

# DE METEGOL A FUTBOLÍN: ANÁLISIS DE LAS TRES VERSIONES EN ESPAÑOL DE LA PELÍCULA DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA

ANTONELLA DE LAURENTIIS  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – The Argentinean 3D animated feature film *Metegol* (2013) by Juan José Campanella has been dubbed into peninsular Spanish and into neutral Spanish. The current paper aims to compare the three versions of the film. Selected sample lines containing elements typical of the Argentinian language and culture will be analysed at the lexical and morphosyntactic levels to establish whether and how they have undergone adaptation and/or neutralization processes. Given the primary target audience of *Metegol*, the analysis will also take into account the translation needs of audiovisual products targeting youngsters and children.

**Keywords:** dubbing; cartoons; language varieties; adaptation; domestication.

*Por eso los muchachos siempre vuelven.  
Porque el fútbol es el fútbol. Esa es la única verdad.  
¡Qué me vienen con esas cosas!  
Son modas que se ponen de moda y después pasan.  
El fútbol es el fútbol, viejo. El fútbol. La única verdad.  
(R. Fontanarrosa, “Memorias de un wing derecho”).*

## 1. Introducción

En este trabajo abordamos un análisis comparativo de la versión argentina de la película de animación de Juan José Campanella *Metegol* (2013) y de las dos versiones dobladas al español peninsular y al español neutro, teniendo en cuenta las características propias de la traducción para el doblaje de productos infantiles y juveniles.

La existencia de estas tres versiones en lengua española se debe, por un lado, a cuestiones de tipo económico ya que, al doblar las voces de los personajes del largometraje, tanto en México como en España, se consigue una mayor comercialización de la película y, por el otro, se debe a la voluntad de hacer más comprensible la historia al público, sobre todo, al infantil, ya que este último – según afirma el mismo director Campanella – es el principal destinatario de su película.<sup>1</sup>

Es precisamente la edad y el conocimiento limitado que poseen de su entorno lo que confiere al público infantil ciertas peculiaridades que implican convenciones específicas, en el ámbito de la traducción audiovisual, diferentes de las que se dirigen a otro tipo de destinatario.

<sup>1</sup> <https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Metegol>.

En los siguientes apartados se llevará a cabo, en primer lugar, una descripción de las principales características de un texto audiovisual destinado a un público infantil, haciendo hincapié en lo que significa traducir los elementos propios de un largometraje de animación como, por ejemplo, los juegos de palabras, los dobles sentidos y la interacción entre lenguaje verbal y lenguaje visual; en segundo lugar, presentaremos la película objeto de nuestra investigación y el marco metodológico empleado para comparar la versión argentina con las dos versiones dobladas al español peninsular y neutro; finalmente, veremos, a través del análisis de algunas escenas significativas, cómo se traducen y adaptan los elementos morfosintácticos y léxicos que más caracterizan la variedad lingüística del español rioplatense.

## 2. TAV y productos para un público infantil

La traducción audiovisual cuenta con diferentes modalidades y cada una de ellas amplía o reemplaza un código ya existente en el producto original. La elección entre una y otra modalidad no depende solo de las necesidades de la producción sino también de factores económicos, sociales y culturales. En cuanto a la modalidad de traducción de películas de animación destinadas a un público infantil en la mayoría de los casos se elige el doblaje, incluso en los países que tradicionalmente optan por la subtitulación. Esto se debe fundamentalmente a las dificultades que tienen la mayoría de los niños más pequeños para leer los subtítulos.

El doblaje del cine de animación presenta algunas peculiaridades que lo diferencian del doblaje tradicional, sobre todo en relación con la sincronía fonética ya que, tratándose de personajes animados y no de actores de carne y hueso, los movimientos labiales están menos marcados y a veces no coinciden con el texto realmente emitido; además, en cuanto al lenguaje se prefiere emplear un léxico más sencillo y prestar mayor atención a la dicción para facilitar la comprensión del público.

Es verdad que el traductor de películas de animación goza de una mayor libertad en cuanto a las restricciones técnicas del doblaje, sin embargo, su trabajo tiene que respetar la presencia de los rasgos que son comunes a todo tipo de producto destinado a una audiencia infantil y juvenil: el doble destinatario, el tipo de lenguaje y la función de los textos (Martín Fernández 2018, pp. 306-307). La idea general es que los productos infantiles tienen como único destinatario un público de niños. Sin embargo, esta categoría de productos suele dirigirse a un doble destinatario: por un lado, está el público infantil (el primer receptor para quien se ha creado el producto), por otro lado, está el público de adultos, o sea el segundo receptor que debe favorecer “el acceso al libro o a la serie, especialmente en edades tempranas” (Martín Fernández 2018, p. 306).

