

Universidad Nacional
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema de Estudios de Posgrado
Maestría Profesional en Traducción Inglés-Español

Del neutro al estándar: la mimesis en la serie infantil
Los Backyardigans

Investigación monográfica

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magister Profesional en Traducción

Presentado por

Johanna Céspedes Ovares

Cédula 401900477

Junio 2013

**NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL
TRABAJO DE GRADUACIÓN**

Del neutro al estándar: la mimesis en la serie infantil
Los Backyardigans

Investigación monográfica

Presentado por la sustentante

Johanna Céspedes Ovares

El 1 de junio del 2013

PERSONAL ACADÉMICO CALIFICADOR

M.A. Bianchinetta Benavides Segura
Profesora guía
Seminario de Traductología III

M.A. Sonia Rodríguez Salazar
Profesora lectora
Plan de Maestría en Traducción

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

Johanna Céspedes Ovares
Sustentante

ADVERTENCIA SOBRE DERECHOS DE AUTOR

La investigación monográfica que se presenta se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico en el Plan de Maestría Profesional en Traducción de la Universidad Nacional.

Las imágenes que se incluyen en esta investigación se utilizan con fines académicos únicamente. Todas las imágenes que se muestran son propiedad de *Viacom International Inc.*, así como los títulos relacionados a *Los Backyardigans*.

Corresponderá a quien desee utilizar las imágenes o información de *Los Backyardigans* gestionar ante las entidades pertinentes la autorización de su uso. Cualquier uso que se haga de las imágenes o títulos deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos.

Dedicatoria

A mi madre, Olga Ovares,
por su apoyo incondicional, y a

Saúl y Marcelo,
ustedes son mi inspiración.

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis, Bianchinetta Benavides, por su constante e invaluable guía, su disposición y dedicación, sin duda esenciales para la culminación de este proyecto.

A la profesora, Sherry Gapper, por su comprensión, apoyo y valiosas sugerencias.

A mis tutoras, Sonia Rodríguez y Catalina Domian, por sus acertadas observaciones.

Al señor Mauricio Meléndez, actor profesional de doblaje, y a Zaida Jiménez, directora de programación de Teletica, sin su colaboración esta investigación no estaría completa.

Les agradezco la prontitud y amabilidad con la que me atendieron.

A mis profesores de seminario I y II, Don Carlos y Allan, por acompañarme cuando el proyecto estaba aún en formación.

A mi familia por su motivación y positivismo; Tía Olgui, Nati, Jorge, Nidya, Tío Lu, Freddy, Cris, mami y papi.

A Dama y Fran por impulsarme a seguir intentando e iluminarme cada vez que el camino se oscureció.

A Raque por su paciencia y palabras de aliento.

A mis compañeros de curso en especial a Priscilla, Yorleny, Nathalie, Monserrat, Sofía y Laura por su apoyo durante todo el proceso investigativo.

Sobre todo doy gracias a Dios por darme la fuerza y la sabiduría para continuar y por haber llenado mi camino de ángeles.

Resumen

Este trabajo de graduación es una investigación monográfica sobre el desapego a las normas lingüísticas del español que se evidencia en el doblaje de la serie infantil *Los Backyardigans*. Como parte de esta investigación se explora la relación entre el texto audiovisual y el anglicismo de cultura como principal detonante de procesos neoculturales en sistemas lingüísticos establecidos. Ese vínculo traductológico y cultural conlleva a profundizar en el proceso de doblaje y el uso del español neutro como variante lingüística preferida para los doblajes latinoamericanos. Por ello se dedica una sección al análisis de las estructuras léxicas y sintácticas del corpus y se procede a comparar los hallazgos con las características morfosintácticas del español neutro. Esto se ha hecho con el fin de determinar si la interferencia lingüística del inglés al español se debe precisamente a esa variante neutral. La revisión de diferentes perspectivas sobre esa variante lingüística neutral hace que se dirija la atención hacia la actual industria audiovisual en Costa Rica. Lo anterior lleva a considerar el potencial del país como ente doblador. Tras un análisis sintáctico detallado se concluye que la presencia de anglicismos de cultura más que producto de una variante neutral es el resultado de procesos traductológicos muy literales. Se desprende de lo anterior que Costa Rica cuenta con todas las herramientas y facilidades para establecer un nicho de mercado en la industria de doblaje.

Descriptor: anglicismo de cultura, español neutro, neoculturación, polisistema, aculturación mediática.

Abstract

The following graduation project has to do with the detachment of Spanish linguistic norms present in the dubbing of the children's program *The Backyardigans*. This investigation explores the relationship between the audiovisual text and cultural anglicisms. Concepts which are thought to trigger *neoculturation processes* in a given linguistic system. Due to this cultural and traductological connection, a detailed revision of the *neutral Spanish variant* used in Latin-American dubbing as well as the process of dubbing itself is required. Therefore, a section of this research is dedicated to the analysis of syntactic and lexical features of the corpus under study. A comparison of the findings and the morphosyntactic characteristics of *neutral Spanish* is made to determine whether that linguistic variant could be the main reason for linguistic interference of English into Spanish. Because of the different points of view in regards to the neutral variant, it is necessary to briefly examine the current situation of the audiovisual industry in Costa Rica. Knowing facts about the development and history that Costa Rica has experimented in the audiovisual field leads to considering the dubbing potential of the country. A thorough analysis helps to conclude that the presence of cultural anglicisms in the corpus result from literal translation processes. The entire research project contributes to the understanding that Costa Rica has all the necessary tools and options to develop as a dubbing niche market.

Keywords: cultural anglicism, neutral Spanish linguistic variant, neoculturation, polysystem, media acculturation.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: el polisistema audiovisual, la interferencia y el español neutro	8
A. La naturaleza polisistémica del texto audiovisual	8
B. El español neutro y los mecanismos de interferencia que compiten contra el español normado	11
1. Generalidades y estructuras del español neutro	11
a. El anglicismo	17
b. El calco	19
(1) El calco sintáctico.	20
(2) El calco de la norma.	21
(3) El calco fraseológico	21
a. La fijación lingüística	22
c. Los enunciados exclamativos	24
2. El español neutro como variante lingüística	24
C. La función cultural de la traducción y su papel en los textos audiovisuales y los procesos de neoculturación lingüística	26
CAPÍTULO II: los textos audiovisuales, el anglicismo cultural y la realidad costarricense	37
A. Los textos audiovisuales y su proceso de doblaje	37
B. Aspectos morfológicos y sintácticos del anglicismo de cultura	43
C. La gestación del doblaje en el contexto costarricense	55
CAPÍTULO III: Los anglicismos de cultura y su análisis en el texto audiovisual	58
A. Generalidades de la investigación, corpus y metodología	58
B. Revisión general de estructuras y análisis de muestras	61
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	112

ÍNDICE DE APÉNDICES

APÉNDICES	120
I.TABLA 1. Frecuencia de aparición de perífrasis de verbos auxiliares en los capítulos	121
II.TABLA 2. Frecuencia de traducción de los verbos auxiliares en inglés como perífrasis	122
III. Descripción técnica de la serie	123
IV. IMÁGENES ASOCIADAS AL CÓDIGO VISUAL	123
V. TRANSCRIPCIONES DE LOS CAPÍTULOS	128
VI. LISTA DE VERIFICACIÓN DE ESTRUCTURAS	164

ÍNDICE DE CUADROS

CUADRO #1. Características del español neutro (Petrella)	14
CUADRO #2. Adaptación del modelo de análisis de Chaume	42

Introducción

El presente trabajo de graduación para acceder al grado de Magister Profesional en Traducción Inglés-Español consiste en una investigación monográfica, en la que se estudia el desapego a las normas generales del español presentes en el doblaje de la serie infantil, *Los Backyardigans*. El estudio busca advertir al lector sobre los elementos lingüísticos extranjerizantes que se infiltran en los doblajes al español, que ocurren debido al contacto frecuente de estos textos con una población determinada y a la exposición a nuevos sistemas lingüísticos que tienen lugar a causa del doblaje para Latinoamérica, y favorece la identificación de mecanismos lingüísticos de carácter sintáctico y léxico que promueven procesos de neoculturación. Esto como resultado de las estrategias traductológicas empleadas. De allí que resulte de particular interés realizar una revisión de las mismas, su contexto, y los resultados en el producto final.

La investigación se encuentra organizada de la siguiente forma, en la *Introducción* se realiza la presentación general del trabajo; en el *Capítulo I* se examina el estado de la cuestión, y se repasan aportes y teorías relacionadas a mecanismos de interferencia lingüística, a los procesos de doblaje, al español neutro y a procesos de cambio cultural que se detonan en una población debido al contexto de difusión masiva en el que se ubican. En el *Capítulo II*, se brinda una descripción detallada de los factores que atañen al proceso de doblaje y se hace mención a algunos de los mecanismos lingüísticos utilizados en el corpus, *Los Backyardigans*, que aunque son eficaces en la transmisión de un mensaje al receptor, fallan como indicadores de un español normado. Adicionalmente, se hace una breve descripción del desarrollo de la industria audiovisual costarricense y de la situación que se vive en el país en torno al doblaje, mientras que en

el *Capítulo III*, se brinda la transcripción detallada de los mecanismos lingüísticos que hacen referencia a las estrategias de traducción, al uso de las estructuras sintácticas y al léxico contenidos en los dibujos animados doblados para Latinoamérica, que debido a sus características promueven procesos de neoculturación. En las *Conclusiones*, se anota el cumplimiento de los objetivos a partir de la observación de los mecanismos lingüísticos dentro del corpus, y la detección de los anglicismos de cultura que subyacen en estas selecciones específicas de dibujos animados.

Los Backyardigans (The Backyardigans) es un programa para niños preescolares, transmitido por la cadena *Discovery Kids*, en el que cinco amigos: Pablo, Tasha, Uniqua, Austin y Tyrone se reúnen en el patio común de la parte de atrás de sus casas, y se transportan a locaciones geográficas y contextos distintos. Cada capítulo posee una duración aproximada de 25 minutos y el propósito es entretener a la audiencia con las canciones y los papeles interpretados por los personajes. Debido al auge de la serie, el número de temporadas al aire, la frecuencia de transmisión, el impacto de la cadena televisiva, y la permanencia del programa, este texto audiovisual es particularmente relevante en materia de frecuencia y contenido. Desde su estreno en Latinoamérica en el 2006, la serie se programó con inusual frecuencia; de hecho, para el año 2009 se presentaba tres veces al día, los siete días a la semana. En la actualidad, el programa llega al televidente costarricense gracias a los sistemas de televisión por cable.

Para propósitos de esta investigación se analizarán ocho capítulos de temporadas distintas, de la primera (2004) y tercera (2008) específicamente, pues dicha selección brinda una mejor perspectiva del desarrollo del programa; y muestra como estructuras ampliamente estudiadas en otros contextos se revierten de un particular interés

investigativo debido a su amplio potencial neoculturador. Los capítulos analizados son: “El fuerte de nieve”, “El Yeti”, “Los caballeros son fuertes y valientes”, “Misión secreta”, “Robin Hood, el Limpio”, “Los dos mosqueteros”, “La recuperadora” y “Viaje al centro de la tierra”. La razón de elegir ocho capítulos radica en los textos musicales presentes en cada uno de ellos, los cuales no son de relevancia en esta investigación, por lo que es necesario contar con una muestra más amplia que brinde suficiente información para trabajar solo con el discurso hablado.

Todos los doblajes de series de dibujos animados disponibles en Costa Rica provienen del extranjero, y se ha cotejado que no existen parámetros locales que regulen el uso del lenguaje utilizado en este tipo de programas. Quizás a raíz de esto, pocas son las investigaciones, en el país, dirigidas específicamente a traducción audiovisual. Los textos audiovisuales son ricos en su naturaleza debido a la superposición de aspectos lingüísticos, isocronía, imagen, iconos y referentes culturales, por lo cual es necesario revisar investigaciones sobre aspectos lingüísticos presentes en textos de esta naturaleza, con el fin de entrenar al lector, investigador o traductor, en una única línea de análisis orientada al manejo de este género traductológico.

En el programa de Maestría en Traducción de la Universidad Nacional (UNA), ya se ha investigado anteriormente en torno al texto audiovisual. La investigación realizada por Adriana Céspedes analiza el subtulado de producciones exitosas que se realizaron para el cine y la televisión; Andrea Ramírez, compara los distintos procesos traductológicos que se siguen en el doblaje y subtitulaje de una selección específica; y Adriana Zúñiga analiza la realidad nacional que gira en torno a la subtitulación. Además, se encuentra que gran variedad de investigaciones relacionadas a aspectos sintácticos o

elementos lingüísticos en selecciones específicas, sobrepasan a las que se refieren a la traducción audiovisual; Paniagua, Castro, Castellón y Hernández se centran en elementos sintácticos, estilísticos, interferencias lingüísticas y procedimientos de traducción, utilizados en diferentes géneros textuales, el científico y el religioso. Rodríguez investiga las normas de traducción que deben considerarse al trabajar con adjetivos calificativos en cuentos infantiles. En cuanto a las investigaciones sobre aspectos de cultura y traducción, los trabajos de Plá Rivel y Jaramillo abordan elementos y referencias culturales que afectan directa o indirectamente la traducción, al lector y al texto meta. En un contexto más general de investigaciones culturales resultan relevantes los aportes de Molina, que se dedica a investigar los cambios culturales ocurridos en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX; y el de Lobo, Padilla y Jiménez; que presta atención al influjo ideológico y estructuración de la cotidianidad a la que están expuestos los niños de etapas preescolares debido a la televisión.

En el ámbito internacional, Montes Giraldo, Rodríguez y Gómez Capuz estudian elementos y procesos de interferencia lingüística, el último de estos autores, se centra en cambios que se dieron en la forma de hablar de los españoles a consecuencia del doblaje de seriales. En lo que respecta al español neutro, autores como Petrella, Gómez Font y Castro Roig se han referido a las características de esa variante lingüística, pues la misma se considera un factor determinante de los textos y doblajes dirigidos a Latinoamérica. Por último, Laborda Gil se interesa por los procesos de aculturación y el papel que juega la televisión en los aspectos culturales, mientras que, la investigación de Medina trata de la socialización e influencia de la televisión sobre los niños. La presente investigación difiere de las anteriores porque a pesar de que ya se ha incursionado en

temas que abordan aspectos lingüísticos y partes del discurso, ésta atiende al contexto en el que ocurren los elementos lingüísticos de interferencia, los cuales se evalúan desde la perspectiva del español normado, el español neutro y las situaciones mediáticas que, al combinarse, promueven la neoculturación.

Para realizar el análisis de un fenómeno frecuente en materia de doblaje, se plantean los siguientes objetivos; el objetivo general de este trabajo consiste en describir los mecanismos lingüísticos presentes en el doblaje de la serie animada *Los Backyardigans* con el fin de determinar el grado de neoculturación en las estructuras del español de llegada. Los objetivos específicos son:

- 1) Documentar teorías y aportes relacionados a las características polisistémicas de los textos audiovisuales, al español neutro y los mecanismos de interferencia lingüística, y a la neoculturación.
- 2) Revisar las características de los textos audiovisuales y los procesos de doblaje a los que se someten este tipo de textos para comprender su naturaleza y el porqué de las decisiones traductológicas.
- 3) Exponer las características de los anglicismos culturales de carácter léxico y sintáctico que subyacen en textos audiovisuales y conllevan a utilizar estrategias que promueven procesos de neoculturación lingüística.

El proceso de análisis de las series inicia con la observación de la transcripción de diálogos del corpus, donde se presta particular atención a las estructuras sintácticas, el orden oracional, la fijación lingüística o a calcos y anglicismos variados. Posterior a su identificación, las estructuras se organizan según la categoría lingüística a la que pertenecen con el fin de describirlas en función de elementos foráneos detectados.

Luego, se discuten las estrategias de traducción de las muestras textuales para después comparar las características sintácticas y léxicas del corpus, con los rasgos morfosintácticos atribuidos al español neutro. Dicha tarea se lleva a cabo con la ayuda de unas listas de revisión para visualizar, con mayor simplicidad las semejanzas entre el español neutro y el doblaje de estas series (ver punto VI de los apéndices). Esta técnica facilita la percepción de las estructuras y organización que giran en torno al español utilizado en las series que se analizan, y lo que se cree debe ser la regla en los programas de difusión masiva: el *español neutro*.

La presentación y apreciaciones de los mecanismos de interferencia lingüística detectados en el corpus se realizan a la luz del modelo de análisis para textos audiovisuales de Chaume, mientras que su relación con los procesos de neoculturación lingüística, se aborda desde la teoría de los polisistemas propuesta por Even-Zohar ya que ayuda a describir apropiadamente los procesos de modificación cultural que ocurren por variantes internas y externas al sistema, y que influyen directamente en el discurso. Se elige trabajar con dibujos animados a razón del destinatario, pues el mercado demanda que las series dirigidas a niños sean dobladas. Además que, como el público meta lo constituyen hablantes del español que aún están en etapas iniciales de desarrollo lingüístico, al menos en lo que a nivel formal se refiere, los mecanismos lingüísticos de interferencia, así como las variaciones con respecto a la norma estándar retan de manera directa al sistema cultural y lingüístico del destinatario en cuestión, a veces hasta posicionarse dentro del sistema oral del receptor, en forma de anglicismos culturales. De ahí la importancia de las estrategias traductológicas que se empleen al doblar este tipo de género audiovisual.

El aporte de la investigación a la traductología consistirá en brindar un espacio de revisión teórica en torno al análisis de los resultados de un proceso de doblaje apegado a estructuras ajenas a la norma, y las eventuales repercusiones lingüísticas que se derivan del proceso. Esto crea un espacio para la eventual mejora de las decisiones y estrategias de traducción utilizadas actualmente en los dibujos animados destinados a una población meta muy joven que se ve expuesta al trabajo traductológico proveniente del exterior. La identificación de los elementos lingüísticos da lugar a la retrospectiva de los procesos de doblaje que se realizan actualmente en el mercado, en el género específico de dibujos animados.

Este análisis reflexivo espera conducir a la identificación y expansión de áreas de investigación traductológica en Costa Rica, dado que en algún momento, debido al crecimiento de la industria audiovisual a nivel mundial, el doblaje, utilizando el dialecto del español costarricense, podría consolidarse en la medida que los hablantes de las demás variedades latinoamericanas requieren de un acento, entonación y selección de léxico como las que se utilizan en nuestro país.

Al trabajar con textos audiovisuales para niños se vuelve imperante analizar el corpus con una especial sensibilidad lectora que permita detectar la riqueza léxica y sintáctica de este tipo de series. En este género audiovisual la variedad de componentes que conforman el texto: las imágenes, el audio, los registros, y contextos de situación convergen para crear un corpus bastante complejo que requiere de criticidad e interés para estudiar distintos escenarios en los que se necesita acudir a decisiones traductológicas puntuales que tienen un impacto directo o indirecto sobre el lector meta.

Capítulo I

El polisistema audiovisual, la interferencia y el español neutro

Como se indicó en la introducción, este proyecto de investigación busca describir los mecanismos lingüísticos presentes en el doblaje de *Los Backyardigans* para determinar el grado de neoculturación detonado por la interferencia lingüística presente en las estructuras del español de llegada del corpus. El objetivo de este capítulo, por tanto, consiste en documentar teorías relacionadas a las características polisistémicas de los textos audiovisuales, al español neutro y los mecanismos de interferencia lingüística, y a la neoculturación, temáticas organizadas en tres secciones principales: la primera expone información sobre la naturaleza polisistémica de los textos audiovisuales; la segunda revisa lo que se conoce por español neutro e incorpora una serie de mecanismos de interferencia que desacatan de cierta forma las reglas de un español normado, y finalmente, se aborda la función cultural de la traducción en los textos audiovisuales y el medio como promotor de procesos neoculturales.

A. La naturaleza polisistémica del texto audiovisual

Los textos audiovisuales (TA) son textos que resultan de la fusión de una serie de elementos lingüísticos y extralingüísticos que se incorporan en un contexto situacional para comunicarle, al receptor, el mensaje de un emisor externo al proceso comunicativo inmediato, para quien la recepción del mensaje es primordial. Estos textos se emiten de forma masiva a través de un medio que apela a los sentidos del receptor con el fin de

obtener una respuesta del mismo. El medio de transmisión de los TA permite que el receptor tenga acceso a actos comunicativos iniciados por una amplia variedad de emisores de culturas distintas a las del receptor meta que se encargan de imprimir su sello cultural en el mensaje. Al recibir el mensaje, el receptor, a veces pasivo, lo procesa e incorpora o descarta los aspectos del mensaje asociados a su realidad inmediata. Sin embargo, por las características del medio, generalmente prevalece la primera opción.

La naturaleza polisistémica de los TA se basa en la muy conocida teoría de los polisistemas literarios expuesta por Itamar Even-Zohar, la cual a grandes rasgos propone que la comunicación humana se rige por sistemas (culturales, literarios, etc.) que, al interactuar, refuerzan o transforman un sistema mayor en el que se encuentran insertos. Los elementos que ingresan al sistema pueden ubicarse en el centro o en la periferia. El centro del sistema lo ocupan los elementos canonizados, es decir, que representan el “ideal” cultural o literario que ha sido establecido en ese sistema por las clases dominantes; mientras que, en la periferia, se encuentran los elementos no canonizados, aquellos cuyas características difieren de las reflejadas en los elementos canónicos. Como los sistemas se interrelacionan, el estudio de los elementos en el sistema debe realizarse de forma contextual para comprender que es lo que realmente ocurre. Además, se expone que los cambios que ingresan al sistema, generalmente, lo hacen por la periferia y en determinado momento se canonizan para que se vuelva a repetir el ciclo. No todos los elementos en la periferia son potenciadores de cambio, sino que algunos fortalecen los elementos canonizados que ya se encontraban en el centro (Even-Zohar *Polisistemas* 3-11) Los TA constituyen un polisistema porque los elementos que lo conforman funcionan cada uno de forma independiente pero interactúan entre sí para

lograr que el TA se mantenga como un elemento canonizado dentro de un sistema periférico comercial que se rige por el canon cultural de un sistema social mayor, en el que la clase dominante es precisamente la sociedad meta.

Para detallar, se retoma lo que se decía al principio de esta sección sobre el TA. Cada uno de los elementos que conforman el TA son parte de un sistema visual, auditivo, lingüístico, cultural o de naturaleza variada y todos esos sistemas periféricos giran en torno al centro del sistema: el mercado, la guía de conexión y el grado de confrontación entre los sistemas periféricos. Pero ese sistema, que ahora se denominará *mercado*, se encuentra adyacente a otro sistema mayor en el que *el consumidor* ocupa el centro y a su alrededor subyacen sistemas con aspectos lingüísticos e ideológicos que repercuten directamente en la organización del centro y que son evaluados por la clase dominante, en este caso la *sociedad*.

El mercado vela por que los textos que se producen sean atractivos a la sociedad y que el consumidor los adquiriera como suyos pero, para lograr eso, los elementos del TA que están en la periferia deben emitir mensajes con los que el consumidor se identifique, aunque no sean parte del canon audiovisual. Por ejemplo, si los impulsos visuales y parte de los auditivos son atractivos, el sistema periférico del TA logra posicionarse en el centro del *sistema del consumidor*, al tiempo que los elementos lingüísticos del TA con los que el *consumidor* no se siente identificado se incluyen en la periferia y, por ende, se integran paralela o totalmente al centro del *consumidor*.

Ese posicionamiento en el centro del sistema hace que los elementos culturales, lingüísticos e ideológicos que se ubicaban previamente en el centro se sustituyan o fortalezcan. Por esa razón existen textos audiovisuales que por la fotografía o efectos

especiales constituyen éxitos taquilleros, aun cuando cuyo argumento o desarrollo verbal ofrece oportunidades de mejora. Varios autores, entre ellos, Romero Fresco, Ramírez y Casas, han observado cómo ciertas producciones que han sido acogidas por el consumidor revelan trazos de elementos verbales que aunque le resultan incómodos al receptor han permanecido a flote en el mercado.

B. El español neutro y los mecanismos de interferencia que compiten contra el español normado

Si bien en esta investigación se abordan los aspectos culturales y de doblaje que rodean a los textos audiovisuales y se analiza el estudio de los mismos desde una perspectiva multidisciplinaria, el pilar de esta investigación es el español neutro y los mecanismos de influjo que se distinguen del español normado y promueven, al formar parte de ese tipo de textos, la iniciación de procesos de neoculturación.

1. Generalidades y estructuras del español neutro

El origen del español neutro como tal se remonta a la invención de la industria cinematográfica y televisiva cuando las productoras descubren el potencial de comercialización que representaban los países de habla hispana y deciden incursionar en ese mercado. En 1929, con el doblaje de la película, *Rio Rita*, de Luther Reed, se intenta por primera vez incorporar el español neutro en la industria cinematográfica. En los primeros intentos de implementar el español neutro se contrataron actores de habla hispana con el fin de crear un dialecto que armonizara los acentos y diferencias lingüísticas de los países más representativos de Latinoamérica; sin embargo, la medida no tuvo una buena acogida por parte de la audiencia (Ávila 44). La industria

cinematográfica había descubierto una población con un gran potencial de comercialización y no podían dejar de extender el mercado hacia esa región; por eso era necesario encontrar la forma de agradarle al televidente en un idioma con el que éste se identificara. Las compañías cinematográficas siguieron tratando de extenderse a Latinoamérica sin que la estrategia comercial representara gastos innecesarios, y alcanzaron el éxito alrededor del decenio de 1970 cuando, según Ávila, México se consolida como la principal industria de doblaje al español debido a que el acento del país poseía tonalidades bastante neutrales (70). Pero ¿en qué consiste exactamente aquella variación lingüística que nació a raíz de las necesidades comerciales y que se ha vuelto motivo de tanta discusión? *Grosso modo* el español neutro es una variación lingüística del español cuyo uso se cree exclusivo de los medios audiovisuales; de momento se explican algunas de las características generales de esta variante y en la página 24 se ahonda en su descripción. Guevara, denomina español neutro al español que carece de características atribuibles al dialecto de un país hispanohablante en específico, y cuyo léxico, sintaxis y características fonológicas, son comprensibles a todos los hablantes de español, independientemente de su país de origen (259). Gómez Font concuerda con la definición de Guevara, pero agrega que éste generalmente recurre a la norma culta para evitar regionalismos y que su uso es casi exclusivo del lenguaje televisivo (24). Sin embargo, en el 2006, al volverse a referir a esa variación, Font, modifica un poco su perspectiva agregando que el uso del español neutro se extiende a otros medios de comunicación y asegura que esa variedad lingüística trata de combinar el sistema lingüístico, hispano y anglosajón, con el fin de que los habitantes hispanos que residen en los Estados Unidos logren comunicarse con éxito. Se coincide con

Gómez Font en que el español neutro es característico del discurso utilizado en los medios de comunicación y en que el discurso, en especial el televisivo, revela usos que parecen mezclar sistemas lingüísticos diferentes, máxime cuando se habla de programas doblados. No se considera justificable, no obstante, que si el español neutro surge como una herramienta comunicativa para los hispanos que radican en Estados Unidos y que claramente tienen necesidades lingüísticas diferentes a las del resto de la población latinoamericana, éste se utilice como vehículo comunicativo en un producto que se dirige a América Latina. Ahora, es comprensible que debido a la heterogeneidad de la audiencia meta, el mercado opte por opciones rentables de comercialización de sus productos. No se puede pretender crear una variante lingüística estándar sin antes considerar las necesidades de cada una de esas regiones, pues se debe tener muy presente que se está tratando de ver como un todo a una población muy amplia.

Independientemente de las características lingüísticas o el campo de acción, hay que reconocer que el uso del neutro representa una maravilla en términos comerciales y de globalización. De hecho, para Castro Roig el español neutro es una herramienta práctica que ayuda a agilizar procesos de traducción y a modernizarse. Una oportunidad para acoplarse al mundo globalizado en el que no solo se demanda calidad, sino también rentabilidad. No todos los autores concuerdan con la perspectiva de Castro Roig. La posición de Gómez Capuz, por ejemplo, es muy clara al decir que el idioma en los doblajes ha logrado transformar el español, colmándolo de anglicismos y calcos que se infiltran en la mente del televidente producto de traducciones deficientes, tanto así que el autor se refiere a la variante como “un engendro híbrido de difícil adscripción dialectal pero cargado de calcos anglicados en todos los niveles” (*La interferencia*). La realidad

es que a pesar de las críticas constructivas o no, a nivel formal los trabajos que se refieren a reglas, características sintácticas, semánticas o morfosintácticas del español neutro específicamente son escasos; sin embargo, han incursionado en esa área Petrella y Guevara, quienes se dan a la tarea de describir características morfosintácticas y prosódicas del español neutro, y un poco más general pero también importantes los aportes de Chaume, que aunque no se refiere al dialecto tal cual, nombra una serie de características del lenguaje audiovisual, y estos estudios permiten tener una idea global de la estructura del español neutro.

Petrella, en su artículo, “El español neutro de los doblajes: intenciones y realidades en Hispanoamérica”, desglosa algunas características morfosintácticas del español neutro que observó al realizar el análisis de un conglomerado de películas de ficción. Dichas estructuras se presentan a continuación acompañadas de sus respectivos ejemplos:

Estructura	Ejemplo
Uso de tú con sus correspondientes formas verbales	[<i>tú vas a ir</i>]
Uso del pretérito perfecto compuesto indicativo	[<i>he hablado; I have spoken</i>]
Futuro imperfecto indicativo a veces como única forma de futuro	[<i>él vendrá mañana; todavía estará trabajando</i>]
Uso de condicional en oraciones independientes para expresar deseo	<i>deberías estar acá</i>
Uso frecuente de voz pasiva	[<i>fue arrestado</i>]
Uso regular de perífrasis verbales como traducción literal del inglés: deber/ poder + infinitivo	[<i>debes empujar</i>]
Poco uso de perífrasis progresivas	<i>ves las cosas, en lugar de, estás viendo las cosas.</i>

Traducción literal de algunas construcciones del inglés	<i>go home</i> por <i>a casa</i> (sin posesivo)
Vasta presencia del verbo hacer	<i>sí, lo hice'</i>
Pocos tiempos compuestos	[<i>Ernesto ha terminado la tarea temprano</i>]
Estructuras sintácticas simples	[<i>saca el jabón</i>]
Imperfecto de subjuntivo como pretérito perfecto simple o pluscuamperfecto indicativo	<i>no creo que falleciera</i>
Traducción de sujeto no enfático	<i>Pase usted</i>
Verbo + sujeto+ objeto en oraciones imperativas o interrogativas	<i>¿Trajo usted esto?</i>
Leísmo / loísmo	<i>no le he visto/ pensé en robarlo (a alguien)</i>
Inconsecuencias verbales	<i>hubieron problemas</i>
Presencia de calcos	<i>rascacielos, estación de servicio</i>
Vocativos extraños a la norma	<i>amigo, cariño, encanto</i>
Empleo de insultos muy eufemísticos	<i>Bastardo</i>
Expresiones interjectivas extrañas a la norma de muchos países latinoamericanos	<i>rayos, por todos los cielos</i>

Cuadro # 1. Características del español neutro (981-982).

A lo anterior Guevara incluye que el español neutro es un dialecto vivo, el cual mantiene la cercanía con el texto original y se usa con más facilidad en planos formales que no requieren el uso de vocablos o acentos determinados (263-266). Chaume, en contraste, menciona las características del discurso audiovisual que recomienda *Televisó de Catalunya* para los doblajes, entre las que se mencionan que: “la gramática debe ser poco compleja, el léxico corriente y la pronunciación clara”, se recomienda además, “evitar dialectismos, cultismos y anacronismos, concordancias agramaticales, utilizar oraciones cortas, uso abundante de interjecciones y vocativos, evitar la supresión de

marcadores discursivos, el uso de deícticos, preferencia por la voz activa y la omisión de titubeos y vacilaciones ” (169-178).

La información anterior concuerda en su mayoría con lo que ha sido descrito por Petrella y Guevara sobre el español neutro, dentro de lo que figuran estructuras sintácticas y selecciones léxicas de importancia para el análisis del corpus; sin embargo, como el objetivo general de este trabajo consiste en describir los mecanismos lingüísticos presentes en el doblaje de *Los Backyardigans* para determinar el grado de neoculturación presente en las estructuras del español de llegada. El análisis de esas estructuras no se limitará a aquellas atribuidas al español neutro, sino que se suman al estudio de otros elementos evidentes en textos audiovisuales que se doblan del inglés al español y que no coinciden con las normas generales del español. Se incorpora, además, lo que otros autores, como Rodríguez, Montes Giraldo y Lorenzo, han detectado en textos traducidos del inglés al español; y que sirven como una guía general de los anglicismos y calcos que suelen contener esos textos.

Rodríguez, por ejemplo, documenta una serie de anglicismos sintácticos de frecuencia y encuentra que, en español estructuras como:

Mayor número de adjetivos impuestos al sustantivo; (...) preferencia por adverbios terminados en –mente.; (...) gerundios en contextos donde son preferibles construcciones no verbales (...); (...) aumento de la voz pasiva analítica con ser, en contra de la preferencia del español por la voz activa o, en todo caso, pasiva refleja. (...) repeticiones innecesarias o injustificadas de palabras que impiden la visión hipotáctica de la sintaxis española.; uso reiterativo del verbo auxiliar poder.; [y] (...) la construcción estar disponible (...) (152-155).

Son producto de la interferencia del inglés la combinación de todas esas características, exclusivas o no de los textos audiovisuales, que permiten ampliar la descripción del

lenguaje en nuestro corpus de análisis y revisar las estrategias traductológicas en el texto; por esa razón se dirige la atención a esas estructuras que podrían clasificarse como *anglicismos de cultura* e identificarse como detonadores de *procesos neoculturativos*. Sin embargo, antes de continuar es importante definir lo que se entiende por anglicismo y calco, ya que esto ayudará a tener una mejor perspectiva de los tipos de influjos más comunes en los doblajes y contribuirá a su reconocimiento a lo largo del trabajo.

a. El anglicismo

Latorre Ceballos define el *anglicismo* como “formas léxicas cuya ortografía incluye combinaciones ausentes o desusadas en castellano, aun cuando ellas hayan sufrido un proceso de aclimatación que haya alterado la ortografía original e incluso las haya hecho objeto de procesos derivacionales castellanos...” (Medina 14).

En contraste, el *Diccionario de Lingüística* de J. Dubois y otros, aborda la definición desde una perspectiva más global y no se limita a mencionar las selecciones léxicas y la ortografía sino que toca un punto clave al referirse a la traducción donde explica que:

Se habla de calco lingüístico cuando para nombrar una noción o un objeto nuevo, una lengua A (por ejemplo el castellano) traduce una palabra simple o compuesta de otra lengua B (francés, inglés o Alemán, por ejemplo), mediante una palabra simple de la lengua A o mediante un término compuesto formado por palabras ya existentes en esta lengua (Raders y Gaitero 312).

Se resalta de lo anterior la idea de que un anglicismo no necesariamente involucra uso de vocablos foráneos, sino que ciertos usos de la misma lengua pueden actuar como anglicismos, dicha situación contribuye a la incorporación de influjos en un determinado sistema lingüístico, puesto que el hablante al identificar los componentes como propios o

reconocidos en su lengua materna no se percatan del asunto. De ahí que sean de especial atención, los anglicismos de frecuencia, que como su nombre lo indica ocurren con mucha regularidad en español. Lorenzo define el *anglicismo de frecuencia* como: “el uso inmoderado de ciertas palabras y expresiones que, si no son anglicismos en sí, al excluir otras opciones que ofrece la lengua española, suenan, por su insistencia, extraños y monótonos” (Gómez Capuz, *La interferencia*). A esa definición Darbelnet agrega, que si la estructura o lexema que se toma prestada de una lengua extranjera, solamente aumenta el uso de un patrón ya existente en la lengua receptora, entonces se habla de anglicismos de frecuencia (Gómez Capuz, *Towards a Typological* 84). Vázquez Ayora va más allá de las definiciones anteriores y dice que los anglicismos de frecuencia ocurren:

Cuando en vez de seleccionar la más apropiada de las ‘correspondencias’ que ofrece el español nos contentamos simplemente con copiar la forma más parecida o, inclusive, la misma del inglés, y cuando dicha forma goza en la lengua anglosajona de uso muy frecuente, se ha creado una anomalía que se difunde a través de toda una versión, haciendo difícil la asimilación y delatando una manera extranjerizante que no se amolda al genio de nuestra lengua. La traducción en consecuencia no fluye con naturalidad, porque hay una influencia extraña que hace sentir sus efectos en todo el texto sin localizarse en ninguna parte (102- 103).

