

ESTUDIO DEL DOBLAJE AL ESPAÑOL PENINSULAR DE THE LION KING (1994)

Mercedes Ariza
Universidad de Urbino (Italia)
mercedes.ariza@uniurb.it

Luis Alberto Iglesias Gómez
Universidad de Salamanca (España)
LUIGIZ@terra.es

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es reflexionar acerca del doblaje al español peninsular de *The Lion King* (*El rey León*, Allers y Minkoff, 1994), una de las películas de animación tradicional de Walt Disney más exitosa de todos los tiempos.

Nuestro marco teórico de referencia es el modelo de análisis integrador para los textos audiovisuales propuesto por Chaume (2004), al que se suman otras aportaciones en torno al doblaje de dibujos animados en ámbito hispánico (Agost, 1999; Lorenzo y Pereira, 1999; 2001; Iglesias, 2009). En particular, realizaremos un recorrido por las normas operacionales esbozadas por Chaume (2004: 161-165), esto es, los factores lingüístico-contrastivos, comunicativos, pragmáticos y semióticos que influyen en el trasvase de los textos audiovisuales. Asimismo, analizaremos de qué manera se han tratado en la versión doblada las diferentes lenguas presentes en la versión original; todo ello sin descuidar el peculiar tipo de audiencia al que está dirigido este tipo de género dramático (Agost, 1999; Zabalbeascoa, 2000).

Los largometrajes de animación de los estudios Disney antes y después de *The Lion King*

Para comprender el alcance de la película objeto de nuestro estudio y ubicarla mejor en la filmografía de Walt Disney Pictures, recordamos que *The Lion King* (*El rey León*, 1994) ha representado el 34º largometraje de la productora norteamericana y ha marcado el punto más alto de una nueva (pero breve) etapa de éxitos de taquilla que comenzó en 1989 con el estreno de *The Little Mermaid* (*La Sirenita*).

Las películas de dibujos animados de Disney vivieron su “edad de oro” artística más que económica (Iglesias, 2009), durante los años comprendidos entre el estreno de *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blanca Nieves y los siete enanos*, 1938) y de *Cinderella* (*La Cenicienta*, 1950). Por razones de muy diversa índole,

sólo algunas de las películas que sucedieron a *Cinderella* llegaron a consagrarse como clásicos de la subsiguiente “edad de plata” (Ibíd.), marcada por éxitos como *The Jungle Book* (*El libro de la selva*, 1967), *Peter Pan* (1953) o *Lady and the Tramp* (*La dama y el vagabundo*, 1955). Otras películas de la misma época como *The Adventures of Alice in Wonderland* (*Alicia en el país de las maravillas*, 1951) o *Sleeping Beauty* (*La bella durmiente*, 1959) no lograron granjearse el favor del público, mientras que incluso otras como *The Sword in the Stone* (*Merlín el encantador*, 1963) o *Robin Hood* (1973), siguen siendo consideradas “obras menores” (Ibíd.). Por su parte, los aficionados especialistas de la historia del cine de animación en general y de las producciones Disney, en particular, coinciden en que con *The Rescuers* (*Los rescatadores*, 1977) se puso punto final a la mencionada “edad de plata”¹.

La célebre *The Little Mermaid* (*La Sirenita*, 1989), como hemos mencionado anteriormente, inaugura una breve etapa de éxitos que incluye títulos tan populares como *Beauty and the Beast* (*La bella y la bestia*, 1991) o *Aladdin* (1992) y que llega a su cumbre con *The Lion King* (1994). Esta última no sólo recibió dos premios Oscar, uno a la Mejor Banda Sonora (Hanz Zimmer) y otro a la Mejor Canción por *Can You Feel the Love Tonight*, interpretada por el británico Elton John, sino que también fue la película que recaudó más dinero entre los estrenos de 1994 en todo el mundo y la de mayor éxito de su género en la historia del cine hasta 2003, año en que *Finding Nemo* (*Buscando a Nemo*) le arrebató tal distinción². Es más, tras una etapa de estrenos de modestos resultados como *The Emperor’s New Groove* (*El emperador y sus locuras*, 2001), *Atlantis: The Lost Empire* (*Atlantis: El imperio perdido*, 2001) y *Brother Bear* (*Hermano oso*, 2003), Disney encadenó evidentes fracasos como *Treasure Planet* (*El planeta del tesoro*, 2002) y *Home on the Range* (*Zafarrancho en el rancho*, 2004), tras los cuales decidió subirse al tren mucho más rentable de la animación por ordenador adquiriendo a Pixar y propagando a los cuatro vientos que renunciaba *sine die* a la animación tradicional en favor de la digital (Ibíd.).

¹ En los años ochenta, antes de que una pelirroja sirenita encandilase a públicos adultos e infantiles de todo el mundo, los estudios de Burbank habían encadenado una serie de fracasos comerciales con películas que hoy pocos recuerdan, entre ellas *The Fox and the Hound* (*Tod y Toby*, 1981), *The Black Cauldron* (*Taron y el caldero mágico*, 1985) u *Oliver and Company* (*Oliver y su pandilla*, 1988), que resultaron incapaces de captar el favor unánime del público (Iglesias, 2009).

² Tras el rotundo éxito de 1994, por los cines volvieron a desfilar películas como *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de Notre Dame*, 1996), *Hercules* (*Hércules*, 1997), *Mulan* (1998) y *Tarzan* (*Tarzán*, 1999) que, a pesar de su atractivo y calidad indiscutibles, quedaron eclipsadas por el brillo de las sensacionales *Toy Story* (1995), *Toy Story 2* (1999) y *The Incredibles* (*Los increíbles*, 2004), generadas en los potentes ordenadores de dos pequeños pero innovadores estudios de animación: Pixar y Dreamworks.

2. Descripción de *The Lion King* (*El rey León*, Allers y Minkoff, 1994)

2.1. Sinopsis de la película

The Lion King cuenta la historia de Simba, un cachorro de león que, acusado injustamente de haber matado a su padre, el rey león Mufasa, accede a exiliarse. Sin saberlo, su marcha despeja el camino hacia el trono a su acusador, su tío Scar, el verdadero asesino de su padre. Con el paso de las estaciones, Simba crece lejos de su manada y, acogido por el suricata Timón y el jabalí Pumbaa, logra convertirse en un apuesto león y decide regresar, destronar a su tío y reclamar el trono que sólo a él le corresponde en calidad de hijo del rey.