De esta manera, el producto final destinado a los niños es el resultado que se obtiene del diálogo entre el autor, un adulto, y el receptor, un niño con experiencias y competencias que varían de un caso a otro. En este proceso también se coloca la figura de lo que Pascua Febles (1998) define *colectivo intermediario*, o sea instituciones públicas o privadas que invierten en el proyecto, ya que son ellos los que deciden si el producto final es adecuado para una audiencia infantil. De hecho, una peculiaridad de la literatura para un público infantil es su tendencia a la asimetría, pues “aunque el niño es el receptor de los textos, son los adultos quienes tienen el poder y la influencia, y son ellos quienes seleccionan y compran este tipo de literatura” (García de Toro 2014, p. 126).

Un texto que tiene como destinatario un público infantil se caracteriza también por la presencia de elementos muy importantes como los referentes culturales, el lenguaje

figurado (que incluye juegos de palabras o unidades fraseológicas propias de la lengua original) y los elementos humorísticos de tipo lingüístico (invención de palabras, redundancias, parodias o chistes) que tienen que ver con “el uso lúdico de la lengua” (Hernández Bartolomé 2005, p. 217).

Para traducir estos elementos en la versión de llegada, el traductor puede elegir entre dos opciones, la extranjerización y la familiarización (o *domesticación*). El método de la extranjerización supone el mantenimiento de las diferencias culturales y lingüísticas del texto de partida en el texto de llegada, mientras que la familiarización consiste en traducir el mismo texto adaptándolo a la lengua y cultura de llegada.

Los textos destinados a un público infantil presentan un nivel muy elevado de intervencionismo o paternalismo (Lorenzo 2014, p. 36) por parte del traductor, por lo tanto, en la mayoría de los casos se tiende a la domesticación. Dicha técnica suele adoptarse para que los niños puedan identificarse con los personajes y para facilitarles el proceso de comprensión de las historias. Otro factor que juega un papel fundamental a la hora de decidir la adaptación de una película animada es el económico ya que este tipo de producto tiene mayor difusión y permanece más tiempo en las salas cinematográficas para luego ser vendido en formato DVD o transmitido en la pequeña pantalla.

Existe – según nuestro parecer – otro posible factor que determina la supuesta “necesidad” de adaptar los elementos culturales y que tiene mucho que ver con la posición central/periférica de la cultura de partida, es decir: cuanto más dominante sea esta última y por lo tanto central (España/Europa), menor será la apertura hacia nuevas dimensiones mientras que, si se trata de una cultura periférica (Argentina/Hispanoamérica), para crecer y desarrollarse necesita beneficiarse de nuevos estímulos ofrecidos por la preservación de las demás especificidades culturales, aunque esto signifique sacrificar su propia inmediatez comunicativa. Este último aspecto introduce el tema central de nuestro trabajo, la comparación entre las tres versiones: en español rioplatense, en español peninsular y en español neutro de *Metegol*, película de animación en 3D realizada por Juan José Campanella.

### 3. De *Metegol* a *Futbolín*

*Metegol* cabe dentro de la categoría de cine de animación de autor y ha sido dirigida por el famoso director argentino Juan José Campanella. Se trata de una coproducción argentino-española y de la primera película argentina en 3D. La cinta, con guion de Juan José Campanella, Eduardo Sacheri y Gastón Goralí, está inspirada en el cuento “Memorias de un wing derecho” del fallecido escritor y humorista gráfico argentino Roberto Fontanarrosa, donde un muñeco sin nombre de un metegol narra sus recuerdos y logros a lo largo de su carrera de jugador de “wing derecho” de la formación clásica. Si en el cuento de Fontanarrosa la narración se da a través de un monólogo del pequeño jugador del metegol, en el largometraje de Campanella la voz narradora es la de Amadeo padre quien, en un largo flashback (que coincidirá con la entera duración de la película), le cuenta a su hijo y a todos los espectadores la historia de un joven Amadeo, que trabaja en un bar de un pueblo anónimo, que juega al “metegol” y que está enamorado de Laura. Cuando “El Grosso”, un muchacho del pueblo convertido en el mejor futbolista del mundo, vuelve dispuesto a vengarse de la única derrota que sufrió en su vida, perder al metegol contra Amadeo, este último tendrá que luchar por Laura y por el futuro de todo su pueblo, ayudado por los muñequitos del metegol que cobran vida.

La película fue estrenada en Argentina el 18 de julio de 2013. Dos meses después, abrió el Festival de Cine de San Sebastián (España) con el título de *Futbolín* y ese mismo año ganó también el Premio Sur al mejor guion adaptado. En 2014, conquistó el Premio Goya a la Mejor Película Animada de la Academia de España de Cine.