Es de notar que ese tipo de anglicismos está muy relacionado con el apego al texto original al momento de traducir, pues se imitan de éste vocablos que existen y tienen significado en español, pero que por repetirse tanto y aplicarse en el mismo contexto en el que ocurren en inglés, dejan de ser naturales en la lengua materna. Estas últimas características hacen que el contexto de ocurrencia de los calcos y los anglicismos sintácticos de frecuencia sea muy parecido debido, principalmente, a la aplicación de

vocablos foráneos que irrumpen en el sistema lingüístico de la lengua materna y empiezan a usarse como propios.

b. El calco

Montes Giraldo define los calcos como influjos lingüísticos que surgen a partir del contacto entre dos pueblos, dígame sistemas lingüísticos distintos, en los que a causa de situaciones sociales y de poder, alguno o ambos sistemas lingüísticos, ejercen o adoptan rasgos del otro. Según el autor, los calcos pueden ocurrir en distintos niveles del sistema o de forma global; sin embargo, para consolidarse como tal, ambos sistemas deben tener características o patrones en común. Así, un calco ocurre cuando una característica lingüística de un sistema A se imprime en un sistema B copiando el uso que se le da en A, el cual es aceptado en B debido a algún patrón existente en ese sistema, por ejemplo, “(. . .) *esperar por*, que copia la estructura de, *to wait for* (. . .) aunque esta construcción preposicional es ajena al verbo esperar no lo es en otros verbos españoles que se unen con una preposición (entrar en, temer por, etc.)” (18-20); es decir que ocurren a partir de patrones preexistentes en la lengua receptora. A pesar de que existen diferentes tipos de calcos, en esta investigación, por centrarse principalmente en un análisis a nivel estructural, se dirige la atención a solamente tres tipos de calcos: 1) de la norma, 2) los sintácticos, que a la vez se subdividen en absolutos y de frecuencia, y 3) los fraseológicos, no obstante, estos últimos no se analizan como calcos *per se* sino que se abordan desde una perspectiva general de fijación lingüística, pues de esta forma no se limita el estudio a refranes, modismos o frases hechas, sino que se puede extender a la fijación y libertad de movimiento de diferentes sintagmas dentro de la oración,

dando libertad de análisis a contextos que no se podrían clasificar como modismos pero que claramente evidencian variaciones idiomáticas y estilísticas que le restan naturalidad y fluidez al discurso. Lo anterior, además, abre un espacio para analizar en términos de fijación situaciones que en ocasiones pasan inadvertidas por no involucrar factores léxicos, pero que tienen un efecto directo en la percepción general del discurso.

(1) El calco sintáctico

García Yebra explica que el calco sintáctico consiste en: “la estructuración de la frase según el molde de la frase extranjera, especialmente en lo relativo al orden de las palabras” (RAE). Nótese que la diferencia entre el calco y el anglicismo sintáctico es muy estrecha; sin embargo, en el primero siempre se mantienen todas las frases en español, pero la estructura interna de la frase refleja el sistema lingüístico anglosajón y se centra mucho más en cuestiones gramaticales y de forma. Weinreich en *Towards a Typological Classification of Linguistic Borrowing (Illustrated with Anglicisms in Romance Languages)*, profundiza en las características de estructuras y agrega que, “‘syntactic borrowing’ . . . takes into account grammatical relations, especially those of order, agreement, and dependence” (Gómez Capuz 89). Mientras que Casas ahonda en el concepto y clasifica los calcos sintácticos en dos categorías de acuerdo a sus características: los de frecuencia y los absolutos; los primeros corresponden a la utilización en la lengua meta de una estructura natural y de uso común en la lengua original, que a pesar de existir en la lengua meta no se utiliza con la misma libertad que en la original. Los segundos ocurren cuando se incorpora una estructura a la lengua meta que no es común en ella (6).

(2) El calco de la norma

Estos calcos son importantes porque influyen directamente en la realización del lenguaje del destinatario y, a diferencia de otros influjos, no se detectan con tanta facilidad como los léxicos porque logran inmiscuirse con reglas y características que aplican al sistema lingüístico de la lengua meta. Montes Giraldo se refiere al calco de la norma como uno de estos casos:

Este tipo de calco posiblemente es uno de los más frecuentes, pero pasa generalmente inadvertido porque no afecta al sistema lingüístico en sentido estricto, sino al **sistema idiomático-normativo**. Uno de los ejemplos más constantes de tal calco es olvídale (< *forget it*) (47).

Por su parte Gómez Capuz, basado en los aspectos de Montes Giraldo agrega que:

Es obvio que en la expresión anterior no se da ningún sentido a olvidar, y que la expresión se usa en un contexto en que **lo normal son otras expresiones** (despreocúpate, no tengas cuidado, etc.) (*La interferencia*).

(3) El calco fraseológico

Con respecto a los calcos fraseológicos, “(...) P.A. Lagueux considera que el calco fraseológico consiste en traducir literalmente sin tener en cuenta el universo conceptual de la lengua receptora.” (Gómez Capuz *La interferencia*). Es decir, que se traducen las palabras pero en esencia el texto sigue siendo el mismo, convirtiéndose en una mutación lingüística porque posee elementos fácilmente identificables en el idioma al que se traduce, pero se mantiene el significado y estructura de la lengua original. Alvarado amplía lo enunciado por P.A. Lagueux e indica que ese tipo de calcos hacen referencia a la copia de estructuras lingüísticas cuya libertad de elección léxica y en ocasiones de orden es restringida, y constituyen una traducción casi literal de colocaciones o

combinaciones léxicas, en las que los vocablos que las conforman poseen distintos grados de fijación; son idiomáticos y tiene significados que el hablante nativo no toma de forma literal, por ejemplo, los refranes, los modismos, las frases hechas, etc. (26-28).

(a). La fijación lingüística

La fijación lingüística es clave para los calcos fraseológicos porque cuando estos ocurren en frases o expresiones fijas el hablante nativo los detecta con facilidad; sin embargo, son difíciles de reconocer en oraciones donde la fijación no es tan evidente a nivel sintáctico como en el léxico. En efecto, las oraciones también tienen una organización específica y cualquier alteración en el orden repercute en el sistema lingüístico. Es más, Corpas Pastor indica que las locuciones gozan de fijación lingüística externa e interna; externa que consiste en la coordinación y unión de las palabras dentro de la oración, e interna para referirse al significado que adquiere la oración (Voltaire 98).

Hawkins, en contraste, evita mencionar aspectos sintácticos, pero ahonda en la causa de la fijación de ciertos elementos en la oración. Este autor propone que los constituyentes gramaticales de más fácil comprensión se colocan de primeros en la oración para facilitar la decodificación del mensaje (Elvira 76).

La fijación externa se rige a partir de una serie de parámetros que determinan el orden de los elementos en la oración de cada sistema lingüístico. Todas las oraciones poseen una predisposición idiomática que establece como se organizarán los elementos oracionales. No obstante, aunque las dos lenguas busquen la simplicidad del mensaje, es posible que las partículas que requieren menos análisis en un idioma, en el otro constituyan las más complicadas y por ello deben ubicarse en posiciones distintas dentro

de la proposición, limitando las posibilidades de traducir un pasaje literalmente. Hay que tomar en cuenta que aunque en este caso la fijación se refiere a estructuras sintácticas solamente, éstas tienen un efecto directo en el léxico y la naturalidad del idioma. Por esa razón, Vera indica que “las relaciones sintácticas oracionales no se incardinan necesariamente en palabras, sino en secuencias mayores de elementos de funcionamiento sintáctico unitario (...)” (21). Elvira se inclina por el aporte de Hawkins y agrega que conforme los componentes dentro de la oración se gramaticalizan, los elementos oracionales pierden libertad de movimiento (162).

El asunto es que, a pesar de que todas las lenguas difieren en cuanto al orden oracional básico; por ejemplo S + V + O frente a O + S + V, cada una se asemeja debido a la afinidad por los procesos de decodificación poco complejos. Lo que nos indica que el orden de los elementos oracionales en un sistema lingüístico paratáctico pocas veces copiara la organización de un sistema hipotáctico, aun cuando los elementos en la oración no pertenezcan a expresiones fijas.

El tipo de textos analizados en esta investigación no se limita al estudio de estructuras sintácticas solamente, sino que se interesa por las expresiones discursivas menos rígidas que surgen en el discurso de forma imprevista y que están íntimamente relacionadas con la cultura, idiosincrasia y dialecto de una región específica. Tal es el caso de los enunciados exclamativos, la interjección y la onomatopeya.

c. Los enunciados exclamativos

Cortés define la interjección como: “Una palabra constituida generalmente por una sola sílaba en cuyo ataque y coda pueden aparecer fonemas en final de palabra en el léxico patrimonial... y cuyo significado es enteramente expresivo” (107). Se resalta de la cita anterior la palabra “patrimonial” porque explica una característica inherente de las interjecciones, pues las mismas no son comunes a todas las regiones que hablan la misma lengua, sino que surgen del bagaje cultural de la nación como una forma diferencial de reaccionar frente a una situación, que incluso puede asociarse al idiolecto de un individuo. En los doblajes, sin embargo, el uso de las interjecciones se tiendan a generalizar y se encasilla en contextos específicos.

A diferencia de las anteriores, las onomatopeyas, definidas por Gasca y Gubern, como “(...) los fonemas de una palabra que describen o sugieren acústicamente el objeto o la acción que significan” (578), son más generales y podrían fácilmente relacionarse a diferentes regiones que comparten el mismo sistema fonético, pues como afirman los autores lo que hacen es copiar el sonido emitido por objetos, animales o incluso acciones que son comunes a todos los hablantes de esa lengua. Hay que señalar; sin embargo, que en los idiomas con sistemas fonéticos diferentes, la percepción del sonido por parte del hablante varía.

2. El español neutro como variante lingüística

En el contexto de esta investigación, entonces, entendemos por “español neutro” a la variante del español utilizada en los doblajes destinados a Latinoamérica, que revela

en su estructura presencia inmoderada de influjos, y presenta mayor afinidad por los calcos y anglicismos léxicos y sintácticos que por expresiones más castizas. Además, evidencia usos gramaticales y discursivos que aunque existen en español hacen referencia a voces anglosajonas que se reflejan en el uso excesivo de sujetos enfáticos, vocativos y perífrasis verbales, así como la anteposición adjetiva y las demás características mencionadas anteriormente en la información pertinente a español neutro. El español neutro constituye, como argumentan Font, Castro Roig y Guevara, un dialecto estándar pero solo en un contexto específico porque aunque su uso se extiende a toda la región Latinoamericana, aplica solamente a géneros textuales de comercialización masiva y es atribuido exclusivamente a los doblajes. Pese a su utilidad comercial, el español neutro no brinda ningún aporte formativo de peso al español. Sin embargo, muchos, como lo hizo Font, podrían aducir que como el español neutro es exclusivo de contextos audiovisuales o masivos no se puede adjudicar a alteraciones en el discurso general de la población. Pero Gómez Capuz y Estrany apoyarían la idea de que esta variedad, que inició como una táctica de mercadeo, se ha convertido para ciertos sectores de la población en un modelo discursivo absoluto que por verse envuelto en un contexto de situación mediática y cultural tan atractivo fomenta la imitación. Al ser la voz audible del medio de comunicación más popular e hipnótico de todos los tiempos, la televisión, e involucrar procesos tan directos de intercambio cultural, como la traducción, el idioma en el doblaje de dibujos animados al español se ha convertido en un detonante de procesos de neoculturación a nivel lingüístico e ideológico.

C. La función cultural de la traducción y su papel en los textos audiovisuales y los procesos de neoculturación lingüística

Desde tiempos antiguos la traducción ha sido el principal vehículo de transmisión cultural, gracias a ella el conocimiento de civilizaciones más avanzadas ha llegado a otros pueblos y las personas han ido experimentando movilidad social basada en las experiencias de sus antecesores. De hecho, muchos de los textos que en la actualidad se consideran originales de una sociedad nacieron en su momento de traducciones, tal es el caso de la imitación poética que Frances Aparicio, en *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*, relaciona con procesos de descubrimiento y creatividad en los que mediante la traducción de textos canonizados, los “escritores” que los traducían incorporaban en sus escritos prácticas de la literatura extranjera que adquirieron valor en el contexto hispanoamericano (10-11). La traducción más que un puente de lenguaje, se ha caracterizado por promover la innovación y funcionar como un absoluto del cual se imitan patrones culturales que se acoplan a la realidad de la cultura meta y contribuye al desarrollo de aspectos que en determinado momento parecían imposibles para una cultura naciente. Al menos así lo cree Vargas cuando indica que en los tiempos del “mundo latino clásico [en los que] se veía la traducción como una actividad por medio de la cual se buscaba un estilo literario y cultural propio, aun y cuando se partiera de un texto escrito en una lengua extranjera (...)” (*Tonos digital*). Desde entonces la traducción se posicionaba como un ente forjador de cultura, permitiéndole a una sociedad adoptar patrones que al incorporarse retaban a los ya existentes e impulsaban el

desarrollo cultural en una dirección distinta, mas no desligada de la habitual. La traducción era y continúa siendo importante no por mera cortesía hacia las personas que no entienden un idioma, sino por el intercambio de conocimiento y formación multidisciplinaria que aplica a todos los niveles de la organización del sistema social de un pueblo, dentro del cual yace el sistema lingüístico. Delisle, en su afán por resaltar la importancia de la traducción, coincide con Vargas en que ésta cumple una función formadora, pero aprovecha para enfatizar además la función estilística y la identitaria que, de dirigirse específicamente al sistema lingüístico, sería responsable de la adquisición de estructuras sintácticas que se suman a las ya existentes en la lengua de llegada (223-224). Se mantiene una perspectiva similar a la de Delisle, pero se insiste en la idea de que el conocimiento no se va apilando en el sistema sino que detona procesos evaluativos en los que el receptor meta pone a prueba lo que ya conoce y lo valora con lo nuevo. Esto le permite al receptor llegar a sus propias conclusiones y a partir de la reflexión aprovechar lo que le sirve o considera correcto de ambos sistemas (materno y extranjero). Por esa razón, es que se hace referencia a la traducción como un texto que, más allá de reflejar culturas ajenas o novedades que incitan a la imitación, favorece a la incorporación de tendencias literarias, estilísticas, léxicas, y hasta ideológicas que llaman la atención no sólo de escritores o eruditos, sino del destinatario meta para el cual se creó. De ahí, que el sentido de identidad del que habla Delisle no se centre solamente en honrar y reconocer lo propio, al contrario, amplía la visión de la audiencia meta y la hace identificarse con tendencias que son fácilmente aplicables al entorno en el cual se desenvuelve.

En las traducciones para doblajes, el texto traducido influye de manera considerable en el nivel sistémico, pero su influencia aumenta cuando se combina con factores mediáticos que tienen mucha influencia a nivel social, como es el caso del televisor. Por eso es crítico entender que el traductor de doblaje tiene en sus manos una labor crucial y que como indican Hatim y Mason “cuando se realiza una traducción para el doblaje han de tenerse en cuenta todos los aspectos relacionados a las variedades de uso y de usuario” (Agost 97). Pues lo que se espera es que el receptor pueda relacionarse lo más posible con el texto audiovisual y asociarlo con situaciones que ocurren en su realidad inmediata, incluyendo: a. los cambios de formalidad del discurso, b. la forma de hablar de los personajes y c. la forma en la cual se trasmite el discurso. Si se pretende que la forma de entregar el mensaje sea a través del discurso, situación verdadera para todos los textos audiovisuales doblados, se debe lograr que el receptor meta vincule el discurso de los personajes con la forma de hablar que percibe en el entorno que lo rodea. Con la desventaja de que en los textos audiovisuales el cambio de modo, de escrito a oral, representa un desafío para el traductor porque el discurso televisivo debe ser exacto, conciso, claro, poco redundante y específico, que el receptor sienta que el texto se dirige a él, pero lo suficientemente general como para que receptores de regiones muy distintas se identifiquen con el producto traducido. De hecho, Ávila manifiesta que uno de los principales motivos para doblar una película es el obtener el mayor provecho posible de la universalización de la misma (19). Más al traducirse, la carga cultural del texto es uno de los factores más relevantes. Pues en efecto, lo que se trata con la traducción, aclara Avendaño, es crear un equilibrio, en el que se le permita al destinatario conocer de la sociedad a la que no pertenece, pero que no incorpore

demasiada información como para que ocurra un choque cultural que lleve al rechazo completo del nuevo texto (75). Castro Roig, en contraste, no le da tanto énfasis al texto, sino al traductor y a su labor como mediador cultural, y es que pensar en un traductor que es muy bueno en el idioma, pero que no tiene dominio total de la cultura a la que traduce es como imaginar a un cirujano que sabe cómo utilizar el bisturí pero desconoce el lugar apropiado para hacer la incisión. Existe la idea general de que un poco por desconocimiento cultural o tal vez por descuido, las traducciones de los doblajes del inglés al español contribuyen a la “desfiguración” de ciertas estructuras lingüísticas. Una idea que en ocasiones parece extremista si se considera que desde sus inicios la traducción ha sido uno de las principales fuentes de imitación cultural; sin embargo, nada absurda al ver que cualquiera que sea el contenido de un texto traducido, en especial si proviene de una cultura dominante, es decir que la sociedad meta, considera digna de imitar, va a ser parcialmente adoptada por el receptor meta. Efecto que aumenta con los textos audiovisuales debido al fuerte efecto que ejerce la televisión sobre la sociedad.

Castro Roig, Gómez Capuz y Estrany, son partidarios de esa idea, el primero de los tres explica que el fenómeno se hace evidente en la traducción de las onomatopeyas e interjecciones que se observan en los textos audiovisuales (*La traducción*). En cambio Gómez Capuz y Estrany coinciden en que en los últimos años los doblajes de los textos audiovisuales se han ido convirtiendo en uno de los principales canales de influjo lingüístico. Lefevere, desde una perspectiva más general y desligada del medio de transmisión, respalda el hecho de que la traducción es una fuente muy poderosa de influjo al afirmar que “*Translation is a channel opened, often not without a certain*

reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it” (2). Lo anterior se incrementa porque la versión doblada de las películas o series funciona para muchas personas como el único recurso, ellos nunca llegan a ver el texto original, y es el doblaje el que suplente esa necesidad. Suele ocurrir, además, que según el país de procedencia y la temática que se trate, el discurso de los personajes en la versión doblada se tome como un arquetipo, sobre todo, si llega de un lugar de prestigio o de una cultura con la cual el receptor se identifica. El texto audiovisual ayuda a las culturas a desarrollarse y contribuye a su transformación debido a que al exponerse a este se van adoptando nuevas tendencias y perspectivas que, poco a poco, alteran patrones culturales de quien la recibió. De ahí que Darbelnet incorpore el concepto de anglicismos culturales y los defina como la adopción de elementos de una cultura extranjera, sobre todo en aspectos discursivos o pragmáticos, como es el caso de las reglas conversacionales y rutinas del habla (Gómez Capuz, *La interferencia*).

Lo cierto es que como el texto audiovisual es tan complejo y el análisis lingüístico del mismo no puede aislarse de los demás factores que le dan significado como género audiovisual, el medio por el que se transmite adquiere mucha importancia porque es el canal a través del cual le llega al receptor. Laborda Gil, por consiguiente, considera que la televisión es un elemento *aculturador* e incluso se refiere a toda la influencia de los medios de comunicación masiva sobre la sociedad como la *aculturación de los medios*, efecto que define como:

(...) una expresión admirablemente concisa y abstracta que remite a un fenómeno vital. Pues habla de los cambios que producen los medios de comunicación en los patrones de comportamiento que las personas han adquirido socialmente. Esa

realidad tiene muchas caras y sus efectos, tan poderosos, pueden resultar contradictorios (1).

Los cambios en el comportamiento no ocurren de forma instantánea, y, generalmente, deben existir varios factores para que sucedan: una posición más débil o de identificación frente a un determinado grupo social, una cultura, una persona que ejerce un estímulo continuado, lo que esté de moda, o hasta las perspectivas del espectador. Casi siempre los cambios empiezan a hacerse evidentes después de escuchar, a diario y por vario tiempo, las mismas expresiones, ver las mismas imágenes, y exponerse a las mismas normas sociales; impulsos visuales y auditivos que llegan a calar profundo en la mente del que observa.

Laborda señala que con frecuencia los medios incentivan el préstamo cultural, la aculturación y asimilación, diferentes niveles de cambio cultural que se experimentan cuando dos o más culturas entran en contacto. El bombardeo constante de material audiovisual por parte de los medios, los cuales, por razones obvias, son más efectivos o más bien más atractivos para el televidente, de lo que puede ser un padre, se convierten en el medio predilecto de transmisión cultural. Esta situación provoca que muchas veces no se logre transmitir la cultura de generación en generación, sino que la enseñanza de la misma y de las normas sociales, que rigen una determinada sociedad, vienen directamente del medio, sea televisor, internet u otro. Laborda señala que la aculturación es consecuencia directa de los medios, pues estos se difunden de forma impetuosa y constante (1- 2).

Es decir, que no sólo hay una tendencia a remplazar los patrones de transmisión, sino que, como en el medio no existe un filtro que regule lo que entra y no en

determinado lugar, el que observa recibe una sobredosis de información que suele no estar directamente vinculada con lo que vive en su realidad social. Se le venden al televidente las imágenes de otro mundo, un escenario que si bien no es del todo extraño, no se acopla a lo que se practica dentro de la cultura origen del espectador.

Es un hecho que el avance de la tecnología trae consigo una gran cantidad de cambios que le permiten al ser humano identificarse con otras personas del mundo. No sólo hay productos en común que hacen querer saber más del lugar en donde se originaron, sino que muchos de esos productos se crean para hacer, de forma directa o indirecta, interactuar a dos poblaciones distintas. Por ejemplo, los juegos en línea en los que jugadores de diversas regiones comparten la pasión por el juego, la red y todas las herramientas de información y aplicaciones que se ponen a disposición del usuario, y, por supuesto, la televisión, cuyo concepto carga connotaciones lúdicas, de relajación, informativas y muchas veces educativas. En la actualidad, casi todo gira en torno al contacto entre naciones y esto ha generado mayor apertura, flexibilidad y tolerancia; lo que ha conllevado a que se adopten con más facilidad las costumbres y normas lingüísticas de otras regiones.

Una de las poblaciones más vulnerables a adquirir características lingüísticas del discurso en los doblajes y a imitar algunos rasgos culturales de otras regiones son los receptores en edades cognitivas tempranas, —los niños—, por varios factores; primero porque aún no cuentan con el criterio académico formal que les permita determinar las estructuras que se consideran “correctas” en español, y, segundo, que son una población con acceso y exposición ilimitada a los medios. De hecho, Aguaded al referirse a la influencia del televisor sobre esa población expone: “Los niños son los más susceptibles

al medio porque aceptan el mensaje que se les transmite, sin cuestionar lo que ven o escuchan” (Vera 204); a lo que Agost agrega que con la televisión todas las personas, desde los adultos hasta los niños, tienen oportunidad de encontrar lo que sea que quieren ver, casi a cualquier hora y en cualquier día; esto, sin mencionar, la infinidad de registros y dialectos disponibles en los programas que se transmiten (Agost 25).

Hay que admitir que en la actualidad ver televisión está de moda y que esa actividad ha ido reemplazado hábitos que existían en el pasado y que involucraban salir a socializar con sus pares. Las estadísticas demuestran que el tiempo de exposición al televisor ha ido en aumento. Según una investigación de la Eurodata, en 2004 el promedio mundial de consumo de televisión llegaba a las tres horas y catorce minutos por día (La Flecha). Tiempo que cuadriplica el que se invierte, en Costa Rica, en una lección escolar (45 minutos por lección), y en el que el televidente no está necesariamente expuesto a estímulos que contribuyan al enriquecimiento intelectual del espectador. Lo cierto es que los números revelan que las horas de consumo televisivo promedio en Costa Rica se asemejan mucho a las cifras que existen a nivel mundial; sin embargo, un artículo publicado en la *Revista de Ciencias Sociales* de la Universidad de Costa Rica en el 2006, en el que se investigaba el uso que 288 niños, de 10 años de escuelas públicas y privadas en el área metropolitana, le daban a los medios, reveló que los infantes pasaban un promedio de 4 horas al día frente al televisor, tiempo que tendía a aumentar de 1 a 2 horas durante el fin de semana (Pérez y Smith 136).

Si se combinan todos los factores que se han venido discutiendo, el medio, el discurso en los doblajes, el atractivo de las series, las temporadas al aire, el “dominio” cultural anglosajón sobre la sociedad costarricense, el tiempo de exposición a las

características léxicas y sintácticas del español neutro, y la vulnerabilidad del receptor meta, es certero que ciertos mecanismos lingüísticos se van a quedar, al menos de forma temporal en la mente del receptor, detonando procesos de *neoculturación*.

El concepto de *neoculturación* surge a partir de la reformulación del término de *aculturación* por el de *transculturación*, es por esa razón que se inicia con la definición de los mismos. De acuerdo el profesor del Departamento de Historia de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Martí Carvajal, la aculturación se refiere a la interacción y a los cambios en patrones culturales debido al contacto directo entre culturas distintas (1). Sin embargo, dentro de las nociones del término transculturación, acuñado por el antropólogo Fernando Ortiz, en Carvajal, hay conceptos que ayudan a describir mejor el proceso al que se enfrenta la población meta cuando recibe el estímulo constante y se ve expuesta al medio (4). *En Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz explica que el término aculturación es adecuado para esbozar el proceso de paso de una cultura a otra; y los efectos sociales que ese cambio genera en todos los ámbitos de la sociedad, pero que el vocablo *transculturación* describe mejor las diferentes etapas de transición porque ésta involucra no sólo una etapa de cambio sino que incluye el desapego y la pérdida parcial de la cultura propia. Ese proceso de desarraigo y adopción cultural es el que abre camino a la creación de nuevos fenómenos culturales conocidos como *neoculturación* (92-96).

Según Ortiz, la transculturación es un proceso dinámico que requiere de una participación activa por parte de las dos culturas en contacto, las que denominaremos, A, a la cultura que ejerce el patrón, y B, a la cultura receptora. A actúa sobre B exponiéndola a algo novedoso, mientras que B recibe la información y al estar en

contacto directo con A; B puede ir cambiando ciertos patrones culturales antiguos, es decir, desarraigarse de aspectos de la cultura original para adquirir los de A. Esto se hace con el fin de mantener una mejor relación en el ambiente social en el que ambos pueblos se desenvuelven en ese momento. Pero cualquier patrón adquirido de la cultura A, no sólo retará a la B, sino que al incorporarse adquiere un comportamiento propio que se acopla a las necesidades de B.

El vocablo que Ortiz propone es un término bastante complejo porque implica que B tiene la capacidad de elegir lo que adopta o elimina de A, para al final crear una cultura C. En esta investigación la neoculturación se da de forma parcial, pues no hay un contacto de primera mano y el sector afectado es sólo una sección de la población; y si bien es cierto que se plantea el desarraigo y adopción de ciertos patrones culturales, no se puede hablar de la creación total de una cultura C, es decir que la consolidación de la neocultura no es absoluta, pero sí ocurre porque el enfrentamiento de ambos sistemas, anglosajón e hispano, conlleva a la incorporación de patrones que se impregnan en el comportamiento y la realización discursiva de la población meta.

Se dice entonces que el medio detona los procesos neoculturales porque, en el momento de la exposición, el televisor se convierte en el contacto de primera mano con el que el receptor se identifica. No obstante, es el texto audiovisual el que contiene toda la carga cultural y lingüística que se adquiere y evalúa en el proceso de adopción o eliminación que realiza el receptor dentro del sistema social, cultural e ideológico en el cual habita. En el siguiente capítulo, se presentan las generalidades de los elementos descritos en esta revisión teórica y su impacto directo dentro del contexto del doblaje. Por esa razón, se procede también en ese capítulo a revisar las características generales

de los textos audiovisuales y el proceso de doblaje; para luego, dar a conocer un poco sobre la realidad costarricense entorno al doblaje.

Capítulo II

Los textos audiovisuales, el anglicismo cultural y la realidad costarricense

Debido a la escasa investigación en traducción audiovisual en Costa Rica y a que el corpus analizado en esta investigación pertenece a dicho género, este capítulo abarca una revisión general de las características de los textos audiovisuales y los procesos de doblajes a los que deben someterse, a fin de comprender su naturaleza y las razones de las decisiones traductológicas presentes en el producto final. Este capítulo se subdivide en tres secciones; en la primera se exponen generalidades de los textos audiovisuales y el doblaje en general, en la segunda se introducen aspectos prosódicos y morfológicos que evidencian las características de los *anglicismos de cultura*, aspecto que se analizará en el capítulo III desde una óptica más puntual, mientras que, en la tercera se expone brevemente sobre la realidad costarricense en torno al doblaje.

A. Los textos audiovisuales y su proceso de doblaje

Los textos audiovisuales tienen una naturaleza altamente compleja debido a todos los componentes que los conforman; por eso, en el estudio de los mismos se deben tomar en cuenta diversos aspectos de análisis: discurso, tenor, campo, imagen, público meta, país de origen, público de llegada, objetivo textual, aspectos culturales tanto del emisor como del receptor, la región en la que se comercializan y el cambio de medio escrito a oral; así como las características lingüísticas del discurso, las cuales, por así decirlo son la voz del producto. Toda esta serie de elementos coincide en un mismo propósito: llegar al receptor a través de un conjunto de estímulos visuales y auditivos que hacen que el

texto sea atractivo. Chaume define el texto audiovisual como “...un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico”(14). Esta interacción fundamenta la coexistencia de la imagen y el audio, dos códigos que no están completos el uno sin el otro, pues juntos forman una nueva dimensión de análisis multidisciplinaria que no aísla la parte lingüística. Segovia coincide con esta propuesta cuando afirma que “...adoptar un enfoque exclusivamente lingüístico a la hora de traducir un texto audiovisual no resulta completo ni satisfactorio, ya que se puede incurrir en graves errores y contradicciones” (493).

Parece absurdo pensar que alguien podría traducir o incluso analizar el discurso de los personajes en una serie, sin antes haber visto lo que ocurre con la imagen, o los elementos complementarios que aparecerán. Sería como pedirle a un coreógrafo que monte los pasos de baile para un espectáculo de un género musical que no le pueden revelar, pero para el cuál debe moverse bien. Por eso en los procesos de doblaje se deben tomar en cuenta una serie de detalles que permitan que el texto audiovisual sea de igual o mejor calidad que el original. Ávila explica que el doblaje es un proceso complejo que consta de varias fases. Empieza con la traducción del guión, de la cual se envía una copia al director de doblaje, quien se encarga del reparto de voces. El encargado de dirección, por su parte, divide por tomas las escenas que se doblaran una vez que estén listos los diálogos, mientras que el equipo técnico realiza el *soundtrack* (banda sonora), que normalmente incluye los efectos de sonido y la música, pero que, de no ser así, deberán agregarse, una vez terminada la sincronización de voces o el ajuste entre el

movimiento de los labios del actor y lo que se escucha. Ya lista la traducción, el ajuste y los actores, el director de doblaje se reúne con ellos para explicarles las características del personaje que deben doblar, así como, otros aspectos relacionados con la película o el programa. Tras varios ensayos, el técnico de sonido inicia con la grabación. Al final, se revisa la toma y de haber fallas se corrige el doblaje (32-37).

Este proceso tan estructurado y ordenado que describe Ávila, contiene una serie de aspectos extralingüísticos importantes que deben considerarse a la hora de incorporar la música y volver a grabar los diálogos, esto para lograr concordancia con las imágenes destinadas inicialmente a una cultura distinta con la que el receptor meta no siempre se identifica. Las imágenes que hagan referencia a situaciones externas a la realidad del receptor deberán compensarse en el discurso para que los espectadores hallen una armonía de factores textuales, que concuerden con el canal visual y el acústico. Chaume explica que en el canal visual confluyen aspectos *iconográficos* y de *movilidad*; los primeros refiriéndose a símbolos o señas conocidas en la cultura meta, pero, que por alguna razón el receptor desconoce. Por otra parte, los aspectos de movilidad son los referentes a la posición de los personajes ante la cámara y a la concordancia entre la parte lingüística y los gestos del personaje (24). Amplía Chaume que estos aspectos de movilidad incluyen los siguientes conceptos: *voz in* (cuando el personaje está visible mientras habla) y *voz out* (cuando se escucha la voz pero no se ve el personaje en la pantalla) (210). Estos últimos se asocian especialmente con el canal acústico, por medio del cual se transmite el código sintáctico y que junto con los elementos del canal visual le da sentido al texto audiovisual (167).

Corresponde ahora profundizar en el género audiovisual en el cual se ubica la serie de dibujos animados. Afirma Agost que este género suele subdividirse según el destinatario (niños o adultos) o el medio de emisión (cine o televisión) y que en su doblaje no hay tanta preocupación por traicionar la interpretación del original (85). Continúa Agost explicando que las diferencias entre el producto original y la traducción se producen por factores económicos y de tiempo; y que el sincronismo labial no representa un problema, pues el traductor sólo debe centrarse en la longitud de la frase (isocronía) y la abertura o cierre de la boca. Además en las series, aspectos como la duración, el número de capítulos, el tipo de narración, el número de temporadas, los personajes y las modalidades de transmisión muchas veces dificultan el seguimiento de las estrategias traductológicas que se utilizan en el doblaje de los programas; repercutiendo directamente en la calidad (82-83).

Debido a esta visión interdisciplinaria de los textos audiovisuales y a los factores extralingüísticos relacionados con el discurso que acompaña a esta modalidad de traducción, para la subsiguiente investigación se adoptó el modelo de análisis de textos audiovisuales propuesto por Chaume, con el fin de estudiar desde una perspectiva global lo que se observa dentro del corpus.

El modelo de análisis de Chaume concibe el texto audiovisual como un ente multidimensional en el que confluyen factores lingüísticos, (características semióticas, pragmáticas o comunicativas del texto), y extralingüísticos (características socio-históricas, profesionales, comunicativas, como el canal de transmisión; y de recepción) que se unen para lograr un fin comunicativo específico. *Grosso modo*, el modelo lo que propone es observar la relación e influencia de esos factores dentro del texto para

determinar los problemas de traducción que ocurren en el género y la raíz de su causa (156-157). Dicha relación se analiza por códigos de significación (lingüísticos, paralingüísticos, sintácticos, musicales, de movilidad, etc.) lo que permite delimitar el problema de traducción a un código específico. El autor organiza el análisis en cuadros donde anota: el título de la película, la modalidad (subtitulaje o doblaje), el género (filme o serie de televisión), la versión original y doblada del segmento, el problema (por ejemplo: la isocronía), y el código al que pertenece el problema; por ejemplo: la movilidad, para después comentar en detalle la información y exponer los factores que facilitaron la ocurrencia del problema. Con el fin de establecer la relevancia para esta investigación del modelo de análisis de textos audiovisuales propuesto por Chaume, se procede a exponer los ajustes que se realizan para que el modelo se acople a las necesidades investigativas propias del corpus; sin embargo, los aspectos metodológicos generales de la investigación se abordan en a partir de la página 58. A diferencia del enfoque utilizado por Chaume, la presente investigación dirige la atención a la descripción lingüística del problema traductológico, pues el objeto de estudio es precisamente ese, el desapego a las normas del español normado en los textos audiovisuales. Para el análisis de los segmentos se toman en cuenta los códigos de significado, pero se da prioridad a la relación entre el código lingüístico y visual, limitándose a la mención de los mismos, a no ser que la selección del traductor se vea condicionada de algún modo por alguno de los códigos. En contraste, con lo propuesto por Chaume, en esta investigación cada cuadro recopila la siguiente información, según se presenta a continuación en la adaptación del modelo de análisis de textos audiovisuales:

El fuerte de nieve		TCR: 0:08:11
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
Descuida <i>pequeña niña atrapada</i> , la patrullera esquí te sacará	Don't worry <i>little trapped girl</i> , the ski patroller will dig you out	En este ejemplo la imagen reitera la acción que se expone a nivel lingüístico y a pesar de que la oración original (12) sobrepasa por tres palabras a la doblada (9) se logra la isocronía, pues el tiempo en el que se emite el enunciado es el mismo en ambas versiones.
Contexto: Tasha y Uniqua juegan a ser rescatistas, pero como no han encontrado a quien rescatar, Tasha finge que está en peligro y se tira a la nieve.		