El argumento de la película y su desarrollo remiten de manera innegable a *Hamlet* de Shakespeare y poseen un más que evidente parecido con un clásico Disney anterior: *Bambi* (1942). Asimismo, tal y como se desprende de los materiales adicionales de la edición especial en DVD, los productores han reconocido haberse inspirado, entre otras, en las historias bíblicas de José y Moisés (cfr. Abuín González en este mismo volumen).

2.2. Un texto ambivalente

Según la norma (casi) imperante en las películas de dibujos animados, también *The Lion King* se caracteriza por el doble perfil de su destinatario. En otras palabras, no está dirigido exclusivamente a un público de niños y jóvenes, sino más bien a un receptor adulto capaz de captar e interpretar las alusiones y juegos de palabras pensados exclusivamente para él. Nos encontramos, pues, ante un “texto ambivalente” (Shavit, 1980) o bien ante una estrategia de “topos negros sobre fondo blanco”, según la terminología de Zabalbeascoa (2000: 21)³.

Como es fácil deducir, la existencia de una doble audiencia oculta se debe a motivaciones de carácter ideológico y económico, ya que las casas cinematográficas se proponen llegar a todos los públicos y cautivar al mayor número posible de espectadores. Esta misma situación suele plantearse también en el ámbito de la literatura infantil y juvenil que suele ser producida, distribuida, seleccionada y comprada por adultos (Zabalbeascoa, 2000: 22), puesto que en la mayoría de los casos el niño no compra por su cuenta los libros que lee ni elige los títulos de las películas que irá a ver acompañado por sus padres o tutores.

Por otra parte, *The Lion King* cumple también con el cometido de las grandes producciones de Disney, adaptando a su manera las historias que importa de otros países o los relatos en que se inspira, edulcorando el argumento y

³ El doble receptor, ampliamente estudiado en la literatura infantil y juvenil (Ruzicka et al., 1995; Beckett, 1999; González Cascallana, 2002) se ha convertido en un objeto de estudio más reciente en los textos audiovisuales (Iglesias, 2009; González Vera, 2010).

manipulando la crueldad de los personajes (cfr. Abuin González en este mismo volumen).

2.3. Personajes y elenco de voces

Un repaso atento al elenco de actores de la versión original pone de manifiesto un aspecto que suele plantear problemas para el trasvase del texto audiovisual, a saber, la presencia de diferentes variantes y acentos del inglés.

Tradicionalmente, el inglés estadounidense estándar funciona como “variante no marcada” en los largometrajes de dibujos animados de Disney (Iglesias, 2009). Se trata pues de la variante que suelen hablar los protagonistas, salvo aquellos casos en que la congruencia argumental determine lo contrario, por ejemplo, en películas como *Peter Pan (Las aventuras de Peter Pan, 1953)* o *One Hundred and One Dalmatians (101 Dálmatas, 1961)*, cuyas tramas se desarrollan total o parcialmente en Londres y están protagonizadas por personajes de origen británico. Sin embargo, por lo general, los acentos del inglés se distribuyen de la siguiente manera (Ibíd.):

Personajes protagonistas: inglés estadounidense estándar

Personajes secundarios:

- malos: inglés británico
- otros: inglés estadounidense estándar

Personajes de reparto: inglés estadounidense estándar o variantes regionales del inglés británico y del estadounidense, también acentos extranjeros.

Según parece, los motivos de este caprichoso reparto de acentos, plenamente vigente en el cine estadounidense, tanto de animación como de acción real, por el que se adjudica a los malos acento británico o extranjero y a los buenos acento estadounidense, son de índole sociocultural y origen oscuro.

La filmografía de los estudios Disney está cuajada de villanos que hablan inglés con acento inequívocamente británico o que se expresan en una especie de *anglicized US English* (o inglés estadounidense anglicado, sobre todo en los largometrajes de la primera época como *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Pinocchio* y *Cinderella*). Entre los villanos más añejos, Captain Hook en *Peter Pan (Peter Pan, 1953)*, Cruella DeVil en *One Hundred and One Dalmatian (101 dálmatas, 1961)*, Maleficent en *Sleeping beauty (La bella durmiente, 1959)*, Honest John en *Pinocho (1940)*, Shere Kahn en *The Jungle Book (El libro de la selva, 1967)* o Madame Medusa en *The Rescuers (Los rescatadores, 1977)*. Entre los más modernos, Jafar en *Aladdin (Aladín, 1992)*, Scar en *The Lion King (El rey león, 1994)* y Frollo en *The Hunchback of Notre Dame (El jorobado de Notre Dame, 1996)*.

En nuestro caso específico, el protagonista Simba, interpretado por Jonathan Taylor Thomas y Matthew Broderick, habla un inglés estadounidense

inconfundible, tanto de joven como de adulto. En el doblaje le presta la voz el actor Marc Pociello que habla castellano desprovisto de marcas especiales.

El caso de Mufasa, rey desde el hocico a la cola, resulta interesante y algo especial. Aunque según la norma recurrente debiera hablar inglés estándar estadounidense, se le adjudicó un acento estadounidense ostensiblemente distinto del de Simba. Su habla más cuidada y aristocrática, de dicción más “anglificada” lo diferencia del resto de sus súbditos animales, en especial de su propio hijo y, al mismo tiempo, lo emparenta evidentemente con su hermano, el malvado Scar. Este último, tal y como se corresponde con las reglas del universo Disney, habla con un afilado acento británico, cortesía de Jeremy Irons. En el doblaje, la voz de Ricard Solans transmite magistralmente el carácter sagaz y refinado de este personaje empleando, una vez más, un castellano estándar desprovisto de marcas especiales.

El ámbito de los personajes de reparto destaca por su mayor variación lingüística. Además del inglés estadounidense de Nala (la amiga de Simba) y Sarabi (la madre de éste), o de los simpáticos Timón y Pumbaa, aparece de nuevo el inglés británico en el pico de Zazu, el mayordomo real, interpretado por Rowan Atkinson. Al respecto, merece la pena destacar que los rasgos británicos predominan en el habla de los personajes que están más estrechamente relacionados con la realeza: Zazu, Scar y Mufasa.

Asimismo, queda espacio para otras variantes socialmente marcadas del inglés, que están representadas en la película por el acento afroamericano de la hiena Shenzi (Whoopi Goldberg) y el acento chicano de su compañero Banzai (Cheech Marin). Una elección que entronca con las tendencias actuales en la distribución de los acentos que perfilábamos al comenzar nuestro análisis.