Al tratarse de una coproducción argentino-española, existen dos versiones “originales” de la película (doblaje argentino y peninsular) y otra doblada en español neutro. En una entrevista publicada en el periódico *Clarín* en 2012, antes del estreno de *Metegol* en Argentina, Campanella contestando a la pregunta del periodista acerca de las distintas versiones de su película, afirma:

La hacemos como argentina, el sincro de la animación es al diálogo original. Antes de empezar se habló del tema, pero es un cuento de Fontanarrosa y la hago yo, acá, no tenía sentido hacerla en neutro. Pero es verdad que va a existir una versión local, una en neutro, una en español, otra en portugués y así. (*Clarín*, 30.06.2012)

En la misma entrevista Campanella explica cómo fueron grabadas las voces que dan vida a los personajes de la versión argentina:

Lo que hicimos, a diferencia de Pixar -que viene Tom Hanks tres días, graba su voz y se va a juntar a todos los actores en un estudio grande y, literalmente, hicimos la película ahí en dos semanas, cronológicamente, usando mesas, sillas, una especie de decorado, hasta un caño enorme del que estaban agarrados como en el metegol. Todo está grabado a dos cámaras. Eso nos permitía tener frescura en las réplicas, que se pisen en los diálogos, que improvisen, algunos por ingenio y otros porque se olvidaban la letra (risas). Pero lo suplen con enorme creatividad. Es una tradición de humor argentino el morcilleo. Acá había un guion muy armado, pero le encontraban la forma de parafrasearlo de manera muy graciosa. [...] Sergio Pablos (supervisor de animación) me comenta que hay sutilezas en las actuaciones, en lo gestual, que no son usuales en animación. Y eso es por venir del vivo. (*Clarín*, 30.06.2012)

Hablando del doblaje argentino, resultan interesantes las referencias a “un guion muy armado”, a “la frescura en las réplicas” y al imprescindible “humor argentino”: guion, voces y humor muy argentinos, elementos que caracterizan toda la producción del premio Oscar y que han determinado su éxito internacional. Entonces, ¿qué ocurre cuando a partir del mismo guion se producen otras versiones con voces distintas y se “limpian” esos rasgos tan idiosincráticos de la variedad lingüística rioplatense.

### **3.1. Variedades lingüísticas y español neutro**

En el paso de una variedad a otra/s, lo que llama enseguida la atención es la traducción del título, ya que normalmente es el que vehicula de inmediato el argumento de la película. *Metegol*, título original de la versión argentina, hace referencia a la presencia de un específico campo de fútbol, el fútbol de mesa, alrededor del cual se desarrollan todos los acontecimientos que construyen la narración fílmica.



Imagen 1  
Metegol.

En la versión en español peninsular se ha adoptado un término equivalente ya que, lo que en Argentina se conoce como metegol, es identificable y más reconocido en España como futbolín. En cuanto a la versión en español neutro, destinada al público hispanoamericano, se opta por el mismo nombre empleado en la versión peninsular, porque “metegol” es una palabra que no aparece en el diccionario de la *Real Academia Española* y podría no ser entendida por todo tipo de audiencia:

La película animada “Metegol” llega a los cines latinos sin el acento argentino con el que fue diseñada por el director Juan José Campanella y escrita por Eduardo Sacheri. Bajo el nuevo nombre “Futbolín” y doblada por actores mexicanos con el fin de adaptar las expresiones argentinas que no se entienden en otros países de Latinoamérica, la cinta llega a las salas de cine. (*Latinos Post*, 13.11.2013)

La variación del título puede considerarse la primera adaptación ya que, como acabamos de leer en el artículo del periódico *Latinos Post*, el paso siguiente fue el de “adaptar las expresiones argentinas que no se entienden en otros países de Latinoamérica”.

En la entrevista con la agencia de información *Associated Press* los actores mexicanos Irene Azuela y Alfonso Herrera, que prestaron su voz a los personajes principales de la cinta (Laura y Amadeo) para la versión neutra de la película, afirmaron que la intención del doblaje no era descalificar el acento argentino, sino simplemente hacer más entendibles los diálogos, ya que el acento argentino se considera uno de los más difíciles de entender para el público hispano, sobre todo por la presencia de algunas expresiones que se emplean solo en Argentina o que pueden tener un significado distinto en otros países hispanoamericanos.

Irene Azuela afirma que “había un guion de por medio e hizo el trabajo más sencillo. Fue una adaptación muy sutil. Creo que la idea era justamente hacerlo más accesible para todos, independientemente de cómo hables” y Alfonso Herrera añade que lo que hizo para la versión mexicana “es algo un poco más neutral, sin esos modismos, pero da como cierto miedo porque tienes una referencia brillante” (*Latinos Post*, 2013).

