor interpreta una reacción frente a nuevas circunstancias y no una acción afirmativa de un agente. Krajčovičová (2018) compara traducciones al español peninsular y el checo, adoptando también una mirada prescriptiva que diferencia entre “mejores” y “peores” opciones, más “felices” o de “excelencia formal” (p. 48).

Llama la atención la falta de criterios explícitos de construcción de corpus en buena parte de la bibliografía relevada. Krajčovičová (2018) afirma analizar todos los episodios comprendidos entre las temporadas 11 y la 16, sin argumentar la selección. El tratamiento de los datos, además, no permite inferir un trabajo exhaustivo sobre los 110 capítulos. Martínez Sierra (2004: 256) cubre las temporadas 2 a la 11, sin justificar la selección ni explicitar el tratamiento dado a ese material, que resulta más bien episódico o impresionista. Mendoza (2017) analiza los primeros cuatro episodios de la temporada 26 en español latino, nuevamente sin explicitar los criterios de selección. Algo semejante se observa en el trabajo de Barea Torres (2013) sobre representaciones de la cultura clásica en *Los Simpsons*, que no establece un período ni criterios de construcción del corpus, que incluye

alternativamente textos en inglés y español ibérico<sup>3</sup>. Sanz Fernández (2019) compara las diferencias de doblaje al español peninsular y latino, que interpreta como dialectales<sup>4</sup>. Aborda cinco capítulos de las temporadas 8, 15 (tres episodios) y 22, sin indicar los criterios de selección. Gullón del Río (2015) analiza las estrategias de traducción al español ibérico de títulos de los capítulos de la temporada 17 de *Los Simpsons*, sin proporcionar criterios discursivos de selección de la temporada. El trabajo, sin embargo, es original por explotar uno de los terrenos más fértiles para el análisis, las referencias culturales (Molina 2006).

Entre los antecedentes relevantes para nuestro trabajo, Peiró Martínez (2015) analiza las traducciones al español peninsular de *Los Simpsons* en las temporadas 1 y 15, recortando su objeto a los referentes culturales, y los juegos de palabras y rimas. El trabajo, además de exhaustivo, tiene en cuenta la responsabilidad distribuida entre traductores y doblajistas, y opta –como nosotros– por tratar a ese colectivo como un solo sujeto complejo. La propuesta tipológica, de caracterización y clasificación de las decisiones traductológicas adoptadas, se detiene especialmente en la “creación discursiva” (Peiró Martínez 2015: 34), aunque explica este proceso por la *riqueza léxica* del español, y no por una acción de ese sujeto colectivo<sup>5</sup>. Se destaca la atención prestada a las traducciones recurrentes y sus problemas de consistencia, como la expresión “D’oh”, de Homero, que es doblada como “oh”, “ouch” y “eh” (Peiró Martínez 2015: 34). Por el contrario, creaciones recurrentes de la traducción generan una consistencia en español donde no la había en inglés (“oops”, “yikes”, “oh, man” son traducidos como “mosquis”) o una equivalencia productiva que tiene la misma iconicidad en español que en la lengua original (“eat my shorts” es traducido sistemáticamente como “multiplícate por cero”) (Peiró Martínez 2015: 35). El trabajo concluye que la tendencia a la traducción literal y el uso de extranjerismos, observada

<sup>3</sup> El carácter no exhaustivo del corpus se observa en la omisión de referencias notorias a la cultura greco-latina, como Martin caracterizado como la musa Calíope (04x05), la calle Creso (en la que vive Burns) o incluso a Homero imitando a Troy McClure en *Las aventuras eróticas de Hércules* (04x01).

<sup>4</sup> Este punto es problemático puesto que, como veremos, el español latino es una variedad sin hablantes, construida por la industria.

<sup>5</sup> De manera semejante, Martínez Tejerina y Sánchez Martínez (2019) abordan el doblaje al español ibérico de los acentos de 32 personajes, analizando de qué manera los estereotipos asociados a hablas nacionales o regionales son adaptados en el español ibérico, aunque no especifican un período ni proporcionan una hipótesis discursiva sobre este análisis. Estudios semejantes se han hecho en italiano (Dore 2009) y en inglés y el francés (Armstrong 2004), concluyendo que, en ellos, “social identity is mediated through social-regional accents” (Armstrong 2004: 97).

en la temporada 15, es consecuencia del cambio lingüístico del español, afectado por el inglés global. Este punto es relevante, puesto que nosotros interpretamos que ese fenómeno es consecuencia del cambio en el equipo de doblaje original.

Martínez Montagut (2017) compara los doblajes al español peninsular y al latino. Propone un análisis de culturemas basado en la tipología de Igareda (2011), que también adoptamos, y una comparación diacrónica entre las temporadas 1 y 20. Esta doble comparación (entre variedades y entre temporadas) está basada en una pregunta acerca de la persistencia de tres tipos de acercamiento al doblaje de elementos culturales: la extranjerización (mediante el calco), la familiarización (mediante la adaptación a referencias culturales de la lengua meta) y la neutralización (mediante omisiones o uso de formas generales). En sus conclusiones, el trabajo señala que España tiende más a la adaptación que México, mientras que en el español latino predomina la neutralización. El trabajo no presenta criterios explícitos de selección del corpus y tiene una concepción desagentivada del equipo de doblaje, en el marco de la ideología del acceso (Unamuno y Bonnin 2018). El lugar del doblaje aparece como *neutral*, cuya función es preservar todo lo posible el sentido *original*. Este tipo de mirada interpreta la instancia de traducción desde la perspectiva que llamaremos *resolutiva*, y no tiene en cuenta la instancia de doblaje como productora de nuevos sentidos.

Nuestro trabajo se propone contribuir a este campo de conocimiento a partir de dos puntos de partida que consideramos novedosos.

El primero es el rol atribuido al equipo de doblaje, que consideramos se trata de una instancia distribuida de agencia que, entre traductores, actores y jefe de doblaje, produce nuevos significados y un habla distintiva de lo que llamamos el español de Springfield. En este sentido, no vemos allí una mera adecuación a una situación de comunicación más o menos homogénea a toda América Latina. Tampoco el producto de la acción individual de quien realiza la traducción o quien la interpreta. En cambio, consideramos que las opciones más características del doblaje de *Los Simpsons* son fruto de un trabajo distribuido en un equipo que, durante un período de tiempo bien determinado, generó colectivamente una voz distintiva.

En segundo lugar, interpretamos estas acciones a partir de una distinción entre acciones *resolutivas* y *productivas* que permiten explicar la creación de significados culturales, lingüísticos, sociales y retóricos sin necesidad de recurrir a la ideología del acceso, un punto de vista prescriptivo ni a un agente abstracto. En cambio, podemos comprender el funcionamiento de este sujeto colectivo como agente, tanto a través de sus acciones como de sus omisiones.

Estos dos puntos de partida diferenciales nos permiten formular una hipótesis discursiva novedosa, que no interpreta los cambios en el doblaje como consecuencia de coyunturas sociales o de cambio lingüístico, sino a partir del funcionamiento de ese agente colectivo del doblaje. Así, entendemos que el tiempo de mayor independencia del equipo encabezado por Humberto Vélez (que se produce entre las temporadas 02 y 15) fue el de mayor creatividad y producción en el doblaje latino. En los extremos de la selección, en cambio, en los que la independencia era menor y las directivas corporativas primaban, aumentan los doblajes resolutivos, que no apuntan a crear significado sino a transmitir, de la manera más neutral posible, los significados contenidos en la lengua fuente.

### 3. DOBLAJE, AGENCIA Y LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL ESPAÑOL DE SPRINGFIELD

En el discurso audiovisual, identificamos la voz del personaje con la voz del actor o actriz que lo encarna. Las producciones dobladas, entonces, enfrentan el desafío de generar una equivalencia aproximada en la lengua meta, no sólo en términos de contenido, sino también de trabajo actoral (Aira 2016). En el caso de la animación –o dibujos animados–, el carácter semiótico de la voz es mucho más evidente: por definición, las animaciones no tienen otra voz que la que se les añade en una segunda instancia. De allí que los actores de doblaje tengan un rol mucho más determinante: no sólo deben traducir un contenido, sino que deben crear la identidad sonora de los personajes.

Esto no es, sin embargo, monopolio de la animación. Aspectos icónicos de la identidad de personajes populares de series televisivas *live action* han sido establecidos en el doblaje, al punto que no reconocemos a nuestros personajes favoritos en sus versiones originales. La voz de Maxwell Smart, el protagonista de *El Súper Agente 86* (*Get Smart*, 1965-1970), es para América Latina la de Jorge Arvizu, quien no sólo aportó una voz nasal y muy expresiva, sino también referencias en el nivel del contenido de los diálogos, como la recordada *tía de Acapulco*, que fue una improvisación ocurrida en el estudio de doblaje. A la inversa, no reconocemos las voces de las series de animación en su lengua original, aun cuando sabemos que son un artificio relativamente autónomo. Desde el punto de vista de los espectadores el objetivo del doblaje es volverse imperceptible, hacer olvidar que hay una voz *original* (Dries 1995). La voz de algunos personajes, sin embargo, son indistinguibles de los equipos de doblaje que los encarnan.

### 3.1. EL EQUIPO DE DOBLAJE Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VOZ COLECTIVA

Los conceptos de *doblaje* y *traducción* se definen, en teoría, con fronteras bien nítidas: mientras que la traducción consiste en volcar el guión de la serie de una lengua fuente a una lengua meta, el doblaje consiste en interpretar el guión (traducido o en su lengua original) para dar su voz a los personajes (Mazzitelli y Garrido Domené 2019).