Como es de esperar, semejante repertorio de pronunciaciones y acentos obliga al traductor del guión y al director del doblaje a plantearse importantes cuestiones acerca de la manera de trasvasar este calidoscopio de voces y razas. De ahí que las decisiones que tomen nunca resultarán indiferentes. De entre todos los interrogantes posibles, podrían surgir los siguientes: ¿existe en español un par concreto de variantes de lengua relacionadas entre sí de modo equivalente a como parecen estarlo el inglés estadounidense y el británico en el universo cinematográfico anglosajón? y, por ende, ¿es posible y, sobre todo, es aceptable utilizar acentos regionales o extranjeros del español para *traducir* los acentos regionales o extranjeros del inglés que suelen caracterizar a los personajes de reparto?

En cuanto a la primera pregunta, las normas del doblaje en español zanján la cuestión con una rotunda negativa, puesto que se recomienda huir, entre otras cosas, de los dialectalismos y anacronismos (Chaume, 2004).

En el *inconsciente colectivo* de los hablantes de español peninsular (y, sin ninguna duda, en el del mundo hispanohablante en general)⁴ no existe una variante marcada aceptada comúnmente como “español de malos”, por llamarla de algún modo. En consecuencia, los héroes y los villanos de los doblajes en lengua española hablan la misma variante del español: español peninsular en los dirigidos en España y, por así decir, un “español neutro” en los comercializados en Hispanoamérica⁵.

En cambio, a la segunda pregunta, es posible responder afirmativamente, puesto que, en más de una ocasión, películas originales en inglés se han vertido en español recurriendo a diferentes acentos, como en el doblaje de *Dumbo* (1964), donde es posible reconocer en la voz del cuervo Jim el inconfundible acento andaluz del gato Jinks, el mismo del buitre Despeinao del doblaje español de *El libro de la selva* (1967). Más recientemente, recuérdese el acento caribeño (¿cubano, quizás?) del cangrejo Sebastián de *La sirenita* (1989), o el acento andaluz del Gato con Botas de *Shrek 2* (2004).

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, a pesar de los precedentes señalados en los doblajes más antiguos, los acentos extranjeros y regionales de los personajes de reparto en *The Lion King* se trasladaron en el doblaje para España a la variante no marcada, o sea, al español peninsular.

Esto da pie a nuevos interrogantes. Si los guionistas de la versión inglesa creyeron oportuno caracterizar a personajes bajunos como las hienas Shenzi y Banzai adjudicándoles los acentos de las dos minorías étnicas más importantes de Estados Unidos —la afroamericana y la hispana, respectivamente, ambas marcadas por la lacra de la delincuencia y la marginalidad—, ¿acaso no debiera el doblaje respetar dicha caracterización imitándola en la medida de lo posible? En caso de una respuesta afirmativa, ¿qué acentos del español podrían escogerse para trasvasar las inflexiones y peculiaridades del inglés hablado por estos sectores de la población?

La asignación de acentos tan socialmente marcados en *The Lion King* suscitó duras críticas por racismo en Estados Unidos y es posible que en España hubiese ocurrido lo mismo. De aquí que las hienas Shenzi y Banzai terminaran hablando un español estándar en el doblaje. Pero, ¿se compensó de algún modo esa pérdida de caracterización? Por supuesto. ¿Y de qué manera? Tal y como se

⁴ Jugando a imaginar, podría ocurrir que en Hispanoamérica a los villanos cinematográficos se los interpretase con alguno de los acentos que se oyen en España, especialmente el castellano o el andaluz, por ser los que históricamente colorearon la conquista del Nuevo Mundo, o el gallego, por ser el acento por excelencia de la emigración española hacia México y Sudamérica durante el siglo XX. No tenemos noticia de que esto haya pasado alguna vez de mera ocurrencia ingeniosa.

⁵ Salvo, claro está, en aquellas producciones en que Disney decide comercializar en Hispanoamérica con un doblaje localista con el único fin de hacerlas más atractivas para el público del país en cuestión. Ésta es una práctica reciente de la que hasta el momento sólo se han beneficiado México y Argentina.

suele intervenir siempre en estos casos, es decir, caricaturizando en mayor o menor medida la voz del personaje en cuestión. El director de doblaje, consciente de que la personalidad de un personaje se plasma especialmente en los rasgos lingüísticos que caracterizan su habla en la versión original y que éstos suelen perderse en la traducción del guión, puede pedir al actor que lo dobla que *interprete* con su voz las cualidades idiosincrásicas que el idiolecto original del personaje transmite. Posiblemente sea ésta la forma más habitual de compensar las pérdidas de caracterización vinculadas a aspectos meramente lingüísticos del guión original, que son imposibles de reproducir o imitar en la versión traducida, o de responder a las convenciones que rigen la práctica del doblaje en un momento dado. Todo puede ajustarse en el canal acústico y, de manera especial, en el código lingüístico, el único susceptible de ser modificado.

Antes de finalizar este repaso de las voces de los personajes de la película original, recordamos que en la tabla que presentamos a continuación no figuran los nombres de los cantantes que suplen a los actores principales cuando éstos no cantan los números musicales protagonizados por sus personajes. Es interesante señalar que, mientras ninguno de los dos actores que ponen voz a Simba en la versión original (Jonathan Taylor Thomas y Matthew Broderick) cantaron los temas musicales de su personaje, quienes lo doblaron en la versión española (Marc Pociello y Sergio Zamora) sí lo hicieron, y magníficamente, pues ambos han estudiado canto. En cambio, en las escenas de la versión original donde el propio Jeremy Irons interpreta el número musical de su personaje (el malvado Scar), en el doblaje Ricard Solans es reemplazado por Jordi Doncos, director musical de la versión en español peninsular. Estas sustituciones se revelan una práctica habitual en películas de esta tipología, aderezadas con números musicales, según un estilo que la productora Disney cultivó desde sus inicios, incluso antes de su primer largometraje *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blanca Nieves y los siete enanos*, 1938).

Personaje	Versión original (EE.UU.)	Versión española (peninsular)
<i>Mufasa</i>	James Earl Jones	Constantino Romero
<i>Scar</i>	Jeremy Irons	Ricard Solans
<i>Joven Simba</i>	Jonathan Taylor Thomas	Marc Pociello
<i>Simba adulto</i>	Matthew Broderick	Sergio Zamora
<i>Joven Nala</i>	Niketa Calame	Graciela Molina
<i>Nala adulta</i>	Moira Kelly	Marta Barbara
<i>Banzai</i>	Cheech Marin	Antonio García Moral
<i>Shenzi</i>	Whoopi Goldberg	María Dolores Gispert
<i>Ed</i>	Jim Cummings	(Por ser mudo, el personaje no se dobló)
<i>Pumbaa</i>	Ernie Sabella	Miguel Ángel Jenner
<i>Rafiki</i>	Robert Guillaume	Juan Fernández
<i>Sarabi</i>	Madge Sinclair	Mercedes Montalá
Timon	Nathan Lane	Alberto Mieza
Topo	Jim Cummings	Javier Pontón

Zazu	Rowan Atkinson	Eduard Doncos
------	----------------	---------------

Tabla 1. Ficha del reparto de voces de la película original y de su doblaje al español peninsular.