Antes de presentar nuestro análisis de algunas escenas de la película, es necesario detenerse, aunque muy brevemente, sobre lo que se entiende con la etiqueta de “español neutro”. Hasta 1991, año de aparición de la película de animación de Walt Disney *The Beauty and the Beast*, los dibujos animados se doblaban solo en “español neutro”.<sup>2</sup> Se trata de “una variedad común a un conjunto de dialectos, donde se elimina aquello que sea

<sup>2</sup> Existen diferentes definiciones de esta variedad: español internacional, español global, español panhispánico, etc. En nuestro trabajo, empleamos la de español neutro puesto que se trata de la denominación más asociada con el mundo del doblaje.

demasiado peculiar, particularmente en el terreno de la pronunciación, y se buscan formas léxicas y morfológicas transparentes y de consenso” (Demonte 2005, p. 19). Después de esta fecha empiezan a realizarse dos versiones de una misma película, una en español peninsular para el público de España y otra en español neutro para toda Hispanoamérica ya que supone un proceso de eliminación de rasgos específicos en las variedades más marcadas en beneficio de la comunicación internacional (Bravo García 2008).

En el caso específico de la película de Campanella, resulta muy interesante la realización de tres versiones de un mismo producto, empleando variedades lingüísticas diferentes dentro de la misma lengua española: rioplatense, peninsular y neutra. Sin embargo, la variedad neutra es considerada una lengua artificial, ya que: “cuando los traductores hispanoamericanos hablan de español neutro están pensando en la lengua artificial a la que tendrán que traducir por imperativo “editorial” textos con destinatarios archigeolectales” (Ramiro Valderrama 2012, p. 37).

El “imperativo editorial” al que alude Ramiro Valderrama puede extenderse y aplicarse también al mundo del sector cinematográfico, donde la comercialización de un producto audiovisual condiciona el tipo de adaptación para conseguir la mayor difusión y distribución en un vasto territorio. Por otro lado, “conquistar” las salas de cine de los distintos países hispanohablantes de América Latina parece un objetivo acertado ya que invertir en el mercado hispanoamericano es muy conveniente y conlleva enormes provechos; por lo tanto, para los productores es imperativo “neutralizar” todos aquellos elementos lingüísticos y culturales que caracterizan la versión original argentina.

Esto es lo que ocurrió en 2015, cuando la película fue transmitida por *Cartoon Network*<sup>3</sup> en toda Latinoamérica solo en la versión doblada en español neutro, incluso en Argentina, suscitando las críticas del director Campanella quien, en su cuenta Twitter, definió este asunto un verdadero insulto para el pueblo argentino: “Qué espanto que Cartoon Network dé *Metegol* en Argentina en español “neutro”. Ojalá no la haya visto nadie en este país. Un insulto”.

Para nuestro director “el español neutro está bien para productos doblados de otros idiomas. No del castellano” y, siempre en su cuenta Twitter, añade: “he visto *Metegol* en México y Colombia en español ‘neutro’. Con el único personaje que se reían era con el Beto, que mantuvo su voz original”, para concluir con una “recomendación” para la emisora: “en todo caso, que la den en español ‘neutro’ en otros países, pero no en la Argentina” (*Infobae*, 5.09.2015).

Como subraya Campanella, el único personaje que consigue suscitar la risa del público en la versión neutra es el pequeño jugador de metegol Beto, doblado por el actor argentino Fabián Gianola mientras que, en la versión peninsular, quien mantiene la misma voz argentina es otro muñequito del metegol, el Loco, doblado por el famoso humorista argentino Horacio Fontova. Ambos personajes tienen una personalidad bien marcada, caracterizada no solo por su forma de hablar sino también por representar el espíritu del equipo, los valores de amistad y de lealtad. Junto a ellos encontramos a Capi (voz de Pablo Rago en la versión argentina), líder carismático capaz de tolerar con paciencia las vanidades del Beto, que habla de sí mismo en tercera persona, y de escuchar sin entenderlos todos los aforismos zen de su compañero el Loco que, con su pelo rasta, parece un personaje hippy de los años sesenta.

<sup>3</sup> Se trata del primer canal infantil de animación en Latinoamérica de origen estadounidense (1993).

#### 4. Marco teórico-metodológico

En este apartado llevaremos a cabo un análisis descriptivo de tipo cualitativo de las soluciones traductoras empleadas en las tres versiones en lengua española de la película *Metegol* (Campanella 2013). El corpus está compuesto por una muestra de las escenas que presentan interesantes estructuras morfosintácticas y léxicas propias de la variedad del español de la Argentina, para examinar cómo se adaptan en las otras dos versiones: español peninsular y español neutro.