Sin embargo, en el caso del doblaje latinoamericano de *Los Simpsons* sabemos que mucho del contenido verbal que oímos no es obra de la traducción, sino de lo sucedido en el mismo estudio de doblaje. Aunque no nos fue posible obtener los guiones de doblaje, de manera que no podemos establecer con precisión qué cambios se introdujeron en el estudio, existen numerosos testimonios de este hecho. Marina Huerta, que encarnó las voces de Bart y Marge en las primeras 15 temporadas, destaca la libertad del equipo:

[*Los Simpsons*] fue la primera que yo recuerdo que no hubo censura. La indicación fue que digamos lo que quisiéramos, nos daban la libertad. Grabábamos casi toda la familia junta y con Humberto se nos ocurrían muchas cosas, cambiábamos y lo dejaban todo. El traductor nos proponía algo y nosotros a veces lo dejábamos y otras lo cambiábamos, dependía del humor que teníamos, de la escena, de muchas cosas (Carestía 2019).

Se ha recurrido para explicar este fenómeno al concepto de *agencia* del traductor como autor del texto meta, abandonando así la idea de un traductor neutro o *invisible* (Arrojo 2019: 44-46), que puede convertirse en agente individual al servicio de agendas políticas colectivas (Tymoczko 2010)<sup>6</sup>. Este no es, sin embargo, el caso de *Los Simpsons*, en el que la instancia de doblaje es tan visible y reconocida que hasta sus actores son figuras populares. Por este motivo, es clave definir a la instancia de doblaje no sólo como agente, sino también como agente colectivo.

Entendemos a la *agencia* como una relación entre un sujeto, y una conducta y sus efectos, de manera que se convierte en *agente*. Esta relación es caracterizada por Enfield (2017) a partir de dos propiedades. La primera es la *flexibilidad* con respecto a una conducta significativa, es decir, cierto grado de control que permite orientarla hacia una finalidad, aún sin que esta conducta

<sup>6</sup> Baker (2006) analiza el funcionamiento de un colectivo de subtítulo clandestino durante la revolución egipcia, en el que la identidad de agentes individuales queda voluntariamente invisibilizada, no sólo por motivos de seguridad individual, sino también ideológicos.



pueda explicarse por la existencia de intenciones (Pennycook 2018: 65). La segunda es la *responsabilidad (accountability)* sobre la conducta, según la cual el agente está expuesto a algún tipo de evaluación pública (elogio, éxito, fracaso) por el ejercicio de su derecho (*entitlement*) a llevarla adelante. Esta relación, sin embargo, parece suponer que el *agente* es un individuo, aunque este sea raramente el caso (Einfeld 2017: 9). Si consideramos el doblaje como acción, observamos que la conducta es iniciada por uno o varios traductores que trabajan sobre un guión en la lengua fuente (que en sí ya fue producto de un colectivo de productores, guionistas, editores, ejecutivos, etc.), aunque es orientada hacia una finalidad por los responsables del estudio de doblaje, ejecutada por un conjunto de actores cuya conducta es controlada por un director de doblaje, todo ello orientado a una reacción pública prevista por los directores de la cadena. Cada nivel de agente es interdependiente de los demás, resultando así diferentes tipos y relaciones de responsabilidad: de los actores entre sí y hacia el director; del director hacia los productores y directores de programación; de éstos entre sí y hacia los directores de la cadena; de ellos hacia los accionistas; y de todo el conjunto hacia un público masivo que, sin advertir este complejo entramado, miran *Los Simpsons* en diferentes medios y plataformas, siempre optando por el español latino.

Se trata, en suma, de una *agencia distribuida* (Pennycook 2018, Bonnin 2021) entre actores humanos con diferentes roles, pero también objetos, tecnologías e instituciones que resultan imprescindibles para la realización del doblaje como conducta. Es una organización o sintonía interaccional de un conjunto de agentes, humanos o no, que puede movilizar discursos o generar acciones transformadoras en diferentes estructuras o procesos sociales; en este caso, el doblaje.

Esta agencia tiene como uno de sus productos (al menos el que nos interesa aquí) la creación de *voz*: las voces de los personajes que resultan indisociables de las voces de quienes los encarnan en el equipo de doblaje. El concepto de *voz* puede diferenciarse, *grosso modo*, en dos aspectos: uno fónico (las voces de los actores de doblaje, su timbre, acento, prosodia, etc.) y otro discursivo: los rasgos estilísticos, retóricos, ideológicos que indexicalizan una identidad. En este trabajo nos centramos en este segundo aspecto, polifónico, que cuenta con una larga tradición teórica desde los trabajos fundacionales de Bajtin (1981, 1986). Siguiendo a Bonnin (2021), podemos diferenciar tres perspectivas: 1) como propiedad distintiva de la perspectiva y el estilo de personajes discursivos, incluido el narrador (Wortham y Gadsden 2006); 2) como un conjunto de significados indexicales que se asocian con identidades sociales o situaciones más o menos estereotipadas (Agha 2005); 3) como un discurso socialmente reconocible que es agenciado por los participantes en la interacción, incluyendo recursos expresivos y valorativos. Sobre esta

última idea, definimos la voz discursiva como “un conjunto de regularidades semióticas que indexicalizan una biografía: saberes, recursos y formas de hablar emergen de una experiencia singular de las prácticas discursivas” (Bonnin 2021: 78). Así, la tensión entre lo individual y lo social se resuelve en la trayectoria de los agentes: un recorrido singular por un mapa de instituciones y prácticas socialmente distribuidas.

En el caso del equipo de doblaje, atendiendo a su naturaleza compleja como agente y al carácter distribuido de sus acciones, vemos que la singularidad de las voces de los personajes no proviene de una biografía singular, sino del uso creativo de aspectos biográficos de sus participantes, incluyendo experiencias, saberes y posicionamientos ideológicos. Más aún, con el correr de las temporadas, y en la medida en que los propios agentes de doblaje comienzan a ser socialmente reconocidos como responsables de esas voces, el sujeto colectivo que construyen genera su propia voz, la que da forma al español de Springfield.

Sobre la relación entre la voz de los personajes, las trayectorias biográficas de los miembros del equipo de doblaje y el carácter distribuido de estas acciones abundan los ejemplos. Cuenta Humberto Vélez sobre una frase del capítulo *Yo amo a Lisa* (07x05):

Llegó un día un capítulo en el que Homero se enfrentaba a una situación que le causaba sorpresa, desesperación e impotencia al mismo tiempo. Y decía una frase en inglés, intraducible. Si se traducía de manera literal, no significaba nada en español, mucho menos hacía reír ni comunicaba esas emociones que atravesaban a Homero. Me atreví a ponerle una frase que decía un amigo mío cuando estaba en una situación similar: “Me quiero volver chango”. Causó tal hilaridad que seguimos usándola (Rodríguez 2014).

Esta particular manera de trabajar en la traducción y el doblaje, entonces, nos permite suponer que no se trata de tareas que se desarrollan de manera autónoma, sino que forman parte de un mismo proceso distribuido entre diferentes agentes, temporalidades e incluso espacios (Pennycook 2018). De esta manera, muchas ocurrencias que se han vuelto icónicas resultan de un origen imposible de identificar, salvo tomando como fuente el equipo en sí. Tal es el caso, como indica Marina Huerta, doblajista intérprete de Bart Simpson (en las temporadas primera a novena), del origen del nombre de una recordada zarigüeya del capítulo *Marge contra el monorriel* (04x12): “Tenía que ser un nombre cortito y de pronto se nos ocurre el Cuca. Ya no

sé si fue a Humberto o a mí, pero obviamente todos nos morimos de risa y dijimos que estaba bien” (Carestía 2020)<sup>7</sup>.

Estos ejemplos muestran que el equipo de doblaje funciona como un agente colectivo con responsabilidades individuales difíciles de diferenciar, que realizan el trabajo verbal distribuido entre traductores, directores y actores de doblaje, cuyo producto final es el enunciado audiovisual tal como lo conocen los espectadores. En vez de realizar distinciones especulativas (entre las acciones, decisiones u opciones que corresponden al traductor, al director o al actor de doblaje), tomamos una única instancia, el equipo de doblaje, como el agente colectivo de estas acciones.

Encontramos que la propiedad distribuida de la agencia se relaciona íntimamente con tres rasgos que consideramos enriquecedores para la investigación crítica del lenguaje: creatividad, organización y buen humor (Bonnin 2021; Uncal 2012). Los tres están presentes en el programa de televisión analizado, ya desde su misma composición en la sala de escritores, que más allá de Matt Groening (autor de la idea original) han sido los creadores de las escenas y personajes icónicos (Reiss y Klickstein 2018). Los responsables del éxito, principalmente guionistas y productores de las primeras temporadas, han sido firmes impulsores de la escritura colectiva y del clima de trabajo participativo, trasladando esa complicidad compartida a los guiones.

Asimismo, en la elaboración del doblaje, reconocemos una *voz colectiva*, en la que no identificamos tanto a un sujeto hablante como la interacción de biografías, experiencias y posicionamientos de los miembros del equipo de doblaje. Esta agencia es ejercida para producir un nuevo material, el doblaje en lengua meta, a partir de uno que podría haberse abordado de forma meramente resolutive, es decir, favoreciendo la invisibilidad del equipo de doblaje en función de la traducción *fiel* o *neutral*. *Los Simpson* que nos han llegado (los del doblaje latino del equipo que llegó hasta la temporada 15) tienen una voz propia, el español de Springfield, que se destaca en la monotonía del *español latino*.

<sup>7</sup> Asimismo, en los capítulos *Tres sueños negados* (32x07) y *Operación G.R.A.M.P.A.* (32x21), se hace referencia a los personajes Picoro y Vegeta, de *Dragon Ball Z*, dado que los actores de voz invitados, respectivamente Carlos Segundo y René García, están identificados con ellos en Latinoamérica. Las decisiones de doblaje en estos casos están ligadas indisolublemente a las personas involucradas. Queda pendiente para otro trabajo el análisis del doblaje de *celebrities* invitadas que usan su voz original en inglés y son dobladas al español latino.

### 3.2. ESPAÑOL NEUTRO, ESPAÑOL LATINO Y ESPAÑOL DE SPRINGFIELD

Esta voz colectiva, construida de manera distribuida por un equipo de doblaje que no es intercambiable con cualquier otro, va más allá de las características estilísticas del habla de uno u otro personaje. Se diferencia, eso sí, del español *neutro* que en la década de 1990 se proponía como el estándar del doblaje para América Latina.