Cuadro # 2. Adaptación del modelo de análisis de Chaume.

Con base en la información contenida en el cuadro de análisis se realiza lo siguiente: (1) se toma la oración que muestra desapego lingüístico con el español y su contraparte en inglés; (2) se contrasta la sintaxis de la oración original y la doblada; (3) se describe el contexto situacional en el que se da la oración; (4) se anota el código, u otros factores del video, que limitan la elección lingüística del traductor; y (5) se brinda una alternativa traductológica que coincida mejor con los patrones lingüísticos del español normado. La comparación sintáctica y las alternativas traductológicas (punto 2 y 5) se redactan fuera del cuadro para explicar con más detalle los segmentos problemáticos.

El análisis de este tipo de textos se realiza desde una perspectiva multidisciplinaria porque su impacto afecta de forma directa o indirecta todos los ámbitos del sistema social, los patrones culturales y de consumo, así como el sistema lingüístico de la audiencia. La ubicación geográfica y la identificación cultural de las audiencias convergen con ideologías del sistema que deben considerarse al momento de doblar una serie. Para Zúñiga Tristán la influencia anglosajona sobre Costa Rica ocurre a

consecuencia de procesos migratorios y situaciones económicas, políticas y sociales que colocan al inglés en una posición de prestigio (21). El influjo que inició por una cuestión social se incrementa en la actualidad por los medios audiovisuales y los avances tecnológicos que facilitan la identificación con prácticas y tendencias de la cultura anglosajona. Los cambios culturales costarricenses, producto del contacto con esa cultura, son evidentes en diferentes áreas. Como resalta Molina Jiménez, tras la llegada de la televisión a Costa Rica en 1960 se inicia un cambio paulatino en las prácticas de consumo y organización urbana, que cada vez semejaban más a las prácticas de los Estados Unidos (“Identidad nacional”). Lo anterior refleja la fuerte influencia de la televisión sobre el televidente. Por eso se concuerda con este autor en la importancia que se le da a lo que se suele llamar *la caja “idiota”*, que en ninguna forma le hace honor al nombre, excepto por el efecto casi hipnótico que ejerce sobre el televidente costarricense quien incorpora, a nivel subconsciente, las modas lingüísticas y tendencias culturales que le impone *la caja*.

B. Aspectos morfológicos y sintácticos del anglicismo de cultura

Al hablar de anglicismos hay una tendencia generalizada a creer que estos ocurren solo a nivel léxico; y que se encuentran en el discurso del hablante nativo del inglés quien reproduce, de forma innecesaria, términos para los que existe equivalente en castellano. Lo cierto es que los anglicismos pueden ingresar y darse en cualquier nivel del sistema social del hablante nativo o no del idioma inglés. En general se puede hablar

de anglicismos sintácticos, léxicos, normativos, y culturales, dentro de los cuales algunos pueden traslaparse al campo de acción del otro.

Como se menciona en el Capítulo I, para Darbelnet el anglicismo de cultura implica la adopción de elementos de una cultura extranjera, sobre todo en aspectos discursivos o pragmáticos (...) (Gómez Capuz, *La interferencia*). Dicha definición limita el campo de acción de ese anglicismo a sólo una parte del sistema lingüístico. No obstante, si la lengua es el espejo cultural de los pueblos, el término es perfectamente aplicable a todos los niveles del sistema. Sapir fundamenta esta idea al exponer que la relación entre lenguaje y cultura es tan estrecha que la actividad cultural de un determinado grupo social se refleja en el sistema gramatical del lenguaje (147). Con base en la posición de este autor, se puede cuasi afirmar que todas las estructuras extranjerizantes que se infiltren en el sistema lingüístico son en esencia anglicismos de cultura y, por ende, vestigios de procesos de neoculturación.

Los anglicismos de cultura se abordan en esta investigación desde una perspectiva léxica y sintáctica. En los capítulos analizados de *Los Backyardigans* encontramos ejemplos de estructuras que pese a su existencia en el español normado, por las características de organización o uso se apegan más a la lingüística de la lengua inglesa. Esas estructuras suelen incorporarse al lenguaje del país meta y reflejarse, con mayor frecuencia, en el habla coloquial del televidente.

Partiendo de lo que se expone en la teoría del polisistema, expuesta por Even-Zohar en 1970, se puede decir que la consolidación de los influjos en el sistema lingüístico meta tarda más que su empleo en el discurso. La razón para que esto suceda subyace en el funcionamiento del polisistema *per se*, pues los anglicismos ingresan a la

periferia insertos en los textos audiovisuales (TA) que retan al canon para ubicarse en el centro del sistema. Si el texto audiovisual logra posicionarse en un lugar de prestigio, todo lo relativo a este, incluso el sistema lingüístico, comenzará a imitarse o descartarse según el canon del sistema central al que se incorporó. Eso hace que el uso de los anglicismos deba someterse primero a un proceso de prueba y error. Si los anglicismos por pertenecer al sistema lingüístico del TA se consideran “prestigiosos” por la sociedad, estos primero empiezan a consolidarse paulatinamente en el centro del sistema periférico. Ese posicionamiento es el que lleva a desencadenar los procesos de neoculturación que, dicho sea de paso, ocurren con lentitud y por eso a lo largo de este trabajo se hace referencia a los anglicismos como detonadores de la neoculturación y no como la neoculturación misma.

Cabe aclarar que ningún anglicismo llega por sí solo al receptor meta, sino que se requieren contextos específicos bastante elaborados que imitan situaciones de la vida real y que ingresan al sistema cognitivo del individuo a través de impulsos visuales y auditivos. Estos impulsos se repiten frecuentemente en el discurso audiovisual; y es debido a esa constante repetición que la contextualización de las frases y léxico facilitan la incorporación del anglicismo en las expresiones y estructuras de la lengua meta.

En el caso de las series de televisión para niños el proceso de incorporación de anglicismos es más acelerado. Tal situación se da porque el sistema lingüístico del receptor está en desarrollo y el televidente no cuenta todavía con un criterio concreto de lo que se utiliza o no en el canon. Eso contribuye a que los anglicismos puedan consolidarse temporalmente como el centro de un sistema periférico.

A continuación se presenta una descripción muy general de los rasgos léxicos, morfológicos y sintácticos que se observan en los anglicismos de cultura presentes en el corpus. Dicha descripción se realiza pensando en las características del español normado, pero considera lo que es común o no en el dialecto del español costarricense.

En el léxico se observa la selección de estructuras y palabras que en el dialecto del español costarricense resultan extrañas. Estructuras que a pesar de comprenderse pocas veces son utilizadas en contextos reales, pues son tan comunes en los doblajes latinoamericanos que su uso se ha estigmatizado. Esto es especialmente cierto con los enunciados exclamativos, donde para expresar sentimientos muy marcados de enojo, frustración, alegría o sorpresa se recurre a los eufemismos. En las interjecciones, a continuación, se observa una marcada tendencia a utilizar el lexema *cielos* para traducir todas las expresiones que involucran preocupación o sorpresa. Se elige ese vocablo independientemente de si en el original se hace alusión a palabras tabú o no. Por tabú se quiere decir aquellas palabras que hacen referencia a temas de religión o soeces (Jucker y Taavitsainen 322) que, por razones relacionadas a efectos legales y de destinatario, se prefieren evitar. En Costa Rica, el artículo 54 del Decreto 34765, *Reglamento a la Ley General de Telecomunicaciones*, establece que en radio o televisión es “absolutamente prohibido usar lenguaje obsceno, indecente, soez, profano o de significado interpretativo” (34).

En “Los dos mosqueteros” (0:18:41) Tasha: *¡oh por todos los cielos!*, para traducir *oh my goodness!*

En “Viaje al centro de la tierra” (0:06:44) Tyrone: *¡oh, cielos!*, para traducir *oh man!*

En “El fuerte de nieve” (0:22:55) Tasha: *¡cielos!*, para traducir *wow, beautiful!*

En “Misión Secreta” (0:06:04) Pablo: *¡cielos! Un compu espía*, para traducir *wow, a spy gadget!*

En “Los caballeros son fuertes y valientes” (0:17:22) Pablo: *oh cielos*, no, no..., para traducir *oh gosh, oh no.*

En estos ejemplos se ve el uso de interjecciones secundarias que según Ameka “are those words that have an independent semantic value but which can be used conventionally as utterances by themselves to express a mental attitude or state” (Stange 21), como *¡cielos!* O *¡oh cielos!*

Aunque en un contexto real del dialecto coloquial costarricense es frecuente escuchar expresiones en las que se haga alusiones a Dios o a lo Divino (*¡ay Dios!*, *¡uy Señor!*, *¡por el amor de Dios!*, *¡Dios santo!*, *¡la santísima!*, *¡la sangre de Cristo!*, etc.), es comprensible que en textos audiovisuales dirigidos a Latinoamérica, para traducir *oh my goodness!* se recurra al uso de palabras que eviten hacer referencia al nombre de Dios, pues hasta cierto punto, esa práctica podría considerarse profana. Como apunta Hughes, quien explica que en inglés, ocurrió un cambio en la forma de maldecir y se pasa de utilizar palabras religiosas a emplear partes del cuerpo, lo anterior para apearse al mandamiento de no tomar el nombre de Dios en vano (Jucker y Taavitsainen 326). Sin

embargo, resulta extraño el uso de *cielos* como comodín para traducir vocablos generales como *wow* que podrían intercambiarse por expresiones como *¡genial!*, o *¡increíble!*, según el contexto de la oración.

Adicionalmente, se observa una fuerte tendencia a anteponer la interjección *Oh*, a oraciones o vocablos para expresar diferentes estados de ánimo, como en los siguientes ejemplos:

***Oh* antepuesto al adverbio de negación, para expresar preocupación o decepción:**

En “Misión secreta” (00:11:21) Uniqua: *¡oh no! Una trampa* para traducir *oh no, booby trap!*

En “Los dos mosqueteros” (0:20:45) Tyrone: *¡oh no! Descendemos*, para traducir *alas!*¹
We descend.

Oh antepuesto a una oración: en “La recuperadora” (0:19:17) Uniqua: *¡oh! Pues entonces puede llevar el libro a la biblioteca y renovarlo*, para traducir *oh well you know, you can take this book back to the library and renew it.*

En “Misión secreta” (00:16: 42) Uniqua: *¡oh! Eso estuvo fácil*, para traducir *oh well, that was easy*

¹ *Alas!* Según *The Merriam- Webster New Book of Word Histories*, una interjección prestada del francés antiguo, para expresar desdicha, preocupación, lástima (268).

Oh antepuesto al adverbio de afirmación: en “El Yeti” (0:21:18) Tasha: ***oh sí, eres tú,*** para traducir ***oh, it’s you***

En el dialecto del español costarricense este uso resulta extraño y en su lugar se utilizarían vocablos como *¡ah!*, *¡ay!* o *¡uy!* como en “Misión secreta” ***¡oh no! Una trampa,*** en lugar de ***¡ay no! Una trampa.***

Con respecto a las onomatopeyas es de notar que la gran mayoría de las veces se imita el vocablo del inglés adaptado a la pronunciación del español, en lugar de utilizar sonidos más castizos como en: “Robin Hood, el Limpio” (0:09:31) Tyrone: ***¡wujuuuu,*** ***me están limpiando!***, en vez de *¡jee!* o *¡viva!* para traducir ***woohoo, I’m getting clean!***
En “Viaje al centro de la tierra” (0:11:02) Uniqua: *¡uh, oh!*, en vez de *¡uy!*, para traducir *uh, oh!* En este ejemplo se mantiene la grafía del inglés para indicar que la pronunciación que se escucha en el corpus es idéntica a la de inglés.

En cuanto a expresiones que por la combinación o empleo de algún vocablo generan extrañeza se observan variaciones léxicas como las que se presentan a continuación:

En “Robin Hood, el Limpio” (0:08:44) Tyrone: (...) *yo sé caminar **en puntitas,*** para traducir *I have a very sneaky walk.* Expresión que en el contexto costarricense se diría *caminar **de puntillas.***

En “Misión secreta” (0:04:47) Uniqua: *somos **suaves** agentes,* para traducir *we’re secret agents smooth.*

En la versión original de “Misión secreta” se usa *smooth* con sentido idiomático. Según el modismo del inglés, el significado de *smooth* corresponde al lexema *tranquilo*, o a *alguien muy ágil* (*Urban dictionary*). En Costa Rica las expresiones idiomáticas con *suave* aplican a contextos diferentes, generalmente, como sustantivo, para pedirle a alguien que espere o que disminuya el ritmo de acción, como en ¡*suave un toque!* (para decir espere un momento) (Quesada 365). Sin la intención de insertar un modismo, *suave* se usa como adjetivo para describir la textura o intensidad de algo, como en: *la almohada suave* o *ponga la música suave*; sin embargo, no es común utilizarlo como adjetivo para atribuirle características a una persona.

En “La recuperadora” (0:1:29) Uniqua: *cuando alguien quiere tomar un libro de la biblioteca, marco la fecha, así*; para traducir *when someone wants to borrow a book from the library I check it out, like this*.

En la oración anterior se entiende que *tomar* hace referencia a *tomar prestado* del inglés *borrow*. Aunque en cuestiones de significado, el empleo del término *tomar* es correcto, en cuestiones de fijación lingüística, es decir, la idiomaticidad del vocablo dentro de ese contexto, no lo es tanto. El contexto implica que la persona se *lleva un libro para la casa* o *saca un libro de la biblioteca* (a manera de préstamo), por lo tanto los verbos *llevar* o *sacar* son comúnmente los más utilizados por un hablante nativo del español y por ende los más idiomáticos. Debe aclararse, sin embargo, que en ocasiones la frase verbal *tomar prestado* coincide muy bien con el contexto de la oración, como en *voy a tomar prestado el carro*; sin embargo, el verbo *tomar* por sí solo no funciona igual

que la frase *tomar prestado* y el uso de únicamente el verbo auxiliar *tomar* cambia el significado de la oración. Nótese como en: “La recuperadora” (0:07:42) Tasha: *nadie, ni la persona más importante de Viejo California debe tener un libro retrasado*, para traducir *no one, not even the most important person in Viejo California, should have an overdue book*.

En esta oración ocurre un caso similar al del ejemplo anterior, pues el término que se utiliza no es el más apropiado para el contexto. Usualmente, para referirse a libros que no se entregaron a tiempo, el hablante nativo del español utiliza el verbo *vencido* haciendo alusión a que el plazo para devolver el libro se terminó. *Nadie debe tener un libro vencido*. El verbo *retrasado*, por el contrario, se usa en otros contextos que hacen referencia al tiempo, por ejemplo cuando una persona va tarde; *el tráfico es terrible, estoy retrasado*.

Habiendo descrito de forma muy general algunas de las situaciones relacionadas a léxico que se observan en el corpus, se procede a hacer lo mismo con los rasgos morfológicos y sintácticos que son perceptibles en los anglicismos de cultura. En lo referente a la estructura sintáctica, a lo largo del corpus se observa el uso de estructuras con patrones sintácticos muy similares a los del inglés. En general este corpus revela estrategias de traducción que se apegan mucho al texto original; y dicho apego contribuye a incurrir con más facilidad en anglicismos culturales de carácter sintáctico. Véase como en “Los dos mosqueteros” (0:04:21) Austin: *ojalá y yo pudiera ser un mosquetero* para traducir *I wish I could be a musketeer*.

En esta oración se usa el mismo orden de los elementos y el tiempo verbal de la versión original. Algunas variaciones léxicas se hacen evidentes al momento de expresar

el subjuntivo; en español se recurre al uso del vocablo *ojalá* en lugar de, *desearía* (literal del inglés: *I wish*) que en este caso refleja una situación hipotética (Austin aunque quiera no puede ser mosquetero porque es un guardia). Es de notar que como la oración hace referencia a la capacidad del sujeto (Austin) de hacer algo, en la oración, *ojalá y yo pudiera ser un mosquetero*, es necesario conservar la perífrasis de verbo auxiliar *poder* y el infinitivo *ser* para traducir *could be*. Hasta el momento la similitud estructural entre la construcción *ojalá y yo pudiera ser* y *I wish I could be* no genera mayor problema. En contraste, la construcción *be a musketeer*, sí es motivo de reflexión en español. En inglés es necesario el uso del artículo indefinido *a* antes del sustantivo *musketeer*, pero en español la construcción, *ser un mosquetero*, no es ni idiomática ni gramaticalmente correcta. Según la regla en español el artículo indefinido se omite después del verbo *ser* cuando se habla de profesión, nacionalidad, religión u oficio a no ser que la palabra esté siendo modificada por algo, como en *quisiera ser un bombero veloz*. Y claramente ese no es el caso en la oración traducida. A su vez, el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la RAE dice que “deben evitarse usos superfluos del indefinido debidos al influjo del inglés, como su presencia ante atributos que denotan profesiones: — ¿A qué te dedicas? — Soy un actor (del ing. *I'm an actor*, en lugar de *Soy actor*)”. En este caso se observa interferencia sintáctica y léxica debido a la existencia de estructuras similares en ambos idiomas. El hablante podría generalizar la regla en español y pensar que si en las construcciones *un actor carismático* o *un amigo*, es adecuado el uso del artículo indefinido, también lo es en *ser un mosquetero*; y que por tanto se puede utilizar la estructura tal y como se utiliza en inglés. Lo anterior conlleva a que ocurra un

anglicismo de cultura en el sistema idiomático-normativo; es decir, que se emplea la estructura que existe en español según la norma del inglés.

Lo siguientes constituyen otros ejemplos de anglicismos de cultura a nivel sintáctico que ocurren producto de la literalidad. En “Robin Hood, el Limpio” (0:09:07) Tyrone: *¡lo logré! Y **aquí** estoy en el bosque Pureza, es muy limpio **aquí** y huele muy bien,* para traducir, *I did it! And **here** I am in Purewood forest, it's so clean **here** and it smells so good.*

En la oración traducida anterior es de notar el uso del adverbio de lugar ***aquí*** en la primera y la segunda proposición. Proposición uno: *¡lo logré! Y **aquí** estoy en el bosque Pureza;* proposición dos: *es muy limpio **aquí**,* donde se imita el uso del adverbio de la proposición original (1) *I did it! And **here** I am in Purewood forest* (2) *it's so clean **here**.* Se entiende que la repetición del adverbio en la original se da sobre todo por una cuestión de énfasis; técnica que en general es común y adecuada. Sin embargo, en la oración en español, la repetición del adverbio más que enfática resulta redundante, en vista de que la imagen del bosque reitera que el *Bosque Pureza* a diferencia de *Mugrinham* es bastante limpio. No obstante, de considerarse primordial explicitar el énfasis, las características del español permiten recurrir a otras técnicas enfáticas que no requieran la repetición adverbial. Por ejemplo: *¡lo logré! Estoy en el bosque Pureza, **aquí** es muy limpio y huele muy bien,* donde ***aquí*** encabezando la segunda proposición se combina con la conjugación verbal (presente simple) para reiterar que el lugar limpio es este, el actual y no aquel, el previo. Nótese, en este último ejemplo, el cambio en la posición del adverbio en la segunda proposición de español ***aquí** es muy limpio,* en comparación con la posición del inglés *it's so clean here* que se imitaba en la oración

doblada *es muy limpio aquí*, donde la lejanía del adverbio *aquí* y el verbo *es*, le restan idiomática a la oración. En “Robin Hood, el Limpio” (0:20:27) Austin: *me has enseñado que es bueno estar limpio*, para traducir, *Robin Hood, you've shown me it's neat to be clean*. La oración doblada revela el uso del presente perfecto *me has enseñado* como contraparte del inglés *you've shown*. Según Carrasco, el tiempo perfecto tiende a usarse con verbos estativos porque no marcan explícitamente la culminación del evento; y generalmente se centran en un evento que sigue a una situación anterior (153-154). En la versión doblada se utiliza el presente perfecto *me has enseñado* para denotar un evento que no tiene una extensión definida; el verbo, enseñar, es un verbo de percepción y aunque en ciertos contextos podría asociarse a una extensión indefinida de tiempo, lo usual es que el hablante no se refiera al evento como un proceso reiterado. Por ejemplo: *me enseñaste la misma cosa* (en este contexto, *a estar limpio*) cada día del mes, incluso hoy y tal vez mañana. Común sería más bien, que se hiciera referencia a la acción como algo que pasó en el pasado y culminó. Esto ocurre porque la acción se da en un pasado anterior y no se repite cada día, sino que yo aprendí debido a una situación que me explicaron o hice una vez; y por lo tanto empleo pasado simple, *me enseñaste*. En este caso, el ejemplo revela un anglicismo de cultura porque se elige utilizar el mismo tiempo verbal del inglés, a partir de la similitud estructural con el perfecto del español, a la vez que se decide ignorar las diferencias de ejecución y el campo de acción del verbo.

Los casos anteriores revelan una visión global de situaciones relacionadas a aspectos léxicos y sintácticos que forman parte de los anglicismos de cultura y que contribuyen a la iniciación de procesos de neoculturación. En el siguiente capítulo se

retomará el tema de manera más puntual, y se profundizará en el estudio de las estructuras lingüísticas desde el contexto de situación en el que ocurren.

C. La gestación del doblaje en el contexto costarricense

Hasta 1973 todas las películas que se pasaban en el país eran de origen extranjero y reflejaban un panorama cultural y social muy distinto al de la realidad costarricense, por eso, en 1977, se crea el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (Centro de Cine). Este ente estatal adscrito al Ministerio de Cultura Juventud y Deportes tenía como principal objetivo fomentar la producción y consumo de cine hecho en Costa Rica. El Centro de Cine logró con éxito su cometido hasta alrededor de 1980 cuando, por el *Conceso de Washington*, muchas de las funciones realizadas por el estado se transfirieron al sector privado. Dicha situación redujo en gran manera el presupuesto estatal y conllevó a que la producción nacional se limitara. A partir de ese momento vuelve a imperar el cine extranjero. En los últimos diez años, sin embargo, la producción nacional, en especial, las realizadas por empresas privadas, se empieza de nuevo a fortalecer y hasta se plantean proyectos de ley para fomentar la creación de material audiovisual local. Si bien es cierto que la industria cinematográfica avanza a paso lento, en los últimos años el surgimiento de compañías encargadas de brindar servicios de producción y posproducción ha ido aumentando (*Ley de cine*).

En cuanto a los servicios de doblaje, en Costa Rica no existe una industria de doblaje completamente establecida. No obstante, por razones legales (Ley 1758, artículo 11, inciso a, todo anuncio que se transmita en el país debe ser doblado o grabado por un

locutor costarricense), es común topar con agencias de publicidad que requieren doblar comerciales a nivel local. Adicionalmente a esa práctica, lo más cercano al doblaje son los servicios de posproducción de audio que brindan unas cuantas empresas. En el doblaje, apunta, Mauricio Meléndez, experimentado actor de doblaje en el país, “somos una maquila que se centra en el ámbito publicitario”. Según, Meléndez, y su experiencia como actor de doblaje:

Las empresas publicitarias buscan dos cosas primordiales en el actor de doblaje, que tenga versatilidad de voces y que pueda regionalizar o neutralizar el acento. El proceso de doblaje publicitario funciona a grosso modo de la siguiente forma. Las compañías publicitarias contratan a los actores de doblaje a quienes se les da el texto ya traducido. La traducción del texto es sumamente literal y si los anuncios vienen de otro país a veces hace alusión a situaciones culturales con las que el público meta, el costarricense, no se identifica. Para el proceso de doblaje en sí, se cuenta con muy poco tiempo de preparación, los tiempos de entrega son sumamente cortos y la grabación del audio es muy rápida. Todas las decisiones se toman sobre la marcha y es el actor de doblaje el que se encarga, conforme graba, de realizar adaptaciones culturales o buscar palabras políticamente correctas. Dependiendo de la naturaleza del anuncio publicitario, muchas veces no es necesario preocuparse por la sincronización labial; no obstante, de necesitarse, es el actor de doblaje quién se las ingenia para que el movimiento de los labios y el audio coincidan. De ahí que sean pocos los actores que se dedican profesionalmente a ese campo (Entrevista telefónica).

Cabe además mencionar que en Costa Rica a parte del artículo 54 del *Reglamento a la Ley General de Telecomunicaciones*; y a los incisos *ch* y *d* del artículo 17 de la Ley 1758, no hay una ley que regule o haga referencia al lenguaje o características lingüísticas de los doblajes que ingresan al país (*Superintendencia de telecomunicaciones*). Debe reiterarse que se habla de los rasgos meramente lingüísticos y no de otro tipo de regulaciones de programación que en general son supervisados por el Ministerio de Justicia y Gracia. De hecho la posición del público, en cuanto al

discurso audiovisual es, en general, bastante neutral, al menos, así lo afirmó Zaida Jiménez, Directora de programación de Teletica, en una entrevista telefónica, quién comentaba que al adquirir los derechos de un programa, en términos de lenguaje, la televisora lo que busca es que se utilice un español neutro. Sin embargo, agrega que aparte del acento “españolito” el costarricense no muestra desagrado por los rasgos fonológicos del acento colombiano o el mexicano.

Entender el proceso de doblaje y la realidad que se vive en Costa Rica en torno a la producción audiovisual es un aspecto valioso porque deja entrever el futuro que aguarda a la industria. En miras de mejorar en lo que a procesos de doblaje y lengua se refiere, es importante estudiar los procesos traslaticios de industrias mucho más experimentadas, de las cuales se puede aprender. La descripción de los rasgos globales de los anglicismos de cultura advierten sobre los “deslices” que suelen acontecer en este tipo de textos y ayudan a desarrollar cierta perspicacia investigativa ante contextos sintácticos similares. Con el afán de fomentar una actitud analítica frente a situaciones lingüísticas que pueden “burlar” a cualquiera, es que en el siguiente capítulo se analizan en detalle los diferentes anglicismos de cultura.

Capítulo III

Los anglicismos de cultura y su análisis en el texto audiovisual

Como se explicó en el capítulo anterior, el estudio de los textos audiovisuales debe abordarse desde una perspectiva multidisciplinaria que permita comprender la convergencia entre la imagen y el discurso que recibe el televidente; el cual, en el afán de mantenerse neutral ante una audiencia culturalmente heterogénea, suele reflejar el uso de estructuras lingüísticas ajenas a las del español normado. Esta situación, al combinarse con la realidad mediática y social que rodea al destinatario meta, fomenta la aparición de anglicismos culturales. El objetivo de este capítulo consiste en detallar aquellos mecanismos lingüísticos de carácter léxico y sintáctico que subyacen en el doblaje de los textos audiovisuales y, que, a pesar de comprenderse, su falta de apego a un español normado revela el uso de estrategias traductológicas que promueven procesos de neoculturación. El capítulo se supone organizado en dos secciones principales: la primera aborda, las generalidades de la investigación, el corpus y la metodología; y la segunda, el análisis de las muestras que, a la vez, se subdivide en dos apartados, el primero que consiste en una revisión general de las estructuras que se buscaron en el corpus, y el segundo los ejemplos de las estructuras detectadas en *Los Backyardigans*.

A. Generalidades de la investigación, corpus y metodología

Esta investigación es de tipo cualitativa-descriptiva: *cualitativa*, porque inicia con la recolección de muestras que nos permiten observar, de manera contextual, elementos y estructuras lingüísticas con características muy similares a las del idioma

origen, o lo que comúnmente se conoce como influjos o préstamos lingüísticos, las cuales, al repetirse con frecuencia en los doblajes, han llegado a considerarse, por varios autores (Gómez Capuz; Rodríguez y Petrella), como potenciales agentes de aculturación. En la investigación se observa y evalúa el doblaje que se da a esos elementos *neoculturadores*, que por una u otra razón, terminan convirtiéndose en influjos lingüísticos. Esos elementos, se detectan y evalúan a la luz de las características del español normado. Esta investigación se considera a la vez como *descriptiva* porque en ella se puntualizan las estrategias de traducción utilizadas para el doblaje de mecanismos lingüísticos específicos como: anglicismos de frecuencia, calcos sintácticos, de la norma y fraseológicos; y enunciados exclamativos, interjecciones y onomatopeyas, que debido a las condiciones mediáticas en las que ocurren figuran como anglicismos de cultura.

Como se señaló en la introducción, el corpus de análisis consiste en ocho capítulos de *Los Backyardigans*, serie animada para niños en etapas preescolares, que se trasmite actualmente en Costa Rica por canales de cable. *Los Backyardigans*, con cinco temporadas al aire, se estrenó en Latinoamérica en el 2006, cuando el canal, *Discovery Kids*, lo incorporó a su bloque de programación destinado a niños en etapas preescolares (referirse al punto III de los apéndices para ver información técnica de la serie). Cabe recalcar que en este caso la validez de la muestra recae precisamente en la difusión y frecuencia de retransmisión de los capítulos. En Costa Rica, *Tigo*, *Cabletica*, *Cable América* y *Tele Cable Económico TVE S.A.*, compañías de televisión por cable que operan en el país, emiten el programa todos los días de la semana, tres veces al día, procurando transmitir capítulos diferentes cada cierto tiempo. Los capítulos que se presentan el mismo día, generalmente, no se repiten; sin embargo, la programación

semanal si muestra repetición de algunos, es decir que un mismo capítulo se pasa alrededor de tres veces en la misma semana. El análisis del corpus inició con la observación y transcripción de cada uno de los capítulos. Al principio se transcriben todos los minutos de video; sin embargo, luego, por cuestiones prácticas, se decide transcribir sólo aquellos minutos en los que se observa el uso de estructuras que muestran desapego a las normas del español. Dichas estructuras se clasifican, de acuerdo a sus características, como: anglicismos de frecuencia, calcos sintácticos, calcos de la norma o fraseológicos, interjecciones y onomatopeyas. Para detectar con más facilidad los elementos y estructuras meta en la transcripción, se crearon listas de verificación. En esas listas se incorporaron las características, que según lo expuesto en el marco teórico, más comúnmente se adjudican a los influjos lingüísticos y al español neutro (ver apéndices, punto VI). Se realiza de esa forma para observar de manera puntual cuáles características de influjo son evidentes en el discurso de los capítulos analizados. Tras revisar el corpus con la lista de verificación, contabilizar los casos de repetición de las estructuras de influjo más comunes; y obtener una idea general de la frecuencia con que esas estructuras ocurren en el discurso, se procede a describir lo que se encontró en los capítulos. Para llevar a cabo el análisis de las estructuras y las estrategias de traducción empleadas en cada uno de los ejemplos, se adapta el modelo de análisis propuesto por Frederic Chaume, descrito con mayor detalle en el capítulo II (ver páginas 41 y 42). Una vez analizados los casos, se realiza un contraste muy general de lo encontrado en el corpus y las estructuras que caracterizan al *español neutro*. Cabe indicar, además, que en cada categoría de las estructuras de influjo que se analizan, se dan solo dos o tres ejemplos de cada caso, pues los casos pertenecientes a una misma categoría estructural

suelen ser similares. Esto implica que la cantidad de ejemplos provistos es suficiente para mostrar el manejo sintáctico o léxico del segmento en análisis. En el corpus se buscan e ilustran los seis tipos de estructuras que, según autores como Rodríguez, suelen ser las más representativas de los influjos lingüísticos: los anglicismos de frecuencia; entre las que figuran, la anteposición de sustantivos, los adverbios terminados en -mente, el uso impropio del gerundio, el uso de repeticiones, y el uso reiterado de perífrasis con poder, tener o deber. Una vez localizadas esas seis estructuras básicas, se procede a ilustrar los casos de calcos sintácticos que revelan desapego en el uso de preposiciones, verbos, adjetivos, demostrativos y adverbios; seguidamente se buscan los calcos de la norma, fraseológicos o de fijación lingüística; y se culmina con el uso de los enunciados exclamativos. Todos los casos anteriores contextualizados según lo propuesto en el modelo de análisis de Chaume.

B. Revisión general de estructuras y calcos

Para efectos de claridad y organización, antes de examinar los casos detectados en la serie, se revisan los conceptos relacionados a las estructuras de influjo que son objeto de estudio en esta investigación y los cuales se describen a continuación:

- 1) **Anteposición de adjetivos:** en la anteposición de adjetivos se analizan aquellos casos en los que, por apegarse al texto original, se coloca el adjetivo calificativo antes del sustantivo en contextos en los que esa anteposición podría o no justificarse por efectos de significado. Tal sería el caso de: ...*los valiosos tesoros*,

donde se traduce literalmente,... *the precious treasures*, y donde la anteposición del adjetivo, *valiosos*, describe una característica inherente de los tesoros, segmento en el que se justificaría mantener la misma posición que ocupa el adjetivo, *precious*, en el texto original, pues el mensaje de la oración es que una pieza de gran valor se encuentra en el museo junto con otros tesoros. Según Arroyo, la posposición del adjetivo es muy común en el español coloquial, pero al anteponerse al sustantivo suele enfatizar una cualidad y un cambio en el orden de la colocación que podría afectar el significado (61). De ahí que el discurso sea determinante y el contexto crucial en el orden de esas partículas. El discurso es un acto de comunicación, en él se reflejan las intenciones del emisor, las cuales se hacen evidentes de acuerdo a la situación en la que se produce el acto de comunicación, el contexto. No obstante, lo que más interesa de la colocación del adjetivo es la función que este adquiere de acuerdo al orden en que aparece. Bello, explica que cuando el adjetivo se pospone al sustantivo especifica o particulariza al sustantivo, mientras que al antecederlo explica cualidades del mismo (10).

- 2) **Adverbios terminados en *-mente*:** los adverbios terminados en *-mente*, a veces clasificados como adverbios de modo, se forman al adjuntar la terminación *-mente* a un adjetivo femenino para expresar la idea contenida en éste (Benot 450), a la vez que se utilizan para asemejar la oralidad porque se cree que le agregan brevedad y exactitud al discurso (Hernández 51). En esta categoría se analizan los casos de oraciones en las que se recurre a los adverbios terminados *-mente*, en lugar de locuciones adverbiales, para traducir su contraparte en inglés,

por ejemplo, *sucedió rápidamente* en lugar de *sucedió muy rápido*; o *especialmente tu centavo* por *en especial tu centavo*; en estos casos se acude al uso del adverbio de intensidad *muy* y un adjetivo (*muy rápido*) o a la preposición *en* y el adjetivo (*en especial*) donde las locuciones cumplen la función de adverbios de modo.