Al tratarse de una traducción entre variedades de una misma lengua, tomamos como referencia los estudios de Ramiro Valderrama acerca de las técnicas traductoras en el ámbito de la traducción intraidiomática. El autor habla de una *traducción interlectal*, desde una variedad a otra, cuando existe un equivalente denotativo y connotativo en la variedad meta y de una *traducción supralectal*, desde una variedad a la supravariante estándar correspondiente (Ramiro 2011, p. 27). Sin embargo, más que de una traducción intraidiomática sería oportuno hablar de una traducción intra-sistémica, teniendo en cuenta que el español peninsular desarrolla el papel de *primus inter pares* ya que se considera la variedad de prestigio que más se acerca al concepto de lengua estándar, en una visión innegablemente eurocéntrica.

A nivel morfosintáctico, seleccionaremos ejemplos de traducción de los siguientes elementos: interjecciones, fórmulas de tratamiento y tiempos verbales. En cuanto a las primeras, presentaremos dos escenas en las que encontramos las siguientes interjecciones: “che” y “dale”, empleadas en diferentes momentos de la película. La partícula “che” tiene un valor pragmático principalmente vocativo o apelativo, pero puede incluso indicar sorpresa o queja. “Dale”, además de forma verbal, codifica siempre un componente pragmático, ya que se liga simultáneamente a la expresión de la subjetividad del hablante y a la interacción con el interlocutor. En el mundo del fútbol se ha convertido en una fórmula de aliento en una competencia deportiva (Kornfeld 2014, pp. 35 y 43). En cuanto a las fórmulas de tratamiento, presentaremos dos ejemplos de adaptación: del voseo pronominal y verbal y del pronombre “ustedes”, utilizado en contexto informal/familiar. Finalmente, en cuanto a los tiempos verbales (uso del pretérito perfecto simple en la versión argentina), se comprobará cómo la adaptación a la variedad española es total (uso del pretérito perfecto compuesto o del presente).

A nivel léxico, centraremos nuestra atención sobre todo en la traducción de locuciones idiomáticas y lunfardismos. Las frases idiomáticas son expresiones ancladas en la lengua del país de partida, que a menudo proceden de hechos históricos o sociales y cuyo significado no puede deducirse de los elementos que las componen sino de la interpretación que el hablante suele asignarles. Por esta razón, el traductor primero tiene que identificar de manera correcta la frase idiomática en el texto original, interpretando las intenciones del autor para luego poder trasladar la función comunicativa en el texto meta. Una vez identificada e interpretada correctamente la expresión idiomática, el traductor – según lo plantea Corpas Pastor – “tiene que producir un nuevo texto, el TM, que refleje de alguna manera la actualización semántica contextual de la unidad, sus implicaturas y su función pragmático-textual global” (2001, p. 67). Además, para conseguir una equivalencia traductora se tiende, en la mayoría de los casos, a la domesticación, en el sentido de que la expresión idiomática original es sustituida por otra equivalente que puede ser identificada con más facilidad por parte del receptor del texto meta.

En cuanto al léxico del lunfardo,<sup>4</sup> para nuestro análisis hemos utilizado el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Oscar Conde, autor de numerosas obras dedicadas a esta temática. En su prólogo, Conde define el lunfardo como “un repertorio léxico integrado por voces y expresiones de diverso origen utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales de la Argentina” (Conde 2004, p. 19). Además, siempre según Conde: “el lunfardo está muy lejos de ser un vocabulario cerrado e histórico. Vive, crece, se modifica en nosotros y por nosotros. *Carga un valor expresivo y afectivo.* [...] Lunfardo es la mejor palabra que tenemos para describir un habla popular detrás de la cual hay un simbólico único e intransferible” (2011, p. 489 – la cursiva es nuestra). En efecto, como se verá en los ejemplos que presentamos en el apartado 4.2, lo que resulta difícil de traducir es propiamente el valor expresivo y afectivo transmitido por este repertorio léxico. En el caso de la película objeto de nuestro análisis, la mayoría de las locuciones idiomáticas y de los lunfardismos se refieren al mundo del fútbol y se caracterizan por estar muy arraigadas en la lengua y en la cultura argentinas.

Para crear nuestro corpus, al no disponer de la lista de los diálogos de ninguna de las tres versiones, ha sido necesario un trabajo previo de transcripción de las escenas. Por cuestiones de extensión del presente trabajo proporcionaremos unas muestras de las escenas más significativas en los dos niveles que se han investigado, el morfosintáctico y el léxico fraseológico. Para ello se utilizará una tabla que contiene la versión en español de Argentina (V.E.A.), la versión en español peninsular (V.E.P.) y la versión en español neutro (V.E.N.). La parte que debe ser destacada quedará en cursiva y cada tabla será introducida por una breve descripción de la escena, seguida por el análisis de los elementos que presentan cambios significativos en el paso de la versión original a las dos versiones adaptadas.