En efecto, el concepto de *español neutro* se ha planteado como una variedad específica para la circulación de bienes culturales en el ámbito *panhispánico*. Se trata de una variedad fundamentalmente escrita, desprovista de coloquialismos y regionalismos, cuyas propiedades fonológicas resultan de la lectura, típicamente de periodistas o actores de doblaje. Estudios críticos (*cf.* Narvaja de Arnoux 2019) han cuestionado el carácter *neutro* de esta variedad, en la medida en que es construida a la medida de corporaciones transnacionales que abaratan costos de traducción y producción de textos, borrando así las diferencias regionales. Estos estudios críticos (*cf.* Amorós-Negre 2019) no han abordado, sin embargo, la distinción entre *español latino* y *español ibérico* (o *español de España*), percibido como una variedad homogénea presuntamente estándar con amplia circulación en la producción audiovisual contemporánea.

En América Latina, el doblaje como industria surge en 1933, con el corto animado *Los tres cerditos* de los estudios de animación de Walt Disney, en el que uno de los cerditos y el lobo hablan español ibérico, mientras que los otros dos cerditos tienen un sospechoso acento francés. En 1938, la película *Blancanieves y los siete enanitos* fue el primer largometraje animado doblado al español, con escaso éxito en América Latina debido, según críticas de la época, a la falta de consistencia sociolingüística. En efecto, hasta ese entonces los doblajes se realizaban en Estados Unidos con actores provenientes de distintos países latinoamericanos. Como consecuencia, en cada obra coexistían variedades sociolingüísticas muy diversas, no motivadas por la trama ni al servicio de la caracterización de los personajes, generando así rechazo en el público (*El Observador* 2019). Por ese motivo, Disney comenzó a doblar sus películas en América Latina a partir de 1939, cuando contrató al estudio Argentina Sono Films para realizar los doblajes de *Pinocho* (1940), *Dumbo* (1941) y *Bambi* (1942). A partir de 1962, Disney decidió instalar un estudio de doblaje propio en México, lugar que se consagró como la capital del doblaje al español *latino*.

A diferencia del español *neutro* o *panhispánico*, el español latino se diferencia explícitamente del español peninsular, que desarrolló una política de doblaje durante el franquismo que lo separó de las normas mexicana y argentina a lo largo del siglo XX. Ya durante la década de 1970, el español

latino encuentra un antecedente fundamental en *Chespirito*, quizás el éxito familiar televisivo latinoamericano más comparable al fenómeno de *Los Simpsons*. Su habla característica de divulgación regional, así como el funcionamiento coral de diversos arquetipos sociales, facilitaron la identificación de tipos sociales reconocibles, convirtiendo al programa en un hito del español audiovisual de América Latina. *Chespirito* es un gran precursor de un habla regional *latina* que no es neutra, sino que tiene un indisimulado acento mexicano (Scandura 2020). En la actualidad, esta estrategia de destacar la diversidad lingüística latinoamericana, en vez de ocultarla, se observa en películas como la mexicanizada *Coco* (2017) o la colombianizada *Encanto* (2021). Mencionamos también el caso de *Los increíbles* (2004), que tuvo cuatro doblajes al español: uno latino, realizado en México para Latinoamérica; otro mexicano, realizado en ese país con modismos y referencias culturales locales; otro argentino, con modismos y referencias de este país; y otro peninsular, para su distribución en España<sup>8</sup>. Aunque esta experiencia no parece haber sido exitosa, se reforzó la idea de un español latino diferente del español neutro globalizado, incluyendo regionalismos que no sólo no atentaban contra la comprensión, sino que le daban una voz singular y reconocible.

Según afirma Carrera Fernández (2014: 60), este español neutro se basa en rasgos del español mexicano que son comunes al resto de las variedades del español habladas en Latinoamérica, incluyendo los rasgos fónicos del seseo, en contraposición al español estándar de España, y el yeísmo. En el plano morfosintáctico, Lope Blanch (1996: 83) afirma que son escasos los leísmos y laísmos. También se puede comprobar la sustitución del *vosotros* por el plural *ustedes* y la preferencia del pretérito perfecto simple para relatar acciones acontecidas en un pasado cercano. En el plano léxico también existe una tendencia a homogeneizar los vocablos de las distintas variantes diatópicas con el fin de llegar a un entendimiento por parte del resto de países Latinoamericanos: *camión*, *chato* o *ajolotero* son reemplazados por el *bus*.

Ahora bien, el doblaje latino de *Los Simpsons* no se limita a usar el español latino, sino que construye un habla característica, el español de Springfield, una voz reconocible que es fruto singular del trabajo distribuido en el equipo de doblaje. Se trata del producto de una agencia discursiva cuyas acciones transformadoras surgen de la interacción de traductores, directores de doblaje y actores de voz. Este equipo es el que pone en juego no sólo

<sup>8</sup> Esta información puede consultarse en un wiki colaborativo, especializado en doblajes: [https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Los\\_Incre%C3%ADbles#Sobre\\_la\\_adaptaci%C3%B3n](https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Los_Incre%C3%ADbles#Sobre_la_adaptaci%C3%B3n)

sus propias biografías, sino también efectos discursivos y posicionamientos ideológicos que se convirtieron en icónicos de la serie.

#### 4. CORPUS Y METODOLOGÍA

En la selección del corpus utilizamos criterios formales y discursivos. Analizamos 15 episodios correspondientes a cinco temporadas. Para evitar un sesgo evaluativo en la selección, arbitrariamente decidimos incluir los capítulos inicial, medio y final de cada una<sup>9</sup>. Así, incluimos 01x01, 01x05, 01x13; 04x01, 04x11, 04x22; 09x01, 09x11, 09x22; 16x01, 16x11, 16x22; y 23x01, 23x11, 23x22<sup>10</sup>.

Cada temporada fue seleccionada de acuerdo a la coyuntura principal de nuestra hipótesis: antes y después de la temporada 15. Así, incluimos la dirección de doblaje de Francisco Reséndez (01-07), la dirección de Humberto Velez (08-15) y, despedido el equipo de doblaje original, la dirección de Gerardo García Barrera (de la temporada 16 hasta la temporada 23). En este tiempo, además de los cambios en la dirección, ocurre el despido del elenco original, que modifica la dinámica establecida durante las primeras temporadas y delimita el final de una era que puede considerarse clásica.

Este hecho tuvo gran resonancia no sólo en la comunidad del doblaje, sino también en la opinión pública: a raíz de una discusión gremial (en la que el estudio Grabaciones y Doblajes S.A. se negó a contratar exclusivamente a actores y actrices sindicalizados), el equipo realizó una huelga en 2005 y la empresa de doblajes contrató un nuevo equipo para la grabación de la temporada 16, despidiendo en la práctica al elenco original. Durante el período seleccionado ocurrieron además cambios en las condiciones de trabajo del doblaje que se extendieron mucho más allá de este caso particular. Aunque no podemos detenernos en ellas, baste con señalar la significativa reducción de los equipos (de 30 actores por episodio hasta la temporada 15, se pasó a menos de la mitad hasta la actualidad) y la decisión empresarial

<sup>9</sup> Esta decisión, que nos privó de incluir episodios muy reconocibles en su doblaje, como *Marge contra el monorriel* (04x12), nos permite evaluar mejor la hipótesis a la luz de los episodios seleccionados arbitrariamente, especialmente en su aspecto cuantitativo.

<sup>10</sup> Identificamos cada episodio según la notación standard, que incluye en primer lugar la temporada y luego el episodio.

del estudio New Art Dub de adoptar traducciones más neutras, reduciendo al mínimo la introducción de cambios en el estudio de doblaje<sup>11</sup>.

Los posteriores reintegros de doblajistas originales, como Marina Huerta, no parecieron revertir los nuevos criterios de doblaje, es decir, no generaron el regreso a una mayor adaptación del material en lengua fuente. En efecto, siendo un sujeto colectivo el que generó el español de Springfield, entre las temporadas 2 y 15, los regresos individuales no significaron un regreso del habla icónica de *Los Simpsons*.

Para realizar el análisis, nos concentramos en la identificación de *culturemas*, entendidos como elementos verbales o paraverbales que están socialmente distribuidos y son identificables de manera más o menos típica con una o varias culturas determinadas, y que, en el proceso de traducción, puede provocar una transferencia nula, igual o distinta del significado original (Martínez Montagut 2017). El análisis preliminar se realizó con una sesión de visionado y análisis individual de 01x05, seguido de una discusión sincrónica remota de la identificación y categorización de fenómenos. Esta metodología se repitió con el total de los episodios seleccionados, lo cual permitió omitir la consideración de algunas categorías que no resultaban significativas en nuestro corpus (*medio natural e interferencia cultural*) y la creación de otra nueva (*retórica*). También durante este proceso decidimos relativizar la utilidad del criterio de equivalencia/ no equivalencia (debido a dificultades que expondremos más abajo) y, en cambio, conceptualizar las acciones de doblaje como *resolutivas* o *productivas* (*cfr. infra*). Los resultados del análisis fueron volcados en una planilla de Excel para la selección de datos cualitativos y la cuantificación de resultados correspondientes a cada dimensión.

Siguiendo la propuesta de Molina (2006), nos limitamos a 4 *culturemas* principales: 1) Patrimonio cultural: que incluye personajes célebres reales o ficticios (entre los cuales se encuentran los protagonistas de *Los Simpsons*), hechos históricos, creencias populares, obras emblemáticas, invenciones y tecnologías, etc.; 2) Cultura social: abarca tradiciones, hábitos y convenciones en el trato y la interacción, así como la forma de organización legal, laboral, monetaria, de medición, etc.; 3) Cultura lingüística: expresiones, frases y metáforas generalizadas. Hemos agregado una categoría 4) Retórica: efectos expresivos, figuras poéticas o una preocupación especial en la musicalidad que son culturalmente dependientes.