2.4. Idiomas presentes en el original

En *The Lion King* los personajes de la historia hablan dos lenguas diferentes: inglés y suajili. De esta última, perteneciente al grupo de las lenguas bantúes y hablada sobre todo en Tanzania y Kenia, procede, por ejemplo, la expresión *hakuna matata*, cuyo significado literal en español sería “aquí no hay problemas” y que se convierte en una filosofía de vida para el suricata Timon y el jabalí Pumbaa.

Siempre en suajili, Rafiki, el sabio mandril hechicero y consejero del rey, canturrea en la parte final de la película los siguientes versos, de los que proponemos una traducción en español:

Original suajili

Asante sana!
Squash banana!
We we nugu
Mi mi apana!

Traducción en español

¡Muchas gracias!
¡Plátano aplastado!
Eres un babuino.
¡Y yo no lo soy!

Asimismo, al comienzo de la película y a lo largo de ésta, un coro africano canta también en suajili algunos fragmentos del tema principal, *The Circle of Life* (traducido para el doblaje en español como *El ciclo sin fin*), de los que proponemos una traducción en español:

Original suajili

Nants ingonyama bagithi Baba
Sithi uhm ingonyama
Nants ingonyama bagithi Baba
Sithi uhmmm ingonyama
Ingonyama
Siyo Nqoba
Ingonyama
Ingonyama nengw' enamabala

Traducción en español

Aquí viene un león, padre.
Ah sí, es un león.
Aquí viene un león, padre.
Ah sí, es un león.
Un león.
Venceremos.
Un león y un leopardo
vienen a este lugar abierto.

El uso del suajili cobra especial importancia desde el punto de vista onomástico, puesto que los nombres propios de los personajes principales proceden de este idioma. Sin embargo, el significado de dichos antropónimos

resulta opaco para los espectadores tanto en la versión original como en el doblaje al español (cfr. Rodríguez Rodríguez en este mismo volumen).

Original suajili	Traducción en español
Simba	León
Nala	Regalo
Sarabi	Espejismo
Rafiki	Amigo
Pumbaa	Tonto
Shenzi	Grosero, ordinario
Banzai	Merodear, acechar
Sarafina	Estrella brillante

Por otra parte, los antropónimos que no proceden del suajili sí se adaptaron para el doblaje en español; por ejemplo *Zazú* (del original en inglés Zazu) y *Timón* (del original en inglés Timon), según las pautas de adaptación morfo-fónica de los nombres de los personajes del original (Pereira y Lorenzo, 2000: 125; Pereira y Lorenzo, 2005: 246).

3. El doblaje peninsular de *The Lion King*

Según la estrategia de doblaje emprendida por Walt Disney Pictures a partir de 1992 con *Beauty and the Beast (La bella y la bestia)*⁶, también *The Lion King* cuenta con dos doblajes en lengua española producidos por Disney Character Voices International: uno para Hispanoamérica, dirigido por Francisco Colmenero en los estudios Grabaciones y Doblajes S.A. (México D.F.) sobre un guión y un repertorio de canciones traducidos por Omar Canal, Walterio Pesqueira, Elena Oria y Renato López, y otro en español peninsular para su distribución exclusiva en España, dirigido por Antonio Lara (AL, de ahora en adelante en este artículo) en los estudios Sonoblok S.A. (Barcelona) a partir de un guión traducido por Sally Templer, con Albert Mas-Griera como letrista de las canciones y Jordi Doncos como director musical.

⁶ Actualmente, se siguen realizando dos versiones de doblaje: una para España hecha allí y otra para Hispanoamérica hecha en México. Por otra parte, para *The Incredibles (Los increíbles)*, 2004), se llevaron a cabo hasta tres doblajes hispanoamericanos diferentes: uno en español neutro hecho en México; otro hecho en México con localismos y otro hecho en Argentina. Lo mismo se hizo con *Chicken Little (2005)*, *Cars (2006)* y *Ratatouille (2007)*. Recuérdese que *101 Dalmatians (101 Dálmatas)* se convierte en 1996 en la primera película de Disney doblada al catalán. Sin embargo, la productora norteamericana no suele doblar sus películas a otras lenguas minoritarias de España, como el gallego (Ariza y Lorenzo, 2010).

Versión	México 1994	España 1994
Director	Francisco Colmenero	Antonio Lara
Estudio	Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. (México D.F.)	Sonoblok S.A. (Barcelona)
Otros datos	Adaptación: Omar Canal, Walterio Pesqueira, Elena Oria y Javier Pontón Dirección musical: Walterio Pesqueira "El ciclo de la vida", interpretada por Tata Vega	Traducción: Sally Templer Dirección musical: Jordi Doncos "El ciclo de la vida", interpretada por Tata Vega

Tabla 2. Ficha de doblaje de la película (<http://www.doblajedisney.com>)

El rey León se estrenó en los cines españoles el 18 de noviembre de 1994. En el doblaje peninsular, objeto de estudio del presente artículo, es evidente la intención de asignar a cada personaje una voz fácilmente reconocible por los espectadores por estar asociada con personajes de naturaleza similar pertenecientes a otras películas. Así, para doblar a James Earl Jones en el personaje del noble y justo Mufasa se eligió a Constantino Romero, voz habitual de “buenos” tan famosos como Clint Eastwood o Roger Moore; para doblar al malvado Scar, interpretado por Jeremy Irons, se convocó a Ricard Solans, voz habitual de Robert De Niro, Al Pacino y Dustin Hoffman al que dobló como capitán Garfio en *Hook (Hook: el capitán Garfio)*, Spielberg, 1991). De doblar al hechicero Rafiki, interpretado en la versión original por el actor negro Robert Guillaume, se ocupó Juan Fernández, voz habitual del cómico Eddie Murphy. Finalmente, para interpretar a Whoopi Golberg en el papel de la hiena Shenzi se contó con su voz habitual en España, María Dolores Gispert.