- 3) **Uso impropio del gerundio:** se buscan construcciones con usos incorrectos del gerundio, por ejemplo, casos en los que se recurre al gerundio para indicar posterioridad o consecuencia como en: *se derramó petróleo **dejando** a miles sin agua potable* (donde a consecuencia de una situación *a* pasó una situación *b*) o *salió de la escuela **graduándose** con honores* (posterioridad). También son importantes aquellas construcciones en las que el gerundio modifica a un sustantivo como en: *recibí el mensaje **conteniendo** las instrucciones* en lugar de *recibí el mensaje con las instrucciones*.
- 4) **Voz pasiva en vez de activa:** son de interés para esta categoría todos aquellos casos en los que se usa la voz pasiva en lugar de la activa, por ejemplo: *tal vez adentro haya alguien que deba **ser rescatado***, donde se usa la voz pasiva formada por *ser* y el participio en pasado *rescatado*.
- 5) **Uso de repeticiones:** se presta atención a efectos de redundancia creados por el uso de vocativos, sujetos o pronombres que si bien en algunos casos se repiten para dar énfasis al sustantivo dentro de la oración, existen contextos en los que

podrían omitirse, pues la frecuencia con la que ocurren genera extrañeza en el texto, un ejemplo es: *vemos que **usted** es muy sincera **madame**, pero lo sentimos;* donde se usa el pronombre, *usted*, y el sustantivo, *madame*, para referirse a la misma persona, contexto en el que *madame* o el pronombre *usted* podría omitirse.

- 6) **Uso reiterado de perífrasis verbales con *poder, deber o tener*:** se centra la atención en el uso de perífrasis como, los verbos auxiliares poder, tener o deber y el infinitivo, para traducir: *may, should, must, have to, could, might y can*. Por ejemplo: *a decir verdad no **puedo ver** ninguna salida que nos saque de aquí por as a matter of fact I **can't see** any way out of here at all*, donde en la oración en español se recurre a una perífrasis *puedo ver* en lugar de usar solo el verbo conjugado *veo*. Aunque en español el uso de perífrasis formadas por la anteposición del verbo auxiliar al infinitivo es correcto en algunos contextos, según la *Nueva Gramática de la Lengua Española*, las perífrasis modales suelen usarse para atribuir a alguien cierta capacidad, habilidad, obligación, voluntad, disposición u otra manifestación similar de naturaleza intencional o relación con algo; o para denotar situaciones que el hablante considere necesarias, posibles o probables (2140). Sin embargo, por el uso reiterado, esas construcciones se estigmatizan.

Las estructuras anteriores, como se indicó en el capítulo II, se consideran características básicas de los influjos y muchas veces tienden a clasificarse como anglicismos de frecuencia porque aunque en términos gramaticales suelen ser adecuadas

en español, la insistencia en su uso le otorga al discurso cualidades ajenas al sistema lingüístico-idiomático del español. A continuación se procede a revisar y ejemplificar los diferentes tipos de calcos que, adicionalmente a las estructuras anteriores, fueron objeto de estudio en esta investigación.

- 1) *Calcos sintácticos*: se estudian las oraciones en las que alguna palabra dentro de la oración, a pesar de existir en español, conserva el uso que generalmente tendría en inglés. Esta categoría se subdivide según el elemento oracional en el que se mantiene el patrón del sistema lingüístico del texto original; y la clasificación de las mismas se inicia adoptando la idea de Casas de crear una tipología para analizar los calcos sintácticos absolutos o de frecuencia, conceptos que se explicaron en el capítulo II (5-9). Para efectos de análisis en esta investigación, y con base en lo observado en el corpus, se procede a clasificar los calcos sintácticos de la siguiente forma: preposiciones, verbos, adjetivos, demostrativos y adverbios. La clasificación se realiza de acuerdo al elemento oracional que difiere de lo que comúnmente se observa en español o que a pesar de ser gramaticalmente correcto, por la preferencia de uso para traducir frases sintácticamente paralelas, en vez de otras estructuras mucho más idiomáticas, se convierte en motivo de discusión. Por ejemplo: (adverbios) *cinco dedos aquí* para traducir *five toes here*, con el fin de comunicar que a los esqueletos de los animales en el museo no les falta ningún falange. En la frase en español, se coloca el adverbio, *aquí*, tal y como se utiliza en el texto original, después del sustantivo, *dedos*. A pesar de que en español existe la posibilidad de colocar el adverbio en distintas posiciones dentro de la oración, se debe considerar que

aunque en ese idioma los elementos poseen mayor libertad a nivel sintáctico, la idiomatidad condiciona el orden de los elementos. Es de notar, además, que al traducir literalmente la frase se evita la inclusión de un verbo (por ejemplo haber), *aquí hay cinco [dedos]* con la posibilidad de omitir el sustantivo *dedos* que se complementaría con la imagen y donde la inclusión del verbo facilitaría la comprensión del mensaje (ver apéndices, punto IV, “Misión secreta”, d).

- 2) *Calcos de la norma*: son relevantes para esta sección aquellos casos en los que se utilizan elementos, que según Montes Giraldo, existen y son comprendidos en español, pero que al traducirse se aplican según la norma del inglés, pues se generaliza el uso, léxico o sintáctico, que estos poseen en el idioma meta (19). Por ejemplo: *tendré que darle barriguita de nieve* del inglés *I'll have to give them a snow belly*, expresión que utiliza el Yeti para decir que si los que lo persiguen lo encuentran, va a tener que hacerles algo para que no lo sigan más. En el segmento *darle barriguita de nieve*, el uso del verbo *dar* podría, según la definición de la RAE, referirse a dos cosas: hacer sufrir un golpe o daño, como en dar un puñetazo; o untar o bañar algo, por ejemplo, darle una capa de pintura a la pared. La primera definición se acoplaría adecuadamente al contexto si, *barriguita de nieve*, tuviera esa connotación de hacer sufrir, pero ese no es el caso, pues la acción de *darle a alguien barriguita de nieve* implica embarrar el vientre de *nieve* con la intención de jugar; lo que llevaría a la segunda opción donde *dar* puede en efecto referirse a untar, con el inconveniente de que el sujeto de la oración es un objeto animado y que *barriguita de nieve* podría confundirse

con una cosa. En la oración doblada se trata de mantener la connotación que la frase recibe en inglés; para ello, se recurre al uso de una expresión idiomática anglosajona como en *give the cold shoulder*, en lugar de utilizar una expresión que no requiera ningún tipo de análisis y que no posea más de una interpretación por parte del receptor. Efecto que mejoraría con el uso del verbo, *embarrar*, *tendré que embarrarle la barriguita de nieve*, e incluir el artículo definido *la* para evitar malinterpretaciones con lo que *barriguita de nieve* significa.

- 3) *Calcos fraseológicos*: en esta investigación se utiliza el término calco fraseológico para referirse a aquellos elementos oracionales que, si bien no corresponden a frases hechas o expresiones idiomáticas en español, afectan la idiomática general de la oración. Esto conlleva al uso de estructuras que, a pesar de entenderse en español, utilizan vocablos que muestran alta fijación lingüística en inglés y que, según Alvarado, al momento de traducirse se siguen utilizando con un propósito similar al que tenían en el texto original, sin importar el comportamiento de la lengua meta (27-28). Resultan de interés, entonces, casos similares al siguiente: *tres veces divertido* donde *tres veces* funciona como una locución adverbial modificando al adjetivo, *divertido*, para referirse a una actividad que involucra realizar tres actividades que se consideran placenteras. Esta estructura no sólo utiliza el mismo patrón de modificación que se usaría en inglés, donde un adjetivo, *three*, se une a un sustantivo, *times*, para modificar una frase nominal, *the fun*, *three times the fun*, sino que al combinar esos elementos

se forma una construcción lingüística que sólo resulta idiomática en el texto original.

4) *Interjecciones*: se buscan en esta categoría interjecciones que se apegan a las normas gramaticales del español, y que a pesar de contener vocablos que se usan con frecuencia, al combinarse con otros elementos para expresar emociones en contextos específicos, su uso no es generalizado y aplica casi que exclusivamente al discurso de los dibujos animados y películas que han sido dobladas al español, lo que ha ocasionado que se conviertan en expresiones cliché. Por ejemplo: ¡*oh por todos los cielos!*; *oh my goodness!*

5) *Onomatopeyas*: definidas, por Gasca y Gubern, como aquellas palabras en las que el sonido de las mismas constituye la acción o elemento al que hacen alusión (578). La búsqueda en esta categoría se centra en aquellos elementos que mantienen la misma fonética del vocablo anglosajón en lugar de optar por sonidos o expresiones más propias del español. En esta sección adquieren especial relevancia los monosílabos que en ocasiones funcionan como interjecciones, tal es el caso de *ups* del inglés *oops*, para indicar equivocación o problemas.

Seguido se muestran los casos de influjo lingüístico detectados en el corpus, donde se anotan y analizan dos ejemplos de cada categoría, tomando en cuenta la situación contextual y naturaleza audiovisual del material. Tal y como se indica en el modelo de análisis para textos audiovisuales propuesto por Chaume, el cual da pie para

ahondar de forma breve en las estrategias traductológicas empleadas y su contribución a la aparición de influjos.

C. Análisis de *Los Backyardigans*

Esta serie, destinada a una audiencia bastante joven, se caracteriza por incluir un tipo de mini-musical en cada capítulo, razón por la cual, como se indicó en la introducción, se analizan ocho capítulos. El discurso de la serie, al tratarse de un doblaje, recurre a la oralidad prefabricada, la cual, en este texto, revela el uso de estructuras sintácticas simples y léxico generalizado. Se percibe en los capítulos una tendencia a preservar la neutralidad, que se vuelve más evidente en contextos en los que los personajes muestran emoción, y en los que se debe hacer uso de las interjecciones y onomatopeyas para acrecentar el efecto de realidad. En términos generales, es evidente el apego al discurso del texto original, situación que incrementa la aparición de estructuras que se distinguen de las utilizadas en español en contextos similares. Con respecto a las estructuras relacionadas a los influjos lingüísticos, los hallazgos en cada categoría fueron los siguientes:

1. Estructuras generales de interferencia

a. Anteposición de adjetivos

Como el título lo indica en esta sección se analiza la posición que ocupa el adjetivo dentro de la oración, y se presta especial atención a aquellos casos en los que se antepone el adjetivo al sustantivo. En los ocho capítulos de alrededor de 23 minutos, esta estructura ocurre 51 veces, con un máximo de repetición de 14 veces por capítulo en

“Robin Hood, el Limpio”; y un mínimo de 2 en “El fuerte de nieve”. Entre las muestras enumeradas, se cuentan los casos en los que la anteposición del adjetivo al sintagma nominal se ve justificada por la función del adjetivo en el contexto (alrededor de 22 ejemplos). Para efectos de contraste, se anotan ejemplos de los dos casos, los justificados y aquellos en los que se considera que la anteposición del adjetivo es innecesaria. A pesar de haber analizado todos los capítulos, el número de ejemplos que se brinda se limita a dos, un ejemplo para la justificada y otro para la injustificada, pues esa cantidad es representativa de lo que ocurre con ese tipo de estructuras en el corpus.

(1) Anteposición justificada

El fuerte de nieve		TCR: 0:08:11
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
Descuida pequeña niña atrapada , la patrullera esquí te sacara	Don't worry little trapped girl , the ski patroller will dig you out	En este ejemplo la imagen reitera la acción que se expone a nivel lingüístico y a pesar de que la oración original (12) sobrepasa por tres palabras a la doblada (9) se logra la isocronía, pues el tiempo en el que se emite el enunciado es el mismo en ambas versiones.
Contexto: Tasha y Uniqua juegan a ser rescatistas, pero como no han encontrado a quien rescatar, Tasha finge que está en peligro y se tira a la nieve.		

En la sección del cuadro provista para el doblaje, el adjetivo, *pequeña*, se antepone a la frase nominal, *niña atrapada*, y la modifica reiterando una característica que se atribuye a las niñas en general. Por lo que mantener la anteposición, tal y como aparece en el original, donde el adjetivo *little* antecede a *trapped girl*, es necesaria, pues se enfatiza una característica de la niña.

(2) Anteposición injustificada

Los dos mosqueteros		TCR: 0:01:24
Doblaje	Original	Código: lingüístico
(...) Y un mosquetero tiene elegantes modales.	(...) And a musketeer has elegant manners	
Descripción: Pablo y Tyrone están en el patio describiendo las características de los mosqueteros. Tyrone explica lo de los modales y de inmediato ambos personajes hacen una reverencia y se saludan.		

En la oración del cuadro doblaje se mantiene el orden de los elementos que presenta la oración original, donde el adjetivo, *elegant*, antecede a *manners*, orden que en inglés no afecta el significado de la oración, pero que en español sí cambia el sentido del mensaje. En español, que *elegantes* preceda al sustantivo *modales* implica que todos los modales son elegantes; sin embargo, de acuerdo al contexto en este caso lo que se quiere resaltar es que un mosquetero tiene mejores modales que otras personas que no son mosqueteros. Por eso, en este caso, colocar el adjetivo después del sustantivo recurriendo a la práctica de posposición sería lo ideal.

b. Adverbios terminados en *-mente*

Esta sección muestra ejemplos en los que se utiliza el adverbio terminado en *-mente* como contraparte de los adverbios que inglés terminan en *-ly*. En los capítulos analizados se observan 25 casos de adverbialización; es decir adjetivos que se convierten en adverbios al agregar la terminación *mente*. La incidencia de este mecanismo lingüístico se distribuye de la siguiente forma: “Robin Hood, el Limpio”, “Viaje al centro de la tierra” y “Misión secreta”: 3 veces; “Los dos mosqueteros”: 8 veces; “El

fuerte de nieve”, “El Yeti” y “La recuperadora”: 1 vez; y “Los caballeros son fuertes y valientes”: 5 veces. Con frecuencia se observa repetición de los adverbios, en especial si se usan para asentir o intensificar alguna situación o sentimiento.

Los dos mosqueteros		TCR: 0: 18:10
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
Definitivamente	She certainly does	
Contexto: Pablo y Tyrone están escapándose del palacio, y en el pasillo, Pablo ve un retrato de la emperatriz y dice que se le parece a alguien, a lo que Tyrone responde <i>definitivamente</i> .		

Como se observa en el cuadro anterior, la oración doblada usa el adverbio *definitivamente* para traducir, *she certainly does*, y referirse a la función afirmativa de *certainly* en la oración original. En el segmento del discurso en el que se usa el adverbio *definitivamente*, se requiere cautela, no por el uso del adverbio *per se*, sino por la frecuencia con que aparece ese tipo de construcciones, pues en el capítulo que se muestra en la parte superior del cuadro, en un diálogo de 3 minutos (del minuto dieciocho al veintiuno) se utilizan cuatro adverbios terminados en *-mente*, y, en tres de los enunciados se repite el mismo adverbio, *ciertamente*. Sin embargo, en ese segmento del capítulo, para cambiar el uso del adverbio terminado en *-mente* por otro tipo de elemento debe considerarse la isocronía porque en el texto original que se muestra en el cuadro, la oración consta de tres vocablos y si el traductor quisiera evitar el uso del adverbio terminado en *-mente* necesita buscar una opción que a la hora de enunciarse tarde lo mismo que tarda la oración original.

Misión Secreta		TCR: 0:06:58
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual La imagen condiciona la oración porque al decir, <i>sigilosamente</i> , Pablo susurra al oído de Uniqua para reiterar que deben ser discretos.
Además los agentes secretos jamás entran así, sino sigilosamente	Besides secret agents never just walk in, we sneak in	
Contexto: Es de noche y están frente a la entrada al museo y Uniqua va a entrar por la puerta, pero Pablo le explica que los agentes secretos deben ser discretos.		

Una vez más la frecuencia y la cercanía con la que se usan los adverbios terminados en *-mente* dentro del texto requiere de mucho cuidado porque su cercanía puede provocar efectos cacofónicos indeseados. En el ejemplo que se muestra en el cuadro el adverbio *sigilosamente* ocurre en el minuto 06:58 y unos segundos después, en el minuto, 07:13, se da otra adverbialización: *extremadamente astuto*, traducción de *extremely sneaky*. Es de notar que en la segunda columna del cuadro, la oración original no emplea un adverbio terminado en *-ly* (*sneakily*), sino un verbo compuesto *sneak in*; sin embargo, en el doblaje se opta por utilizar el adverbio *sigilosamente* aumentando el uso de esa estructura a la que, en este corpus, se acude en aproximadamente un sesenta por ciento de los casos para traducir los adverbios terminados en *-ly*. En la medida de lo posible se debe evitar el uso de adverbios terminados en *-mente* para traducir los adverbios terminados en *-ly*, pues la variación de estructuras le otorga fluidez al discurso. A fin de cuentas, como indica Alvar la adverbialización a pesar de ser útil y aceptada debe alternarse, por cuestiones estilísticas, con locuciones adverbiales u otras construcciones lingüísticas (221). Dicha situación es posible si al traducir la versión

doblada se emplea una transposición donde se pase la connotación negativa de la oración original, *secret agents never just...*, a positivo, *los agentes secretos siempre...*, y en lugar de usar el adverbio, *sigilosamente*, que se emplea en la oración doblada se utilizara una locución adverbial, *con sigilo*. Esa estrategia de traducción permitiría cambiar la versión doblada que se muestra en el cuadro, *además los agentes secretos jamás entran así, sino sigilosamente* por, *además los agentes secretos siempre entran con sigilo*, para traducir: *besides secret agents never just walk in, we sneak in*.

c. Uso impropio del gerundio

En esta parte se analiza la función que desempeña el gerundio dentro de la oración. El gerundio en este corpus es escaso y no revela usos impropios. En aproximadamente ciento ochenta y siete minutos de video, totalidad del texto hablado, la estructura se usa solo cinco veces; tres en “Viaje al centro de la tierra”, y una en “El fuerte de nieve” y “Los dos mosqueteros”.

Viaje al centro de la tierra		TCR: a) 0:17:07, b) 0:11:26
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
a) Cambiando el taladro a turbo velocidad	Switching the drill to turbo speed	
b) Está cayendo al centro de la tierra	It's falling to the center of the Earth	
Contexto ejemplo a: Pablo le pide a Uniqua que acelere. Ella empuja uno de los controles del cohete y éste aumenta su velocidad. Contexto ejemplo b: Tyrone pregunta en donde está su centavo.		

Los ejemplos, a y b, que se muestran bajo la columna de doblaje revelan el uso del gerundio en una perífrasis verbal (estar + participio) para denotar una acción

progresiva. Debido a que en ambos ejemplos se recurre a la perífrasis para indicar continuidad en la acción, se procede a explicar únicamente el ejemplo (a) *cambiando el taladro a turbo velocidad*. En (a), se observa como el gerundio *cambiando* se utiliza para expresar una acción que realiza el sujeto silente de la oración. Función que se vuelve evidente al preguntarse ¿quién realiza la acción?, yo ¿Qué estoy haciendo?, *cambiando el taladro a turbo velocidad* ¿Cuándo?, en este momento. Exactamente el mismo análisis aplica para la oración en inglés, *switching the drill to turbo speed*. La diferencia es que por la naturaleza paratáctica del idioma inglés la omisión del sujeto no es común. A simple vista podría pensarse que en la oración original el gerundio, *switching*, ocupa la función de sujeto pero ese no es el caso porque *switching* no está actuando como sustantivo, sino como verbo. En (a), la omisión del sujeto (*yo/I*) y el verbo (*estoy/am*), en el original y el doblaje, es completamente aceptada por la oralidad que se pretende imitar.

d. Voz pasiva en vez de activa

Tal y como indica el subtítulo en este caso son de importancia las oraciones que muestran uso de voz pasiva en lugar de activa. En español la voz activa suele ser la diátesis más frecuente; sin embargo no es extraño topar con estructuras en voz pasiva, en especial las que recurren al verbo auxiliar *ser*, *Roma no fue construida en un día*; o las que utilizan la partícula *se*, *Roma no se construyó en un día*. *Los Backyardigans* muestra predominio de la voz activa, con una incidencia de pasivas muy baja: dos en “El fuerte de nieve” y una en, “Robin Hood, el Limpio”; “Viaje al centro de la tierra”; y “Los

caballeros son fuertes y valientes”, para un total de cinco casos en aproximadamente ciento ochenta y cuatro minutos de video. Situación similar a la que ocurría en el discurso oral donde el uso de las oraciones pasivas ocurre pero no en abundancia. En los siguientes cuadros de análisis se ilustra el uso de pasivas con verbo auxiliar *ser*.

(1) Ejemplo 1

El fuerte de nieve		TCR: 00:03:30
Doblaje	Original	Código: lingüístico
Cuando alguien necesita ser rescatado , la patrulla esquí jamás se rinde	When someone needs rescuing, the ski patrol never gives up	
Contexto: Tasha y Uniqua explican en que consiste el trabajo de un rescatista.		

(2) Ejemplo 2

Robin Hood, el Limpio		TCR: 0:05:43
Doblaje	Original	Código: lingüístico
Todo lo limpio debe ser encerrado en el calabozo (y se lleva el jabón)	Anything clean must be locked up in the dungeon	
Contexto: El alcalde descubre el jabón que Tyrone tenía escondido y se lo quita para encerrarlo en el calabozo.		

En el ejemplo 1 es de notar que en la versión doblada, primer apartado a la izquierda del cuadro, se emplea una construcción verbal pasiva (*ser rescatado*), mientras que, en la original se recurre al uso del gerundio con significado pasivo ***needs rescuing***. En ambas versiones, doblada y original, el enunciado lo constituye una oración compuesta subordinada. En la proposición dependiente (*cuando alguien necesita ser*

rescatado; when someone needs rescuing) el sujeto (*alguien; someone*) se convierte en el sujeto paciente de la oración compuesta; es decir que no realiza la acción, sino que la recibe. Mientras que el *sujeto agente* de la proposición independiente (*la patrulla esquí*) funciona como *complemento agente* de la oración compuesta; es decir que realiza la acción que recibe el sujeto paciente, *alguien es rescatado por la patrulla esquí*. La oración que se muestra en el cuadro de doblaje es una traducción literal del original. La estructura sintáctica es exactamente la misma del inglés. En términos gramaticales la oración, *cuando alguien necesita ser rescatado, la patrulla esquí jamás se rinde*, se apega a las normas del español, pues hace uso de un sujeto paciente y un complemento agente que requieren de una construcción pasiva. A nivel idiomático, sin embargo, la omisión de algunos elementos contribuiría a que la oración doblada adquiriera un estilo más parecido al del discurso oral en español, tal y como se muestra en los siguientes casos:

- a. Omisión: cuando se trata de ~~rescatar a alguien~~ *rescates*, la patrulla esquí nunca se rinde. Nótese que en la oración se elimina *rescatar a alguien* (sección tachada) y se incorpora el lexema *rescates*.
- b. Transposición: si hay que rescatar a alguien, la patrulla esquí lucha hasta el final.

En el ejemplo *a* se omite el verbo *necesitar* y se cambia lo específico por lo general *rescatar a alguien* por *rescates*. Mientras que en *b* la oración compuesta emplea diátesis activa. Cualquier cambio que se realice; no obstante, debe tener una extensión similar o igual a la del texto original porque la isocronía debe ser exacta.

El ejemplo 2 es muy similar al anterior, la versión doblada emplea voz pasiva con el verbo auxiliar (*ser*) y el participio de pasado (*encerrado*). A diferencia de lo visto en el ejemplo 1, las oraciones, doblada y original, en este caso son simples. La versión doblada emplea una perífrasis con verbo auxiliar *deber*, que copia el uso del modal *must* del inglés. *Todo lo limpio **debe ser encerrado** en el calabozo; anything clean **must be locked up** in the dungeon.* Al igual que en el ejemplo 1 hay un sujeto paciente, *todo lo limpio*, pero a diferencia del caso anterior, no hay un complemento agente explícito (¿quién encierra lo limpio?). Una vez más, la oración doblada es gramaticalmente correcta, pero los elementos de la oración en español, sobre todo en la perífrasis verbal (*debe ser encerrado*) no muestran la misma fijación que en el original (*must be locked up*). De nuevo la omisión de elementos en el sintagma verbal sería de gran ayuda.

- a. Omisión de elementos en el sintagma verbal: (1) todo lo limpio ~~debe ser encerrado~~ *debe encerrarse* en el calabozo, (2) todo lo limpio ~~debe ser encerrado~~ *se encierra* en el calabozo o (3) todo lo limpio *debe permanecer* en el calabozo. Véase que en (1) se elimina el uso del ser y participio en pasado *debe ser encerrado* y se cambia por *debe encerrarse*.

e. Uso de repeticiones

Son relevantes para esta sección aquellas oraciones en las que se denota repetición de vocablos que pudieron haberse evitado. Las muestras analizadas revelan repetición constante de sujetos y vocativos aun en contextos en los que podrían obviarse.

Gran parte de las repeticiones parecen ocurrir como un mecanismo enfático; sin embargo, el uso frecuente de las mismas genera pesadez en el discurso porque se reiteran elementos que en español se sobreentienden. Para ilustrar se muestran varios ejemplos de casos redundantes debido a la inclusión de sujeto o de vocativos. Primeramente se muestra el cuadro con los ejemplos en los que el sujeto crea repetición y posteriormente se procede a mostrar el cuadro de vocativos.

1. Casos en los que la inclusión del sujeto explícito es repetitiva:

Robin Hood, el Limpio		TCR 0:05:41; 0:09:34; 0:17:44 y 0:17:37
Doblaje a) Yo ya había acabado. b) Espera, ¿ tú quieres estar limpio? c) Yo quise decir salto corto. d) Oh ¿ Yo dije salto largo?	Original I was done anyway. Wait, you wanna be clean? I meant to say the short jump. I win. Hmm. Oh, did I say long jump?	Códigos: lingüístico y visual
Descripción: (a) Tyrone empieza a quejarse y Austin pide silencio. (b) Tyrone se pone feliz porque Robin Hood lo limpia (c) y (d) Austin cambia el concurso porque Tyrone le ganó.		

Los ejemplos anteriores son muy parecidos por lo que se explica solo uno de ellos. En el apartado de doblaje, en *b*, se incluye el pronombre *tú* en función de sujeto como mecanismo enfático para verificar si Tyrone enserio quiere estar limpio; sin embargo, se debe analizar lo siguiente: (1) en la toma solo aparecen Tyrone y Robin Hood, por lo que

se sabe que la pregunta se dirige a Tyrone (ver Apéndices, punto IV, “Robin Hood, el Limpio”, b.); (2) al anteponer el verbo *espera* a la pregunta, *¿tú quieres estar limpio?*, se entiende que Robin Hood necesita comprobar que Tyrone en efecto quiere estar limpio. Recurrir a la inclusión de sujeto como método enfático es común en español; no obstante, el uso frecuente de la técnica, sobre todo, en contextos como en el anterior en el que el énfasis se puede crear con otro mecanismo, le resta naturalidad al texto en español. En la versión original, *wait, you wanna be clean?*, por el contrario, el uso del sujeto es obligatorio porque el sistema sintáctico del inglés es mucho más rígido que el del español. En esta sección la preferencia de traducción parece ser nuevamente la literalidad.

2. Casos de repetición por el uso de vocativos:

Viaje al centro de la tierra		Código: lingüístico
Doblaje	Original	TCR
a) ¿Listo, profesor?	Ready, professor?	0:06:25
b) ¡Listo, profesora!	Ready, professor!	0:06:26
c) Fascinante , profesor	Fascinating, professor	0:07:34
d) Ya lo creo, profesora	Indeed, professor	0:07:37
e) Va a atraparnos, profesora	It is gonna get us, professor!	0:21:16
f) Sin ninguna duda va a atraparnos, profesor	He’s totally gonna get us professor	0:21: 17
Contexto:		
a) Uniqua le pregunta a Pablo si está listo para despegar		
b) Pablo asiente		
c) Pablo le dice a Uniqua que están en la capa de los guantes perdidos		
d) Pablo se asusta porque viene un dinosaurio hacia ellos		
f) Uniqua también se asusta porque el dinosaurio se dirige hacia ellos		

En este capítulo se utiliza mucho el vocativo para llamar la atención de sujetos específicos y hacer distinción en el grado académico de los personajes, lo que justifica su

uso; sin embargo, de no ser por la intención del texto original, la frecuencia del vocativo sería excesiva y terminaría afectando el estilo del texto en español.

f. Uso reiterado de los verbos auxiliares *poder, tener y deber* para traducir su equivalente gramatical en inglés

Son importantes para esta sección las construcciones que involucran uso de perífrasis formadas por verbos auxiliares e infinitivos. En aproximadamente ciento ochenta y siete minutos de video, se recurre ciento dieciséis veces al uso de la perífrasis de infinitivos, en algunos capítulos con más frecuencia que en otros, tal y como se muestra en las tablas de uso de verbos auxiliares, en la sección de los apéndices (punto II). La perífrasis de verbo auxiliar *poder + infinitivo*, se utiliza mayormente para traducir *might, could* y *can*, mientras que, el verbo auxiliar *deber + infinitivo* casi siempre reemplaza a *should* y a *must*; y tener que, a *have to* o *got to*. Las perífrasis de infinitivo en el corpus se utilizan para manifestar posibilidad, capacidad, obligación, habilidad o probabilidad. A nivel gramatical, ninguno de los usos de perífrasis de infinitivo que se utilizan en esta muestra es incorrecto; sin embargo, en algunos contextos recurrir a las perífrasis en lugar de usar otras estructuras disponibles en español es evidencia de interferencia lingüística. De ahí es que en estudios como el de Rodríguez esas estructuras se consideren anglicismos de frecuencia, pues de todas las opciones, el traductor se inclina por la más parecida a la inglesa. Nuevamente en esta sección se nota una fuerte inclinación por la literalidad, obviando el uso de recursos como la transposición o la omisión que ayudarían a evitar el uso recurrente de poder, tener o deber al traducir *must, may, might, can, have, y could*.

Robin Hood, el Limpio / Viaje al centro de la tierra		TCR: a) 0:13:51 b) 0:17:39
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
a) Pueden gritar ahora	You may cheer now	
b) Vamos, tenemos que verlo de cerca (salen)	Come, we must get a closer look	
Contexto: a) El alcalde les anuncia que están por empezar los juegos del festival de lodo y los aldeanos se desaniman. b) Los profesores están asombrados porque llegaron al centro de la Tierra y quieren explorar.		

En los ejemplos anteriores se observa en las oraciones dobladas, el uso de perífrasis de verbo auxiliar más infinitivo (por ejemplo, *poder hablar*) y esta estructura se utiliza principalmente para denotar capacidad, habilidad, cuando se emplea el verbo auxiliar *poder*, u obligación, cuando se utilizan los verbos auxiliares *tener* o *deber*. En la mayoría de los casos su uso es consecuencia directa de estructuras anglosajonas paralelas (*can, may, could, should, etc.*). En español, el uso de la perífrasis es bastante común tanto a nivel escrito como oral; sin embargo, el abuso de esa estructura contribuye a la verbosidad del texto o discurso. Con respecto a los ejemplos del cuadro se observa como en *a* se traduce ***pueden*** gritar ahora por you ***may*** cheer now, donde ***may*** y ***pueden*** adquieren la función de verbo auxiliar, y, *gritar* y *cheer* actúan como infinitivo. Nótese en *a*: el uso de *pueden* para denotar capacidad parcial (el alcalde les da permiso de gritar) aunque en realidad se les solicita a los aldeanos que muestren entusiasmo por el festival de lodo, situación que agrega sarcasmo al mensaje. Al igual

que en casos anteriores, el texto refleja literalidad al traducir; se mantiene el mismo orden sintáctico anglosajón, y se recurre a una estrategia de traducción más libre al cambiar *cheer* por *gritar*. En el intento de variar el léxico de la oración doblada destacan tres factores, (1) es probable, según el apego sintáctico que se nota en la oración en español que, en el afán por desligarse un poco del original se cambie el vocablo *cheer* por *gritar* pero se mantenga la misma categoría gramatical del vocablo, el infinitivo. La elección anterior es interesante y bastante práctica si se considera que en la línea siguiente los personajes, muy desanimados, dicen (¡sí!, ¡fabuloso!). (2) El uso de *gritar*, si bien cumple la misma función gramatical de *cheer*, altera el significado del mensaje, un grito no necesariamente implica alegría o emoción, y, en el contexto en el que ocurre la línea es muy importante mantener el efecto sarcástico que se logra con *cheer* en inglés. En ese caso para mantener la equivalencia de significado, en la versión original y doblada, sería apropiado recurrir al uso de un vocablo como *celebrar* (*ya pueden celebrar*); y (3) debido a la posición de sumisión que tienen los personajes, la solicitud del alcalde podría transformarse en una orden, que al final, es lo que ocurre, pues los personajes no están felices pero celebran porque el alcalde les dice. Entonces, por medio de una modulación de punto vista, se eliminaría el verbo auxiliar *pueden* y se cambiaría la función que desempeña el verbo, de infinitivo a imperativo (*ahora sí ¡Celebren! O ¡ya, celebren!*), donde de paso se recurre a la transposición para reacomodar el orden sintáctico de los elementos y que el adverbio *ahora* se vuelva más idiomático.

En *b*, se entiende que los profesores se sientan obligados a explorar y que por eso en *come, we must get a closer look*, *must* antecede a una oportunidad que ellos consideran única y que no pueden dejar pasar. En la oración doblada: *vamos, tenemos*

que verlo de cerca, el uso de *tenemos* es común y es, en términos generales, apropiado e idiomático; debe considerarse, sin embargo, que en esos contextos es muy común el uso de, *hay que*, estructura que conformará también una perífrasis de verbo auxiliar e infinitivo, pero que representa una alternativa viable, y más espontánea, para evitar la repetición excesiva de *tener*, *deber* o *poder*. Por ejemplo: ¡*vamos!* *Hay que verlo de cerca*.

2. Calcos

En general se entiende por calcos aquellas estructuras que desobedecen a los patrones sintácticos, léxicos o normativos del español y que por semejanza estructural o de forma con el idioma extranjero, en este caso del inglés, se usan en vez de otras opciones más propias del español. Los calcos pueden ocurrir en diferentes elementos de la oración. En esta investigación se centra la atención en tres tipos de calco específicos: (1) los sintácticos, (2) los de la norma y (3) los fraseológicos.

a. Calcos sintácticos

En esta sección se observa un aproximado de cincuenta calcos sintácticos repartidos en diferentes categorías según el sintagma en el que se detecta un uso poco frecuente de preposiciones, verbos, adjetivos y demostrativos.

(1) Calcos sintácticos con preposiciones

Viaje al centro de la tierra		TCR: 0:08:47	Código: lingüístico
Doblaje Al parecer el centavo no cayó hasta el centro de la tierra	Original The penny didn't fall all the way to the center of the Earth after all	Duración: 3 segundos, en <i>voz out</i> (se escucha la voz pero no se ve el personaje)	
Contexto: El centavo de Tyrone rebota y se cae, supuestamente, al centro de la tierra.			

En la sección doblaje del ejemplo anterior, la oración doblada revela apego estructural y semántico al de la oración original. Si bien en *al parecer el centavo no cayó hasta el centro de la tierra*, la preposición *hasta* no equivale literalmente a la frase preposicional, *all the way to*, en términos de significado los dos elementos son equivalentes. Así la oración doblada se clasifica como calco sintáctico preposicional, pues si se evitara seguir tan de cerca la versión original, no sería necesario incluir una preposición que, de todas formas, no aplica al contexto. Por ejemplo, similar a la estrategia que se utilizó en la línea doblada, donde se omitió *after all*, al final de la versión original, y se compensó con la inclusión de *al parecer*, al principio de la versión en español. Además, un cambio en el régimen verbal evitaría la necesidad de una preposición, como en: *al parecer el centavo no llegó al centro de la tierra*.

Los caballeros son fuertes y valientes		TCR: 0:05:20
Doblaje Vas a enfrentar tres problemas en el camino para entregar mi mensaje	Original You'll face three problems along the way to deliver my message	Código: lingüístico
Contexto: La Reina Tasha le pide a Uniqua que lleve un mensaje al castillo del Rey Austin. Tasha le explica a Uniqua que el camino no será fácil.		

En este ejemplo es de notar el uso de la preposición *para* (empleada en la oración de doblaje) antes del verbo *entregar*, como traducción de *to* que se antepone al infinitivo *deliver* en la versión original. Como según la oración, los obstáculos se enfrentarán en el camino, perfectamente se puede traducir la preposición *to* como *a*, en vez de *para* (*camino a entregar*), lo que denotaría que yendo hacia el palacio surgirán obstáculos. Además, a nivel estilístico realizar un cambio en el orden oracional de la versión en español haría la línea mucho más idiomática. En lugar de decir: *vas a enfrentar tres problemas en el camino para entregar mi mensaje* como contraparte de *you'll face three problems along the way to deliver my message*, se diría *camino a entregar mi mensaje enfrentarás tres problemas*.