<sup>11</sup> Esta y otras referencias provienen del wiki colaborativo Doblaje Fandom: [https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Los\\_Simpson#El\\_problema\\_entre\\_la\\_ANDA\\_y\\_Grabaciones\\_y\\_Doblajes,\\_S.A.](https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Los_Simpson#El_problema_entre_la_ANDA_y_Grabaciones_y_Doblajes,_S.A.)

Para el análisis, observamos el proceso de doblaje de culturemas presentes en el guión original en inglés, diferenciando dos niveles. El primero, aproximativo, es el de equivalencia o no equivalencia, entendida como el mantenimiento de un significado cultural de la lengua fuente a la lengua meta, que puede ir del calco a la adaptación. Asumiendo las dificultades de definición de este concepto, y las críticas a que ha sido sometido desde la segunda mitad del siglo XX en las teorías europeas de la traducción (*cfr.* Windle y Pym 2011)<sup>12</sup>, en este trabajo, adoptamos una mirada que, siguiendo a Leal (2019: 236-238), acepta la tensión (siempre irresuelta) entre equivalencia y adecuación y, en vez de optar por una u otra, reconoce en la traducción un acto de “hospitalidad lingüística” (Ricoeur 2006: 144) en el que la *equivalencia* es *supuesta*, instaurada por el acto traductor. De aquí que este término resulte descriptivamente útil, aunque interpretativamente insuficiente.

Para comprender mejor el grado de agencia del equipo de doblaje en ciertos actos de voz que ocurren en la lengua meta, diferenciamos entre doblajes resolutivos o productivos. Con *resolutivo* nos referimos a decisiones en la lengua meta que resuelven un problema de traducción dentro de los límites estilísticos habituales en el español neutro/ latino. Independientemente de que haya equivalencia o no entre las dos versiones, el doblaje resolutivo no apunta a crear un lenguaje propio y reconocible; tiende a la elección de una palabra o frase que facilita la comprensión del diálogo en la lengua meta, pero sin generar efectos de sentido equivalentes a la lengua fuente ni proponer otros, propios. Es el caso de recurrir a hiperónimos, sinónimos más comunes e incluso omisiones del texto original, primando la comunicación llana por sobre una más creativa o particularizada. También sucede cuando se prioriza la sincronía labial y otras necesidades del oficio.

Por otra parte, cuando encontramos un cambio de doblaje más sustancial, que constituye un acto en el que la singularidad del equipo de doblaje se

<sup>12</sup> Windle y Pym (2011) señalan que el debate en torno al concepto de equivalencia ha vertebrado la discusión teórica de finales del siglo XX. Por una parte, la escuela alemana de comienzos de los años ochenta ubica como principio rector de la traducción el propósito (*skopos*), de manera que la equivalencia es un caso particular de finalidad: la que propone una consistencia funcional entre la situación fuente y la situación meta. En segundo lugar, desde la perspectiva descriptivista, toda traducción plantea una equivalencia, aunque las normas que la hacen posible deben ser descriptas y explicadas en el análisis. Finalmente, desde una perspectiva radicalmente relativista, la equivalencia es imposible, en la medida en que no hay motivos *a priori* para favorecer una opción de traducción por otra, sino que el principio rector es la agenda del traductor (política, artística, o de otro tipo) y no las propiedades semánticas, formales o pragmáticas del texto fuente.



impone sobre el lenguaje neutro de la industria, hablamos de un doblaje *productivo*, que propone un nuevo sentido o efecto en los espectadores, priorizando la complicidad que caracteriza tanto al humor como al sentido de pertenencia a una misma región. Una labor productiva multiplica las posibilidades de que una frase, diálogo o expresión se destaque, sea recordada o incluso se vuelva emblemática.

En este marco, la hipótesis con la que hemos trabajado es que el período de mayor independencia del equipo de doblaje, que es el que se produce a partir de la temporada 2 y hasta la temporada 15, es el de mayor cantidad de doblajes productivos. Es decir: es el período en el cual la voz colectiva del español de Springfield surge y se vuelve icónica. A partir de la temporada 16, en cambio, cuando un nuevo equipo de doblaje se hace cargo, esa singular dinámica pierde impulso, generando una mayor cantidad de doblajes resolutivos.

## 5. RESULTADOS

El análisis del doblaje de culturemas nos permite observar en todos los casos cambios relevantes hacia la mitad de la serie relevada, es decir, entre las temporadas 04 y 09. Este es, como hemos señalado, el momento de mayor autonomía del equipo de doblaje y, en consecuencia, el período en el cual se establece el español de Springfield. A partir de ese momento, en casi todas las categorías observamos que disminuye la cantidad de doblajes productivos, es decir, el nuevo equipo de doblaje se aboca a resolver traducciones y resulta menos productivo en la generación de nuevas instancias del español de Springfield.

Los resultados del análisis se organizan según las categorías relevadas, incluyendo en cada caso una descripción cualitativa del corpus y, luego, un panorama cuantitativo. Esto nos permite, primero, comprender de qué manera *produce* o *resuelve* el doblaje latino y, después, describir el alcance de estas lógicas productivas o resolutivas en el total de opciones realizadas en el corpus.

### 5.1. CULTURA LINGÜÍSTICA

Adoptando la propuesta de Molina (2006), observamos que la categoría en la que mejor se observa la agentividad por parte del equipo de doblaje es *cultura lingüística*, siendo además la que más culturemas tiene en el corpus relevado, en coincidencia con estudios anteriores (Martínez Montagut 2017). Esto es esperable, puesto que se trata de la materia misma en la que el doblaje se desarrolla y es la dimensión más recordada por generaciones de espectadores, especialmente en su aspecto fraseológico.

Si analizamos cualitativamente el corpus, encontramos tres áreas de especial interés: las unidades fraseológicas, las marcas de registro y las marcas dialectales.

En relación a la *fraseología*, abundan ejemplos en los que se proponen equivalentes resolutivos en la lengua meta de las frases hechas de la lengua fuente, como *I don't bug you when you're helping Lisa!*, que es traducido como *yo no me meto cuando hablas con Lisa* (01x05), o *Put 'em up!* que se dobla como *En guardia* (01x05). Dentro de las opciones no equivalentes pero igualmente resolutivas, observamos que la frase hecha de la lengua fuente no es sustituida por una frase hecha de la lengua meta, sino que simplemente se explica su significado. En algunos casos, esta explicación es del significado de la frase hecha, como en *a cupcake here, a good grade there*, que contiene una inferencia implícita que es explicitada en español: *con un panquecito obtienes una buena nota* (01x05). En otros casos, en cambio, la frase con sentido figurado es traducida literalmente, perdiéndose así su efecto fraseológico, como cuando un ladrón vuelve a apuntar a la familia Simpson con su arma y dice, en inglés, *resume wetting your pants*, frase que podría traducirse con el equivalente *sigan cagándose de miedo* pero, en cambio, recibe el siguiente doblaje no equivalente resolutivo: *diarrea tendrán* (04x11).

Si observamos frases hechas que reciben un tratamiento productivo, podemos observar algunas equivalencias, como *you missed a spot*, que se traduce como *falta un cachito* (09x11), expresión que agrega un aspecto coloquial que no se observa en el original. De manera semejante, cuando Homero, frente a una perinola con caracteres hebreos, se divierte y exclama *look at it go!*, el doblaje latino propone *mira cómo rola* (04x11), frase equivalente en su sentido (mira como gira el trompo) pero con una marca dialectal (*rolar*) ausente en la frase hecha del guión original. Por último, los doblajes no equivalentes productivos de unidades fraseológicas del inglés en la versión latina producen un fenómeno novedoso, de acuñación de frases que llegan a extenderse a otros espacios ajenos a la propia serie. Este fenómeno de *memización* se observa en ejemplos muy diversos, especialmente presentes

en la primera mitad del corpus analizado. Así, cuando el profesor Skinner besa a un maniquí para dar celos a su ex novia, en inglés dice *Just play along* (16x11), usando un *phrasal verb* dirigido al maniquí personificado. En la versión latina, en cambio, Skinner dice *flojita y cooperando*, un comentario machista que, dirigido a sí mismo o al público, produce un efecto de caracterización –de Skinner como abusador– ausente en el guión original. En una opción parecida en el mismo episodio, Bart utiliza una frase hecha de circulación corriente en el inglés norteamericano de la época, *don't have a cow, man* (16x11), que es doblada de manera no equivalente pero enormemente productiva como *Cowabunga!*, haciendo un préstamo de las *Tortugas Ninja Adolescentes Mutantes*, cuyos dibujos animados fueron contemporáneos a las primeras temporadas de *Los Simpsons*<sup>13</sup>.

En esta categoría observamos una gran libertad para realizar opciones que, aunque equivalentes en términos pragmáticos (funcionan en ambas lenguas como insulto, o como elogio, etc.), en términos fraseológicos no son equivalentes, puesto que sustituyen una frase hecha del inglés por un sintagma novedoso en español. A diferencia de las no equivalentes resolutivas, sin embargo, estas opciones no son una simple explicación del sentido original (cfr. *con un panquecito obtienes una buena nota*), sino que mantienen el mismo significado pragmático, pero con un significado léxico diferente. Algunos ejemplos memorables son *snivelling toad*, traducido como *enana egoísta*, y *egg sucker*, como *cara de patata* (01x05).

Un segundo tipo de culturemas referidos a la cultura lingüística son los rasgos de registro, en los que la versión doblada mantiene el registro formal/informal, además del significado, del original. Estas unidades pueden recibir un tratamiento de equivalencia o no equivalencia, aunque siempre como acciones resolutivas, es decir, en las que la orientación del doblaje apunta a transmitir un núcleo de significado del original. Así, observamos formas equivalentes resolutivas, como en el diálogo en el que Bart, que acaba de maltratar sin éxito a su hermana, intenta ganar su buena voluntad adoptando un registro formal: *I got upset. In the heat of the moment...* (01x05) es doblado como *me exalté. En un momento de ofuscación...*. En cambio, las formas no equivalentes resolutivas no mantienen el registro del original, sino que simplemente trasponen su significado lingüístico, como en el informal *man, I've been there*, que se convierte en un neutro *yo lo viví* (16x11).