3.1. Análisis de los factores lingüístico-contrastivos

En el marco de la propuesta de análisis integrador para los textos audiovisuales esbozada por Chaume (2004: 165), focalizamos nuestra atención en los factores lingüístico-contrastivos y, en particular, en los problemas de naturaleza léxico-semántica. Desde este enfoque los juegos de palabras suelen plantear numerosos problemas a los traductores, cuyo ingenio aguzado por la necesidad conduce a menudo a soluciones tan imaginativas como eficaces.

En el ejemplo (a) nos encontramos ante dos diferentes juegos de palabras; el primero está basado en la similitud fonética del sustantivo *lion* ['laiən] con la forma de gerundio *lying* ['laiiŋ] del verbo inglés *to lie*, mientras que el segundo se

origina a partir de los parónimos *cub* (cachorro) y *club* (de *club sandwich*, un tipo de bocadillo de varios pisos). El primer retruécano resulta difícilmente traducible (intraducible, quizás) si el traductor se propusiese incluir en la traducción las palabras “león” y “yacer” (significados de *lion* y *lying* en español). Lo mismo podríamos decir del segundo juego de palabras, imposible de retener en español manteniendo los mismos guiños y fines humorísticos del original.

Sin embargo, el trasvase en español se revela interesante y creativo, puesto que el hecho de renunciar, por razones obvias, a la traducción literal de los juegos de palabras abre paso a una solución sumamente eficaz y divertida. De hecho, el traductor considera *irrenunciable* mantener el sentido de la intervención, a saber, que las hienas amenazan con comerse a los leones, en bocadillo o a palo seco.

(a) 00.20.00 [contexto: Las hienas Shenzi y Banzai acorralan a Nala y Simba e intentan amedrentarlos]

V.O.

Shenzi: What's the hurry? We'd looove you to stick around for dinner.

Banzai: Yeaaaah! We could have whatever's *lion* around! Get it? *Lion* around!

Shenzi: Oh wait, wait, wait. I got one, I got one. Make mine a *cub* sandwich. Whatcha think?

V.D.

Shenzi: ¿A qué tanta prisa? Nos gustaría que os quedarais a cenar.

Banzai: ¡Sí! Podríamos comer ¡leoncito en escabeche!

Shenzi: Espera, tengo algo mejor. Yo quiero cachorrillo a la brasa. ¡Qué tal! Ja ja ja ja.

En el ejemplo (b) notamos una vez más el ingenio del traductor a la hora de trasvasar otra alusión de tipo alimentario:

(b) 00.48.18 [contexto: las hienas están hambrientas porque no tienen nada para comer, Scar le sugiere que se coman a Zazú]

V.O.

Scar: Oh, eat Zazu!

Zazu: Oh, you wouldn't want me. I'd be so tough and gamy and...

Scar: Oh, Zazu, don't be ridiculous. All you need is a little garlic.

V.D.

Scar: Comer os a Zazú.

Zazú: No os gustaría. Mi carne es dura y sin sabor.

Scar: No seas ridículo. Sólo necesitas un poco de ajo.

Volviendo a las dificultades que supone trasvasar juegos de palabras basados en la combinación de homófonos, en el ejemplo (c) se remite a las posibles pronunciaciones de las palabras *lion* ['laɪən] y *line* ['laɪn]. En este caso específico, el traductor no se topa con un mero juego de palabras, sino más bien

con el fruto de un proceso de “desautomatización” (Mena Martínez, 2003) o “manipulación creativa” (Corpas Pastor, 2003) a partir de la expresión originaria *to have the lines crossed* (literalmente, “cruzársele los cables a uno”). La versión para el doblaje, que optó por respetar la semántica del juego de palabras original, presenta una solución extraña, comprensible sí pero, a nuestro entender, poco afortunada.

(c) 00.54.52 [contexto: Simba encuentra a su vieja amiga Nala que le recuerda su responsabilidad como heredero del rey. El simpático Timón no comprende las palabras de Nala y comenta:]

V.O.

Nala: What else matters? You are alive. And that means ... you are the king.

Timon: King? Pfff! Lady, have you got your *lions* crossed?

V.D.

Nala: Y eso qué importa, estás vivo y eso significa que eres el rey.

Timón: ¿Rey? Pfff. Chica, creo que se te cruzaron los leones.

3.2. Análisis de los factores comunicativos

En cuanto a los problemas derivados de la elección de un estándar lingüístico determinado (Chaume, 2004: 162), analizamos a continuación de qué manera se optó por traducir el habla caracterizadora de ciertos personajes (véase & 2.3).

El inglés afroamericano de la hiena Shenzi y el chicano de Banzai suponen un problema para el doblaje, principalmente porque en el ámbito de la traducción audiovisual no suelen traducirse esta clase de hablas marcadas por otras “equivalentes” en la lengua/cultura meta. En particular, en el ejemplo (d), además de los rasgos fonético-prosódicos imposibles de recoger en una transcripción como ésta, otros elementos indican al traductor que se enfrenta a una variante de habla marcada:

- ◇ la pronunciación relajada de *him* como ‘*im*, de *you* como *ya* y de *got to* como *gotta*;
- ◇ la presencia de la forma *ain’t*, en este caso acompañada de una doble negación: “*There ain’t no way I’m going in there*”;
- ◇ el uso de la entonación ascendente en oraciones afirmativas para transformarlas en interrogativas, prescindiendo del uso normativo del verbo auxiliar y de la inversión: “*You want me to come out there looking like you?*”.

La presencia de este tipo de rasgos caracteriza y distingue el idiolecto de las hienas en neto contraste con el habla de otros personajes como Mufasa, Simba o Nala. El doblaje ofrece una traducción mucho más neutral que no imita los rasgos

originales de habla. Sin embargo, su pérdida es contrarrestada con una interpretación caricaturizada de las voces de las hienas, dotadas de un histrionismo del que carecen las de los leones, por ejemplo.

(d) 00.38.40 [contexto: Las hienas ven alejarse a Simba y se plantean darle caza para matarlo)

V.O.

Shenzi: Hey! There he goes! There he goes!

Banzai: So go get 'im!

Shenzi: There ain't no way I'm going in there. What, you want me to come out there looking like you, Cactus Butt?

Banzai: We gotta finish the job.

Shenzi: Well, he's as good as dead out there anyway. And *if* he comes back, we'll kill 'im.

Banzai: Yeah! You hear that? If you ever come back, we'll kill ya!

V.D.

Shenzi: ¡Ey! ¡Por allí va! ¡Por allí!

Banzai: Pues ve por él.

Shenzi: ¡No me meto ahí por nada del mundo! ¿Quieres que salga con tu aspecto, culo de cactus?

Banzai: Pero hay que acabar el trabajo.