(2) Calcos sintácticos con verbos

En esta sección se analizan casos en los que el sintagma verbal en español sigue patrones muy similares a los del inglés, obviando la idiomática, la fijación lingüística y el comportamiento sintáctico de los elementos en la oración.

Viaje al centro de la tierra		TCR: 0:02:10 Código: lingüístico
Doblaje	Original	
Ah pues, estás de suerte muchacho...	Oh well, you're in luck my lad...	
Contexto: Tyrone le cuenta a la profesora (Uniqua) que se le perdió el centavo y como ella es una inventora, decide ayudarle a encontrar el centavo.		

Llama la atención en este caso, la elección del verbo *estar* en la frase *estás de suerte* para traducir *you're in luck* en vez de acudir al uso del verbo *tener* y traducir el segmento como *tienes suerte*. El uso de *estar* en la oración doblada no causa interferencia a nivel gramatical pero sí a nivel idiomático. En este ejemplo la fijación

lingüística de los elementos (*are-luck*) (*estar-suerte*) son determinantes porque en los dos idiomas la combinación de esos vocablos presenta diferentes grados de fijación. La relación entre el verbo *to be* y la frase preposicional *in luck* refleja una fijación lingüística bastante alta y excluye otro tipo de combinaciones como **have luck*. En contraste, el español la combinación de *tener suerte* es más común y, aunque no excluye o se considera del todo extraño el uso de *estar de suerte*, la primera de esas dos combinaciones, *tienes suerte*, constituye una expresión fija y por lo tanto la prefiere el hablante nativo del español.

El fuerte de nieve		TCR: 0:19:51 Código: lingüístico
Doblaje	Original	
Oh oh, no podemos dejarlos cerca de la bola de nieve	Uh oh, we can't let them near the snowball...	
Contexto: Las rescatistas están tratando de entrar al fuerte para salvar a Pablo y Tyrone, que ellas creen que están heridos. Mientras que Pablo y Tyrone, los guardias, han hecho todo lo posible para que ellas no entren porque piensan que se vienen a robar la bola de nieve. Pablo y Tyrone salen para ver si hay alguien afuera y ven que alguien hizo un hueco para entrar al fuerte, entonces Pablo entra por el hueco porque quiere proteger la bola de nieve.		

Muy parecido al ejemplo del cuadro anterior, en este caso, los elementos lingüísticos en negrita, en la frase, *we can't **let them near**...* muestran un grado de fijación lingüística elevado que al combinarse adquieren un significado especial, evitar que alguien se aproxime a *la bola de nieve*. En el doblaje, ***dejarlos cerca de la bola de nieve***, el uso de *dejar* y *cerca* no deja de ser idiomático y correcto para otros contextos; sin embargo, en este caso el significado difiere del original. La cuestión es que tanto en el original como en el doblaje *near* funciona como preposición. En inglés la combinación *let [someone] near* funciona casi de la misma forma que actuaría otro verbo

compuesto en ese idioma por ejemplo (*let go*) donde *let* y *go* adquieren un significado especial diferente al que tienen cuando se utilizan por separado. En español, para que la oración doblada tenga el mismo significado que la oración original, *dejar* debe actuar como verbo auxiliar en una perífrasis verbal en la que el verbo principal sea *acercarse* o *aproximarse*; y no como preposición, tal y como se muestra en *no podemos dejarlos cerca*, donde por traducir literalmente se imita la forma del verbo compuesto en inglés afectando el significado global de la oración.

(3) Calcos sintácticos con adjetivos

Este tipo de calcos son escasos en el corpus, se identifican solamente los dos ejemplos que se muestran a continuación, el segundo de los cuales (en el cuadro de análisis de “El Yeti”) se comenta brevemente solo con propósitos contrastivos.

Misión secreta		TCR: 0:06:22
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
La espía miel maple	Spy Maple Syrup	
Contexto: Los agentes están afuera del museo y realizan una revisión del equipo. Cada uno de los agentes trae una herramienta específica. La herramienta de Tyrone es una botella de miel de maple y él propone utilizarla cuando necesiten algo pegajoso.		
El Yeti		TCR: 0:15:21
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
Es un ángel yeti de nieve	It's a Yeti snow angel	
Contexto: Uniqua, Tasha y Tyrone van siguiéndole la pista al Yeti y ven impresa en la nieve la forma de un ángel de nieve que hizo el Yeti.		

En la sección doblaje del cuadro de “Misión secreta”, el adjetivo, *espía*, en la oración *la espía miel maple* copia la posición que ocupa su contraparte *spy* en la línea original, *spy maple syrup*. Este tipo de frases en las se utilizan varios adjetivos para

modificar a un sustantivo son muy comunes en inglés. Véase, por ejemplo, que en la oración original que aquí se expone, *maple* modifica a *syrup* (el tipo de miel) y *spy* modifica a *maple syrup* (un tipo de *miel de maple*). En español, aunque no tan común como en el sistema sintáctico anglosajón ese tipo de frases adjetivas son permitidas; sin embargo, el orden de los modificadores difiere en ambos sistemas. En la oración doblada, tal cual se muestra en el cuadro de análisis, *miel maple* funciona como frase adjetiva y modifica al sustantivo *espía* (“una espía de miel de maple”); sin embargo, lo que se pretende con esa estructura en la oración original es modificar a *miel maple*. Dicho propósito es posible al posponer el vocablo *espía* a *miel maple* para especificar el tipo de *miel*. Es de notar también que en español usualmente se emplearía la preposición, *de*, antes del sustantivo *maple* para crear la frase preposicional *de maple* que va a funcionar como adjetivo y a modificar al sustantivo *miel* (*miel de maple espía*). No obstante, en este contexto en específico, el personaje no se refiere a la *miel de maple* en sí, sino a la herramienta espía que constituye *la miel de maple*, el uso de *la miel maple espía* en vez de *la miel de maple espía* para traducir *spy maple syrup* podría funcionar; en especial porque en esta escena la parte lingüística está condicionada por la imagen. Cuando Tyrone dice lo de *la miel de maple*, se enfoca una botellita de miel de maple que él tiene en su cinturón de espía (ver Apéndices, punto IV, “Misión secreta”, a). Nótese además que el equivalente de *miel de maple* en español sería *miel de arce*; sin embargo, se mantiene el término *miel de maple* debido a que el primer término, en este caso un anglicismo léxico, es más conocido por el receptor, al menos en el contexto costarricense.

En cuanto al segundo ejemplo, en la oración original, *It's a Yeti snow angel*, se observa la misma estructura del ejemplo anterior en la que *snow* modifica a *angel* y *Yeti* modifica a *snow angel* para especificar un tipo de ángel. En contraste, en la versión doblada, *ángel Yeti de nieve*, *Yeti* modifica a *ángel*, en lugar de a *ángel de nieve* que al hacer referencia a la figura que se formó en la *nieve* y no al *Yeti*, la estructura sintáctica debería acomodarse de tal forma que indique que lo que se ve en la imagen (Apéndices, punto IV, “El Yeti”, a) es un *ángel de nieve* con forma de *Yeti*; es decir, *ángel de nieve Yeti*.

(4) Calcos sintácticos en demostrativos

En esta sección se estudian aquellos casos en los que se genera redundancia por el uso de demostrativos en contextos en los que en español no es necesario.

Misión secreta		TCR: 00:19:54
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual (reiteración de imagen)
¡Cielos! Estos tesoros son grandes.	Wow! These are big treasures.	
Contexto: Los agentes secretos entran a la galería gigantesca y al entrar resaltan el hecho de que los tesoros en la sala son muy grandes.		

Antes de analizar el uso del demostrativo se debe ampliar un poco en el contexto de la imagen con la que se relaciona el enunciado (ver Apéndices, punto IV, “Misión secreta”, c). En esta toma, cuando Tyrone dice la línea doblada, casi de manera consecutiva se enfocan los tesoros “gigantes” que hay en la sala (cabezas de la isla de

pascua, replicas a escala de planetas, etc.). Como ha sucedido en ejemplos anteriores, la oración traducida *¡cielos! Estos tesoros son grandes* del inglés *wow! These are big treasures* revela el uso de estrategias de traducción muy literales. A pesar de ser correcto en términos sintácticos, en español, el uso del demostrativo *estos* con finalidad enfática, en un contexto en el que no es necesaria la distinción entre un grupo específico de objetos y otro, genera cierto nivel de redundancia. La situación en este ejemplo no es la función lingüística del demostrativo *per se* sino la elección del mismo como mecanismo enfático en lugar de otras estructuras como: ¡qué tesoros más grandes! Ya que en español para que se logre el énfasis de *wow! These are big treasures*, se esperaría que exista una reiteración del enunciado, mediante la inclusión de un adverbio afirmativo como en *¡cielos! Estos tesoros **sí que** son grandes*.

La recuperadora		TCR: 0:18:53
Entrégue ese libro, ¡ahora!	I want that book back. Now!	Códigos: lingüístico y visual (isocronía)
Descripción: Uniqua, la recuperadora, va persiguiendo a Don Austin para que le devuelva el libro que ya se venció y que no ha querido devolver. Para escapar de la recuperadora, Don Austin se sube a un campanario y se esconde pero la recuperadora lo ve y va tras él. Cuando llega, Don Austin no tiene a donde huir y queda frente a ella, quien le pide que le devuelva el libro que tiene en la mano.		

Parecido al ejemplo anterior, en este caso se debe notar el uso del demostrativo indefinido, *ese*, en *entrégue **ese** libro* para traducir *I want **that** book back* en lugar de recurrir al artículo definido, *el*, en un contexto en el que el libro representa un único objeto muy específico, el libro que no se ha devuelto. De nuevo, el uso del demostrativo, *ese*, en la oración doblada no es del todo desacertado pero de todas las posibles opciones para traducir esa línea se eligió la más obvia.

(5) Calcos sintácticos con adverbios

El fuerte de nieve		TCR: 0:20:38
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico
Definitivamente no hay nadie aquí	There's definitely no one in here	
Descripción: Tyrone y Pablo están buscando a los invasores de fuertes de nieve, pero cuando ellos salen del fuerte, Uniqua y Tasha entran y viceversa.		

En este tipo de calcos se dirige la atención a aquellas oraciones en las que se coloca el adverbio en la misma posición que ocupa en inglés, a veces alterando el significado o idiomática del mensaje.

La posición del adverbio en español suele ser menos rígida que en inglés. En español el adverbio, casi siempre, puede colocarse al principio, en el medio o al final de la oración mientras que en inglés, según el tipo de adverbio así será la posición que ocupe. Cuando se utilizan adverbios de lugar como *here* en la oración original, estos suelen ir o al principio o al final de la oración; sin embargo, en *there's definitely no one in here*, por una cuestión de sentido y de fijación lingüística *here* no puede colocarse en otro lugar que no sea el final de la oración. Caso contrario al de inglés, en la oración doblada, la posición del adverbio puede variar de la siguiente forma: (a) *definitivamente no hay nadie aquí*, (b) *aquí definitivamente no hay nadie*, (c) *definitivamente aquí no hay nadie*, las tres acertadas en términos sintácticos, pero con diferentes niveles de fijación lingüística y por ende de idiomática. Si se partiera de la función que cumple el adverbio dentro de la oración, *a* sería la opción con menor fijación lingüística por tres razones, que aplican también para *b* y *c*: primero, como el adverbio modifica al verbo entre más cerca se posicione de éste más natural será la oración; segundo, debido a que en la oración se utilizan dos adverbios *definitivamente* y *aquí*, el adverbio *aquí* debería

colocarse cerca de *definitivamente* porque actúa como complemento de otro adverbio; y tercero, porque, según Bueso y Casamián, generalmente, mas no siempre, el adverbio al principio de la oración tiende a enfatizar más (42). Con base en lo anterior, las opciones más naturales en español las constituirían *b* y *c*, siendo *c* la que presenta mayor fijación lingüística por la cercanía de *aquí* con el resto de los elementos, el verbo (*hay*) y los adverbios adyacentes (*no* y *definitivamente*).

Misión secreta		TCR: 00:20:58
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
Cinco dedos aquí	Five toes here	
Contexto: Pablo dice que la misión era devolverle un dedo al esqueleto de dinosaurio que estaba en el museo. Uniqua y Tyrone revisan las patas del dinosaurio para ver a cual le falta un dedo.		

En este otro ejemplo aunque el segmento es una frase y no una oración, en la frase doblada, el dilema principal subyace en la ausencia de un verbo, adjetivo o adverbio que sea modificado por el adverbio, *aquí*, como en: *aquí hay cinco* (donde para mantener la extensión del enunciado se omite el sustantivo *dedos* que se reitera con el contexto).

b. Calcos de la norma

Lo que se busca con los calcos de la norma es analizar el uso de vocablos que, como se explicaba en el marco teórico, existen en español, pero copian la norma del inglés. La incidencia de calcos de la norma en los ocho capítulos analizados es de siete casos, uno de ellos repetido en “Los caballeros son fuertes y valientes” y en “El fuerte de nieve”. Sólo algunos capítulos; “Misión secreta”, “Los caballeros son fuertes y

valientes”, “el Yeti”; y “Robin Hood, el Limpio”, evidencian cambios en el sistema idiomático-normativo.

El fuerte de nieve		TCR: 0:07:48
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual (isocronía)
No hay problema eso es lo que hacemos las patrulleras	No problem, that's what ski patrollers do	
Contexto: Tasha y Uniqua están aburridas porque no encuentran a quien rescatar, entonces fingen que una de ellas es la víctima y la otra la rescata. Uniqua hace de víctima y cuando Tasha la rescata, le agradece por la ayuda. Tasha, la vuelve a ver y con tono amable le responde.		

En la oración original *no problem, that's what ski patrollers do* se observa el uso de *no problem* como un sinónimo para tranquila, no se preocupe. Significado que se entiende es el que se quiere lograr en español al decir, *no hay problema eso es lo que hacemos las patrulleras*. La cuestión es que normalmente en español, *no hay problema* denotaría que el entorno en el que se desarrolla alguna situación está libre obstáculos, lo que implica que una persona podría dejar de preocuparse. Esa idea de “*estar tranquilo*” es precisamente lo que quiere decirse en inglés con *no problem*. La similitud de situaciones hace que sea más fácil generalizar la expresión, lo que conlleva a que una construcción que se utiliza en español en otro contexto comience a usarse con el mismo sentido que tiene en inglés. Por eso *no hay problema* se clasifica como un calco de la norma. Adicionalmente, se debe notar que la traducción de *no hay problema eso es lo que hacemos las patrulleras* es una réplica exacta de *no problem, that's what ski patrollers do*, donde la literalidad al traducir, en un contexto que da para muchas más

opciones de traducción, es muy evidente. Si se decidiera sacar provecho del contexto de situación en el que se desarrolla la línea de doblaje opciones como: *de nada, con gusto, tranquila o no se preocupe*, serían acertadas.

Misión secreta		TCR: 04:47 y 02:57
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico, visual y musical (isocronía)
Somos suaves agentes	We're secret agents smooth	
Contexto: Tyrone se preocupa porque tienen que irrumpir en el museo. Pablo y Uniqua le dicen que no hay problema porque ellos son agentes secretos y empiezan a describir las características de los agentes secretos.		

Aunque en este ejemplo no se presta mucha atención al manejo de la estructura porque la línea ocurre en una canción y la traducción de la misma implica considerar una serie de factores adicionales al doblaje (la rima, el tiempo, etc.), se debe prestar atención al uso de *suaves agentes* para traducir *agents smooth*. En un contexto aislado es difícil entender a que se refieren los personajes con *secret agents smooth*, pero si se toma en cuenta que todo el capítulo trata de agentes secretos, de sus labores y de lo que los caracteriza, se podría decir que, en ese contexto, *smooth* significa: “*when someone does something of skill and makes it look easy*” (*Urban dictionary*). En ese caso habría que buscar una expresión que refleje eso en español y que se acople a los factores musicales que limitan, hasta cierto punto, la elección que se vaya a realizar.

c. Calcos fraseológicos

En esta sección son de interés no tanto las estructuras relacionadas a expresiones fijas, sino las partículas que muestran fijación lingüística y que contribuye a la idiomática de la oración. Los ejemplos de calcos fraseológicos en este corpus son pocos; en “Robin Hood, el Limpio” se detectan tres casos; y en “La recuperadora”, “Los caballeros son fuertes y valientes” y “Misión secreta”, dos, para un total de nueve casos.

Robin Hood, el Limpio		TCR: 0:06:38
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual (isocronía)
Todo esto apesta (y nosotros también)	This really stinks (and so do we)	
Contexto: El Alcalde Ropa Sucia, después de haber encerrado el jabón en el calabozo, descubre a Uniqua, Tasha y Tyrone hablando de Robin Hood, el Limpio. El alcalde se enoja y los manda a callar, luego les dice que se preparen para el festival de lodo. Uniqua, frustrada por toda la situación, se queja.		

En este ejemplo se utiliza el vocablo *apesta* para traducir *stinks*, en un contexto en el que *stinks* hace referencia a dos cuestiones, la primera para decir que la situación es terrible y la segunda para resaltar que ellos están sucios y por ende mal olientes. Se clasifica este ejemplo como calco fraseológico porque a pesar de que, en términos de significado, *apesta* equivale a *stinks* y cumple la función dentro del contexto; en inglés *this stinks* constituye una frase hecha muy idiomática. Caso contrario al de español donde *apesta*, aunque correcto, es la traducción más obvia de *stinks* y excluye otras expresiones más comunes en español. Por ejemplo, *¡esto es un asco!*, en vez de, *todo esto apesta*, para traducir *this really stinks!*

Misión secreta		TCR: 0:22:21
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico
Es sólo nuestro trabajo	Just doing our job	
Contexto: El dinosaurio, al que le devolvieron el hueso, les agradece y Pablo le contesta lo que se anota en la línea doblada.		

En el ejemplo anterior, la oración original utiliza una expresión fija, *just doing our job*, que en inglés agrega una connotación positiva al mensaje (los agentes disfrutaron de la misión y para ellos ayudarle al dinosaurio no fue molestia). En contraste, en español, *es sólo nuestro trabajo* posee una connotación negativa y de justificación, por ejemplo, no se enoje o no me reclame porque yo solo estoy cumpliendo con mi trabajo; me limito a seguir ordenes, placenteras o no. Por lo tanto, este ejemplo se clasifica como un calco fraseológico porque al tratar de apegarse lo más posible al original, se ignoran factores que son importantes en la lengua de llegada. Lo que provoca que se incluyan oraciones con poca idiomática contextual en la lengua meta. En el contexto en el que se da, *es sólo nuestro trabajo*, sería perfectamente válido omitir la línea de inglés *just doing our job* y cambiarla por *nos encanta ayudar*, pues cuando el dinosaurio les agradece a los agentes ellos responden *de nada*.

3. Interjecciones

Esta sección brinda los ejemplos de las interjecciones más comunes en el corpus; la información se organiza de la siguiente forma: primero se anota la cantidad de interjecciones que se usa en el texto, seguido se coloca un cuadro con la revisión general de las interjecciones observadas en donde se apunta la interjección que se emplea en la

línea doblada, la contraparte en inglés; y el contexto en el que suele utilizarse. Finalmente, se procede a analizar en detalle dos ejemplos tal como se hizo en las demás secciones.

En el corpus se observan alrededor de noventa y seis interjecciones para expresar emociones distintas. Algunas de las interjecciones observadas se repiten más que otras y su uso aplica a más de una situación; sin embargo, no es exclusivo a los contextos que se mencionan. En el doblaje se perciben los siguientes casos:

Doblaje	Original	Contexto
¡Guau!, ¡cielos!	Wow!	Sorpresa
¡Vaya!	Oh gosh!, oh man!, oh boy!, well!	Asombro o conformismo
¡Wujú!, ¡yajú!, ¡sí!	Woo hoo!, yahoo!, yay!	Alegría
¡Genial!, ¡qué bien!, ¡hurra!	All right!, hooray!	
¡Rayos!, ¡oh cielos!	Oh my goodness!, yaiks!	Temor ante la dificultad
¡Oh oh!, ¡ups!	Uh oh!, oops!	Reconocer equivocaciones
¡Ei!, ¡jei!, ¡oye!	Hey!	Llamar la atención o reclamar algo

Adicionalmente a los casos expuestos en el cuadro, se observa una tendencia a utilizar *oh* + vocativo, sustantivo o adverbio para traducir expresiones que siguen esa estructura en inglés; por ejemplo:

- a) “Misión secreta”. TCR 0:21:56 ¡oh no agentes! por *oh no, agents!*
- b) “El Yeti”. TCR 0: 04:07 ¡oh por todos los cielos! por *oh for goodness sake!*
- c) “Los caballeros son fuertes y valientes”. TCR 0:17:15 ¡oh no! por *oh no!*

El número total de ejemplos con esa estructura (*oh* y vocativo, sustantivo o adverbio) es de alrededor de treinta y uno, con un número máximo de ocurrencia de

ocho en “Viaje al centro de la tierra” y un mínimo de uno en “El fuerte de nieve”. En la mayoría de los contextos en los que se percibe ese uso, *¡uy!* o *¡ay!* sirven como equivalente de *oh!* En cuanto al doblaje que se le da a las interjecciones, tomando en cuenta la imagen, la isocronía, la duración y el resto de elementos culturales que podrían condicionar la traducción de la línea resaltamos los siguientes casos:

Robin Hood, el Limpio		TCR: 0:03:51
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico y visual
¡Yuck!	Yuck!	
Contexto: El Alcalde Ropa Sucia les dice a Tyrone, Tasha y Uniqua, que se preparen para el festival del lodo. Ellos como están hartos de estar sucios empiezan a quejarse.		

En “Robin Hood, el Limpio”, *yuck* se utiliza cuatro veces siempre para expresar asco, en todos los ejemplos se copia la pronunciación anglosajona y se utiliza únicamente el monosílabo, que tarda aproximadamente *un* segundo en enunciarse. En Costa Rica, el uso de *guácala* equivale al *yuck* del inglés; sin embargo, la expresión no es común a todo Latinoamérica por lo que su uso sería inútil y preferiblemente evitado por constituir un dialectismo. En este caso reemplazar la interjección por una onomatopeya que se apegue más a la fonética del español sería una solución viable. Por ejemplo, si el texto lo permite se podría incorporar un sonido que haga alusión al vómito (*¡buag!*).

Viaje al centro de la tierra		TCR: 0:10:18
Doblaje	Original	Códigos: lingüístico
¡Ups!	Oops!	
Contexto: Pablo recupera el centavo, pero por no dejar que Tyrone lo recoja con la mano e insistir en usar un invento lo vuelve a perder.		

¡Ups!, se emplea tres veces, una vez, en tres capítulos distintos siempre en el mismo contexto, para expresar equivocación. Al igual que en el ejemplo anterior se copia una interjección típica del inglés y se emplea en el doblaje como si fuera propia del español. Se elige para la traducción lo más fácil, se adapta el sonido de *oops!* a la fonética del español, y se excluyen otras opciones más castizas como *¡uy!*, o *¡ay no!*

4. Onomatopeyas

La información relativa a las onomatopeyas se organiza igual que los datos expuestos en la sección de interjecciones. Los ejemplos de onomatopeyas los constituyen los sonidos emitidos por los personajes cuando pasa o sienten algo, casi siempre vinculados a contextos muy específicos (para mostrar desilusión, alegría, etc.). En este corpus se detectan alrededor de sesenta onomatopeyas. Los ejemplos de onomatopeyas ocurren cuando los personajes se asombran, dudan, piensan, gritan, se sorprenden o muestran disgusto por algo. La mayoría de las onomatopeyas se traducen o al menos se adaptan a la fonética del español; sin embargo, vemos algunos casos en los que no sólo se utiliza la misma onomatopeya del inglés, sino que se mantiene la pronunciación anglosajona. Tal y como se muestra con el uso de *¡yuck!*, *¡oh!* y *uh!*, que se retoman aquí porque son onomatopeyas que actúan como interjecciones. Otros ejemplos detectados en el corpus son:

Doblaje	Original	Contexto
Jmm	Hmm	Sospecha, desilusión o dubitación
Ag, iack, guak, fuchi	Uigh, yuck, aughh, eeww	Asco
Uig	Uff	Cansancio
Uoa, uaa, aaa	Whoa, ahh	Susto
Ou	Ow	Dolor al golpearse

A pesar de ser importantes, en los capítulos de *Backyardigans* las onomatopeyas no presentan tanta dificultad para el traductor porque las situaciones en las que se necesitan son bastante conocidas en ambos idiomas. Quizás las onomatopeyas que más variación tienen, en cuanto a la traducción, son las que hacen referencia a gritos cuando van huyendo de algo o cuando se caen, pues se acude a sonidos como *aahhh* o *uaaa*, que corresponden al *whoaa* anglosajón. En estos casos la combinación de los elementos, la rapidez del audio, la imagen y el contexto de situación contribuyen a que la expresión se escuche natural en español.

D. Observaciones generales sobre *Los Backyardigans*

Tras el análisis y la descripción detallada de los ejemplos, en esta sección se anota el comportamiento general del corpus. Los capítulos analizados revelan uso excesivo de perífrasis de verbos auxiliares (116 veces), incluso en contextos en los que sólo el verbo principal bastaría. Los auxiliares *can*, *could*, *may*, *probably*, y *might*, tienden a traducirse como *poder*; *must* y *should* por ***deber***; y *have* y *got to* por ***tener que***, tal como se muestra en el punto I y II de los apéndices.

Cuando dos personajes entablan una conversación, se usa la segunda persona del singular *tú*, excepto en “La recuperadora” donde, en ciertos diálogos, se prefiere utilizar

el pronombre *usted*, más por una situación contextual que por cualquier otro aspecto; la bibliotecaria habla con Don Austin, el habitante más importante de todo el pueblo. En este capítulo las conjugaciones verbales son variadas, los textos no se limitan a tiempos simples; y el uso de pro-verbos (por ejemplo *hacer* en la oración ¡sí! *lo hice*) ocurre pocas veces. En cuanto a la hipotaxis, ésta no siempre se ve comprometida; no obstante, el uso de sujetos explícitos y vocativos es bastante común y ocasiona redundancia y pesadez en el discurso. Los anglicismos de frecuencia son bastante comunes, la presencia de adverbios terminados en *-mente* es regular y parece preferirse antes que las locuciones adverbiales (*el agua se ve terriblemente fría*, en vez de *muy fría*); la adverbialización parece predominar en aquellos contextos en los que se desea destacar algo o reiterar información (como en *ciertamente* o *definitivamente*). La anteposición de adjetivos, por su parte, es común; sin embargo, en algunos casos su uso está justificado por la función pragmática del adjetivo en un contexto determinado (*frío y oscuro calabozo*, donde los adjetivos explican cómo luce ese calabozo). En cuanto a la voz pasiva, prevalecen las estructuras de *ser* y el *participio*, pero la incidencia de pasivas es tan poca que su uso casi pasa desapercibido. La mayoría de los calcos sintácticos ocurren por querer apegarse al texto original, las traducciones son muy literales y aunque son comprensibles al hablante de español, a veces parecen una réplica exacta, casi mimética, del inglés, obviando características importantes del idioma meta. Dicha situación, se vuelve más evidente con el uso de los adverbios que suelen colocarse en la misma posición en la que aparecen en el texto original; por ejemplo, (1) *you may cheer now: pueden gritar ahora*, en vez de: *ya pueden gritar* o *ahora sí, griten*; (2) ‘*yeah! It stinks in here*’: *¡sí! Huele muy feo aquí*, en lugar de: *¡sí! aquí huele muy feo*. Producto también

de la literalidad, y el intento por mantener el mismo orden sintáctico del original, destaca la forma en la que se hacen las preguntas coletilla, *isn't it beautiful?: ¿no es precioso?*, en lugar de, *precioso, ¿verdad?*; y la manera en la que se colocan los modificadores, tal como se veía en el caso de *spy maple syrup: la espía miel maple*, en lugar de, *la miel de maple espía* o *la miel de arce espía*, según determine el traductor. Por último, el corpus no refleja abundancia de calcos de la norma o fraseológicos, y una vez más, la ocurrencia de los mismos parece atribuirse a la literalidad.

E. Similitudes con el español neutro

En esta sección se parte del supuesto que el español neutro comparte muchas de las características propuestas por Petrella, en su estudio sobre películas de ficción en Argentina. La descripción de la variante neutra realizada por la autora, así como los aportes de Castro Roig, Gómez Font, Guevara y Chaume brindan una idea general de la estructuración y el contenido del español neutro. Dicha descripción se toma como referencia para comparar del lenguaje utilizado en el doblaje de *Los Backyardigans*. Con base en lo descrito en el capítulo I sobre el español neutro, se puede decir que en *Los Backyardigans* prevalece el uso de esa variedad lingüística. Concuerdan con el español neutro las estructuras que se enumeran a continuación: (1) el uso predominante de la segunda persona del singular, *tú*, muy pocas veces alternada con el pronombre *usted*, (2) el uso abundante de vocativos e interjecciones, estas últimas tan características de este tipo de textos que, al menos en el dialecto costarricense, se han convertido en clichés (*¡cielos!*). (3) Los tiempos verbales y la preferencia del pretérito perfecto (haber +

participio) en lugar del pasado simple. En general se observa que con frecuencia se mantiene el mismo tiempo verbal que se empleó en el texto original, incluso cuando el contexto y la lingüística del español permiten el uso de un verbo distinto. En efecto, ese fenómeno de mimesis verbal es más evidente en el uso de tiempos perfectos que podrían ser simples: como en (“Robin Hood”) 0:18:48 *ah! I've been cleaned!-jah! ¡Me han limpiado!*, en vez de *jah! Me limpiaron* o *estoy limpio*. (4) El uso de perífrasis verbales (*poder, deber o tener* y el infinitivo) representan la estructura con mayor repetición en el discurso. Adicionalmente, se puede decir que la oralidad prefabricada de la que hablaba Chaume es una realidad en los textos que aquí nos competen. Existe poca variación en estructuras oracionales, casi siempre con un orden fijo de sujeto, verbo, objeto. Las oraciones son de extensión entre corta y mediana; y denotan mucho apego al texto original, a veces generando una cierta sensación de rigidez en el estilo del texto. Se percibe, además, una que otra discordancia gramatical tal como se muestra en (“Viaje al centro de la Tierra”) 0:13:18 *this calls for the vacuum shoes-para esto se requiere los súper zapatos*, en lugar de *para esto se **requieren** los súper zapatos*. Aunque aspectos como el uso de perífrasis verbales y el apego al texto original son mencionados por Petrella como parte del dialecto neutro, se optó por dejarlos de lado en esta sección ya que se considera que, a partir, de lo expuesto por Chaume, es tipo de estructuras podrían no ser exclusivas de los textos audiovisuales. Por el contrario, éstas actúan como interferencias lingüísticas que por infinidad de razones se mantuvieron en el doblaje y que podrían ser producto de una petición de la productora del programa, pero que, por la frecuencia de aparición en ciertos doblajes, se le atribuyen al español neutro.

Considerados los amplios elementos sintácticos y léxicos relacionados a estructuras presentes en el doblaje que actúan como detonantes de procesos de neoculturación, se presentan a continuación las conclusiones del presente trabajo.

Conclusiones

Al respecto del análisis de textos audiovisuales de dibujos animados hay quienes podrían pensar que esta tipología textual, por sus características y audiencia meta, sería de escaso interés para el campo de investigación traductológica; sin embargo, en el avance para alcanzar el objetivo general de este trabajo, describir los mecanismos lingüísticos presentes en el doblaje de la serie animada *Los Backyardigans* con el fin de determinar el grado de neoculturación presente en las estructuras del español de llegada, permite visualizar la riqueza lingüística y léxica de este tipo de textos. Aunque en términos de sincronía labial y aspectos de intertextualidad, la serie no presenta la misma complejidad de doblaje que poseen otros géneros audiovisuales, la importancia de *Los Backyardigans* subyace en las estructuras lingüísticas y la escogencia léxica, así como en el receptor meta. A pesar de la complejidad de los procesos de doblaje y los elementos que confluyen para dar forma al texto audiovisual, en esta serie, la parte verbal es la que termina de otorgarle significado al texto audiovisual. Por esta razón, aunque se analizan los capítulos, desde una perspectiva global, se centra la atención en el español neutro, por considerarse el lenguaje característico de los doblajes, una variedad lingüística que al acompañarse por un estímulo visual tan atractivo para el espectador, y, transmitirse por un medio de difusión masiva, se convierte en una de las principales fuentes de modificación cultural.

Aunque en los últimos diez años la práctica e investigaciones relacionadas a la traducción audiovisual se han ido popularizando, en Costa Rica las investigaciones que atañen a ese campo continúan siendo escasas. En el pasado, otros investigadores, a nivel

internacional, se han enfrentado a la naturaleza multidisciplinaria de los textos audiovisuales y su discurso, estableciendo mecanismos de análisis que esquematizan factores de interés en los que se quiere prestar atención particular. Dichos estudios resultan de interés para el traductor e investigador porque nutren el desarrollo integral del oficio, ampliando la perspectiva de lo que se encuentra disponible en el mercado y las técnicas que se utilizan. Como analistas y críticos de nuestro ejercicio profesional resulta pertinente considerar y eventualmente adaptar las técnicas y propuestas en contextos afines a un procedimiento investigativo con el fin de rescatar la experiencia previa y actualizarla con experiencia propia y actualizada.

Los procesos de actualización de las experiencias y conocimiento ya documentados son de particular interés en un campo como el de la traductología, cuyo ente de estudio —el discurso hablado y escrito— es dinámico y está sujeto a variables contextuales constantes, que incrementan la necesidad de revisar y profundizar en los avances al respecto de un área o subdisciplina de este campo. Por ello, son pertinentes para esta investigación los aportes realizados por autores como Virginia Zúñiga, quien en su momento, se dedicó a estudiar los anglicismos que ingresaban al habla costarricense, impulsados por el prestigio cultural del que gozaba el inglés en aquel momento, alrededor de 1976. Esa investigación da pie para entender la evolución y la importancia que se le ha dado al influjo lingüístico en la realidad costarricense, información que junto con el aporte de otros autores, como Petrella, fueron esenciales para visualizar los patrones lingüísticos a los que se ve expuesto un sector sumamente moldeable de la población costarricense.

En cuanto a los objetivos específicos en el capítulo I se logra documentar lo relacionado a los rasgos lingüísticos del español neutro y los mecanismos de interferencia lingüística. Dicha descripción brinda una perspectiva general del comportamiento léxico y morfosintáctico del doblaje en *Los Backyardigans*. El estudio léxico y estructural del texto hablado, a la vez, le permite al lector comparar lo encontrado con las características de un español normado. Sin embargo, como se describe en este capítulo, es el confluir de elementos en el texto audiovisual los que favorecen el ingreso de estructuras lingüísticas poco ortodoxas que retan al sistema lingüístico del receptor meta. La estructuración de esta perspectiva se logra al explorar teorías de campos afines interrelacionados como la etnología que deja entrever patrones sociales culturales que se entretajan en subsistemas específicos y juntos interactúan en el polisistema.