<sup>13</sup> De hecho, el actor de voz Rolando de Castro fue la voz de Miguel Ángel, la tortuga ninja adolescente mutante más asociada a la frase “cowabunga”, y de Homero Simpson en la primera temporada de la serie.

Los doblajes productivos no son, en general, equivalentes, precisamente porque agregan tipos de significado novedosos. Tal es el caso de 09x11, en que el protagonista de un *western* observa a su aparente antagonista, que está parado junto a una carreta. En vez de proponer un duelo, como la situación parece demandar, el personaje dice que necesita *a coat of paint* (09x11), una metáfora que no indexicaliza un contexto determinado y que podría haberse traducido como *una mano de pintura*, el equivalente resolutivo habitual. En cambio, en la versión doblada el personaje indica que la carreta *necesita una pintada*, adoptando un registro coloquial ausente en inglés, que refuerza el efecto humorístico basado en el contraste entre una situación de posible duelo y otra de mantenimiento de un vehículo. A veces, la producción no equivalente de efectos de registro se puede observar en una sola palabra, como el formal *feces* (16x11) que es doblado informalmente como *popó* (16x11) (y que ya había sido doblado en otra ocasión como *heces* 12x17). Este ejemplo es productivo no sólo en términos de registro, sino también dialectales.

Por último, destacamos en la categoría *cultura lingüística* los doblajes que operan sobre marcas dialectales del original, ya sea manteniendo o borrando el efecto de dialectalización. Las formas equivalentes resolutivas se encuentran, en muchos casos, en interjecciones y vocativos (*cf.* Martínez Montagut 2017: 50), como se ve en: *–Yo, Ottoman!– –Yo, Bartdude!,* doblados como *–Hola, Otto, viejo amigo!– –Bart, mi hermano!–* (01x05). En este ejemplo, la imposibilidad morfológica de generar equivalentes de *Ottoman* y *Bartdude* es reemplazada por la traducción de *man* como amigo y *dude* como hermano, ambos vocativos disponibles en la lengua meta y que se sostienen en otros ejemplos, como *bad news, man!*, que es traducido como *Malas noticias, viejo!* (01x05). También observamos ejemplos de doblajes no equivalentes resolutivos, en los que una expresión asociada a una variedad específica es estandarizada, manteniendo el significado lingüístico (pero no el sociolingüístico) de la frase. Esto observamos cuando el profesor Skinner dirige a Bart al aula diciendo *scoot, young Simpson* (01x05), con una expresión en desuso cuyo efecto cronolectal es reforzado con *young Simpson*, destacando así la diferencia de edad entre ambos personajes. En el doblaje en español latino, en cambio, la frase se convierte en *camina, camina, Simpson*, perdiendo ese efecto de variedad anticuada. De manera parecida, el arcaísmo *put up your dukes* (01x05), con el que Bart interpela, en un sueño, a Nelson, genera un efecto extrañamiento temporal onírico. En cambio, la versión doblada (*ponte en guardia*) genera una versión resolutiva, porque mantiene el significado lingüístico, pero no equivalente, porque no mantiene el significado cronolectal. En este mismo grupo se encuentra un error de traducción que es producto de este doblaje no equivalente resolutivo,

cuando Bart se lleva la malteada de extra azúcar que lo hace alucinar, como si fuera una droga, y Barney dice *don't bogart that squishy* (09x11), siendo *bogart* un término slang que significa ‘acaparar’, utilizado generalmente para referirse a un cigarrillo de marihuana. Esa frase del original (que en una versión equivalente resolutive actual podría haber sido *no te encanutes la malteada*) es doblada como *no sueltes la malteada*, de donde se desprende un error de comprensión, además de una no equivalencia dialectal de tipo resolutive.

Si nos detenemos en las opciones productivas, encontramos que también hay de tipo equivalente o no equivalente. En el episodio 09x11, por ejemplo, se puede ver un *western* en el que llega un nuevo cowboy al pueblo, que es interpelado por un vecino como *mister*. Este rasgo de registro, sin embargo, es sustituido de manera productiva, pero no equivalente por un rasgo dialectal mexicano *fuereño* (09x11). Algo parecido pasa en el doblaje de pasajes de capítulos anteriores, donde el standard *Toothless Joe* –que es una marca de chicles con extra azúcar, de allí el efecto humorístico– es traducido con la opción dialectal mexicana *El chimuelo Joe*, que refuerza dicho efecto. En el mismo episodio, al visitar la historia de *Los Borbotones*, observamos un doblaje no equivalente pero productivo, de *square* (entendido como persona formal y snob) como *escuincle*, marca dialectal mexicana para referirse a los niños.

En cuanto a las formas equivalentes productivas, la frase *so, you had a little scuffle, eh?* es sustituida productivamente por *Ah, una pequeña zacapela, eh?* (01x05), donde un rasgo de registro formal (*scuffle*) es reemplazado por una variante peninsular sin uso en América Latina.

Si observamos el comportamiento de esta categoría en el corpus desde un punto de vista cuantitativo, vemos la siguiente tabla:

Temporada	Cultura lingüística – Resolutivos		Cultura lingüística – Productivos	
	Total	%	Total	%
1	94	73%	35	27%
4	57	53%	51	47%
9	50	56%	40	44%
16	116	85%	20	15%
23	57	98%	1	2%

Tabla 1. Comportamiento de la cultura lingüística en casos Resolutivos y Productivos

## CULT LINGÜÍSTICA/Resolutiva y CULT...

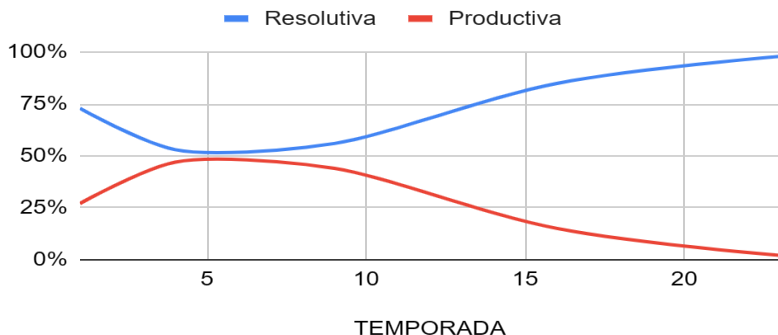


Gráfico 1. Comportamiento de la cultura lingüística de casos Resolutivos y Productivos

Como esperamos, las opciones de doblaje resolutivas, es decir, las que consisten en buscar equivalencias que modifiquen lo menos posible el sentido original, son la mayoría en todos los casos. Este resultado es esperable puesto que se trata del objetivo declarado de la traducción. Sin embargo, se puede observar una curva muy marcada de ascenso de las opciones productivas hacia las temporadas 4 y 9, que rápidamente desciende en la temporada 16 hasta llegar al 2% en la 23. De manera complementaria, las opciones resolutivas comienzan en un 73% y disminuyen hasta casi la mitad en las temporadas centrales, para luego volver a aumentar de manera sostenida hasta el 98% en la temporada 23.

Desde el punto de vista de nuestros objetivos de análisis, el gráfico muestra el peso creciente del equipo de doblaje; pero, además, el abrupto cambio que significó su sustitución en términos de cultura lingüística, puesto que en la temporada 16 las opciones productivas son proporcionalmente menores que en la temporada 01 (15% contra 27%). Este abandono del impulso productivo, que ocurre al tiempo del despido del equipo de doblaje, muestra la relevancia que éste tuvo para establecer lo que hoy identificamos como el español de Springfield.

### 5.2. PATRIMONIO CULTURAL

Esta categoría representa un desafío para el proceso de doblaje, puesto que en muchos casos se trata de nombres propios (artistas, personajes históricos, batallas, etc.) y se mantienen, en consecuencia, estables. Tal es el caso de

actores como Clint Eastwood o Lee Marvin (09x11), que no son modificados. Sin embargo, los títulos de canciones o películas, los nombres de comidas o ingredientes sí pueden traducirse, aunque no siempre de manera puramente resolutive.

Un ejemplo de doblaje no equivalente pero resolutive es el de la película citada en el episodio 09x11, que en inglés es *Paint your wagon* (1969). En el doblaje se realizó una traducción equivalente desde lo semántico, pero no desde el patrimonio cultural, puesto que se tradujo literalmente como *Pinta tu carreta*. La traducción que hubiera sido equivalente y resolutive es *La leyenda de la ciudad sin nombre*, como se la conoció en todo el mundo de habla hispana, aunque hubiera perjudicado la sincronización labial con Bart, que la nombra. Un ejemplo todavía más radical de forma no equivalente resolutive es reemplazar la comparación *like Fizzcarraldo* con *como esclavo de película* (16x11), en la cual la referencia a la película de 1982 es omitida y, en cambio, se explicita el sentido de la comparación, que es la referencia al trabajo esclavo.

En cambio, en el mismo episodio vemos un ejemplo de doblaje no equivalente productivo cuando, en 09x11, la referencia a la película *Waiting to exhale* (1995) es sustituida en español por *Dulce esperanza* (1985) una película mexicana de una década atrás.

Algunos doblajes equivalentes resolutivos se pueden explicar por motivos de métrica y sincronización labial, especialmente –aunque no solamente– en el caso de las canciones, como el verso *you can close down Moe's*, que es traducido como *que cierren el bar* (09x11), sosteniendo la referencia al bar de Moe pero sin utilizar su nombre completo (otra joya productiva de temporadas anteriores: *la taberna de Moe*).

Un interesante ejemplo de doblaje no equivalente pero productivo es el observado en el final del episodio 01x05, cuando Bart Simpson rompe la cuarta pared e interpela a los espectadores para hablar sobre los horrores de la guerra. Sin embargo, señala que algunas guerras sí son buenas: en inglés, *the American Revolution, World War II and the Star Wars Trilogy*. En el doblaje latino, en cambio, sólo nombra a *la Segunda guerra mundial y la Guerra de las galaxias* (01x05). Este caso, en el que se omite una referencia patriótica a Estados Unidos, es similar a otros doblajes productivos en los que se evitan referencias etnocéntricas norteamericanas, como la referencia a *Paraguay* como un país lejano y exótico, reemplazado en el doblaje por *Timbuktú* (04x11). Este es uno de los aspectos más importantes del significado político del doblaje latino: en su fase productiva, se propone responder y modificar significados ideológicos presentes en los guiones originales.