#### 4.1. Análisis del corpus: nivel morfosintáctico

En este apartado presentamos algunos ejemplos de adaptación a nivel morfosintáctico, con especial atención a las interjecciones (Tabla 1), a las fórmulas de tratamiento (Tabla 2) y a los tiempos verbales (Tabla 3).

En cuanto a las interjecciones, en la Tabla 1 presentamos dos ejemplos típicos de la variedad argentina del español: *che* y *dale*.

Morfosintaxis	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Interjecciones	Cordobés	¡Bajá eso, <i>che</i> cuatrojos! ¡Te arranco el esófago!	¡Aparta eso (Ø) cuatrojos! ¡Te arranco los piños!	¡Baja eso (Ø) cuatrojos, o te arranco el esófago!

<sup>4</sup> La palabra lunfardo aparece por primera vez en una nota anónima del periódico *La Prensa* publicada en Buenos Aires el 6 de julio de 1878. En esta nota el significado de lunfardo es “ladrón” y al principio el lunfardo se consideraba como un léxico de la delincuencia. Existe una extensa bibliografía acerca del origen del término que tiene varias acepciones a lo largo de la historia. Para profundizar sobre el origen y la evolución del lunfardo señalamos, entre otros, la tesis doctoral de Vanessa Iribarren Castilla titulada “Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo” (2009) y el artículo de 2013 de Óscar Conde titulado “Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución”.



Interjecciones	Capi	<i>Dale</i> , Betito. Si esto es lo tuyo. ¿O no es lo tuyo esto? ¿O no es lo tuyo? Es tuyo esto.	<i>Venga</i> , Betiño. Si esto es lo tuyo. ¿O no es lo tuyo esto? ¿O no es lo tuyo esto? Ay que sí.	<i>Corre</i> , Betito. Si esto es lo tuyo. ¿O no es lo tuyo esto? ¿O no es lo tuyo? Es tuyo Beto.
----------------	------	--	---	---

Tabla 1  
Interjecciones.

En la primera escena uno de los jugadores del equipo rayado, el Cordobés, aún atornillado a su molinete con Milton, Igor y el Coreano, le grita a una mujer que le amenaza con un enorme fusil en la feria: “bajá eso, *che* cuatrojos”. En las dos versiones, peninsular y neutra, la interjección “che” desaparece, mientras que, en otros diálogos de la película ocurre lo siguiente: en la versión peninsular o se elimina o es sustituido por otra interjección muy empleada en España, es decir “ojo”, mientras que en la versión en español neutro o se elimina o es traducida con el vocativo “oye”.

Por lo que se refiere a la interjección “dale”, en la escena que tomamos como ejemplo el protagonista es el capitán y goleador del equipo, Capi, quien está hablando con el vanidoso Beto. En la versión doblada en español peninsular se privilegia casi siempre el uso de “venga”, como en el ejemplo aquí presentado, o “vamos”, con la excepción del personaje de Beto quien mantiene el habla argentina y, por lo tanto, también las interjecciones típicas de esta variedad, como “dale”. En cuanto a la versión neutra encontramos, en esta escena, el empleo del imperativo del verbo “correr”, mientras que en otros momentos o se elimina o se deja la misma interjección presente en la versión original. En ambas versiones (peninsular y neutra), si por un lado se mantiene el valor semántico de aliento, por el otro se pierde la carga emotiva y la función conativa transmitidas por la interjección argentina.

Presentamos ahora (Tabla 2) dos ejemplos de adaptación referida al empleo de las fórmulas de tratamiento sacadas de dos escenas de la película.

Morfosintaxis	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Fórmula Tratamiento	Mati Amadeo	- Papá, ¿qué <i>hacés</i> ? - Qué <i>hacés vos...andá</i> a dormir, ¡dale!	- Papá, ¿qué <i>haces</i> ? - Qué <i>haces tú...vete</i> a dormir, ¡venga!	- Papá, ¿qué <i>haces</i> ? - <i>Tú qué haces...vete</i> a dormir, ¡ya!
Fórmula Tratamiento	Amadeo	¡Basta! Estamos solos, muchachos. <i>Ustedes son</i> lo único que me queda.	¡Basta! Estamos solos, muchachos. <i>Sois</i> lo único que me queda.	¡Basta! Estamos solos, muchachos. <i>Ustedes son</i> lo único que me queda.

Tabla 2  
Fórmulas de tratamiento.