El *Capítulo II* la revisión de las características de los textos audiovisuales (TA) y el proceso de doblaje, ayuda a entender la naturaleza del género; y las dificultades y cautela que implica doblar un texto de esa índole. La descripción del proceso de doblaje y la conexión con el TA contribuye entender mejor la compleja tarea del traductor audiovisual. Adicionalmente, la revisión general de los anglicismos de cultura lleva a observar en detalle el comportamiento lingüístico del discurso audiovisual en *Los Backyardigans*. Cabe resaltar, sin embargo, que lo observado en este corpus es una pincelada de lo que subyace en el discurso del género animado, así como las estrategias traductológicas que se emplean y predominan en ese tipo de textos. Esto contribuye a concientizar en el uso de técnicas traductorales que en ciertos contextos no resultan tan efectivas en la transmisión del mensaje. A la vez que permite aprender de aquellas que

resuelven con éxito dilemas lingüísticos o culturales y que son dignas de imitar. El conocimiento general de estas situaciones permite entender que la traducción del texto audiovisual es solo un eslabón del proceso de doblaje. Se debe comprender que el producto que llega al mercado está sujeto a una serie de cambios que podrían no ser resultado directo de las decisiones traductológicas; no obstante, a no ser de que se tenga acceso libre a todas las etapas del proceso de doblaje esto es difícil de determinar. Por ello se limita el análisis del corpus a relatar lo que se observa en el discurso “final” de la serie, pues de todas formas es éste el que llega a oídos del consumidor.

En el Capítulo III se exponen las características de los anglicismos de cultura de carácter léxico y sintáctico detectables en *Los Backyardigans*, las cuales, por estar en contacto frecuente con el receptor, fomentan la iniciación de procesos neoculturales. La repetición y el prestigio de los textos contribuyen a la incorporación de calcos y estructuras que difieren del español normado. Situación que queda clara con la comparación exhaustiva de estructuras que desobedecen a la norma y son características en el discurso de este tipo de género audiovisual. Tras una breve comparación morfosintáctica del español neutro y el texto bajo escrutinio, en el *Capítulo III* se hace evidente que el corpus analizado comparte muchas de las estructuras atribuidas al español neutro. Esto conlleva a creer que en esta serie, al igual que otros textos audiovisuales, el traductor podría o no estar condicionado por cuestiones de mercado en la que se le solicita al profesional apearse a ciertos manuales de estilo o características específicas al tipo de programa.

Además, sin afán de tomar bandos con respecto al uso o desuso del español neutro, que como se mencionó en el *Capítulo I* genera posiciones adversas en cuanto a

su uso, se debe recalcar que el español neutro es un dialecto estándar que carece de rasgos asignables a un dialecto regional del español. No obstante, tras el estudio léxico y estructural del corpus, se llega a la conclusión que, aunque se denomina *español neutro*, el discurso en *Los Backyardigans* difiere del español estándar al que hacía mención Gómez Font. Si bien es cierto que muchas de las características observables en el corpus coinciden con las expuestas por Petrella, no es posible denominarlo neutral, no tanto por la elección léxica sino por la sintáctica. Se concuerda con el hecho de que uno de los aspectos más complejos para mantener neutralidad, es lograr excluir del discurso expresiones para referirse a contextos que son culturalmente particulares en cada región; por ejemplo, los lexemas para expresar enojo o frustración, que de seguro varían bastante en toda la región latinoamericana. No se podría afirmar lo mismo en términos de sintaxis, pues el comportamiento del idioma, sus bases, siguen siendo las mismas independientemente de la región. Es por esta razón que en el caso particular de *Los Backyardigans* más que hablar de un discurso neutral, se debe abordar como un discurso mimético, pues en infinidad de casos se desacatan los patrones lingüísticos del español y se recurre a imitar los del inglés.

Sorprende que en Costa Rica, sean pocos los estudios que abordan el estudio de los textos audiovisuales desde la perspectiva traductológica, pese al fácil acceso a los recursos investigativos y a la abundancia de textos audiovisuales a los que se ve expuesta la población. Y es que Costa Rica, además de ser un consumidor fiel de ese tipo de textos, cuenta con todo lo necesario para convertirse en un nicho comercial de doblaje. Si bien hasta el momento la industria audiovisual del país se limita a la

producción cinematográfica y una que otra empresa que ofrece servicios de posproducción de voz, hay un mercado emergente que aumenta las posibilidades de que el país se pueda convertir en un nicho para esta área, pues el dialecto costarricense tiene la ventaja de considerarse bastante neutral en cuanto a aspectos prosódicos dentro del contexto de la lengua castellana; y de ahí el porqué de esta investigación. Debido al potencial tecnológico y lingüístico disponible, que convierte a Costa Rica en un potencial nicho, es que resulta pertinente hacer una revisión de aspectos que ya se han investigado y hacerlos públicos para una industria que de desarrollarse generaría trabajo para el gremio.

Esta investigación vislumbra la forma negativa del contenido neoculturativo y neutralizante de los programas de televisión dirigidos a las poblaciones más jóvenes de nuestro país y su impacto inminente en la eventual transformación de las futuras generaciones de hablantes costarricenses. De allí que si se quiere detener este impacto lingüístico resulta cuasi obligatorio confrontar los productos de doblaje realizado en el exterior, con alternativas traductológicas locales que rescaten la riqueza de nuestra lengua materna, pero sin perder la posibilidad de exponer al receptor a elementos de impacto cultural positivo.

El dialecto costarricense se ha caracterizado por todos aquellos recursos morfosintácticos y léxicos de fácil comprensión en el contexto hispanohablante. Esta homogeneidad estructural y fonológica convierte al dialecto español costarricense en un recurso de sumo interés en la eventual implementación de una industria de doblaje audiovisual.

Bibliografía

- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999. Impreso.
- Aguaded, J.I. *Convivir con la televisión. Familia educación y competencia televisiva en niños y jóvenes*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Alvar Ezquerro, Manuel. *Manual de redacción y estilo*. Madrid: Istmo, 1999. Impreso.
- Alvarado, Belén M. *Las fórmulas rutinarias del español: teoría y aplicaciones*. Frankfurt: Peter Lang, 2010. Impreso.
- Andújar, Gemma y Jenny Brumme, eds. *Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Hamburg: Frank & Timme GmbH, 2010. Impreso.
- Aparicio, Frances. *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg, MD: hispanoamérica, 1991. Impreso.
- Arroyo, Víctor. *El habla popular en la literatura costarricense*. San José: Universidad de Costa Rica, 1971. Impreso.
- Avendaño, Jorge. "Sociedad, traducción y cultura". *Panacea*. Dic., 2000: 73-75. En línea. 4 oct. 2011.
- Ávila, Alejandro. *El doblaje*. Madrid: Cátedra, 1997. Impreso.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. 3ed. Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana: Destinada al uso de los americanos*. Madrid: Biblioteca Económica de Educación y Enseñanza, 1853. Impreso.
- Benot, Eduardo. *Arte de hablar: Gramática filosófica de la lengua castellana*. Barcelona: Arthropos, 1991. Impreso.
- Bonte, Pierre y Michael Izard. *Diccionario Akal de antropología y etnología*. Madrid: Akal, 1996. Impreso.
- Bueso, Isabel y Pilar Casamián. *Diferencias de usos gramaticales entre el español y el inglés*. Madrid: Edinumen, 2001. Impreso.
- Campos, Héctor. *De la oración simple a la compuesta: curso superior de gramática española*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1993. Impreso.
- Carbonell, Ovidio. "Lingüística, traducción y cultura". *TRANS: revista de traductología*, 1996. 143-50. Impreso.
- . *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. Impreso.

- Carrasco, Ángeles, ed. *Tiempos compuestos y formas verbales complejas*. Madrid: Veuvert, 2008. Impreso.
- Carroll, John, ed. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1956. Impreso.
- Carvajal, Martí. "Contrapunteo etnológico: El debate de aculturación o transculturación desde Fernando Ortiz hasta nuestros días". *Kálathos. Revista Interdisciplinaria Metro Inter*. En línea. 11 nov. 2011.
- Casas, Sonia. "Calcos lingüísticos y fraseológicos en el lenguaje audiovisual: El caso de Pulp Fiction". Tesis. Universitat Jaume. En línea. 3 oct. 2012.
- Castellón, Farrah. "Normas de traducción en textos de aviación". Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2008. Impreso.
- Castro, Xóse. *El español neutro*. Madrid, 1996. <http://xose@xcastro.com/indexes.htm>. En línea. 7 mar. 2012.
- . "La traducción de películas y audiovisuales". *El castellano.org La página del idioma español*. Cultural Antonio de Nebrija, 2002. En línea. 11 ago. 2011.
- Céspedes, Adriana. "El mundo del lenguaje audiovisual en el cine y la televisión y su subtítulo". Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2002. Impreso.
- Chaume, Frederic. *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Castellón: Universitat Jaume I, 2000. Impreso.
- Chaume, Frederic y Rosa Agost, eds. *La traducción de los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universidad de Jaume, 2001. Impreso.
- Colección de Leyes y Decretos. "Ley de Radio n.º. 1758". Tomo 1, 1954. Impreso.
- Cortés, Ángel A. *La exclamación en español: estudio sintáctico y pragmático*, 1999. Impreso.
- . *Lingüística*. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- Culpeper, Jonathan y Merja kyöto. *Early Modern English Dialogues: Spoken Interaction as Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Impreso.
- DeCapua, Andrea. *Grammar for Teachers: A Guide to American English for Native and Non-Native Speakers*. New Rochelle: Springer Science Business Media, 2008. Impreso.
- Delgado, Alberto. "Los anglicismos en la prensa escrita costarricense". *Káñina Revista de Artes y Letras*, 2005. 89-99. Impreso.
- Delgado, Gustavo. "Doblaje cinematográfico". *CANARA*. En línea. 5 feb. 2012.
- Delisle, Jean. "Historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe". Trans.

- Ana María Salvetti. *Íkala revista de lenguaje y cultura*. Ene. 2003: 221-235. En línea. 6 oct. 2011.
- Demott, Rick. "The Backyardigans Headed to Home Vid, Discovered in Latin America". *Animation World Network*. En línea. 8 ago. 2012.
- Denton, Carlos. "Los verdaderos héroes costarricenses". *La República. Net, el diario de negocios. La República*. En línea. 2 mar. 2011
- De Torres, José. *Encuestas léxicas del habla culta de Madrid*. Madrid: Gráficas Oviedo, 1981. Impreso.
- Díaz Cintas, Jorge. "Subtitling: The Long Journey to Academic Acknowledgement". *The Journal of Specialized Translation*, 2004. 50-68. En línea. 5 mar. 2011
- , ed. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Filadelfia: John Benjamins, 2008. Impreso.
- "Discovery Kids". *Reportv programación*. Reportv 2012. En línea. 6 oct. 2012.
- Dora, Sales. *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Peter Lang, Científica Europea, 2004. Impreso.
- "El consumo mundial de TV aumenta en 15 minutos". *La Flecha*. En línea. 5 sept. 2011
- Elvira, Javier. *Evolución lingüística y cambio sintáctico*. Bern: Peter Lang, 2009. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. "La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia". *Interculturas, Transliteraturas*. Sanz Amelia comp. Madrid: 2008.
- . *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv 2007-2011. En línea. 17 oct. 2012.
- Frutos, Juan. "El lenguaje en televisión, una unión de intereses y de fines". *Campus digital*. Universidad de Murcia. En línea. 5 abr. 2013.
- Gagini, Carlos. *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica*. San José: Tipografía Nacional, 1893. Impreso.
- García, Ana María. *Lingüística y terminología*. Naucalpan de Juárez: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.
- García, Dolores y María del Carmen Fumero, eds. *Tendencias en lingüística general y aplicada*. Frankfurt: Peter Lang, 2010. Impreso.
- García Yebra, Valentín. "Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor". *Real Academia Española*. Madrid: Gredos, 1985. En línea. 4 ene. 2012.
- Gasca, Luis y Román Gubern. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- Gómez Capuz, Juan. "La interferencia pragmática del inglés sobre el español en doblajes, telecomedias y lenguaje coloquial: una aportación al estudio del cambio

- lingüístico en curso". *Tonos Digital 2* (2001): 1-156. *Tonos revista electrónica de estudios filológicos*. En línea. 18 ago. 2011.
- . "Towards a Typological Classification of Linguistic Borrowing". *Revista Alicantina de estudios ingleses*.10 (1997): 81-94. Impreso.
- . *La inmigración léxica*. Madrid: Arco Libros, 2004. Impreso.
- Gómez Font, Alberto. *Donde dice...Debiera decir...Manías lingüísticas de un barman corrector de estilo*. Buenos Aires: Áncora, 2006. Impreso.
- . "Español neutro, global, general, estándar o internacional". *Ómnibus*, 2012. En línea. 25 oct. 2012.
- , Alberto. "Re: Español neutro o internacional." Blog comentario en línea. *Estilo: Manual Para Nuevos Medios*. Fundéu BBVA. En línea. 8 may. 2012.
- Guevara, Alejandro. *Locución, el entrenador personal: Expresión oral para una comunicación*. 3rd ed. Buenos Aires: Galerna, 2006. Impreso.
- Hatim, Basil y Ian Mason. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995. Impreso.
- Hermans, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Beckenham: Croom Helm, 1985. Impreso.
- Hernández Alonso, César. "El adverbio". *Thesaurus Centro Virtual Cervantes*, 1974. En línea. 25 abr. 2012.
- Hernández, Patricia. "Señor, quédate con nosotros (de Quin Sherrer y Ruthanne Garlock)". Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2005. Impreso.
- Jaramillo, Marianela. "Darjeeling, de Bharti Kirchner". Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2003.
- Jiménez, Zaida. (Directora de programación de Teletica). Entrevista telefónica. 22 set. 2011.
- Jucker, Andreas e Irma Taavitsainen, eds. *Historical Pragmatics*. Berlín: Walter de Gruyter, 2010. Impreso.
- Karamitroglou, Fotios. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Ámsterdam: Rodopi, 2000. Impreso.
- Laborda Gil, Xavier. "La aculturación de los medios". En línea. 10 oct. 2011.
- Landone, Elena. *Los marcadores del discurso y cortesía verbal en español*. Bern: Peter Lang, 2009. Impreso.
- Lefevere, Andre. *Translation, history, culture: A sourcebook*. Londres: Routledge, 1992. Impreso.
- . *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992. Impreso.

- Lefevere y Bassnett. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Cromwell Press, 1997. Impreso.
- Leppihalme, Ritva. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: WBC Book Manufacturers, 1997. Impreso.
- “Ley de cine 40 años CCPC”. *Ley de Cine Costa Rica*. DeleFOCO. 2012. En línea. 2 mar. 2013.
- Llácer, Eusebio. *Introducción a los estudios sobre traducción. Historia y análisis descriptivos*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. Impreso.
- . *Sobre la traducción: ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004. Impreso.
- Lobo, Isaura, Marcela Padilla, Jaime Robert. “Televisión: Ideología y socialización”. *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad de Costa Rica, 1992: 57-66. Impreso.
- Martínez, Angelita. “La frase adjetiva. El orden del sustantivo y del adjetivo”. Tesis. Universidad Nacional de La Plata, *WordPress*. WordPress.com. En línea. 25 jul. 2012.
- Martínez, Hortensia. *Construir bien el español: la corrección sintáctica*. Oviedo: Nobel, 2005. Impreso.
- Medina, Camila. “La televisión y su influencia en los niños”. *AVIZORA*. En línea. 15 mar. 2013.
- Medina, Javier. *El anglicismo en el español actual*. Madrid: Arco Libros., 2004. Impreso.
- Meléndez, Mauricio. (Actor de doblaje). *Entrevista telefónica*. 2 abr. 2013.
- Molina, Iván. “Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX”. *Historia Costa Rica*. May. 2010. En línea. 28 sept. 2012.
- Montes Giraldo, José J. “Calcos recientes del inglés en español”. *Thesaurus*, 1985. Impreso.
- Morales, Francisco. “Apuntes para la redacción”. Universidad de Los Andes Táchira. < <http://servidor-opsu.tach.ula.ve>>. En línea. 5 ene. 2012.
- . “Los usos del gerundio”. Universidad de Los Andes Táchira. < <http://servidor-opsu.tach.ula.ve>>. En línea. 5 ene. 2012.
- Mott, Leonard y Marta Mateo. *Diccionario UB, diccionario-guía de traducción*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996. Impreso.
- Mozas, Antonio. *Gramática Práctica*. Madrid: EDAF, 1992. Impreso.
- Muñoz, María. *La polisemia léxica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999. Impreso.
- Nunan, David y Julie Choi, eds. *Language and Culture: Reflected Narratives and the Emergence of Identity*. Nueva York: Routledge, 2010. Impreso.

- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, 1978. Impreso.
- Pérez, Rolando. "Televisión, juventud y futuro: estudio intercultural con jóvenes costarricenses y alemanes". *Actualidades en psicología, nueva época*. Universidad de Costa Rica, 2006: 6-35. Impreso.
- Pérez, Rolando y Vanessa Smith. "Uso de medios en niños y niñas de escuelas públicas y privadas de San José". *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad de Costa Rica, 2006: 131-142. Impreso.
- Petrella, Lila. "El español «neutro» de los doblajes: intenciones y realidades". *La lengua española y los medios de comunicación*. Comp. Luis Cortés Bargallo, 1997. 977-988. Impreso.
- Plá Rivel, María del Pilar. "Argentina: prosperidad, estancamiento y cambio". Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2002.
- Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción*. Problemática de la equivalencia transléctica Inglés-Español. León: Universidad de León, 1991. Impreso.
- Raders, Margarit y Rafael Gaitero, eds. *IV Encuentros complutenses entorno a la traducción*. Madrid: Complutense, 1994. Impreso.
- Ramírez, Andrea. *Doblaje versus subtítulo. Comparación traductológica*. Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2003. Impreso.
- Real Academia Española. *Nueva Gramática de la lengua española. Sintaxis II*. Madrid: Espasa, 2009. Impreso.
- "Re: Español neutro o internacional". *Comentario en línea. Estilo. Manual Para Nuevos Medios*. Ed. Gómez Font Alberto. Fundéu BBVA. En línea. 5 abr. 2012.
- Robert, Jaime. *Televisión: violencia y socialización*. En línea. 29 oct. 2011.
- "Robin Hood, The Clean". [Robin Hood, el Limpio]. Escrito por Janice Burgess. Viacom International, 2010. DVD.
- Rodríguez, María J. "Los Anglicismos de frecuencia sintácticos en español: estudio empírico". *RESLA*, 2002: 149-170. En línea.
- Romero, Pablo. "The Spanish Dubbese: A Case of (Un) Idiomatic Friends". *JoSTrans* 6 (2006). En línea. 22 ago. 2011.
- Sapir, Edward. *The Collected Works of Edward Sapir*. Berlín: Walter de Gruyter, 2008. Impreso.
- Schaffner, Cristina. *Translation and Norms*. Clevedon: Short Run Press, 1999. Impreso.
- Schumann, J. H. The acculturation model for second language acquisition. In R.C. Gingras, ed., *Second Language Acquisition and Foreign Language Learning*. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics, 1978. En línea.

- Sciutto, Virginia. "Unidades fraseológicas: un análisis contrastivo de los somatismos del español de Argentina y del italiano". *Centro Virtual Cervantes* 2005. En línea.
- Segovia, Raquel. "La importancia del análisis textual en la traducción de productos audiovisuales". *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción*. Eds. Miguel Vega y Rafael Martín. Madrid: Complutense, 1997. 493-502. Impreso.
- Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: La frase nominal*. 1 ed. Vol. 2. México, D.F.: UNAM, 2009. Impreso.
- "Smooth". Aceptación 3. *Urban Dictionary*. Urban Dictionary LLC. En línea. 15 ene. 2013.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or shifting Viewpoints*. Amsterdam: John Benjamins, 2006. Impreso.
- Stange, Ulrike. *The Acquisition of Interjections in Early Childhood*. Hamburg: Druck Diplomaca Verlag, 2009. Impreso.
- Superintendencia de Telecomunicaciones. *Reglamento a la Ley General de Telecomunicaciones*. Sutel, 2011. Impreso.
- The Snow Fort*. [El fuerte de nieve]. Escrito por Janice Burgess. Viacom International, 2007. DVD.
- The Merriam-Webster New Book of Word Histories*. Merriam Webster, 1989. Impreso.
- Vargas, Francisco. "Imitación/Versión/Hibridación: la función de la traducción en tres contextos histórico-culturales". *Tonos Digital* 17 (2009) *Tonos revista electrónica de estudios filológicos*. En línea. 20 abr. 2013.
- Vázquez, Gerardo. *Introducción a la traductología: Curso básico de traducción*. George Town: Georgetown University, 1977. Impreso.
- Vázquez, Nancy. *Marcadores discursivos de recepción*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003. Impreso.
- Vega, Miguel Ángel. "Apuntes socioculturales de historia de la traducción: del renacimiento a nuestros días". *Heronymus Complutensis*. jun. 1996-97. 71-85. En línea. 23 ago. 2012.
- Vera, Agustín. "A propósito de las relaciones sintácticas oracionales: categorías y clases de funciones". E.L.U.A. 5. Universidad de Murcia. 1988-1989. 127-144. Impreso.
- . *Fundamentos sintácticos de la palabra al texto*. Murcia: El taller, Ingramur, 1994. Impreso.
- Vera, Ángel L. "Televisión y telespectadores". *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*. oct. 2005. 203-10. En línea. 29 sept. 2011.
- Vidal, África. *Traducción y asimetría*. Frankfurt: Peter Lang, 2010. Impreso.

- Voltaire, Gustave. “Locuciones somáticas del mancagne y el español: análisis contrastivo unilateral”. Eds. Dolores García y María del Carmen Fumero. *Tendencias en lingüística general y aplicada*. Frankfurt: Peter Lang, 2010. Impreso.
- Wardhaugh, Ronald. *An Introduction to Sociolinguistics*. Malden: Blackwell, 2010. Impreso.
- Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.
- Wolf, Michaela. “Translation as a process of Power: Aspects of cultural anthropology in translation”. *Translation as intercultural communication*. Filadelfia: John Benjamins, 1997. 123-133. Impreso.
- Zúñiga, Adriana. *En torno a la subtitulación en Costa Rica: Primer estudio de la realidad nacional, traducción y subtitulación del video “Hablemos sobre la sexualidad: guía para familias”*. Tesis. Heredia: Universidad Nacional, 2004. Impreso.
- Zúñiga, Virginia. *El anglicismo en el habla costarricense*. San José: Costa Rica, 1976. Impreso.

Apéndices

I. Tabla 1. Frecuencia con la que aparecen los verbos auxiliares en perífrasis de verbo auxiliar e infinitivo en cada capítulo del corpus analizado.

Capítulo	Frecuencia de verbo auxiliar por capítulo			
	Poder	Deber	Tener que	Total de casos
1 Robin Hood, el Limpio	12	6	1	19
2 Los dos mosqueteros	4	3	1	8
3 Viaje al centro de la tierra	8	-----	3	11
4 El fuerte de nieve	8	5	2	15
5 El Yeti	6	6	2	14
6 La recuperadora	6	4	----	10
7 Misión secreta	9	7	1	17
8 Los caballeros son fuertes y valientes	13	6	3	22

II. Tabla 2. Frecuencia con la que se traduce *must, can, should, have to, may o could* como el verbo auxiliar *deber, poder o tener que* en cada capítulo.²

<i>Capítulo</i>	<i>Deber</i>	<i>Poder</i>	<i>Tener</i>
<i>C1</i>	Must ⁵ Other ¹	Can ⁵ Could ³ May ¹ Other ³	Have ¹
<i>C2</i>	Must ² Should ¹	Other ³ Can ¹	Have ¹
<i>C3</i>	-----	Could ⁴ Maybe ¹ Can ² Might ¹	Got ² Have ¹
<i>C4</i>	Must ¹ Should ¹ Need to ² Got to ¹	Can ⁴ Could ² Other ²	Have to ¹ Got to ¹
<i>C5</i>	May be ¹ Should ⁴ Can ¹	Might ⁴ Maybe ¹ Other ¹	Have to ¹ Can ¹
<i>C6</i>	Should ¹ Must ³	Can ⁴ Probably ²	-----
<i>C7</i>	Must ¹ Should ² Got to ⁴	Might ³ Can ² Going to ¹ Could ¹ Other ²	Have to ¹
<i>C8</i>	Must ³ Can ¹ Other ²	Can ⁹ Would ¹ Other ³	Have to ³

² En la tabla 2, los números en superíndice corresponden a las veces que se traduce el auxiliar del inglés como el verbo auxiliar que se indica en la parte superior de la columna. C1, C2, C3 y los números posteriores se refieren al número de capítulos, los cuales siguen el orden que se muestra en la tabla 1.

III. Información técnica del programa

Título: Los Backyardigans/ The Backyardigans
Autor: Janice Burgess
Productor: Viacom International Inc.
Licencia comercial: Nelvana.
Estreno de la serie: 2004
Estreno en Latinoamérica: 2006
Temporadas al aire: cinco
Derechos de transmisión en Latinoamérica: Discovery Kids Latinoamérica

IV Imágenes correspondientes a los ejemplos en los que el código visual condiciona el doblaje

A. “Robin Hood, el Limpio”

- a. Calco fraseológico. TCR:06:38
Línea: *Todo esto apesta (y nosotros también) / This really stinks (and so do we).*



- b. Uso de repeticiones. TCR: 0:09:32
Línea: *Espera, ¿tú quieres estar limpio? / Wait! You want to be clean?*



- c. Uso reiterado de los verbos auxiliares *deber*, *poder* o *tener* para traducir su contraparte gramatical en inglés. TCR: 0:13:51
Línea: *pueden gritar ahora/ you may cheer now*



B. “La recuperadora”

- a. Calco sintáctico: demostrativo. TCR: 0:18:53
Línea: *Entrégue me ese libro, ¡ahora! / I want that book back. Now!*



C. “Misión secreta”

- a. Calco sintáctico: adjetivos TCR: 0:06: 22
Línea: *la espía miel maple / spy Maple Syrup*



- b. Adverbios terminados en *-mente*. TCR: 0:06:58
Línea: *además los agentes nunca entran así, sino sigilosamente/ besides secret agents never just walk in, we sneak in.*



c. Calco sintáctico: demostrativo. TCR: 0:19:54

Línea: *¡Cielos! Estos tesoros son grandes / Wow! These are big treasures.*



d. Calco sintáctico: adverbio. TCR: 0:20:58

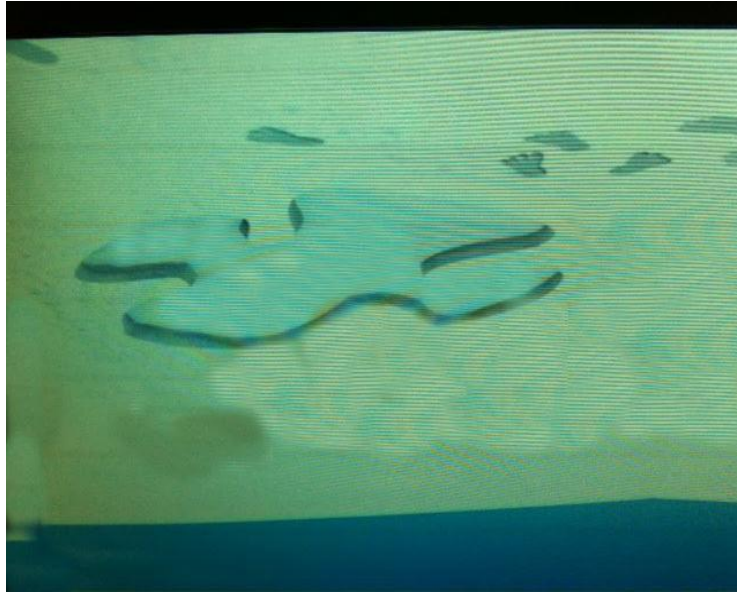
Línea: *cinco dedos aquí / five toes here*



D. “El Yeti”

- a. Calco sintáctico: adjetivos. TCR: 0:15:21

Línea: *Es un ángel yeti de nieve / It's a Yeti snow angel*



E. “ El fuerte de nieve”

- a. Anteposición de adjetivo. TCR 0:08:11

Línea: *descuida pequeña niña atrapada... / don't worry Little trapped girl...*



V. Transcripción de capítulos

Capítulo: Robin Hood, el Limpio / Robin Hood, The Clean			
Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:01:08	Tyrone	Wuayy	Uhhh
0:01:09	Tyrone	Estoy sucio	I'm muddy
0:01:10	Tasha	Estoy apestosa	I'm stinky
0:01:11	Uniqua	Yo estoy sucia y apestosa y enlodada también	I'm muddy and stinky and gross too
0:01:15	Los tres	Uayyy	Uhhh
0:01:18	Tyrone	Ah hola, somos nosotros	Oh hi, it's us! We are villagers
0:01:20	Los tres	Somos aldeanos	We're villagers
0:01:21	Tyrone	Y vivimos en el pueblo más...	and we live in muddiest
0:01:23	Tasha	Apestoso	stinkiest
0:01:24	Uniqua	Y fangoso de todo el mundo, Mugringhamm	And grosiest villaje in the whole world, Filthingamm
0:01:29	Tyrone	Nos gustaría darnos un baño, pero no podemos hacerlo , todo por culpa de él	We'd love to take a bath, but we are not allowed to, all because of that guy (pointing at the mayer)
0:01:35	Los tres	El alcalde ropa sucia...	Mayer, Stinky Pants
0:01:39	Austin	Vuelvan al lodo aldeanos	Back in the mud, villagers
0:01:41	Tyrone	¿No podríamos darnos un simple baño?	Can't we just take one bath?
0:01:44	Tasha	¡Por favor!	Please!
0:01:46	Austin	Ua ja ja, claro que no pueden bañarse , ya conocen la regla	Ha ha ha, of course you can't take a bath, you know the rule!
0:01:51	Los tres	Todo es sucio en Mugringhamm	Everything is filthy in Filthingamm
0:01:54	Uniqua 🎵	Nuestra ropa es asquerosa	All our clothes are caked with grime.
0:01:59	🎵 Tyrone	Nuestras casas son mohosas	And our homes are full of slime!
0:02:03	Tasha 🎵	El olor es asqueroso	We smell awful all the time...
0:02:07	Todos 🎵	En Mugringhamm	In Filthingam!
0:02:12	🎵 Austin	Estar sucio es un deber, desde Francia nos pueden oler , hay un terrible olor a pies...en	We're so dirty I could dance; you could smell our town from France. I shall never wash my

		Mugringhamm	pants in Filthingham!
0:02:40	Tasha 🎵	Lleno está de suciedad	There is mud and there is muck!
0:02:44	Tyrone 🎵	Al respirar tú dices yuck	Take a whiff and you'll say "Yuck!"
0:02:49	Uniqua 🎵	Nunca te puedes bañar	Wanna bathe? You're out of luck.
0:02:53	Todos 🎵	En Mugringhamm	In Filthingham!
0:03:14	Austin 🎵	¿Cuán mugriento es esto?	How filthy is it?
0:03:20	Tasha 🎵	No hay cepillos de dientes	All our toothbrushes are cruddy!
0:03:22	Austin 🎵	¿Cuán mugriento es esto?	How filthy is it?
0:03:28	Uniqua 🎵	Acá está sucio hasta para un cerdo	Even the pigs think it's muddy!
0:03:31	Todos 🎵	Todo aquí es mugre, es realmente mugriento... Mugringhamm	Everything is filthy! It's really, really filthy in Filthingham!
0:03:43	Austin	Y hoy es el día, más sucio de todos... El festival de lodo	And today is the filthiest day of all... The Festival of Dirt!
0:03:49	Uniqua	¡Oh no!	Oh no!
0:03:51	Tyrone	Eso no	Not that!
0:03:52	Tasha	¡Yuck!	Yuck!
0:03:53	Austin	¿Qué?	What?
0:03:54	Tasha	Uh, más bien...	Uh, we mean...
0:03:55	Todos	¡Sí!	Yay...
0:03:56	Tasha	Fantástico	Great!
0:03:57	Tyrone	¡Qué bueno!	Can't wait
0:03:58	Austin	Vengan debemos preparar el festival de lodo.... A Mugringhamm (y todos van a Mugringhamm) Donde hay casas sucias, una fuente lodosa y un castillo asqueroso	Come, we must prepare for the festival of dirt! To Filthingham (and they all go) With its filthy houses, a muddy fountain and a yucky castle
0:04:18	Austin	Ah pero que hermoso,	Aw, what a beautiful

		apestoso, sucio y cochino día... perfecto para el festival de lodo. ¡Vengan!	stinky, dirty, smelly day. Perfect for the festival of dirt... Come on!
0:04:20	Tyrone	¡Ugh!	Ugh!
0:04:23	Uniqua	¡ack	Yuck
0:04:27	Todos	Sí, alcalde ropa sucia	Yes, your filthiest
0:04:30	Austin	Tú (<i>señalando a Tasha</i>) llena ese pozo con lodo.	(<i>pointing at Tasha</i>) Ok, you fill that pit with mud.
0:04:33	Austin	Tú (<i>señalando a Tyrone</i>)has muchos pasteles con lodo y has unos pies de lodo también	You (<i>to Tyrone</i>) make lots and lots of pies And makes some mud quishes too!
0:04:39	Austin	Y tú (<i>señalando a Uniqua</i>) has muchas bolas de lodo.	And you (<i>to Uniqua</i>) make lots of mud balls
0:04:42	Austin	¡A trabajar todos!	Get to work, everyone!
0:04:44	Todos	Sí, alcalde ropa sucia	Right away...
0:04:47	Uniqua	(<i>Viendo a Ty</i>) Ya se fue, saca el jabón.	He's gone, get the soap.
0:04:49	Tyrone	Shhh... aquí está... La única barra de jabón en todo Mugringhamm	Shh, here it is the only bar of soap in Filthinghamm
0:04:55	Uniqua & Tasha	¡Wow! (asombradas)	Uniqua: Whoa! Tasha: Wow!
0:04:59	Tyrone	¡Y huele muy bien!	It smells so good
0:05:02	Tasha	Todo el pueblo olía bien cuando Robin Hood, el Limpio vivía aquí	The whole town used to smell good when Robin Hood the clean lived here
0:05:05	Uniqua	Pero ahora tiene prohibido volver	But he's not allow to come back
0:05:06	Tyrone	Todo por ese malvado alcalde Ropa sucia	All because of that mean Mayer Stinky Pants!
0:05:10	Todos	Huh (<i>decepcionados</i>) (<i>Se escuchan cornetas</i>)	huh (<i>horns</i>)
0:05:12	Tyrone	Jmm	hmm
0:05:13	Tyrone	Ahí viene el alcalde	The Mayer is coming

			back!
0:05:15	Uniqua	Esconde el jabón	Hide the soap
0:05:19	Austin	¿Qué es ese olor?	What's that smell?
0:05:21	Todos	¡Usted!	You!
0:05:23	Austin	No, no huele a algo... limpio. Huele como a jabón (y camina hacia Tyrone y le quita el jabón que tenía escondido)	No, no I smell something.... clean. It smells like soap (grabs the soap that was hidden on Tyrone's clothes)
0:05:32	Tyrone	Jmm	Hmm
0:05:34	Tasha	No, no se lo lleve	Don't do it!
0:05:36	Tyrone	Por favor su pestilencia, no nos quite nuestra única barra de jabón ¡por favor!	Please, most icky one, let us keep this one bar of soap, please!
0:05:40	Austin	Silencio	Silence!
0:05:41	Tyrone	Yo ya había acabado	I was done anyway
0:05:43	Austin	Todo lo limpio debe ser encerrado en el calabozo (y se lleva el jabón)	Anything clean, must be locked up in the dungeon
0:05:47	Tasha	Nooo	Nooo
0:05:49	Uniqua	Por favor, al calabozo noo	Please! Not the dungeon
0:05:50	Tasha	No se lo lleve, se lo suplicamos	Please don't take it
0:06:03	Uniqua	Adiós jabón	bye bye soap
0:06:05	Tasha	Miren ahí está nuestro champú, la pasta de dientes y nuestras toallas	Look, there's our shampoo, our toothpaste, and our towels
0:06:10	Tyrone	Y mi patito de hule... Papi te extraña	My rubber ducky. Daddy misses you
0:06:15	Uniqua	Miren, ese es el legendario guante de baño de Robin Hood, el Limpio	Look, that's the legendary bath mitt of Robin Hood, the clean
0:06:18	Tyrone	Él es quien podría limpiar este pueblo, Robin Hood	That's who could really clean up this town, Robin Hood
0:06:23	Austin	(Por detrás los sorprende) ¡No digan ese nombre!	Don't say that name!
0:06:24	Los 3	Jmm (asustados)	Hmm
0:06:25	Austin	Nadie debe hablar de Robin Hood el limpio, me dan escalofríos Brrrr Ahora vuelvan a trabajar,	Nobody must speak of Robin Hood, the clean. He gives me the willies. Now, get back

		el festival de lodo empezará pronto	to work, the festival of dirt starts soon
0:06:38	Uniqua	Genial (con ironía)... es el día más sucio del año y nos quedamos sin jabón, ¡todo esto apesta!	Great! It's the dirtiest day of the year and now we're out of soap. This really stinks!
0:06:44	Tasha	Y nosotros también	And so do we!
0:06:48	♪	♪	♪
0:07:27 ♪	Tasha ♪	Olemos a mú	We're dripping with goo we don't wish for richies but shampoo
0:08:25	Tyrone	¡Basta! Ya estoy cansado	That's it. I've had enough!
0:08:27	Uniqua	¿Tyrone?	Tyrone?
0:08:28	Tasha	¿A dónde vas?	Where are you going?
0:08:29	Tyrone	Voy al bosque Pureza	To the Purewood Forest
0:8:30	Uniqua & Tasha	¿Qué?	What?
0:08:31	Tyrone	Así es, voy a buscar a Robin Hood, y a traerlo de vuelta a Mugrinhamm para que limpie nuestro pueblo otra vez	That's right! I'm gonna find Robin Hood and bring him back to Filthingamm, so he can make our village clean again.
0:08:39	Uniqua	Debes tener cuidado	You better be careful!
0:08:40	Tasha	¿Y si el alcalde te ve salir?	What if the Mayer sees you leave?
0:08:42 0:08:44	Tyrone	Descuiden, él no me va a ver. Yo sé caminar en puntitas (se va)	Don't worry! He won't. I have a very sneaky walk.
0:08:54	Uniqua	¡Guau! Si sabe caminar en puntitas	Wow... That is a sneaky walk!
0:09:07 0:09:13	Tyrone	¡Lo logré! (sorprendido) y aquí estoy en el bosque Pureza, es muy limpio aquí y huele muy bien. Ahora sólo tengo que hallar a Robin Hood (empieza a gritar el	I did it, and here I am in Purewood forest. It's so clean here, and it smells so good.