Esto no se sostiene en doblajes equivalentes resolutivos equivalentes de la temporada 16, donde *US* es traducido como *americano* (16x11). Es

un cambio muy significativo con respecto a formas anteriores de traducir de manera equivalente pero productiva las referencias a Estados Unidos. La más conocida (*USA, USA!* traducida como *Mi país, mi país!*; 15x19), ha quedado fuera de nuestro corpus, pero observamos ejemplos parecidos, como *America's* traducido como *este país* (04x11), la omisión del nombre de esa nación en *Los criminales más peligrosos* por *America's most armed and dangerous* (01x13) o el cambio a *puede tomar el mundo* en vez de *could take America* (04x22). Esta resistencia activa a utilizar *America* y *american* como sinónimos de Estados Unidos y estadounidense es consistente durante la primera etapa del programa, aunque se abandona de manera abrupta a partir de la temporada 16.

Otro ejemplo equivalente productivo, en este mismo sentido de identidad latina, se ve en *that place that sells chili*, reemplazado por *las hamburguesas* (04x11), sustituyendo una mención a una comida típicamente asociada a la cultura latina en EE. UU. con otra típicamente asociada a la cultura norteamericana.

Si pasamos al análisis cuantitativo, observamos lo siguiente:

Temporada	Patrimonio cultural – Resolutivos		Patrimonio cultural - Productivos	
	Total	%	Total	%
1	14	54%	12	46%
4	12	30%	29	70%
9	35	57%	26	43%
16	8	42%	11	58%
23	36	82%	8	18%

Tabla 2. Comportamiento del patrimonio cultural en casos Resolutivos y Productivos



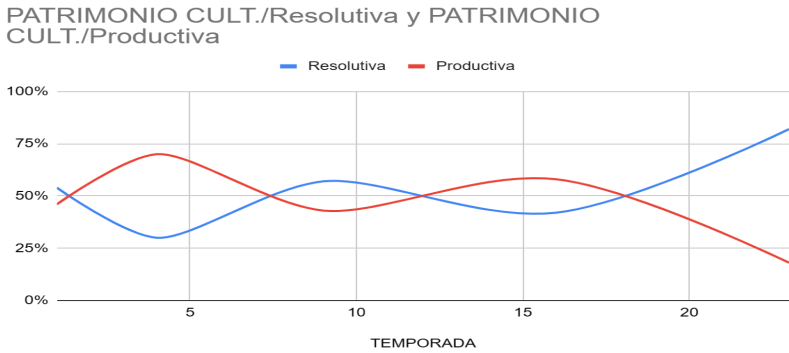


Gráfico 2. Comportamiento del patrimonio cultural en casos Resolutivos y Productivos

En el caso del patrimonio cultural, podemos observar que nuestra hipótesis explica tanto el pico de opciones productivas en la temporada 4 (70%), como su descenso abrupto en la temporada 23 (18%). En la temporada 4, en particular, llama la atención el 70% de opciones productivas, las cuales, *a priori*, deberían ser las menos utilizadas en el doblaje de un producto cultural, puesto que llevan adelante una divergencia programática con respecto al guión original. Esto significa que hubo un trabajo de producción muy significativo, adaptando especialmente referencias al patrimonio cultural norteamericano.

En el período intermedio, en cambio, hay oscilaciones muy marcadas, la más llamativa de las cuales se encuentra en la temporada 9, en la que se invierte la proporción esperada de opciones productivas y resolutivas. Podemos comprender mejor este hecho si desagregamos los tres episodios analizados:

Episodios	Patrimonio cultural			
	Resolutivos		Productivos	
	Total	%	Total	%
09x01	4	12%	10	38%
09x11	26	74%	13	50%
09x22	5	14%	3	12%
Total	35	100%	26	100%

Tabla 3. Comportamiento de casos del patrimonio cultural en la Temporada N°9

Aquí vemos que el gran aumento de casos totales, que explica el 74% de las opciones resolutorias de la temporada, se concentra en el episodio 9, un capítulo recopilatorio de musicales que incluye parodias de obras existentes y gran cantidad de nombres propios de actores, actrices y ciudades icónicas (como New York), lo cual genera una gran cantidad de doblajes resolutorios.

La temporada 16, por su parte, tiene una cantidad total de referencias al patrimonio cultural muy baja, lo cual no permite cuantificar con cierto grado de confianza. En cualquier caso, observamos que esta dimensión del doblaje es la que menos responde a nuestra hipótesis de trabajo, lo cual se puede explicar por la alta presencia de nombres propios y la dificultad que su traducción artística ha generado históricamente (Nyangeri 2019).

Desde un punto de vista traductológico –que no es el eje de este trabajo– estos casos de Patrimonio cultural representan “puntos de crisis” causados por la presencia de “referencias extralingüísticas vinculadas a la cultura” (Pedersen 2005), las cuales pueden ser subsanadas con distintas estrategias (especificación, sustitución, generalización, etc.) según la familiaridad que tenga la audiencia receptiva con la referencia original. De acuerdo a esto, las curvas de este apartado responden a una constante dualidad: las referencias culturales no lingüísticas de estos capítulos incluyen obras de consumo cultural masivo en todo el continente (como las películas estadounidenses), pero a su vez contenido televisivo, o de otros medios, que no trascienden lo local (siendo mono o microculturales, según Pedersen), así como productos de marcas registradas que no sólo no están comercializados internacionalmente, sino que en ciertas ocasiones no pueden ser nombradas por cuestiones publicitarias. En suma, esta dualidad entre opciones productivas y reproductivas resulta esperable en las referencias culturales, en mayor medida que en los otros tipos de culturemas analizados.

### 5.3. CULTURA SOCIAL

La categoría correspondiente a la cultura social resulta limítrofe con otras, especialmente con la cultura lingüística, puesto que muchas relaciones sociales se codifican lingüísticamente (apelativos, frases hechas, lenguaje afectivo, eufemismos, etc.).

Un lugar destacado aquí lo tienen las formas no equivalentes resolutorias de referirse a lugares y bienes de consumo, como el *Kwik-e-mart* que es referido como *fuentes de soda* (01x05), o el *squishy*, traducido como *helado* en el mismo episodio. En cambio, estos mismos términos son traducidos en otro lugar de manera equivalente y resolutoria, como *minisuper* (16x11) y *malteada* (09x11). Estas dos últimas opciones son las que luego se mantienen

con mayor sistematicidad en el doblaje de la serie, lo cual nos permite suponer un primer momento de experimentación en la primera temporada hasta estabilizarse en las posteriores<sup>14</sup>. También se ubican en la categoría de doblajes equivalentes resolutivos aquellas opciones en las que se convierten unidades de medida, típicamente onzas en litros, millas en kilómetros, o pies en metros; por ejemplo, *500 feet* es traducido como *150 metros* (16x11).

Los doblajes productivos, por su lado, son relativamente menos que los resolutivos, tanto en su forma equivalente como no equivalente. En relación a los primeros, tenemos algunos ejemplos de equivalencia productiva en la actualización del valor del dinero en *five cents* traducido como *cincuenta* (04x11), puesto que cinco centavos de peso mexicano hubiera sido una cantidad todavía menor que la declarada. Más interesante aún, la mención a códigos de conducta implícitos en *the code of the schoolyard* es traducida con un equivalente productivo en *los principios del estudiante* (01x05). Este ejemplo es interesante porque podría haber admitido una traducción literal, manteniendo el mismo tipo de referencia, pero opta por una forma productiva que rige la moral individual (y no las reglas institucionales del patio). De manera parecida, existen ejemplos de doblajes no equivalentes productivos, como en la mención *Yes. Nurse!*, que es doblada como *Ah. Louise!* (04x11), dando así nombre a un personaje secundario que era definido puramente por su profesión en el guión original.

En esta categoría observamos episodios en los cuales hay muy pocos ejemplos (el 09x01, por ejemplo, donde hay sólo 1), lo cual impide cuantificar con algún nivel de confianza. Igualmente, observamos la misma curva ascendente de las opciones productivas hacia la mitad del período y su descenso hacia el final:

Temporada	Cultura social – Resolutivos		Cultura social – Productivos	
	Total	%	Total	%
1	14	61%	9	39%
4	40	59%	28	41%
9	8	47%	9	53%
16	32	80%	8	20%
23	26	84%	5	16%

Tabla 4. Comportamiento de la cultura social en casos Resolutivos y Productivos

<sup>14</sup> Una de las evaluaciones anónimas de este trabajo señaló, acertadamente, la adopción de herramientas la implementación de herramientas como las *memorias de traducción*, que ayudan a mantener una terminología consistente a través del tiempo.

## CULT. SOCIAL/Resolutiva y CULT. SOCIAL/Productiva

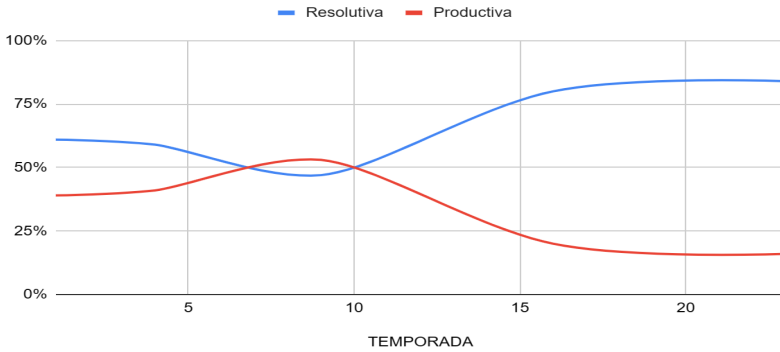


Gráfico 3. Comportamiento de la cultura social en casos Resolutivos y Productivos

Más allá de las ocurrencias totales, es claro el cambio que se observa entre la primera parte de la serie, donde las opciones resolutivas no llegaban a la mitad de las acciones de doblaje realizadas, y la segunda, donde superan el 75%. Observamos, además, como en otras dimensiones, que el nivel de opciones productivas en la temporada 23 (16%) es aún más bajo que el de la temporada 01 (39%). En otros términos, la ida del equipo de doblaje se corresponde con una disminución de la actividad productiva en la versión latina, incluso más baja que en sus comienzos.