Shenzi: Bueno, de todos modos al lugar que va es como si estuviera muerto. Y si regresa, le mataremos.

Banzai: ¡Sí! ¿Lo has oído? ¡Si vuelves aquí, te mataremos!

Sin embargo, en español sería posible reproducir el habla de las hienas de diferentes maneras; júzguese, a modo de entretenimiento lingüístico, la siguiente traducción alternativa:

Shenzi: ¡Eh! ¡*Por ahí va!* ¡Mira!

Banzai: *Poh ve por él.*

Shenzi: ¡Ni loca me meto yo *ahí!* ¿*Pa'* salir luego como tú, culopincho? ¡Anda ya!

Banzai: Pero no *hemo acabaó er trabaho.*

Shenzi: Bah, de *toh* modos *ej* como *si ehtuviera* muerto. Y si vuelve, *nohlo cargamoh.*

Banzai: ¡Eso! ¿*Haj oído?* ¡Como *vuervah por aquí, te matamo!*

En otras ocasiones, la traducción para el doblaje sí logró caracterizar de manera fiel al personaje del original como en la intervención de la hiena Shenzi (e). En este caso específico, tan sólo el empleo de la palabra “cotarro”, de uso más bien informal en español, logra reproducir un efecto similar al significado de la palabra *joint* y a la relajación consonántica de la forma verbal *running* (*runnin'*).

(e) 00.25.36 [contexto: las hienas hablan de los leones, sus acérrimos enemigos]

V.O.

Shenzi: Yeah? You know, if it weren't for those lions, we'd be runnin' the joint.

V.D.

Shenzi: ¿Sí? Si no fuera por esos leones, seríamos los jefes del cotarro.

Si el habla de las hienas está ostensiblemente marcada al suponer una desviación respecto a la norma por sus incorrecciones o imperfecciones, el habla culta del mayordomo Zazu está marcada *por exceso*. Su lenguaje es tan afectado que puede provocar problemas de comprensión en los pequeños, tal y como le sucede al cachorro Simba, que no logra descifrar las palabras incomprensibles que utiliza el ave.

En el ejemplo (f) Zazu emplea la forma verbal *betrothed* a partir del infinito *to betroth*, de uso formal, cuyo significado es prometer en matrimonio. Simba, que no comprende la expresión, requiere una explicación. Sin embargo, ninguno de los dos sinónimos que ofrece Zazu resuelve el escollo comunicativo; la forma verbal *intended* es anticuada y está en desuso mientras *affianced* posee una raíz francesa (recuérdese el término inglés *fiancé*, por ejemplo). Los dos sinónimos pertenecen a un nivel de léxico que ni Simba ni Nala logran comprender aún y, por ello, Zazu termina por explicarlo de la manera más simple posible recurriendo a una paráfrasis con la forma *to be married*.

En la versión doblada el mayordomo real resuelve la cuestión antes que en el original, puesto que facilita como sinónimo para “comprometidos” la palabra “novios”, que en español cualquier niño entendería. Para traducir los términos ingleses *affianced* e *intended* (y mantener el clímax del original) podría haberse recurrido a verbos de uso poco frecuente en español como “matrimoniar” y “maridar”, seguramente incomprensibles para cualquier pequeño.

(f) 00.14.33 [contexto: Simba y su amiga Nala están caminando juntos hacia el manatíal bajo la mirada atenta del cuervo Zazu que exclama:]

V.O.

Zazu: Oh, just look at you two. Little seeds of romance blossoming in the savannah. Your parents will be *thrilled*, what with your being betrothed and all.

Simba: Be-what?

Zazu: Betrothed. Intended. Affianced.

Nala: Meaning...?

Zazu: One day, you two are going to be married!

V.D.

Zazú: ¡Oh, qué pareja más tierna! ¡Pequeñas semillas de romance floreciendo en la sabana! Vuestros padres serán muy felices el día que los dos os comprometáis.

Simba: Comp... ¿qué?

Zazú: Comprometidos, apalabrados, ¡novios!

Nala: ¿O sea...?

Zazú: Que algún día vosotros dos os casaréis.

3.3. Análisis de los factores semióticos

Una de las mayores dificultades con que tropiezan los traductores de dibujos animados y de textos audiovisuales en general es la aparición de citas, fragmentos o guiños a otros textos. La noción de intertextualidad acuñada por Kristeva (1980) exige un papel activo del espectador, puesto que si éste no es capaz de descifrar las alusiones encubiertas en el texto no disfrutará en la medida que tenía pensado el autor en su principio (Zabalbeascoa, 2000: 19).

Ahora bien, para trasvasar una referencia intertextual en otra lengua/cultura el traductor deberá reconocer, antes que nada, dicha referencia, siendo él mismo un lector más del texto original (Fischer, 2000: 45). Una vez identificada la cita o referencia original, el traductor deberá comprobar la posibilidad de trasladarla en la versión para el doblaje o subtitulación. Al respecto, según recuerda Lorenzo (2005: 144), mantener la misma referencia intertextual depende en gran medida del patrimonio grecolatino que comparten las culturas románicas y europeas, tal y como ha sucedido para la versión doblada en español de una escena de la película *Monsters Inc.* (2001) donde aparece una alusión velada al caballo de Troya⁷.

En otros casos, el traductor se verá obligado a renunciar a la mención de un texto, si éste no es compartido por la lengua/cultura meta. Es, precisamente, lo que ha sucedido en el ejemplo (g) donde no ha sido posible mantener las alusiones a dos canciones muy conocidas de la cultura popular estadounidense. En esta escena de la película, el cuervo Zazu, que ha sido enjaulado por Scar, está cantando para combatir el tedio. Las referencias intertextuales se encuentran en las dos intervenciones de Zazu, que interpreta la letra de dos famosas melodías. La primera es *Nobody Knows the Trouble I've Seen*, un canto espiritual americano del género *gospel* popularizado por Louis Armstrong y Sam Cooke, entre otros. Por su asunto triste, no es de extrañar que Scar pida a Zazu algo más alegre. La segunda, *It's a Small World (After All)*, es una de las canciones más famosas producidas por la compañía Disney en toda su historia. Robert y Richard Sherman la compusieron por encargo del propio Walt Disney para acompañar una atracción del parque Disneyland llamada *Children of the World*. El verso que canta Zazu es el primero de su estribillo y podría traducirse al español con la expresión 'el mundo es un pañuelo', lo que recuerda a Scar que llegará el día en que se cruce con quien le dispute legítimamente el trono que ha usurpado; de ahí las protestas de éste. En la versión doblada, se han perdido los guiños intertextuales originales y su efecto de reconocimiento, debido a la escasa notoriedad de estas canciones en España:

⁷ Sin embargo, en otras ocasiones el traductor puede introducir de manera libre y creativa una alusión o guiño intertextual con el objetivo de crear una vía de complicidad con el espectador. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, en el doblaje español de *Pinocho* (1939) donde se introduce una alusión directa a una famosa obra de Calderón de la Barca (Lorenzo y Pereira, 2001: 202).