0:09:17		nombre) Robin Hood, Robin Hood, Robin Hood ¿en dónde estás?	Now , I just have to find Robin Hood Robin hood, Robin Hood!
0:09:24	Pablo	Justo atrás de ti	Right behind you!
0:09:25	Tyrone	(Grita asustado) Uaaa	Ahhhh
0:09:27	Pablo	Te limpiare hasta que brilles, sucio aldeano	I'll clean you 'til you shine, you foul villain.
0:09:30	Pablo	Toma esto y esto y esto (mientras le pega a Tyrone con una esponja de baño)	Take that, and that, and that
0:09:31	Tyrone	wujuuuu (<i>alegre</i>)	Woo hoo, I'm getting clean
0:09:34	Pablo	Espera, ¿ tú quieres estar limpio?	Wait, you wanna be clean?
0:09:37	Tyrone	Claro que quiero estar limpio.	Of course I want to be clean.
0:09:38	Tyrone	Soy un aldeano de Muginham y vine hasta aquí para pedir tu ayuda.	I'm a villager from Filthingham, and I've come to ask you for help.
0:09:42	Tyrone	Por favor saca nuestras cosas de limpieza del calabozo.	Please free our cleaning supplies from the dungeon.
0:09:46	Pablo	No sé si pueda poner un pie en ese sucio pueblo otra vez	I don't know if I could ever step foot in that filthy town again.
0:9:51	Tyrone	Tu guante de baño también está en ese calabozo	Your bath mitt is locked up in the dungeon, too.
0:09:53 0:09:55	Pablo	Hmm (sorprendido y angustiado) ¿Guanti? Lo extraño mucho.	Mitty? I've missed him so much
0:09:56	Pablo	No debes temer apestoso aldeano,	Have no fear, stinky villager!
0:09:59	Pablo	Yo, Robin Hood, el limpio, liberaré a Guanti...	I, Robin Hood the clean, will free Mitty!

0:10:02	Pablo	Y sus cosas también	And all your stuff, too.
0:10:03	Tyrone	¡Sí! (con alegría)	Yay!
0:10:05	♪	♪	♪
0:11:56	Pablo	Vamos sucio aldeano , pronto estarán limpios otra vez	Come, stinky villager! Soon you shall be clean again!
0:12:00	Tyrone	¡Qué bien! (<i>emocionado</i>)	All right!
0:12:03 0:12:05	Tyrone	Espera Robin Hood, tienes que ponerte esto (<i>le da una capucha sucia</i>)	Wait, robin hood, you'll have to wear this.
0:12:07	Robin Hood	Uh, ¿disculpa?	Um, ex-squeeze me?
0:12:08	Tyrone	Tienes que disfrazarte de sucio aldeano o ropa sucia sabrá que eres tú	You need to be disguised as a dirty villager or else Stinkypants will know it's you.
0:12:14	Pablo	No sé si pueda hacerlo	I don't know if I can do it.
0:12:15 0:12:19	Tyrone	Guanti está solito, en ese frío y oscuro calabozo	Mitty's all alone, in the cold, dark dungeon.
0:12:21	Pablo	Dame eso (<i>coge la capucha</i>)	Give me the cloak.
0:12:23	Tyrone	Adiós parte limpia fue un gusto conocerte (<i>antes de entrar al Mugringhamm</i>)	Good bye clean fad. It was nice knowing you.
0:12:33 0:12:34	Pablo	Hay que actuar rápido. ¿Dónde está la llave del calabozo?	(<i>Door creaks open</i>) We better act fast. Where's the key to the dungeon?
0:12:37 0:12:41	Tyrone	Está en la sucia ropa de ropa sucia Ropa sucia: es hora del festival de lodo ciudadanos	It's in Mayer Stinky pants, stinky pants
0:12:50 0:12:54	Tyrone	Ey (llamando al alcalde) alcalde ropa sucia. No estoy suficientemente sucio para el festival de lodo	Oh, mayor Stinkypants! I don't think I'm filthy enough for the festival of dirt.

0:12:58	Austin	Vaya así me gusta, aquí tienes (y lo llena de barro). Así está mejor, sucio y lodoso... ¡Perfecto!	Hey, that's the spirit! Here you go! That's much better, nice and muddy. Beautiful.
0:13:12	Tyrone	Alcalde ropa sucia, todavía no me siento suficientemente sucio .	Mayor Stinkypants, I just don't feel filthy enough yet
0:13:15 0:13:21 0:13:24 0:13:25 0:13:30	Austin	Jovencito, tú llegaras a ser alcalde algún día (<i>lo llena de lodo</i>). Un poquito por aquí, una buena mancha por acá. Si eso es... y una bola grande por aquí. ¡Listo! Mucho más sucio.	Young man, you may have what it takes to be mayor one day. Just a dab here and a nice big glob here. Yes, that's great. And one more glob right here. There, much grosser!
0:13:36	Tyrone	Rescata nuestras cosas rápido Robin Hood. Ya quiero lavarme.	Rescue our stuff quick, Robin Hood, so I can clean off
0:13:41	Pablo	No temas, sucio aldeano. Yo los sacare de esta mugre	Have no fear, villager, I'll get you out of this mess
0:13:49 0:13:51	Austin	¡Atención, atención! Bienvenidos al gran evento del año: El festival de lodo. Pueden gritar ahora	Hear ye, hear ye! Welcome to mayor Austin stinkypants' Festival of Dirt". You may cheer now.
0:14:02	Los aldeanos Uniqua	Sí (<i>desanimados</i>) Fabuloso	Yay.
0:14:04	Tyrone	Hurra, Yuju.	Hooray. Woo-hoo.
0:14:05	Austin	Sí, gracias, gracias y gracias	Yes, thank you, thank you, and thank you!
0:14:10 0:14:11	Tyrone	(A <i>Uniqua</i> y <i>Tasha</i>) Psst, encontré a Robin Hood. Ahora va camino al calabozo.	Psssst! I found Robin Hood He's heading to the

			dungeon, right now
0:14:33	Los tres aldeanos	¡Qué asco!	Ewww!
0:14:43	Austin	empiezas (Austin le dice que ella empieza lanzando las bolas de lodo)	You, then.
0:14:44	Uniqua	Muy bien, yo soy experta lanzadora	Okay, I'll throw a mean mud ball
0:14:47 0:14:48	Austin	Ya lo veremos. Tú primero	We'll see about that. You go first.
0:14:57	Austin	Bien, pero no lo suficiente	Good, but not good enough.
0:15:03	Uniqua	¡Hey! No puede lanzarla tan cerca	Hey, you can't throw from that close!
0:15:36 0:15:46 0:15:48	Pablo	El castillo es lo más sucio del pueblo. Mmm... Huele a jabón... ... A pasta de dientes ...y a frescura de limón.	The castle's even grosser than the town. I smell soap. ...and toothpaste ...lemony freshness.
0:15:50 0:15:52 0:15:57 0:16:05	Pablo	El calabozo debe estar detrás de esta pared. Pero ¿dónde está la puerta? (empieza a limpiar la pared con la esponja) No hay puerta aquí No, no... Esto tomara tiempo	The dungeon must be behind this wall. But where's the door? No door there. No. Nope. This could take a while.
0:16:07	Austin	(afuera en el festival) Y ahora el equilibrio de pasteles de lodo	And now... The mud pie balancing contest!
0:16:11	Tasha	Uau Uauuuuu (tratando de mantener el equilibrio)	Whoa. Whoa. Whoa! Oof!

0:16:18		uau, uau.. ¡Ouch! (<i>se cae</i>)	Ow! Au
0:16:20	Austin	Yo gano el concurso de pasteles de lodo (<i>El alcalde deja los pasteles en el suelo y estaban pegados con goma</i>)	I win the mud pie balancing contest
0:16:24	Tasha	¡Oye! (<i>enojada</i>)	Hey!
0:16:42 0:16:48	Pablo	Hmm (<i>sorprendido</i>) Guanti, Oh guanti... ¡Cuánto te extrañe!	Hmm, Mitty! Oh, Mitty! How I've missed you.
0:16:50	Pablo	¡Oh, Robin Hood! Yo te extrañe también. (<i>Pablo haciendo la voz del guante</i>)	Oh, Robin Hood, I missed you, too
0:16:53	Pablo	Pero mi trabajo no ha terminado. No parare hasta que el pueblo y su gente estén limpios.	But my work is not done! I will not stop until the village and all the people are clean
0:17:08	Uniqua	(<i>El alcalde le dije a Tyrone que si le gana en el salto deja a las amigas libres</i>) Salta como el viento	Jump like the wind!
0:17:09	Tasha	Sí... huele muy feo aquí	Yeah! It stinks in here.
0:17:26	Pablo	(Mientras Tyrone salta, Robin Hood limpia la fuente) ¡Ah, la fuente! El lugar perfecto para que los aldeanos se bañen.	Ah, the fountain! A perfect place for the villagers to take a bath
0:17:34	Tyrone	Tu puedes hacerlo Tyrone (<i>en el salto del pozo</i>) (<i>salta y exclama</i>) mmmuuuoa	You can do it, Tyrone. Iiiyaaa!
0:17:37	Austin	Oh ¿Yo dije salto largo?	Hmm. Oh, did I say long jump?
0:17:40	Tyrone	¿ja? Wua (<i>se cae</i>)	Huh? Whoa!

0:17:44	Austin	Me equivoque. Yo quise decir salto corto... Gané.	My mistake. I meant to say the short jump. I win.
0:18:04	Austin	Ahh (ve la fuente limpia) ¿Qué le has hecho a mi fuente aldeano?	Uhhh! What have you done to my fountain villager?
0:18:09	Pablo	Ya quedó limpia. Y no soy aldeano. Soy Robin Hood, el Limpio.	I've cleaned it up. And I'm not a villager. I'm robin hood the clean!
0:18:14	Austin	Ahhhh (<i>sorprendido</i>)	Uhhh
0:18:15	Tyrone	Pues, ya era hora	It's about time
	-----	(<i>El alcalde y Robin Hood empiezan un nuevo juego con pelotas de lodo</i>)	-----
0:18:39	Tyrone	¡Bravo!	Nice!
0:18:39	Tasha	¡Hurra!	Hooray!
0:18:39	Uniqua	¡Súper!	All right!
0:18:43	Pablo	Ja ja	Ho-ho!
0:18:45	Austin	Ji ji	Hee-hee!
0:18:48	Austin	¡Ah! ¡Me han limpiado! (<i>se vuelve a llenar de lodo</i>).	Ah! I've been cleaned! There. All better.
0:18:55		Ya, mejor (<i>se llena de lodo</i>)... Hora del postre (<i>y le punta con un pastel de lodo a Robin Hood</i>)	Time for dessert.
0:19:13	Austin	¡Ah! Ríndete Robin Hood o tu guante la paga	Ah-ha! Surrender or the mitt gets it!
0:19:17	Pablo	Jmmm, nadie se mete con Guanti.	Hmm, nobody messes with Mitty.
0:19:20	Pablo	¿Guanti, te encuentras bien?	Mitty, are you okay?
0:19:23		(<i>Hace voz de guante</i>) Oh sí gracias Robin Hood	Oh, yes! Thank you, Robin Hood.

0:19:39	Austin	¡Ah! ¡Agua! ¡Jabón! ¡Buenos olores!	Ahhhhh! Water! Soap! Good smells! Get me out of here!
0:19:42		¡Por favor, sáquenme de aquí!	
0:19:45	Los aldeanos	¡Hurra! ¡Eso es! ¡Lo lograste!	Hooray! You did it!
0:19:48	Pablo	Son libres, buenos aldeanos	You're free, good villagers.
0:19:52	Tasha	¡Agua limpia, aquí voy!	Cannonball!
0:20:01	Austin	¡Ayyyyyyy! Ahora estoy más limpio.	Ahhhhhhh! Now I'm even cleaner!
0:20:02	Austin	¡Yuck!	Yuck!
0:20:03	Uniqua	Está equivocado alcalde Ropa sucia el baño es divertido	You've got it all wrong, Mayor Stinkypants. Bath time is fun.
0:20:08	Tyrone	Sí, además puede jugar con muchos juguetes en el baño, como patitos de hule. Tenga pruebe el mío	Yeah, you get to play with super fun toys in a bath, like rubber duckies. Here, try mine out.
0:20:27	Austin	Robin Hood me has enseñado que es bueno estar limpio.	Robin hood, you've shown me it's neat to be clean.
0:20:31	Pablo	Muy bueno en verdad. Y ahora voy a limpiar todo el pueblo.	Very neat indeed. And now, I shall clean up the entire town!
0:20:35	Todos	¡Hurra!	Hooray!

Capítulo: Los Dos Mosqueteros/ The Two Musketeers

Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:01:12	Tyrone	Bonjour! Eso significa buen día	Bonjour! That means hello
0:01:14	Pablo	¡Hola!	Hello
0:01:15	Tyrone	Somos los dos mosqueteros	We are the two musketeers
0:01:20	Pablo	Un mosquetero adora la aventura	A musketeer craves adventure
-----	Ambos	T: huh (<i>hacen que pelean</i>)	T: huh

		P: aja	P: ha ha
0:01:24	Tyrone	Y un mosquetero tiene elegantes modales	And a musketeer has elegant manners
0:01:26	Tyrone	Bonjour, Monsieur	Bonjour, Monsieur
0:01:30	Tyrone	Pero más que nada un mosquetero debe saber hacer los más hermosos globos de animales	But most of all a musketeer must know how to make the most beautiful balloon animals
0:01:37	Ambos	<i>(soplan para inflar un globo)</i>	-----
0:01:39	Pablo	Lo hice	Nice
0:01:39	Tyrone	¡Listo!	
0:02:46	Pablo	¿Sabes qué es lo que no me gusta?	You know the only thing I don't like
0:02:47	Tyrone	¿La emperatriz?	The empress?
0:02:48	Pablo	Sí ¿Quién se cree que es? Con su elegante globo de aire caliente	P: Yeah, what does she think she is, anyway? With her fancy hot air balloon
0:02:52	Tyrone	Aww (triste) Yo quisiera que tuviéramos un globo como ese	I wish we had a hot air balloon like that
0:02:56	Pablo	¡También yo!	Me too
0:02:57	Ambos	mmm	Hmm
0:03:08	Tyrone	Yo sé que lo quieres pero hay que esperar <i>(el globo de la emperatriz)</i>	I know that you're bumped, but you know mighty John. Life is superb and that's because... *
0:03:14	Tyrone	Un globo gigante te haría feliz	It's great to be a musketeer
0:03:39	Tyrone	¡Vamos! (van a la aventura)	Let's go!
0:03:42	Tyrone	A la campiña francesa	To the French countryside
0:03:43	Tyrone	con sus y hermosas colinas	With its gentle rowling hill
0:03:45	Pablo	Donde las perfumadas brisas agitan los enormes árboles	Where perfumed breezes stir the popular trees
0:03:49	Tyrone	Y el aire está lleno de aventuras	And the air is sweet with adventure
0:03:56	Tyrone	<i>(ya como mosqueteros)</i> hay que estar alerta con los guardias de la emperatriz	Keep an eye out for the empress's guards
0:03:57	Pablo	¿Guardias de la emperatriz? No me hagas reír , ja.	The empress's guards? Don't make me laugh , ha
0:04:00	Tyrone	¡ja ,ja!	Ha ha
0:04:01		<i>(se oyen caballos relinchar)</i>	<i>(horses coming)</i>
0:04:03	Tyrone	Los guardias de la emperatriz	The empress's guards
0:04:05	Pablo	Rápido, escóndete o nos arrestaran	Quick hide or they'll arrest us
0:04: 14	Austin & Uniqua	<i>(Austin y Uniqua, los guardias, se bajan del caballo)</i> Jmm <i>(sospechan)</i>	Both:hmm
0:04:19	Uniqua	Jmmm. Me pareció ver a esos dos mosqueteros por alguna	I'm sure I saw those two musketeers over here

		parte	somewhere
0:04:21	Austin	También a mí. Ojala y yo pudiera ser un mosquetero	Me too. I wish I could be a musketeer
0:04:22	Uniqua	¿Qué?	What?
0:04:23	Austin	Nada	Oh, nothing!
0:04:24	Tyrone	Ja	Ha
0:04:25	Pablo	Ja ja	Ha ha
0:04:30	Uniqua	Los dos mosqueteros	U: the two musketeers
0:04:31	Austin	Asombroso ¿de dónde salieron?	Amazing where did you come from?
0:04:34	Austin	Perdón, en el nombre de la emperatriz...	I mean in the name of the empress
0:04:35	Uniqua	Quedan ambos arrestados	You are under arrest
0:04:36	Tyrone	¡Ah sí!	Oh yeah?!
0:04:39	Pablo	En guardia	On guard
0:04:40	-----	(Pelean con espadas)	(Sword fight)
0:04:44	Uniqua	Los vamos a meter en el calabozo de la emperatriz	We' ll fight you down to the empress's dungeon musketeers
0:04:45		hmm, ja, hmm	Hmmm ha
0:04:47	Pablo	Ustedes no pueden contra los dos mosqueteros	You are no match for the two musketeers
0:04:48	Pablo	Ja	Ha
0:04:49	Tyrone	Ja ja	Ha ha
0:04:53	Austin	Hey un tercer mosquetero	Hey, a third musketeer!
0:04:55	Uniqua	Oh nooo!	Oh no!
0:04:56	Uniqua	No podremos contra tres mosqueteros	We are no match for three musketeers
0:04:58	Tasha	¡Angar, guardias!	Angar, guards
0:05:03	Tyrone	¿Quién es ella?	Who's that?
0:05:04	Pablo	No lo sé	I dunno (mumbling)
0:05:05	Tyrone	Pues no es un mosquetero	We'll she's not a musketeer
0:05:09	Tyrone	Es usted excelente con la espada, Madame	You are excellent with the sword Madame
0:05:11	Tasha	Sí, Monsieur, Ja	Merci, Monsieur
0:05:20	Uniqua	¡Jei!	Hey!
0:05:21	Uniqua	¿A dónde se fueron?	Where did they go?
0:05:33	Pablo	Sin duda es una excelente espadachina, Madame	You truly are an excellent swordwoman, Madame
0:05:36	Tyrone	Ciertamente	You certainly are
0:05:39	Tasha	Y ustedes son los dos mosqueteros, ¿no?	And you are the two musketeers, no?
0:05:44	Pablo	Y ¿quién es usted?	And who are you?
0:05:45	Tasha	Eso es un secreto	That is a secret
0:05:47	Tasha	Temo que eso también es un secreto	I'm afraid that that too, it's a secret
0:05:58	Pablo & Tyrone	¿Eh?(Tasha les dijo que quiere ser mosquetera) ¡Ja!	Huh? Ha!
0:05:59	Pablo	Ja ja	HA HA
0:06:23	Pablo	Y más que nada los	Most of all a musketeer

		mosqueteros saben hacer los más hermosos globos...	knows how to make the most beautiful....
0:06:29	Tasha	¿Globos de animales? (hace un unicornio)	Balloon animals?
0:06:32 0:06:33	Pablo Tyrone	Ajm Ajm	Uhm
0:06:35	Tasha	Voila	Voila
0:06:36	Pablo	¡Guau!	Wow!
0:06:37	Tyrone	Es muy buena	You're good!
0:06:38	Pablo	Muy Buena	Really good!
0:08:42	Pablo	Vemos que usted es muy sincera madame, pero lo sentimos	We can see that you are quite sincere Madame, but we are sorry
0:08:48	Tyrone	Y ahora, si nos disculpa debemos irnos antes de que vuelvan los guardias de la emperatriz	Now if you'll excuse us... We must be off before the empress's guards return
0:08:57	Pablo	No, no, no. Yo insisto después de ti.	No, no, no I insist, after you
0:08:59	Tyrone	Merci	Merci
0:09:10	Pablo	Oye Tyrone, ¿Por qué la emperatriz usa maquillaje y perfume?	Hey Tyrone! Why does the empress wear make up and perfume?
0:09:11	Tyrone	No lo sé Pablo, ¿porqué?	I don't know Pablo, why?
0:09:14	Pablo	Porque es fea y apesta	Because she's ugly and she smells
0:09:16		Ja ja ja	Ha ha ha
0:09:19	Pablo	(Ven cuando vienen los guardias) ¡Ups!	Oops!
0:09:20	Uniqua	(los guardias salen de frente a ellos) Ajá, en el nombre de la emperatriz...	Uh hu. In the name of the empress
0:09:23	Austin	Ustedes quedan arrestados	You are under arrest
0:09:24	Uniqua	De Nuevo	Again
0:09:25	Pablo	P: ja	P: Ha
0:09:26	Tyrone	Ja,ja	Ty: ha ha
0:09:27	Uniqua & Austin	Angar (y sacan espadas para pelear)	U&A: On guard!
0:09:37	Tasha	Ja (aperece a ayudarles)	Ha
0:09:38	Tyrone	Es ella otra vez	It's her again!
0:09:46	Tasha	Lo ven tengo los mejores modales de toda Francia	You see I have the finest manners in all of France
0:09:48	Austin	Bueno no pueden ser mejores que los nuestros	Well certainly not finer than our own
0:09:52	Uniqua	Somos guardias del palacio. Somos famosos por tener los mejores modales	We are palace guards. We are famous for having the very finest manners
0:10:08	Pablo 6 Tyrone	Ajm (sorprensidos)	Uh!
0:10:09	Uniqua	Muy bien,	Very well
0:10:10	Austin	Aceptamos	We accept
0:10:21	Pablo	Sí es muy cortés	Wow she's polite

0:10:22	Tyrone	Ciertamente lo es	She certainly is
0:10:26	Austin	Permítame decir que sus modales son adorables	May we say what lovely manners you have
0:10:32	Austin	No en lo absoluto	A:No, not at all
0:10:34	Uniqua	Sus modales son verdaderamente exquisitos (dirigiéndose a Tasha)	U: Your manners are truly exquisite
0:10:47	Uniqua	Sí, definitivamente insistimos	Yeah, we absolutely insists
0:10:50	Tasha	Me parece bien, ya que insisten (y les hace una seña a los mosqueteros para que pasen sin que los vean los guardias)	Very well then, if you insist...
0:10:55	Uniqua	Ja, ¡ves! Ella no insistió otra vez	Ha see, she didn't insist back
0:11:00	Austin	Y ni siquiera se disculpó	She didn't say Merci
0:11:01	Austin	Nuestros modales son mucho mejores	Our manners are much better than hers
0:11:07	Uniqua	¿Jei, adonde se fue?	Hey, where she go?
0:11:11	Austin	Más bien, adonde se fueron	You mean where did they go?
0:11:26	Uniqua	Bueno Austin, son muy listos para nosotros—(fingen que no van a buscarlos)	Well Austin, They're too smart for us
	Austin	¿Porqué estás gritando?	Why are you yealling?
0:11:32	Uniqua	Shh, sigue mi juego	Shhh, play along
0:11:37	Uniqua	Es mejor regresar a vigilar el palacio	We better get back and guard the palace
0:11:38	Austin	Ah si, eso es lo mejor	Oh yeah, we sure should
0:11:39	Austin	En el nombre de la emperatriz	In the name of the empress
0:11:48	Tyrone	Ja	Ha
0:11:48	Pablo	Ja ja	Ha ha
0:11:50	Tyrone	Guardias tontos	Silly guards!
0:11:51	Pablo	Lo imaginamos, después de todo trabajan para la emperatriz	It figures, after all they work for that empress
0:11:54	Tasha	Jmm	Hmm
0:11:56	Tasha	¿Por qué les desagrada tanto la emperatriz?	Why do you guys dislike the empress so much?
0:11:58	Pablo	¿Qué no lo sabe? Es horrible	Are you kidding? She's awful!
0:11:59	Tyrone	La peor	The worst
0:12:00	Tasha	¿Cómo lo saben?	How do you know?
0:12:01	Tasha	¿La conocen en persona?	Have you ever met her?
0:12:04	Tyrone	U	U
0:12:05	Pablo	Pues no	Well no
0:12:06	Tyrone	Pero además no nos interesa	But we don't care for her
0:14:23	Tasha	(luego de la canción) Bueno, que les parece esto, si me dejan ser mosquetera tampoco me agradara la emperatriz	Well, how about this... If you let me be a musketeer, then I won't like the empress either
0:14:27	Pablo	¡Oh cielos!	Oh boy!

0:14:29	Tyrone	Madame, es cierto que tiene unos modales exquisitos	Madame, It's true that you have exquisite manners
0:14:33	Pablo	Y no es mala cantante tampoco	And you're not a bad Singer either
0:14:35	Tyrone	Pero como ya dijimos, sólo puede haber dos mosqueteros	But as we have said there can only be two musketeers
0:14:40	Tasha	Bien caballeros entonces, no pienso molestarlos más Aurvoi	Very well then gentlemen, I should trouble you no longer, farewell
0:14:50	Tyrone	Bueno, tienes que admitirlo, lo intentó.	Well you have to admit she tried
0:14:53	P&T	<i>(Pablo y Tyrone se tropiezan cintra el guardia)</i> Ou	Uh ouch
0:14:55	Uniqua	Ah ¿Dónde está su mosquetera enmascarada ahora?	Huh where is your mask musketeer now?
0:15:00	Tyrone	Un momento porfavor	Uh, just a moment please
0:15:01	Tyrone	¿Crees que debemos llamarla?	Should we try to get her back?
0:15:03	Pablo	Sí / (se aclaran la garganta)	Yeah!
0:15:09	Tyrone	¡Oh, no!	Oh no!
0:15:12	Pablo	¡Oh no, nos capturaron!	We are captured!
0:15:15	Uniqua	Ja, ja ja. Ahora los encerraremos en el calabozo de la emperatriz para siempre	Now, we we'll lock you away in the empress's dungeon forever!
0:15:33	Tyrone& Pablo	Wuoa	Wow!(Uniqua push them into the dungeon)
♪	♪	♪	♪
0:18:05	Pablo	¿Esa es la emperatriz?	Is that the empress?
0:18:06	Tyrone	Ciertamente	I think so
0:18:09	Pablo	Su cara me es familiar	She looks kind of familiar
0:18:10	Tyrone	Definitivamente	She certainly does
0:18:12	Tyrone & Pablo	Jmmm	Hmmm
0:18:18	Uniqua	Ahora que los mosqueteros están encerrados ¡Jei!	Now that the musketeers are locked away (<i>sees them in the hall</i>) Hey!
0:18:21	Tyrone	¡Oh oh!	Oh oh!
0:18:24	Austin	¡Guau,son asombrosos!	Wow you are amazing. I mean
0:18:30	Tasha	Uh (<i>dice algo en francés</i>)	Huh! Oh no
0:18:41	Tasha	¡Oh por todos los cielos, miren! Es un poodle salvaje	Ta: Oh my goodness, look! I wild poodle
0:18:51	Uniqua	Jei, un momento. Este no es un poodle salvaje real	Hey, wait a minute... That's not a real wild poodle!
0:19:04	Uniqua & Austin	¡Aah!	Uh
0:19:23	Tyrone	<i>(P: ese fue un excelente globo madame)</i> Ciertamente lo fue	It certainly was
0:19:28	Pablo	Jimm, Tyrone, mira, el magnifico globo de la	Huh, Tyrone, look. The empress' magnificent

		emperatriz.	balloon.
0:20:33	Tyrone	¡Oh, oh!	Uh oh
0:20:45	Tyrone	¡Oh no! Descendemos.	Oh less. We descend
0:21:20	Tasha	Ciertamente lo soy (Pablo pregunta si es la emperatriz de Francia)	I certainly am
0:21:22	Pablo	Hey, significa que si me agrada la emperatriz	Hey, I guess that means that we do like the empress

Capítulo: Viaje al centro de la tierra / To The Center Of The Earth

Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:01:08	Tyrone	¿Dónde podrá estar ?	Where could it be?
0:00:10	Tyrone	¿Qué habré hecho con el?	I wonder what I did with it
0:01:14	Tyrone	Tiene que estar por aquí	It's gotta be here somewhere
0:01:16	Tyrone	¿ Podría estar aquí abajo?	Maybe is under here?
0:01:30	Uniqua Pablo Tyrone	¡Cuidado! ¡Abra paso! <i>(Uniqua y Pablo pasan en un carrito por la caja de arena donde Tyrone busca el centavo que se le perdió).</i> ¡Jei!	Whoa. Hey!
0:01:40	Pablo	(Tyrone pregunta que es el carro en el que andan) Mi querido muchacho, es un vagón cohete	Well, Young man, this is a rocket wagon
0:01:55	Tyrone	(sigue buscando el centavo) Tiene que estar por aquí	It has to be in here!
0:02:01	Uniqua	¿Perdiste algo muchacho? <i>(Dejan el carrito Tyrone sigue buscando en el arenero)</i>	Have you lost something, lad?
0:02:10	Uniqua	Ah pues estás de suerte , muchacho... <i>(Tyrone le cuenta lo que le pasa)</i>	Ah, well you're in luck my lad...
0:02:14	Pablo	Somos dos famosos inventores	We are world famous inventors
♪	♪	♪ <i>Nosotros somos los mejores inventores</i>	♪
0:03:18	Uniqua	Bueno, muchacho, ¿listo para salir?	Well, my lad! Ready to go?
0:05:00	Tyrone	Oigan ¿ No podría usar esto para sacar mi centavo? <i>(les enseña una palita a U&P)</i>	Hey, can I just use this to dig for my penny?
0:05:02	Pablo	¿Esa palita? Bobadas	That little shovel? Poppycock
0:05:04	Uniqua	Tonterías	Balderdash
0:05:08	Pablo & Uniqua	Los inventos son siempre la manera	Inventions are always the way!
0:05:16		El más poderoso invento excavador que se haya hecho	The most powerful digging invention ever made
0:05:18	Tyrone	Whoa! <i>No le hacen caso a Tyrone y le dicen que para ese viaje</i>	Whoa!