#### 5.4. RETÓRICA

A la clasificación adoptada sumamos la categoría *retórica*, entendida como opciones que no afectan el universo cultural del guión original ni el de la recepción del doblaje, sino un conjunto de rasgos estilísticos y de caracterización de personajes, instituciones y entornos narrativos que son específicos de la serie. Un ejemplo claro puede ser el habla de Flanders o *flanderspeak*, que adopta estilemas disponibles socialmente, pero los combina de una manera singular, creando una voz propia (en el sentido de Bonnin 2021). Así, un saludo casual como *Hello, neighbour!* es, en *flanderspeak*, *Howdy neighborinoeeno!* y puede doblarse como *Holas tarolas, vecinirijillo!*. Este doblaje resulta equivalente y productivo, puesto que genera un habla de Flanders en español (generalmente compuesta de repeticiones, homofonías, aliteraciones y el uso del sufijo *-irijillo*) que es igualmente característica y retóricamente distintiva.

Entre los doblajes no equivalentes resolutivos encontramos casos en los cuales se elimina o disminuye el significado metafórico del original (*thousand knives of fire* por *te apuñalan varias veces*, 04x11; *irregular thumping noise* por *como de latidos*, 04x11). Algo parecido sucede en los doblajes equivalentes resolutivos, donde algunos tropos cristalizados son sustituidos por otros con el mismo significado aproximado (*a whole pile* por *una bandeja*, 01x05; *measly little crumb* por *una miserable migaja*, 01x05).

Los doblajes productivos en la dimensión retórica incluyen algunas de las expresiones más icónicas del español de Springfield, en especial en el doblaje de letras de canciones, que se vuelven irreconocibles. Uno de los más característicos es el nombre del grupo vocal de Homero, que en inglés se conoce como *The Be Sharps*, en español ibérico se conoció como *Los Solfamidas* y en español latino se bautizó *Los Borbotones* (05x11, reproducido parcialmente en 09x11). El título original contiene una alusión fónica a *The Beatles*, un juego de palabras con las notas musicales (*B sharp*, o *B#*, es *si sostenido*) y una alusión a la expresión *to be sharp* o *ser astuto*. La traducción al español ibérico mantiene sólo la referencia a las notas musicales (*sol fa mi* con el sufijo derivativo *-da*), sin la alusión a los Beatles y sin otro juego de palabras. La versión en español latino, sin embargo, se vincula sólo de manera marginal con los Beatles (*Los B-*) pero se autonomiza completamente de las referencias musicales y a juegos de palabras. Algo parecido sucede con la sociedad secreta a la que se une Homero en 06x12 (reproducido fragmentariamente en 09x11). En inglés, este grupo se conoce como *The Stonecutters*, refiriendo así a la masonería y sus orígenes como asociación gremial de constructores. La traducción al español ibérico es literal: *Los Canteros*, es decir, las personas que extraen piedras de las canteras, generando un doblaje que calificaríamos de equivalente resolutivo. La versión en español latino, en cambio, reinterpreta por completo el significado del nombre: *Los Magios*. Se trata de un término que no tiene definición en español, que guarda cierta relación fonética con *masones* (*ma-*) y una alusión al sentido de *magos* y el arcaísmo *magio* como ‘fantasma’, evocando una tradición arcana y secreta. No hay equivalencia en este caso; por el contrario, se trata de pura producción, prácticamente igual que en el caso de *Los Borbotones*. Como en ese caso, además, se trata de innovaciones retóricas que han quedado en la memoria cultural latinoamericana.

Aquí se encuentran, por ejemplo, las canciones de marcha del episodio 01x05: *We are happy, we are merry/ We got a rhyming dictionary* que se convierte en *Soy un soldado temerario/ para comer no tengo horario*, pura producción retórica del doblaje al español. En la misma escena, también vemos doblajes equivalentes y productivos, como *In English class I did the best/ Because I cheated on the test* que se convierte en *Saqué diez en*

*geografía/ porque me senté junto a Sofía*. En este ejemplo, el significado de altas calificaciones por hacer trampa se mantiene, pero en la versión en español aparece sugerida, como producto de una inferencia (me copié de Sofía).

Una llamativa opción no equivalente pero productiva es el llenado de silencios en el guión original con frases más o menos genéricas que evitan los momentos sin diálogos. Estas acciones se observan en diferentes momentos del corpus seleccionado, como se ve en el episodio 04x11, donde un clamor indistinto de habitantes de Springfield se convierte en *yo, yo, tengo hambre*; u *oye, no me alcanzas* (y, de manera semejante, en 01x05, Gaspar quita el diario al abuelo Simpson en silencio, pero en el doblaje latino dice *Te gané, jejeje*). Un posible motivo de esto, y que explica por qué existen diferentes doblajes de las mismas canciones, es que suponían mayor cantidad de líneas de doblaje para el equipo y, en consecuencia, un aumento en el pago por sus servicios.

En el corpus relevado encontramos una proporción consistentemente alta de doblajes productivos, especialmente en los episodios correspondientes a las temporadas 1 y 4 y, en menor medida, la 9:

Temporada	Retórica – Resolutivos		Retórica – Productivos	
	Total	%	Total	%
1	31	61%	20	39%
4	15	43%	20	57%
9	18	64%	10	26%
16	10	77%	3	23%
23	45	75%	15	25%

Tabla 5. Comportamiento de la retórica en casos Resolutivos y Productivos



Gráfico 4. Comportamiento de la retórica en casos Resolutivos y Productivos

En el corpus que hemos analizado, observamos una vez más la característica curva ascendente, en la que la temporada 04 tiene la mayor cantidad de opciones productivas, seguida por la temporada 01. Es llamativo, en este sentido, el descenso abrupto observado en la temporada 16, que resulta de menos de la mitad que en la temporada 04. De hecho, en las últimas 3 temporadas se observa cierta estabilidad en torno al 25%, que podría explorarse en futuros trabajos. Una posible interpretación de este hecho es que los fenómenos retóricos (como juegos de palabras, figuras retóricas, rimas, etc.) requieren de cierto trabajo productivo rutinario, y es en las temporadas iniciales de nuestro corpus donde se observa una labor excepcional.

## 6. CONCLUSIONES

Consideramos, en base a nuestras observaciones anteriores, que la conformación del que llamamos español de Springfield se basa en una labor conjunta del equipo de doblaje de *Los Simpsons* para toda la región hispanohablante de Latinoamérica, ejerciendo esa labor de una manera cada vez más activa y colectiva hasta su desarticulación después de la temporada 15 (2005).

Podemos atribuir ese posicionamiento a diferentes causas, algunas más inusuales que otras: en principio, el enorme éxito de la serie, demostrado por la cantidad de temporadas, aún vigentes: tal duración ayudaría al

equipo a alcanzar la confianza y el conocimiento de sí mismo necesarios para ponderar lo productivo por sobre lo resolutivo. Otro factor relevante es su ubicación central en el universo televisivo. Así, la retroalimentación con otros contenidos del mismo medio (incluso de la misma cadena de televisión mexicana) se observó en el caso de *cowabunga* pero se observa también en referencias a Chespirito, Don Francisco, Susana Giménez, la versión doblada de Dragon Ball Z y un larguísimo etcétera de consumo latinoamericano de bienes culturales. Estos fragmentos mediáticos, frases y tonos de distintas latitudes, épocas y audiencias (ya que se contemplan diferentes rangos etarios) constituyen también el español de Springfield, que considera, incluye o visibiliza otros registros televisivos.

Asimismo, la decisión, mantenida por quince años, de nombrar o no a las naciones americanas, demuestra un posicionamiento regional que va más allá de la necesidad comercial de insertar un producto en numerosos países. Propone para América Latina un habla, un repertorio cultural y un imaginario que prefiere inventar nuevas formas antes que adoptar pasivamente los prejuicios etnocéntricos de Estados Unidos. Podría argumentarse que al borrar ciertas fronteras desdibuja algunas diversidades culturales; refleja tal vez el fenómeno integrador de la globalización, fenómeno que fue creciendo a la par de las primeras épocas del programa y que se consolida en el momento en que el español de Springfield detiene su desarrollo. Las jerarquías de centro y periferia geográficas no dejan de estar en disputa en esta área, dentro de una disciplina, el doblaje de voz, que también disputa su propia posición en el mundo de las artes y el espectáculo.

Si nos atenemos a los números resultantes del análisis de casos en cada categoría (cultura lingüística, patrimonio cultural, cultura social y retórica), considerando los porcentajes obtenidos y la demostración gráfica de las curvas ascendentes y descendentes según la temporada, podemos concluir que la *neutralidad* del español neutro es una elección: como acción política y estética, el ejemplo de las primeras épocas del doblaje del programa demuestra que lo literal, lo imparcial, lo indiferente puede torcerse hacia una producción creativa. Tal es la resistencia que encontramos, y puede proyectarse a nuevas experiencias en este programa o cualquier otro.

Una consecuencia que este análisis tiene para un campo más amplio de investigación es que la agencia no se ejerce de manera individual: no aparece aquí como propiedad de un sujeto que se destaca en relación a los demás. Al contrario, se trata de un sujeto colectivo que no parece reducirse a la suma de sus miembros. Más aún, la construcción de voz que analizamos no se identifica con un actor o un personaje; el español de Springfield aparece, también, como la voz de un colectivo, creada por un colectivo.