En la primera escena presentamos uno de los primeros diálogos de la película, donde aparecen Amadeo adulto, su hijo Mati y el metegol con sus pequeños jugadores. Amadeo y Mati, en la versión argentina, emplean el voseo pronominal (*vos*) y verbal (*hacés, andá*) que, siendo un rasgo distintivo del español rioplatense se sustituye en las dos versiones peninsular y neutra, por el uso del tú y *haces/vete* respectivamente.

En el segundo ejemplo que presentamos en la Tabla 2, Amadeo se dirige a sus pequeños amigos para que entiendan que solo unidos pueden “reconquistar” su pueblo y volver a darle sentido a sus vidas. En este caso, el empleo del pronombre *ustedes*

(acompañado por la desinencia de la tercera persona plural para referirse a la segunda persona plural, rasgo que caracteriza el español atlántico, donde no hay distinción en la tercera persona plural, entre situaciones formales y de confianza), se mantiene siempre en la versión neutra mientras que es sustituido con la segunda persona plural “vosotros” en la versión peninsular en todos los casos de uso en contexto informal/familiar.

En esta tercera y última tabla, presentamos dos ejemplos que tienen que ver con el distinto uso de los tiempos verbales.

Morfosintaxis	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Tiempos verbales	Beto	Pero a vos ¿la rata te <i>comió</i> el cerebro?	Pero ¿a ti la rata te <i>ha comido</i> el cerebro?	Pero a vos ¿la rata te <i>comió</i> el cerebro?
Tiempos verbales	Beto	¿Viste lo que <i>hizo</i> el Beto?	¿Mola lo que <i>hace</i> el Beto?	¿Viste lo que <i>hizo</i> el Beto?

Tabla 3  
Tiempos verbales.

En las versiones argentina y neutra se emplean en ambos casos los tiempos del pretérito perfecto simple (*comió, hizo*), rasgo característico del español atlántico, mientras que en la versión peninsular en el primer ejemplo se utiliza el pretérito perfecto compuesto (*ha comido*) y en el segundo el presente (*hace*). Este proceso de adaptación de los tiempos verbales se realiza en todos los casos detectados en la película.

#### 4.2. Análisis del corpus: locuciones idiomáticas y lunfardismos

Se incluyen en este apartado locuciones propias de la variedad argentina del español que han sido omitidas y/o modificadas en las versiones en español peninsular y neutro. En lo específico, presentaremos una muestra de locuciones idiomáticas (Tablas 4, 5 y 6) y de lunfardismos (Tablas 7, 8, 9, 10 y 11) que tienen que ver básicamente con el mundo del fútbol.

En el primer ejemplo (Tabla 4) presentamos una de las escenas más divertidas de la película, donde los dos jugadores de metegol, Beto y Capi, se pelean para afirmar quién de los dos es el verdadero goleador del equipo en el que juegan.

Léxico fraseológico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Locuciones idiomáticas	Beto	Y es muy difícil ser goleador en este equipo <i>de morondanga</i> .	Y es muy difícil meter goles en este equipo <i>de chichinabos</i> .	Y es muy difícil ser goleador en este equipo <i>de porquería</i> .
	Capi	Equipo de... vos sos <i>de morondanga</i> .	Equipo de... tú, tú sí que eres <i>de chichinabo</i> .	Equipo de... no, tú eres <i>de porquería</i> .

Tabla 4  
Locuciones idiomáticas.

La locución adjetiva “de morondanga” utilizada por Beto en la versión argentina aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) con el significado de

“Despreciable, de poco valor” en su primera acepción, pero no se especifica dónde se emplea. En el *Diccionario de americanismos* (DA) se encuentra una definición muy parecida: “Referido a persona o cosa, de poca calidad, sin valor” y al mismo tiempo se indican también los países en los que esta locución se usa, es decir Uruguay, Paraguay y Argentina. El DIHA, en cambio, no registra dicha locución porque su uso es compartido con otros países hispanohablantes.<sup>5</sup> Nuestra atención a la cuestión geográfica se debe al hecho de que esta misma palabra “morondanga” tiene una acepción distinta en México, país en el que se dobló la versión neutra. En español de México puede referirse también al órgano sexual masculino<sup>6</sup> y, por lo tanto, la locución original es eliminada en la versión neutra, donde se habla de un equipo “de porquería”.<sup>7</sup> En cambio, en la versión peninsular encontramos una locución adjetival equivalente “de chichinabo”, definida por el DRAE de la siguiente manera: “de chicha y nabo 1. loc. adj. coloq. De poca importancia, despreciable”.

En la siguiente escena (Tabla 5) aparece el personaje de Capi, el muñeco del metegol que acaba de tomar vida gracias a las lágrimas de Amadeo y que, para confortarle, compara la situación que están viviendo con un partido de fútbol.