(g) 00.46.58 [contexto: Scar mantiene enjaulado a Zazu, que canta para combatir el tedio]

V.O.

Zazu: *Nobody knows
The trouble I've seen
Nobody knows
My sorrow...*

Scar: Oh Zazu, *do* lighten up. Sing something with a little... bounce in it.

Zazu: *It's a small world after all...*

Scar: No! No. Anything but that!

V.D.

Zazu: Nadie sabrá
lo mucho que amé.
Nadie verá
mi llanto...

Scar: Oh Zazú, ten más alegría. Canta algo que sea más rítmico.

Zazu: Un mundo pequeño es...

Scar: ¡No, no! ¡Cualquier cosa menos esa!

Algo distinto ocurre en una escena posterior con la canción *The Lion Sleeps Tonight* (1939)⁸, que Timón y Pumba entonan brevemente. Por tratarse de una canción popular interpretada por *The Tokens* en 1961 y que ha merecido numerosas versiones, es de esperar que sea reconocida fácilmente por el público adulto. Esto es lo que cantan Timón y Pumba en la versión original y en el doblaje, respectivamente:

(h) 00.51.43 [contexto: Pumba y Timón pasean por debajo de la jungla y canturrean esta canción:]

V.O.

Pumbaa: Ohi'mbube
Ohi'mbube...

Timon: In the jungle
The mighty jungle
The lion sleeps tonight.
In the jungle
The mighty jungle,
The lion sleeps...
A-weeee-ee-ee-ee ba-pum-ba-bum-ba-way!

V.D.E.

Pumba: Awimbaué,

⁸ Es interesante señalar que la familia de Solomon Linda, quien compuso esta canción en 1939, demandó a los estudios Disney por usarla en esta película a pesar de que Disney había obtenido licencia para ello de Abilene Music, la propietaria de los derechos para todo el mundo.

awimbaué...
Timón: En la jungla,
la negra jungla,
dormido está el león.
En la jungla,
la negra jungla,
dormido está el león.
¡A-wiiiiiii-ii-ii-ii-a-pum-ba-bam-ba-weee!

Más adelante, en el tramo final de la película encontramos otro caso interesante de intertextualidad (i). En esta escena mientras Simba y sus amigos se enfrentan a Scar y a su ejército de hienas, el simpático jabalí Pumba se encara con Banzai, que lo llama puerco. La frase “*Are you talking to me?*”, que Pumba pronuncia tres veces, constituye una mención directa para el público adulto estadounidense, que reconocerá las palabras repetidas por un joven Robert De Niro en una famosa escena de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976). En el doblaje español de *The Lion King* se pierden las alusiones intertextuales del original, puesto que el actor Ricardo Solans, que prestó la voz a Robert de Niro en la película de Scorsese, exclama: “¿Hablas conmigo? ¿Me lo dices a mí?” Para comprender la decisión tomada por el traductor habría que comprobar si las palabras pronunciadas por el célebre actor estadounidense ocupan el mismo lugar destacado en la memoria cinematográfica colectiva del público español. Con mucha probabilidad, no. Por otra parte, aunque se tratara de una respuesta afirmativa, el guiño intertextual estaría dirigido a un público adulto y selecto, puesto que la película de Scorsese no parece haber sido fecunda como generadora de intertextualidad para una audiencia común.

(i) 01.15.00 [contexto: el simpático jabalí Pumbaa se encara con la hiena Banzai, que lo llama puerco...]

V.O.

Pumbaa: Problem?

Banzai: Hey, who's the pig?

Pumbaa: *Are you talking to me?*

Timon: Uh oh. They called him a pig.

Pumbaa: *Are you talking to me?!*

Timon: Shouldn't 'a done that.

Pumbaa: *ARE YOU TALKING TO ME?!?*

Timon: Now they're in for it.

Pumbaa: They CALL me... MIIISTER PIG! AAAAAHHH...!

V.D.

Pumbaa: ¡Soltadles!

Banzai: ¿Quién es ese puerco?

Pumbaa: ¿Os dirigís a mí?

Timón: Le llamaron puerco.

Pumbaa: ¿Os dirigís a mí?
Timón: No sé nada...
Pumbaa: ¿Os dirigís a mí?
Timón: ¡Se armará la gorda!
Pumbaa: Soy un cerdo decente, NO UN PUERCO.

4. Análisis del código musical: las canciones de la versión original y doblada

Conscientes de la necesidad de ahondar en el funcionamiento de los diferentes códigos de significación que interactúan en un texto audiovisual (Chaume, 2004: 26), analizamos a continuación algunas peculiaridades del código musical y de efectos especiales, que genera problemas específicos de traducción, no compartidos con otros tipos de texto.

The Lion King incluye números musicales instrumentales y cantados. El contenido de las letras de estos últimos fue traducido y adaptado para ser cantado en español, con las licencias y libertades que el proceso suele exigir. De ello, como es habitual, no se encargó la traductora de los diálogos del guión de la película, Sally Templer, sino Albert Mas-Griera, que firmó como letrista los siguientes temas, cuyo director musical fue Jordi Doncos:

- *Voy a ser el Rey León* (del inglés *I Just Can't Wait to Be King*), interpretado por Marc Pociello (el mismo actor que dobla a Simba joven), Ángela Aloy (que canta como Nala de joven) y Eduard Doncos (el mismo actor que dobla a Zazu);
- *Preparaos* (del inglés *Be Prepared*), interpretado por Jordi Doncos (que canta como Scar);
- *Hakuna matata* (del inglés del mismo título), interpretado por Oscar Más (que canta como Timón), Miguel Ángel Jenner (el mismo actor que dobla a Pumba) y Marc Pociello y Sergio Zamora (los mismos actores que doblan a Simba de joven y de adulto);
- *Es la noche del amor* (del inglés *Can You Feel the Love Tonight*), interpretado por Manolita Domínguez como voz principal, y con intervenciones de Ángela Aloy (Nala adulta), Sergio Zamora (Simba adulto), Oscar Más (Timon) y Miguel Ángel Jenner (Pumba). Este tema se retoma también al final de la película y es cantado por Elton John en inglés⁹.