		<i>ocupan el más grande invento excavador que se haya hecho y abren una compuerta aparece una especie de nave</i>	
0:05:28	Pablo	¿Habías visto algo como esto?	Have you ever seen anything like it?
0:05:32	Uniqua	Parte cohete, parte taladro... Un cohetaladro	Part rocket, part drill A rocketdrill
0:05:40	Uniqua	<i>(Tyrone pregunta si necesitan tanto equipo para sacar el centavo)</i> ¿Listo, muchacho? <i>(Le dan una caja a Tyrone y empiezan a meter herramientas)</i>	<i>(You need that big thing to get a penny out?)</i> Ready lad?
0:05:42	Pablo	Toma esto	Take this
0:05:43	Uniqua	Y esto	We'll need this, professor
0:05:45	Tyrone	¿Qué es todo esto?	What is all this stuff?
0:05:51	Uniqua	Podríamos necesitar otros... (a) inventos	We might need some extra... (b) inventions!
0:06:01	Uniqua	Toma asiento muchacho	Take your sit lad
0:06:22	Uniqua	<i>(Tyrone pregunta si la pantalla les mostrara el centavo)</i> Especialmente tu centavo	specially your penny
0:06:25	Uniqua	¿Listo, profesor?	Ready, professor?
0:06:26	Pablo	¡Listo, profesora!	Ready, professor!
0:06:44	Tyrone	¡Cielos! <i>(Arranca el cohetaladro y gritan vamos al centro de la tierra. Tyrone se sujeta del asiento)</i>	Oh man!
0:07:34	Uniqua	<i>(Pablo: estamos pasando la capa de los guantes perdidos)</i> Fascinante, profesor	Fascinating, professor
0:07:37	Pablo	Ya lo creo, profesora	Indeed, professor
0:08:38	Tyrone	¡Oh, cielos! <i>(obstinadísimo)</i> <i>(El cohetaladro llega a un punto en el que empieza a caer y no lo pueden controlar. Pablo y Uniqua empiezan a decir que les parece que cayeron en un material rebotador)</i>	Oh maan!
0:08:47	Uniqua	(Pablo: al parecer el centavo)	Unfortunate

		no cayó hasta el centro de la tierra) Desafortunadamente	
0:09:14	Tyrone	¿Qué tal si yo sólo camino y lo tomo? <i>(U & P piensan como tomar el centavo de Tyrone. Tyrone propone caminar y recuperarlo)</i>	How 'bout I just walk over and pick it up?
0:09:16	Pablo	Bobadas	Popycock
0:09:17	Uniqua	Tonterías <i>(Deciden usar el sujetacoptero)</i>	Balderdash
0:09:27	Uniqua	Oprimiendo los botones de este control remoto, puedo volar el sujetacoptero para recoger el centavo	By pressing the buttons on this remote control I can fly the grabbocopter over to pick up the penny
0:09:42	Tyrone	Eso suena muy complicado	That sounds kind of complicated.
00:09:43	Pablo	Bobadas	Nonsense!
		<i>Se cae el centavo otra vez y empieza a rebotar</i>	
0:10:18	Pablo	¡Ups!	Oops!
0:10:20	Tyrone	¡Oh no, mi centavo!	Oh no, my penny!
0:10:26	Uniqua	Descuida, el sujetacoptero lo atrapara	Don't worry the robocopter will *drag it
0:11:02	Uniqua	Uh, oh <i>(Se hace un desastre porque Tyrone trata de ir a recuperar el centavo y Uniqua sigue diciendo que ella lo va a recuperar con el sujeta coptero que se sale de control)</i>	Uh-Oh
0:11:26	Uniqua	Está cayendo al centro de la tierra	It's falling to the center of the Earth
0:12:42		¡Uoooo! <i>(Caen a otra capa antes de llegar al centro de la tierra y es resbaloso porque es una capa como de hielo, así que no pueden controlar el cohete y gritan)</i>	Whoa
0:12:57	Tyrone	¡Hey, miren! Mi centavo. <i>(Encuentran el centavo que está en la cima de un torre de hielo, Tyrone insiste en empujar la torre para que caiga el centavo en la mano de él, pero U&P dicen:</i>	Hey, look! My penny

		<i>bobadas, tonterías y sacan unos zapatos para escalar la pared, que a fin de cuentas complican la cosa).</i>	
0:13:06	Uniqua & Pablo	Sería mucho más seguro... y mucho más inteligente...y mucho más divertido	It would be much safer... and much wiser And a whole lot more fun...
0:13:18	Pablo	Para esto se requiere los súper zapatos	This calls for the vacuum shoes
0:13:35	Tyrone	Pero eso es muy complicado, podríamos hacerlo caer con un empujón	But that's so complicated we could get it done with one little push
0:13:50	Pablo	Uh oh (porque se da cuenta que metió la pata y que se va a caer)	Uh oh
0:13:51	Uniqua	¡Uh oh! (se cae el centavo otra vez y el profesor)	Uh- oh!
0:14:35	Todos 🎵	Wahoo, yahoo Nos vamos a deslizar, un diamante es algo espectacular (...) (Cantan porque se están deslizando en el hielo)	Wahoo, yahoo. Do it the diamond slide (...)
0:15:54	Todos	(Todos tratan de atraparlo pero se resbalan y gritan ¡Oou!	0:15:52 Wahoo
0:15:58	Todos	¡Oh oh! (El centavo se cae en un hueco)	Uh- oh!
0:16:09	Tyrone	(enojado) Puede haber tomado el centavo yo mismo	I could have gotten the penny myself!
0:16:10	Pablo	Bobadas	Poppycock
0:16:11	Uniqua	Tonterías	Balderdash
0:16:12	Ambos	Los inventos siempre son la manera	Inventions are always the way
0:16:14	Tyrone	La manera de dejar ir mi centavo	The way to let my penny get away
0:17:07	Uniqua	Cambiando el taladro a turbo velocidad	Switching the drill to turbo speed
0:17:10	Tyrone	¿Turbo Velocidad?	Turbo speed?
0:17:11	Uniqua	Sujétese todo el mundo	Hold on, everyone!
0:17:34	Uniqua	Profesor, ¿Será posible?	Professor, could it be?
0:17:37	Pablo	Yo creo que si	I think it is!
0:17:39	Uniqua	Vamos, tenemos que verlo	Come, we must get a closer





		de cerca (salen)	look
0:17:52	Pablo	Asombroso, profesora	Amazing, professor
0:17:54	Uniqua	Absolutamente asombroso, profesor	Absolutely amazing professor
0:17:57	Tyrone	Más vale que mi centavo esté aquí	My penny better be here!
0:18:00	Tyrone	Uhm Miren, mi centavo	Uh look! My penny
0:18:14 0:18:21	Uniqua Tyrone	<i>(Hicieron un súper brazo para recuperar el centavo que está cerca de un dinosaurio, todo va bien hasta que pasan el brazo cerca de la cara del dinosaurio que los ve)</i> Ah sí... Amm, ¿si tienen un invento que pueda recoger mi centavo desde aquí, verdad?	Oh sure! Ummm, you got an invention that can pick up my penny from here, right?
0:18:29	Pablo	<i>(Uniqua hay que llegar hasta la cola del dinosaurio)</i> Y tomar el centavo	<i>(Uniqua to reach over a dinosaurs' tail...)</i> And pick up a penny
0:18:40 0:18:43	Uniqua Pablo	Cuando no se tiene el invento indicado para el trabajo... Uno hace el invento indicado para el trabajo	When you don't have the right invention for the job You made the right invention for the job
0:20:38	Todos	¡Oh, oh!	Uh- oh!
0:20:49	Todos	¡Oh no! <i>(porque el dinosaurio le pega al brazo con la cabeza y el centavo sale disparado hacia el agua)</i>	Oh no!
-----	-----	<i>El dinosaurio los persigue, ellos empiezan a gritar y salen corriendo de vuelta al cohetaladro que estaba estacionado en el agua y justo cuando van a llegar, el cohetaladro se hunde</i>	-----
0:21:10	Pablo Tyrone Uniqua	¡Oh oh! ¡Oh no! ¡Vaya!	Oh oh! Oh dear! Oh man!
0:21:16	Pablo	Va a atraparnos, profesora	It is gonna get us, professor!
0:21:17	Uniqua	Sin ninguna duda va a atraparnos, profesor	He's totally gonna get us professor
0:21:27	Tyrone	Bobadas	Balderdash

Capítulo: El fuerte de nieve / The Snow Fort

Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:02:44	Tyrone	Sabes guardia Pablo, en cuanto lleguemos al fuerte de nieve en el helado Yukón ...	You know mounty Pablo, once we get to our Snow Fort in the Frozen Yukon
00:03:30	Uniqua	Cuando alguien necesita ser rescatado la patrulla esquí jamás se rinde	When someone needs rescuing the ski patrol never gives up
00:03:39	Tasha & Uniqua	Mmm mm (lo mejor es que les damos chocolate caliente)	Hmmm
0:03:42	Uniqua	¿Lista para esquiar, patrullera?	Ready to ski, ski patroller?
0:03:43	Tasha	Lista para esquiar, patrullera	Ready to ski, ski patroller
0:05:55	Tyrone	Estoy seguro que es un poco más adelante	I'm sure it's just up ahead
0:06:04	Pablo	¿No es precioso? (viendo el fuerte)	Isn't it beautiful?
0:06:26	Tasha	(Uniqua le pregunta si ve a alguien que ocupa ser rescatado) No, nada más que nieve	Nope. Nothing but snow
0:06:33	Tasha	Claro, porque debe haber alguien que necesite nuestra ayuda	Right, 'cuz there's gotta be someone out there who needs or help.
0:07:26	Uniqua	Ya sé, tú puedes rescatarme	I know, you can rescue me
0:07:37	Tasha	¡Oh oh, yo te ayudaré!	Uh oh! I'll help you little girl
0:07:48	Tasha	No hay problema. Eso es lo que hacemos las patrulleras	No problem! That's what ski patrollers do...
0:08:02	Tasha	¡Oh oh! ¡Un momento!	Oh oh, wait a minute!
0:08:11	Uniqua	Descuida pequeña niña atrapada	Don't worry Little trapped girl, the ski patroller will dig you out
0:08:28	Uniqua	¿No estuvo emocionante?	Now, wasn't that exciting?
0:09:04	Tyrone	Seguro que sí (Pablo ve la bola y dice: Es magnífica)	It certainly is

0:09:12	Tyrone	Guardia Tyrone listo también para proteger la bola de nieve	Mouny Tyrone also ready for snow ball duty
0:10:52	Tyrone	Debemos mantener a los invasores afuera	We gotta keep fort invaders out
0:11:28	Uniqua	Tal vez adentro haya alguien que deba ser rescatado	May be someone inside it needs to be rescued
0:11:56	Tyrone	Debes estar alerta con los invasores de fuertes de nieve	You need to keep a look out for those snow fort invaders
0:12:05	Pablo	Oh oh, ah, oh, uh	Oh, oh, uh, oh
0:12:45	Uniqua	Debe necesitar nuestra ayuda	And they must need our help
0:13:24	Uniqua	Estamos resbalando	We're sliding back
0:13:38	Tyrone	Wujuu (funcionó la trampa)	Wohoo
0:13:45	Uniqua	Tenemos que salvarlo	We have to save them
0:13:46	Tasha	Pero no podemos llegar a la puerta	But we can't get to the front door
0:13:48	Uniqua	La patrulla esquí jamás se rinde	The ski patrol never gives up
0:13:55	Uniqua	Tendremos que escalarla (están hablando de la rampa y de cómo van a hacer para entrar al fuerte)	We'll have to climb up
0:14:06	Uniqua	Copas succionadoras, sí	Ice suction cups, yeah C'mon
0:14:21	Tyrone	¡Oh oh!	Uh oh!
0:14:22	Pablo	Tocaron el timbre	(Pablo: they rang the doorbell)
0:14:24	Tyrone	¡Lo sé!	I know!
0:14:28	Pablo	Significa que están en la puerta	That means they're at the door
0:14:29	Tyrone	¡Lo sé!	I know!
0:14:43	Tasha	Vaya que necesitan chocolate	They so need hot chocolate
0:14:46	Uniqua	¿Quién puede estar adentro? ♪	Who could be inside there? ♪
0:15:06	Uniqua	... Y así podrán mirar ... ♪	then we can see for sure... ♪
0:15:42	Tyrone	¿Quién puede estar afuera? ♪	Who could be outside there? ♪
0:15:46	Pablo	Un oso come bolas de nieve ♪*	I snow eating polar bear ♪
0:15:51	Tyrone	Un bandido derrite bolas de nieve ♪	Could it be a snowball melter? ♪
0:16:07	Tyrone & Pablo	♪ ¿Quién puede ser? ¿Quién está ahí? ♪	♪ Someone is out there, ♪ Someone is out there

0:16:26	Tyrone	¡Oh no! (<i>por que les va a caer la bola de nieve encima</i>)	Oh no! Ah!
0:17:00	Pablo & Tyrone	Y que al fin la bola a salvo pueda estar 🎵	'til someone isn't there anymore
0:17:11	Tasha	Sabes, es muy difícil entrar en este fuerte. Deberíamos olvidarlo	Maybe we should just give up
0:17:19	Uniqua	Tenemos que hallar un modo de entrar	...so, we have to find the way in
0:17:22	Uniqua	Mira, allá arriba... la ventana	Look up there, the window. We can climb up the wall and go to it
0:17:47	Tyrone	¡Cielos! ¿Oíste eso?	Hey, do you hear that?
0:18:16	Tasha	Vaya, eso no salió tan bien	Well, that didn't go so well
0:18:19	Uniqua	Tenemos que entrar ahí	We've got to get inside
0:18:54	Tyrone	Podríamos ver por la ventana	We could look out the window
0:19:51	Pablo	Oh oh, no podemos dejarlos cerca de la bola de nieve...	Uh oh, we can't let them near the snowball...
0:22:05	Tasha	¡Cielos!	Wow, beautiful!
0:20:13	Tyrone	¡Qué raro! No hay nadie aquí	That's weird no one is in here
0:20:38	Tasha	Definitivamente no hay nadie aquí	There's definitely no one in here
0:20:48	Tyrone	¡Ow! (<i>porque se cayó de la escalera cuando se topan</i>)	Ow (ow)
0:20:52	Tasha	¡Oh cielos, alguien está en problemas!	Oh my goodness! Someone is in trouble
0:21:17	Tasha	Tengan un...ups, un minuto... si sigue caliente	Here have some... oops... yeap is still hot
0:21:30	Tyrone	En verdad que sí	It certainly is
0:21:34	Uniqua	(<i>Tyrone: buen trabajo al salvarnos</i>) Eso hacemos las patrulleras	That's what ski patrollers do
0:22:07	Tasha	Esa bola sí que es grande	Now, that's abig snow ball
0:22:09	Tyrone	Sí que lo es	It certainly is
0:22:13	Tyrone	Gracias, eso es lo que hacemos los guardias	Thanks, that's what Mounties do
0:22:28	Tyrone	¿Comemos algo en mi casa?	
	Pablo	Seguro	Yeah, snack time
			Total: 22:45

Capítulo: El Yeti / The Yeti			
Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:01:44	Pablo	Como un Yeti te puedo gritar 	You might get a yell 
0:01:56	Pablo	Si respiro mi nariz hace un sonido que te puede amedrentar 	I made a sound that's a little scary when I blow my Yeti nose 
0:04:02	Uniqua	Es el grito del Yeti, del norte congelado	It's the Yell of the Yeti, of the Frozen North
0:04:07	Tasha	 Oh por todos los cielos no existe tal Yeti	Oh for goodness sake, There's no such thing as the Yeti
0:04:14	Tasha	Yo sé todo sobre el norte congelado y estoy segura que no existe nada como un Yeti	I know all about the Frozen North and I know for sure that there's no such thing as the Yeti
0:04:22	Tyrone	 Podría ser un Yeti	It might be a Yeti
0:04:31	Tyrone	 Podría ser un Yeti	It might be a Yeti
0:04:40	Tyrone	Bueno... podría ser	Well... maybe
0:04:43	Tyrone	Pero tal vez deberíamos seguir ese sonido	But maybe we should follow that sound
0:05:38	Uniqua	Creo que debemos ir hacia el norte	I think we should head North
0:05:44	Tasha	Y mientras más al norte vas, más frío y hay más nieve	And further north you go the colder and snowy it gets
0:06:04	Tasha	Claro que sí, fue lo que dije. Pongamos en marcha	Of course it is, just like I said
0:07:22	Tasha	 Oh por todos los cielos, sólo parece que alguien pisó por aquí	Oh for goodness sake it just look like somebody stumped on

			here
0:07:29	Tasha	No existe algo como el Yeti, Uniqua	There's no such thing as a Yeti, Uniqua
0:07:31	Tyrone	Tal vez deberíamos seguir las huellas para encontrar al que las hizo	Maybe we should follow those tracks, so we can find out who left them
0:08:00	Pablo	Tendré que darle barriguita de nieve	I'll have to give them a snow belly
0:08:26	Tyrone	La brújula dice que aún vamos hacia el norte, igual que las huellas	The compass says we're still heading North and so are the tracks
0:09:48	Tyrone	(habrán notado que el camino a la colina del norte es muy largo) No tienes que decirlo	You can say that again (y lo vuelve a repetir)
0:10:26	Tasha	Uniqua, jamás debes gritar en la colina del norte	Uniqua, you should never yell when you're on the hill of the north
0:10:38	Tasha & Tyrone	¡Oh oh! (se produjo una avalancha y viene hacia ellos)	Oh oh!
0:11:18	Todos	¡Wooa! (cuando van deslizándose porque les va a caer encima la nieve)	Whoa!
0:11:32	Uniqua	Fia!	Uigh!
0:11:35	Tasha	Eso estuvo cerca	That was a close one
0:11:32	Tyrone	Seguro que sí	It certainly was
0:12:04	Tyrone	No lo sé el agua se ve terriblemente fría	I dunno that water looks awfully cold
0:12:18	Tyrone	Eso suena conveniente	That certainly is convenient
♪	♪	♪	♪
0:13:32	Tyrone	Debo estar muy concentrado, al remar en el frío lago ♪	I can't afford to make a mistake, rolling on this freezing lake ♪
0:14:19	Tasha	Disculpa pero yo gané	Excuse me but I'm the winner
0:14:34	Tasha	¡Oh por todos los cielos, caminen!	Oh for goodness sake you come on
0:14:44	Pablo	(ángel de nieve) Push, Push Push	Push, Push, push
0:15:03	Pablo	¡Oh oh!	Uh oh!
0:15:21	Uniqua	Es un ángel yeti de nieve*	It's a Yeti snow angel (2)
0:15:38	Tasha	Yo sé que no existe en realidad ♪	And I say there's not such thing ♪
0:16:00	Uniqua	Ahí está el Yeti otra vez	There's the Yeti again
0:17:14	Uniqua	Eso sí podría detenernos	Now, that might stop us

0:17:28	Tasha	Brrr	Brrr (<i>she's cold</i>)
0:17:30	Tyrone	(<i>Tasha: si hace frío</i>) Vaya que sí	It certainly is
0:18:25	Tasha	Es un precioso iglú	It is a beautiful Igloo
0:19:11	Tasha	¿Qué sonido?	What sound?
0:19:20	Tasha	Te repito, no existe nada como el Yeti	I repeat, there's no such thing as a Yeti
0:19:23	Uniqua	Yo sé que el yeti existe en realidad 🎵	I say it is a really ... 🎵
0:20:02	Tyrone	Allí está otra vez	There it is again
0:21:18	Tasha	Oh sí, eres tú	Oh, it's you
0:21:22	Tasha	Ya les había dicho, no existe nada como el Yeti	I told you guys that there was no such thing as a Yeti
0:21:43	Tasha	Cielos, eres un Yeti excelente	Wow, you are a really good Yeti
0:22:04	Pablo	Saben hay otra cosa que deben saber sobre el Yeti	You know, there's something else you guys should know about Yetis
			Total : 00:23:00

Capítulo: La recuperadora/ The Masked Retriever			
Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:01:26	Uniqua	...porque estoy cerca de mis cosas favoritas, libros	...because I get to be around my favorite things, books
0:1:29	Uniqua	Cuando alguien quiere tomar un libro de la biblioteca, marco la fecha, así	When someone wants to borrow a book from the library I check it out, like this
0:01:46	Uniqua	Y luego pongo los libros en el librero para que alguien más pueda tomarlos	And then, I put the book back on the shelf so somebody else can borrow it
0:04:03	Uniqua	La más grande heroína que jamás podrán vencer	(2) The bravest....? that you'll probably ever see
0:04:13	Uniqua	Tengo que llevar estos libros al librero	I've got to get these books back on the shelf
0:04:23	Uniqua	Y a mí hermosa y querida biblioteca	My beautiful bookfield library
0:04:35	Uniqua	Mi biblioteca ¿no es Hermosa?	My library, isn't it beautiful?
0:4:41	Uniqua	Buenos días, hola asistente, Tasha	Buenos días, hello villager, Tasha
0:04:46	Tasha	Quiero devolver unos libros, bibliotecaria Uniqua	I got books to return. Librarian Uniqua
0:05:38	Uniqua	La luz es la correcta 🎵	The lighting is just right
0:05:46	Tasha	Hay sillas confortables 🎵	The chairs are nice and comfy
0:06:02	Tasha	Al lado de una suave luz, a gusto me siento a leer 🎵	I find a book and sit to read, by the light of the tisfull lamp
0:06:15	Tasha	Si quiere un libro en particular, que no puede alcanzar 🎵	What if I want a particular book, that's high upon a shelf
0:06:27	Tasha	¿Y si realmente alto está? 🎵	And if the book is up really high?
0:06:30	Uniqua	🎵 Eso no es un problema	That's no tricky matter 🎵
0:07:10	Uniqua	Tal vez alguien lo tiene ahora	Maybe somebody has borrowed it
0:07:12	Uniqua	Voy a revisar. Jmm	I'll look it up. Hmm
0:07:30	Uniqua	¡Oh no! (porque se venció el libro y no lo devolvieron)	Oh no! It's overdue.
0:07:35	Tasha	¡No!	No!
0:07:36	Uniqua	¡Sí!	Yes!
0:07:37	Uniqua	Don Austin debió entregar el libro ayer	Don Austin should have brought it back yesterday
0:07:40	Tasha	No puedo creerlo	I can't believe it
0:07:42	Tasha	Nadie, ni la persona más importante de Viejo California debe tener un libro retrasado	No one, not even the most important person in Viejo California, should have an overdue book
0:08:13	Uniqua	Buenos días, ¿Cómo está Don Austin? Me alegra que venga a devolver el libro	Good day, Buenos días, I'm so glad you're here to bring your book back
0:08:16	Austin	Yo no vengo a devolver el libro	I'm not here to bring my book back

0:08:18	Uniqua	Pero su libro está retrasado	But your book is overdue
0:08:21	Austin	¡Oh no!	Oh no!
0:08:22	Uniqua	¡Oh sí!	Oh yes!
0:08:24	Uniqua	Pero Don Austin, debe hacerlo su libro está retrasado	But Don Austin, you must ... The book is overdue
0:08:43	Uniqua	Pero Don Austin debe devolver el libro	Don Austin, You must return the book
0:08:48	Tasha	No puedo creerlo , no lo devolvió	I can't believe it. He wouldn't give it back
0:08:52	Uniqua	Lo sé	I know
0:11:00	Uniqua	Eso ya lo veremos	We'll see about this
0:11:38	Uniqua	Tiene razón. Si Don Austin no devuelve ese libro este es un trabajo para la recuperadora	She's right if Don Austin won't get that book back, this is a job for the masked retriever
0:12:40	Tyrone	A mí no me preocupa la bibliotecaria	Oh I'm not worried about some librarian
0:12:42	Pablo	¿Ah no?	You're not?
0:12:43	Tyrone	La que me preocupa es la recuperadora	I'm worried about the masked retriever
0:12:48	Pablo	¿La recuperadora, dices?	The masked retriever?
0:14:19	Pablo	Ah Don Austin, ¿todo está bien por aquí?	Uh... Don Austin is everything Ok in here?
0:14:23	Austin	Sí, sí todo está bien	Yes, yes, everything is fine.
0:14:33	Pablo	Todo se encuentra bien afuera, no hay señales de la bibliotecaria	Everything seems ok outside. I mean there's no sign of that librarian
0:15:00	Pablo	Don Austin, ¿ha oído hablar de la recuperadora?	Don Austin, have you heard of the masked retriever?
0:15:05	Austin	Ah ¿Quién es?	Who's that?
0:15:20	Austin	Ah ¿la recuperadora? Crees que la recuperadora vendrá aquí por este libro	Do you think the masked retriever is coming to get this book back?
0:15:27	Pablo	Es probable	Probably
0:17:01	Uniqua	Debo recuperar ese libro	I must get that book back
0:17:35	Tyrone	Yia, yia (<i>arriando los caballos</i>)	Yia, Yia... Run, horses run!
0:18:13	Uniqua	Don Austin le exijo que me devuelva ese libro.	I demand that you give me that book back
0:18:17	Austin	Jamás, ¡ja!	Never, huh!
0:19:17	Uniqua	¡Oh! Pues entonces puede llevar el libro a la biblioteca y renovarlo	Oh well you know, you can take this book back to the library and renew it
0:20:07	Tyrone	¡Oh!	Oh!

Capítulo: Misión Secreta/ The Secret Mission

Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:01:39	Pablo	(y si metemos la pata) Wua wua Wua	Wua wua wua
0:02:04	Tyrone	¿Todo tranquilo agente Pablo?	All clear agent Pablo?
0:02:25	Tyrone & Pablo	¡Ah!	Uh! (surprised)
0:02:26	Uniqua	¿Todo tranquilo, agentes?	All clear, agents?
0:02:28	Tyrone	Todo tranquilo	All clear
0:04:07	Pablo	No lo sé pero está en el museo del tesoro con todos los valiosos tesoros	I dunno but's somewhere in the treasure museum with all the precious treasures
0:04:14	Tyrone	Podría ser peligroso	It could be dangerous
0:04:40	Pablo	En secreta misión 🎵	On a secret mission (2)
0:04:47	Uniqua	Somos suaves agentes 🎵	We're secret agents smooth
0:05:31	Pablo	Nos vemos a la media noche, al lado de la puerta principal, arriba de los escalones grandes	Meet at the stroke of midnight next to the front door, on top of the big steps
0:06:04	Pablo	¡Cielos! Un compu espía.	Wow a spy gadget!
0:06:14	Pablo	¡Guau, es una cuerda espía!	Wow a spy power rope!
0:06:18	Tyrone	Eso también es muy funcional (3)	That will come in handy too
0:06:22	Tyrone	La espía miel maple	Spy Maple Syrup (2)
0:06:42	Pablo	Si entramos así podríamos activar una alarma	If we just walk in, we might set up an alarm
0:06:58	Uniqua	...sino sigilosamente	...we sneak in
0:07:13	Tyrone	Extremadamente astuto	Extremely sneaky
0:07:31	Tyrone	Esta cuerda sí que nos ha sido útil	This spy rope certainly is coming Handy
0:07:43	Todos	Debemos encontrar 🎵	Sneaking around
0:09:09	Tyrone	Podrías activar una alarma	You might set up an alarm (2)
0:09:29	Todos	¡Guau! (cuando ven las joyas)	Wow!
0:10:10	Tyrone	Éste sí que es un atajo largo	This certainly is a long shortcut
0:11:00	Uniqua	(oigan, miren eso) Debe ser el diamante más grande en la historia del mundo	That must be the biggest diamond in the history of the world
0:11:06	Tyrone	Es más que grande es gigantesco	Is bigger than big is gigantic (3)
00:11:18	Uniqua & Pablo	¡Fiu! (porque no se les cayó el diamante)	Fiu!
00:11:21	Uniqua	¡Oh no! Una trampa.	Oh no, boby trap!
0:11:27	Tyrone	Wua, wua, wua, metimos la pata	Wua, wua, wua, we goofed up
0:11:30	Pablo	Oh oh, nos atraparon, a los agentes no deben atraparlos	Oh oh, oh oh we're trapped, secret agents should never get trapped
00:11:36	Pablo	¿Sí?	Yeah?
0:11:37	Uniqua	Tenemos que estar calmados	We have to be cool

0:11:49	Tyrone	Podríamos usar mi espía miel maple*	We could try the spy maple syrup
0:12:06	Tyrone	No puedo alcanzarlo	I can't reach it
0:12:14	Uniqua	¿Cómo vamos a poder poner el diamante en su lugar?	How are we ever gonna get that diamond back up there?
0:12:40	Pablo	Debemos hallar una salida (2)	We gotta find a way outta here
00:13:32	Tyrone	¡Oh oh! (<i>se cerró la puerta</i>)	Oh oh! (<i>door closes behind them</i>)
0:15:44	Tyrone	A decir verdad no puedo ver ninguna salida que nos saque de aquí	As a matter of fact I can't see any way out of here at all
00:16:21	Pablo	¡Urg!, estuvo muy pesado!	Urr that was quite a climb!
00:16:24	Tyrone	En verdad fue una subida muy larga	It certainly was a long way up
0:16:28	Uniqua	Oh oh	Uh oh
00:16:32	Todos	Wua wua wua	Uh- oh! (wua wua wua)
00:16:36	Pablo	¿Cómo vamos a salir de esta?	How are we gonna get out of this one
00:16:42	Uniqua	¡Oh (ou)! Eso estuvo fácil	Oh, well that was easy
00:16:53	Tyrone	(espera puede haber (2) rayos láser) Sí definitivamente hay rayos láser	Yeap, there definitely are laser bims
0:17:04	Uniqua	Los agentes secretos jamás deben de ser atrapados	Secret agents should never get caught
0:17:51	Uniqua	¡Wujuu!	Wuhuu!
0:19:08	Uniqua	Genial	All right
00:19:10	Pablo	¡EEE!	Oh right, ye!
00:19:11	Pablo	Amm. ¡Oh no! (<i>bota el compu-espía en los rayos láser</i>)	Oh no, my spy gadget!
0:19:15	Pablo	¡Oh!(<i>aterrado</i>)	Oh oh!
0:19:18	Pablo	¡Oh no! Perdí el compu- espía.	Oh no I lost the spy gadget!
00:19:20	Tyrone	¡Oh oh!	Oh oh!
00:19:54	Tyrone	¡Cielos! Estos tesoros son grandes.	Wow! These are big treasures.
00:20:24	Uniqua	¡Woooo-a! (<i>se cae</i>) Jmm	Whoa!
00:20:30	Pablo	¡Guau!	Wow!
00:20:58	Uniqua	Cinco dedos aquí	Five toes here
00:21:03	Pablo	Cinco dedos aquí	Five toes here
0:21:19	Pablo	Ve si le queda	See if it fits
00:21:22	Pablo	¡Ooh! (<i>pone el dedo</i>)	Ooh!
0:21:26	Pablo	No quiere quedarse	It won't stay on
00:21:45	Tyrone	¡Wujuuu!	Wuhuu!
00:21:53	Pablo	¡Oh no, agentes! Activamos la alarma.	Oh no, agents! We set up the alarm.
0:22:09	Uniqua	La cuerda espía de nuevo	Spy rope time again
00:22:21	Pablo	Es sólo nuestro trabajo	Just doing our job

Capítulo: Los caballeros son fuertes y valientes/ Knights Are Brave and Strong

Tiempo	Personaje	Español	Inglés
0:02:26	Tasha	Dadadada (cantando)	Da da ra da
0:02:35	Tasha	Y como yo soy la reina vivo en un enorme y hermoso castillo	And because I am the queen I live in a big, beautiful castle
0:03:18	Uniqua	Hola majestad, ¿qué puedo hacer por ti?	Hi, your majesty what can I do for you?
0:03:22	Tasha	Debes llevar, este importantísimo mensaje al castillo del rey Austin	You must take this very important message to the castle of King Austin
0:03:29	Uniqua	(Tasha: ten cuidado, el viaje será difícil) No hay problema	No problem
0:03:31	Tasha	No, me refiero a que realmente será difícil	No, I mean it's really difficult
0:03:34	Tasha	Pero si entregas el mensaje serás recompensada generosamente	But if you can deliver the message, you'll be greatly rewarded
0:03:47	Tasha	(¿Cómo el del vital?) Ciertamente	Indeed
0:05:10	Tasha	Recuerda sólo podrás ser caballero si demuestras ser valiente, brillante y fuerte	Remember you can only be knight if you prove yourself brave, smart, and strong
0:05:20	Tasha	Vas a enfrentar tres problemas en el camino para entregar mi mensaje	You'll face three problems along the way to deliver my message
0:05:22	Uniqua	¡Oh, oh! ¿Qué clase de problemas?	Oh oh! What kind of problems?
0:05:40	Tasha	Cuyos gemidos pueden oírse a kilómetros	Whose cries can be heard from miles
0:05:54	Tasha	Vas a tener que ser muy brillante	You'll have to be really smart
0:06:06	Tasha	Llena de hediondos charcos*	Full of stink puddles
0:06:08	Uniqua	¡Fuchi!	Eww!
0:06:10	Tasha	Apesta tanto que nadie ha podido atravesarla	It's so smelly that no one has ever made it through
0:06:16	Tasha	Deberás ser extra fuerte	You must be extra strong
0:06:18	Tasha	Finalmente, llegarás al castillo del Rey Austin	Then, you'll finally come to the castle of King Austin
0:06:34	Tasha	No puedo decirte, es un secreto	I can't tell you is a secret
0:06:36	Uniqua	Oh... un secreto	UU a secret (2)
0:07:05	Uniqua	Un importante mensaje (6) 🎵	A very important message 🎵
0:08:07	Uniqua	¡Wuoi! El bosque místico y brumoso, si que es brumoso	Whoa! This misty forest sure, it's misty!
0:08:42	Tyrone	¡Rayos, el alce de la bruma!	Yaiks, the moose of the mist!
0:09:11	Tyrone	Oh, eso hago cuando estoy nervioso.	Oh, that's just the sound that I make when I'm nervous

0:10:45	Uniqua	A continuación vamos a tener que burlar al guardián de la puerta	Next, we have to get pass the guardian of the cage
0:11:38	Uniqua	Debe ser el guardián de la puerta	That must be the guardian of the gate
0:11:44	Uniqua	Que nadie a podido pasar por allí	Nobody ever made it pass him
0:11:48	Uniqua	Tendremos que ser muy brillantes	We'll have to be really smart
0:11:54	Pablo	Alto ¿Quién va ahí?	Hault. Who goes there?
0:12:16	Pablo	Aaam, bueno... ¡No pueden pasar!	Oh, well, You cannot pass!
0:12:24	Uniqua	¿ Podrías abrirla , por favor?	Would you open it for us?
0:12:39	Pablo	Es que no puede abrirse	I just can't open it
0:12:58	Pablo	Nadie puede abrirla nunca	See nobody can ever open it
0:13:00	Pablo	Por eso nadie jamás a podido pasar	That is why nobody can ever get through
0:13:04	Uniqua	Immm	Immm
0:13:13	Uniqua	Oigan tal vez se debe abrir de alguna otra forma	Maybe you can't push it open
0:13:31	Pablo	¡Guau! Jamás había pensado en eso. ¡En verdad eres lista!	Wow! I never thought of that before (...)
0:14:44	Todos	Guak!	Aughh!
0:14:45	Uniqua	Este debe ser el pantano de la pestilencia	This must be the swamp of stinkiest
0:15:04	Pablo	¡Ay! ¡Guakala!	Yeah, Uigh!
0:15:06	Tyrone	Se puede percibir que algo huele mal 🎵	There's something in the air and it doesn't smell so good 🎵
0:15:13	Tyrone	🎵 si yo pudiera mi nariz quisiera arrancar	I wish I didn't have a nose I remove it if I could 🎵
0:15:53	Tyrone	No se deben descuidar ya que si tocan las burbujas...	Don't let the bubbles get you...
0:16:35	Pablo	¡ Oh no! ¡No hay modo de cruzar!	Oh no! There's no way to cross!
0:16:42	Uniqua	Ag!	Uigh!
0:16:46	Uniqua	Ya sé, tal vez podamos empujar esta enorme roca ya y caminar encima como un puente	I know maybe we push this rock over and use it as a bridge
0:16:53	Pablo	Pero hay que ser muy fuerte para hacerlo	But you have to be really strong to do that
0:17:14	Todos	Genial	All right! (3)
0:17:15	Uniqua	Oh no! Se hunde.	Oh no! It's sinking!
0:17:17	Uniqua	Tenemos que cruzar antes de que se hunda	We have to get across before it sinks
0:17:22	Pablo	Oh cielos, no, no, no... se hunde muy rápido	Oh gosh, oh no it's sinking too fast
0:17:48	Uniqua	Aah... Amigos, hay que salir de aquí	You guys, let's get out of here
0:17:31	Pablo	¿Síp?	yeah?
0:17:33	Tyrone	Puedes lograrlo	You can make it
0:18:00	Tyrone	En verdad eres fuerte, Uniqua,	You certainly are strong, Uniqua,

		la rosa	the pink
0:19:01	Austin	Saludos, Uniqua, la rosa	Greetings, Uniqua the pink
0:19:34	Austin	Tal vez lo haga, que más 🎵	I just might, tell me 🎵more
0:21:07	Austin	Ciertamente eres valiente, lista y fuerte	You really are brave, smart, and strong indeed
0:21:47	Tyrone	¡Guau, gracias!	Wow, Thank you!
0:22:12	Austin	Ah... Sí es un importante mensaje...	Ah this is a very important message
0:22:44	Uniqua	(Tasha les agradece por haber ido a entregar el mensaje) No hay problema	No problem

**VI. Ejemplo de la lista de verificación de estructuras
(anglicismos de frecuencia y español neutro)**

Capítulo: Robin Hood, el Limpio					
Anglicismos de frecuencia		Ejemplos		TCR	# de veces
		Doblaje	Original		
√	Anteposición de adjetivos calificativos al sustantivo				
√	+ Adverbios terminados en -mente vs. De forma elocuente				
	Usos impropios del gerundio (español- modificador verbal) posterioridad/ adjetivo especificativo de acción durativa				
	+ voz pasiva contra activa o refleja			-	
√	Repeticiones innecesarias de palabras o estructuras que impiden la hipotaxis				
√	Empleo reiterado de poder (como verbo auxiliar) en especial para traducir modales sub.				
Calcos					
De la norma		Ejemplos		TCR	Repetición
		Doblaje	Original		
Sintácticos		Ejemplos		TCR	Repetición
		Doblaje	Original		
Enunciados exclamativos					
Onomatopeyas		Ejemplos		TCR	Repetición
		Doblaje	Original		
√					
√					
Interjecciones		Ejemplos		TCR	Repetición
		Doblaje	Original		
√					

Español Neutro					
Estructura		Ejemplo		TCR	Repetición
		Doblaje	Original		
√	Uso de tú y sus formas verbales				
√	Haber + participio (P. perfecto compuesto indicativo) vs. Pasado simple				
√	Futuro imperfecto indicativo (el año será... así será... sí sería... no matarás/ me traerás/ vendrán ellos)				
	Condicional en oraciones independientes para expresar deseo o probabilidad (deberías estar aquí)				
	Uso frecuente de voz pasiva				
√	Uso frecuente de perífrasis verbales (poder / deber + infinitivo)				
	+ presencia del proverbo hacer: Sí, lo hice				
	Escaso uso de tiempos compuestos				
	- Conectores extra oracionales*				
	Imperfecto de subjuntivo como pretérito perfecto simple o pluscuamperfecto indicativo: <i>No creo que falleciera</i>				
	Traducción de sujeto no enfático				
	Leísmo <i>No le he visto</i>				
√	Loísmo <i>Pensé en robarlo</i>				
	Falta de concordancia nominal				
	Orden de oraciones imperativas / interrogativas (verbo + sujeto+ objeto) <i>¿Trajo usted esto?</i>				
		Otros Usos			