Otro aspecto clave es la respuesta de los televidentes en la evaluación y atribución de agencia. En nuestra época, como en ninguna antes, los agentes han podido corroborar el alcance de sus enunciados virtual y físicamente (en las redes sociales o en convenciones multitudinarias) y afianzar su campo de acción. Las voces que dieron vida al español de Springfield continúan siendo solicitadas, sus diálogos mantienen un estatus de refranes populares, y su particularidad sigue motivando estudios como este. Aportamos, entonces, nuestras conclusiones, como una contribución al refuerzo de los lazos de una identidad latinoamericana contemporánea que se reconoce en la tía de Acapulco y en esa zarigüeya grande, a la que bautizamos Cuca.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGHA, ASSIF. 2005. Voice, footing, enregisterment. *Journal of Linguistic Anthropology* 15(1): 38–59.
- AIRA, SILVIA. 2016. *Doblaje: Sugerencias para el aprendizaje del oficio*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- AMORÓS NEGRE, CARLA. 2019. Los procesos de restandarización lingüística en la hispanofonía: prescripción y norma mediática de la CNN en español. En Sebastian Greusslich y Franz Lebsanft (coords.). *El español, lengua pluricéntrica, Reflejos en los medios de comunicación masiva*, pp. 271-295. Göttingen: V&R unipress.
- ARMSTRONG, NIGEL. 2004. Voicing “The Simpsons” from English into French: A Story of Variable Success. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation* 2: 97–109.
- ARROJO, ROSEMARY. 2019. Nietzsche. En Piers Rowling y Philip Wilson (eds.). *Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, pp. 34-48. Londres: Routledge.
- BAKER, MONA. 2006. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. Londres: Routledge.
- BAKHTIN, MIKHAIL MIKHAILOVICH. 1981. Discourse in the novel. In Michael Holquist (ed.). *The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin*, pp. 269–422. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press.
- BAREA TORRES, CRISTÓBAL. 2013. Tradición clásica y parodia: su tratamiento en la serie de animación Los Simpson. *Thamyris, nova series* 4: 265-278.
- BLOMMAERT, JAN. 2010. *The sociolinguistics of globalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BONNIN, JUAN EDUARDO. 2021. Discourse analysis for social change: voice, agency and hope. *International Journal of the Sociology of Language* 267-268: 69–84.
- CARESTÍA, FEDERICO. 2019. Marina Huerta: “Los Simpson fue la primera serie en la que no hubo censura para el doblaje”. *Realpolitik*, en línea: <https://realpolitik.com.ar/nota/37932/marina-huerta-los-simpson-fue-la-primera-serie-en-la-que-no-hubo-censura-para-el-doblaje/> [Consulta: 24/01/2023].
- \_\_\_\_\_. 2020. Los Simpson y el origen de “A la grande le puse Cuca”. *Cinéfilos*, en línea: <https://cinefilosoficial.com/2020/03/23/los-simpson-y-el-origen-de-a-la-grande-le-puse-cuca/> [Consulta: 24/01/2023].

- CARRERA FERNÁNDEZ, JUDITH. 2014. *Aproximación a la traducción translectal de un corpus audiovisual de películas hispanoamericanas*. Tesis para optar al Grado de Traducción e Interpretación, Universidad de Valladolid.
- DORE, MARGHERITA. 2009. Target Language Influence over Source Texts: A Novel Dubbing Approach in The Simpsons, First Series. En Federico M. Federici (ed.). *Translating Voices for Audiovisual*, pp. 134-156. Roma: Aracne.
- DRIES, JOSEPHINE. 1995. *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Dusseldorf: European Institute for the Media.
- ENFIELD, NICK. 2017. Elements of agency/ Distribution of Agency. En Nick Enfield y Paul Kockelman (eds.). *Distributed Agency*, pp. 3-14. Oxford: Oxford University Press.
- GULLÓN DEL RÍO, DELIA. 2015. *La traducción de series de televisión: análisis de los títulos de los capítulos de la temporada 17 de Los Simpson*. Tesis para optar al Grado en Traducción e Interpretación, Universidad de Valladolid.
- IGAREDA, PAULA. 2011. Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Íkala, revista de lenguaje y cultura* 16(27): 11-32. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/ikala/v16n27/v16n27a2.pdf> [Consulta: 16/08/2023]
- KRAJČOVIČOVÁ, VERONIKA. 2018. *El humor en la traducción audiovisual de la serie animada Los Simpson. Comparación de las estrategias en la traducción checa y la española*. Tesis para optar al grado de Maestría, Universidad Masaryk.
- LEAL, ALICE. 2019. Equivalence. En Piers Rawling y Philip Wilson (eds.). *Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, pp. 224-242. Londres: Routledge.
- LOPE BLANCH, JUAN MANUEL. 1996. México. En Juan Manuel Alvar (ed.). *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, Vol. 2, pp 81- 89. Madrid: Ariel.
- MACCHI, FACUNDO. 2015. El mundo del doblaje. *El Observador*. <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-mundo-del-doblaje-201582500> [Consulta: 16/08/2023]
- MARTINEZ MONTAGUT, BEATRIZ. 2017. *Diferencias de traducción en las versiones de español peninsular y mexicano de la serie Los Simpson: la problemática de las referencias culturales*. Tesis para optar por el grado de Máster en Traducción Profesional e Institucional, Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ SIERRA, JUAN JOSÉ. 2004. *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis para optar al grado de Doctor en Traducción, Universitat Jaume I.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Humor y traducción: Los Simpsons cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.
- MARTÍNEZ TEJERINA, ANJANA Y SAMANTHA SÁNCHEZ MARTINEZ. 2019. El doblaje de acentos extranjeros y regionales en Los Simpson. *MonTI Special Issue* 4: 281-307.
- MAZZITELLI, CHIARA Y FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ. 2019. Las variedades del español a través del doblaje cinematográfico. *Anuario de letras. Lingüística y filología* 7(2): 63-82.
- MENDOZA MORALES, MADELEY. 2017. La traducción de expresiones idiomáticas del idioma inglés al español en la serie “Los Simpson”. *Cientifi-k* 1: 68-77.
- MOLINA MARTÍNEZ, LUCÍA. 2006. *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de La Plana. Estudi sobre la traducció. Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.
- NARVAJA DE ARNOUX, ELVIRA. 2019. De la “unidad en la diversidad” al “español auxiliar internacional” en discursos y dispositivos promocionales panhispánicos. En Sebastian Greusslich y Franz Lebsanft (coords.). *El español, lengua pluricéntrica, Reflejos en los medios de comunicación masiva*, 39-60. Göttingen: V&R unipress.
- NYANGERI, NATASHON A. 2019. Proper Names in Translation: Should They be Translated or Not? *Eastern African Literary and Cultural Studies* 5(3-4): 347-365.

- PEDERSEN, JAN. 2005. How is Culture Rendered in Subtitles?, en línea: [https://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf)
- PEIRÓ MARTÍNEZ, MARIA. 2015. *Análisis y comparación de la traducción de los referentes culturales y los juegos de palabras de las temporadas 1 y 15 de la serie The Simpsons en España*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona.
- PENNYCOOK, ALASTAIR. 2018. *Posthumanist applied linguistics*. Oxford and New York: Routledge.
- REISS, MIKE Y MATHEW KLINKSTEIN. 2018. *Springfield Confidential: Jokes, Secrets, and Outright Lies from a Lifetime Writing for The Simpsons*. New York: HarperCollins.
- RICOEUR, PAUL. 2006. *On Translation*. Londres: Routledge.
- RODRÍGUEZ, JULIANA. 2014. Humberto Vélez: “Ser la voz de Homero fue una bendición”. *La Voz*, en línea: <https://www.lavoz.com.ar/vos/tv/humberto-velez-ser-la-voz-de-homero-fue-una-bendicion/> [Consulta: 13/07/2022].
- SANZ FERNÁNDEZ, CARMEN. 2019. *El doblaje en español: Los Simpson. Estudio comparativo entre el español de España y el de Hispanoamérica*. Tesis para optar por el grado de Máster en Lengua española y Literatura, Universidad de Jaén.
- SCANDURA, GABRIELA. 2020. *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series de ficción infantiles y juveniles: ¿estandarización, política lingüística o censura?* Tesis para optar por el grado de Doctora en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción, Universitat Jaume I.
- TYMOCZKO, MARIA. 2010. Translation, Resistance, Activism: An Overview. En Maria Tymoczko (ed.). *Translation, Resistance, Activism*, pp. 1–22. Amherst, MA: Massachusetts University Press.
- UNAMUNO, VIRGINIA Y JUAN EDUARDO, BONNIN. 2018. “We work as bilinguals”: Socioeconomic Changes and Language Policy for Indigenous Languages in El Impenetrable (Chaco, Argentina). En James W. Tollefson y Miguel Pérez Milans (eds.). *Oxford Handbook of Language Policy and Planning*, pp. 379 - 397. Oxford: Oxford University Press.
- UNCAL, CARLOS. 2012. Humor, complicidad y vínculo. En línea: [https://atina.org.ar/wp-content/uploads/2021/02/Ponencias\\_2Foro-2%c2%ba-Forum-Buenos-Aires-2012.pdf](https://atina.org.ar/wp-content/uploads/2021/02/Ponencias_2Foro-2%c2%ba-Forum-Buenos-Aires-2012.pdf) [Consulta: 13/07/2022].
- \_\_\_\_\_. 2021. Memes: la utopía heterárquica, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=EjIEhjjYK0&t=2740s> [Consulta: 13/07/2022]
- WINDLE, KEVIN Y ANTHONY PYM. 2011. European Thinking on Secular Translation. En Kirsten Malmkjær y Kevin Windle (eds.). *The Oxford handbook of translation studies*, pp. 21-30. Oxford: Oxford University Press.
- WORTHAM, STANTON Y VIVIAN GADSDEN. 2006. Urban fathers positioning themselves through narrative: An approach to narrative self-construction. En Anna de Finna Deborah Schiffrin y Michael Bamberg (eds.), *Discourse and identity*, pp. 314–341. Cambridge: Cambridge University Press.