⁹ En la Edición Platino de *The Lion King* para disfrute doméstico se prolongó una escena y se incorporó a ella una canción, *The Morning Report*, proveniente del musical teatral al que dio lugar la película. En la edición en castellano el tema se tituló *El informe de hoy* y lo cantaron Eduard Doncos y Marc Pociello.

La canción que da comienzo al largometraje, titulada *Circle of Life*, se llamó en español *El ciclo de la vida*, con letra de Omar Canals, Javier Pontón y Miguel Ángel Poveda y voz de Tata Vega. Es importante señalar que *Disney Character Voices International* vela siempre por que las voces de los cantantes y dobladores de las versiones en lengua extranjera se asemejen lo más posible a las originales en inglés, y ese afán influye tanto en la elección de los cantantes y actores de doblaje como en el trabajo de unos y otros.

5. Observaciones finales

Naturalmente, acerca de la traducción y del doblaje al español de los diálogos de *The Lion King* podrían contarse muchas cosas más. Nuestra intención ha sido realizar un breve recorrido por los problemas de traducción más frecuentes y analizar de qué manera se han resuelto. No está de más recordar que el resultado final de un doblaje es responsabilidad de un equipo heterogéneo de profesionales, que trabajan en diferentes fases de un largo proceso. En otras palabras, un guión para doblaje es un *guiso* en el que participan al menos dos *cocineros*, que, en un sentido lato, pueden identificarse como traductores: el traductor propiamente dicho y el director/adaptador del doblaje. En España, el traductor suele limitarse a entregar al estudio de doblaje una versión del guión original traducido con anotaciones personales respecto a la manera más adecuada de traducir ciertos aspectos como el humor, los acentos y los referentes culturales de otra lengua/cultura. Sin embargo, no es inusual que el director del doblaje, desoiga después las recomendaciones del traductor a fin de lograr las consabidas isocronías según la duración de las intervenciones y el ajuste de los sonidos a las imágenes de la pantalla.

En nuestro caso, la pista de diálogos de *El rey león* ha sido el resultado de las incontables decisiones que Sally Templer, Antonio Lara y Alejandro Noguerras, que supervisó el doblaje en representación de la productora Disney, tomaron para resolver las cuestiones que planteó trasladar al español la información, el sentido y matices del guión original en inglés. No cabe duda de que otras personas lo hubieran hecho de manera distinta, en algunas instancias mejor y en otras peor. Si alguna vez la productora Disney llega a optar por el redoblaje al español, podríamos comparar. Hasta entonces, parece oportuno encomiar y reconocer la magnífica calidad de este doblaje, que permitió a los espectadores españoles (y no sólo) disfrutar de las aventuras de Simba y sus amigos, y a los estudios Disney explotar muy rentablemente su película en nuestro país.

Obras analizadas

The Lion King (1994). Dir.: Allers, R. y Minkoff, R. Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Pictures. 89 min., color, v.o. inglés.

El rey león (1994). Dir. de doblaje: Lara, A.. Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Ibérica. 89 min., color, español.

Bibliografía

Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Ariza, Mercedes y Lorenzo García, Lourdes (2010). *Lenguas minorizadas y dialectos en traducción audiovisual*. Comunicación presentada en *Fourth International Conference on the Translation of Dialects in Multimedia*, Universidad de Bolonia, Italia.

Beckett, S. (1999). *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York & London: Garland.

Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Corpas Pastor, Gloria (2003). *Diez años de investigación en fraseología: Análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Iberoamericana.

Fischer B, Martin (2000). “Konrad, Pinocchio y Edipo. La intertextualidad en la traducción de la literatura infantil”, en Lorenzo, Lourdes; Pereira, Ana M^a y Ruzicka, Veljka (eds.), *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*, Madrid: Dossat, 43-67.

González Vera, M^a P. (2010). *The Translation of Recent Digital Animated Movies: the Case of Dream Works Films. Antz, Shrek and Shrek 2 and Shark Tale*. Tesis doctoral inédita. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

González Cascallana, B. (2002). *Translation and Intertextuality: a Descriptive Study of Contemporary British Children's Fantasy Literature in Spain (1970-2000)*. Tesis doctoral inédita. León: Universidad de León.

Iglesias Gómez, Luis Alberto (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York: Columbia University Press/Londres: Basil Blackwell.

Lorenzo García, Lourdes (2005). “Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual”, *Quaderns. Revista de traducción*, 12, 133-150.

Lorenzo García, Lourdes y Pereira Rodríguez, Ana M^a (1999). “Blancanieves y los siete enanitos, radiografía de una traducción audiovisual: la versión cinematográfica de Disney en inglés y en español”, en Caramés Lage, J.L. et al. (eds.), *El Cine: otra dimensión del discurso artístico*, Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. I, 469-483.

Lorenzo García, Lourdes y Pereira Rodríguez, Ana M^a (2001). “Doblaje y recepción de películas infantiles”, en Pascua Flebes, I. (ed.), *La traducción. Estrategias profesionales*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 193-203.

Mena Martínez, Florentina (2003). “En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 5. En línea: <http://www.um.es/tonosdigital> [Consulta: 4 marzo de 2013]

Pereira Rodríguez, Ana M^a y Lorenzo García, Lourdes (2000). “Estrategias de traducción de literatura infantil y juvenil y un factor clave: la coherencia”, en Lorenzo, Lourdes; Pereira, Ana M^a y Ruzicka, Veljka (eds.), *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*, Madrid: Dossat, 115-132.

Pereira Rodríguez, Ana M^a y Lorenzo García, Lourdes (2005). “*Notting Hill*: una traducción audiovisual como herramienta para la enseñanza de técnicas generales de traducción”, en Zabalbeascoa, P. et al. (eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*, Granada: Comares, 241-249.

Ruzicka, V. et al. (1995). *Evolución de la Literatura Infantil y Juvenil Británica y Alemana hasta el Siglo XX*. Vigo: Ediciones Cardeñoso.

Shavit, Zohar (1980). “The Ambivalent Status of Texts: the Case of Children’s Literature”, *Poetics Today*, vol. I, 3, 75-86.

Zabalbeascoa, Patrick (2000). “Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney”, en Ruzicka, Kenfel, Veljka; Vázquez García,

Celia y Lorenzo García, Lourdes (eds.), *Literatura infantil y juvenil. Tendencias actuales en investigación*, Vigo: Universidad de Vigo, 19-30.

Otras fuentes electrónicas

Doblaje Disney: <http://www.doblajedisney.com> [Consulta: 4 de marzo de 2013]