Léxico fraseológico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Locuciones idiomáticas	Capi	No te me caigas ahora que <i>este partido</i> todavía <i>se puede dar vuelta</i> , viejo.	No te derrumbes hombre, que todavía podemos <i>darle la vuelta al marcador</i> .	No te me caigas ahora que todavía podemos <i>voltear</i> este partido.

Tabla 5  
Locuciones idiomáticas.

La expresión empleada por Capi en la versión argentina es “dar la vuelta al partido” que en la versión peninsular se convierte en “dar la vuelta al marcador”, expresión muy utilizada en el léxico del fútbol de España; ambas proceden de la locución verbal coloquial “dar alguien la vuelta, o vuelta, a la tortilla” que significa “Invertir las circunstancias o producir un cambio total en una situación” (DRAE). También en este caso, en el doblaje mexicano la locución desaparece ya que se utiliza el verbo “voltear”.

Capi representa el personaje que usa casi siempre un lenguaje característico del fútbol argentino y, a lo largo de la película, hace varios comentarios abiertamente

<sup>5</sup> Tal como aclara Sciutto (2015, p. 299), el *Diccionario del habla de los argentinos* (DIHA 2008) “[...] excluye los vocablos de acepción común en España e incluye todos aquellos que en ese país se usan con otras acepciones o los pocos arcaísmos, en desuso en el español peninsular, que los argentinos preservan en el uso cotidiano”.

<sup>6</sup> Más significados sobre Morondanga. México: Pija (<https://noticierodiario.com/ocio/significado-de-morondanga>).

<sup>7</sup> Fabián Gianola (actor argentino que presta su voz a Beto en la versión argentina y en la versión mexicana) tuvo que volver a doblar las líneas de su personaje que presentaban modismos argentinos porque en México tienen otros significados. Por ejemplo, la frase “¡Estás en un momento en el que estamos todos calientes!” pasó a ser “¡Estás en un momento en el que estamos todos nerviosos!” y “equipo de morondanga” pasó a ser “equipo de porquería” (<https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Metegol>).

machistas.<sup>8</sup> En esta otra escena (Tabla 6) Capi hablando con Amadeo se refiere a Laura primero comentando que es más importante “buscar a los muchachos que son de fierro. Las mujeres van y vienen” y, frente a la insistencia de Amadeo quien quiere saber si Laura volverá, el Capi de la versión argentina le contesta de esta forma: “vas a ver cómo viene pidiendo la escupidera”.

Léxico fraseológico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Locuciones idiomáticas	Capi	Con el equipo completo, otra que el Grosso. Ya vas a ver cómo viene <i>pidiendo la escupidera</i> . Ya vas a ver.	Con el equipo completo, seguro que pasa del crack. Ya verás cómo vuelve <i>toda loquita por tus huesos</i> .	Con el equipo completo, una vez que el Grosso. Tú vas a ver cómo viene <i>pidiendo la escupidera</i> .

Tabla 6  
Locuciones idiomáticas.

Esta locución “pedir la escupidera” significa en su primera acepción en el DRAE “1. loc. verb. Arg. y Cuba. Acobardarse, tener miedo”. En el *Diccionario del habla de los Argentinos* (DIHA 2008) de la Academia Argentina de Letras, se lee: “fr. Vulg. Fig. No poder soportar una situación apremiante, rendirse”, o sea cuando alguien desafía en un principio a alguien y después se arrepiente y tiene que dejar de lado su orgullo y pedir disculpas para hacer una determinada cosa. En este caso específico, el sentido último de la expresión argentina, muy poco “elegante” hacia Laura, es que la chica dejaría de lado su orgullo para pedirle a Amadeo que vuelva con ella.

La versión neutra mantiene la misma expresión argentina mientras que la versión en español peninsular adapta la forma utilizando la expresión coloquial “estar [una pers.] por los huesos [de otra]” que aparece en el *Diccionario fraseológico documentado del español actual* (DEA 2017), donde *loco* tiene la función de intensificador y se refiere al hecho de estar profundamente enamorado de alguien. En este caso la locución española mantiene en el contenido la misma carga ideológica presente en la versión original.

Terminamos nuestro análisis presentando las últimas cinco escenas donde encontramos ejemplos de términos y locuciones que proceden del léxico del lunfardo, para mostrar cómo se han traducido estas expresiones jergales argentinas en las dos versiones dobladas.

En esta primera escena (Tabla 7) asistimos a un diálogo muy acalorado entre los dos capitanes de los equipos de muñecos del metegol, Capi y Lisandro. Capi se dirige a su adversario tachándole de “pecho frío” y “morfón”.

<sup>8</sup> Para profundizar la presencia de una perspectiva machista en *Metegol* señalamos el interesante ensayo de Gabriela Garton (2015), “Memorias, machos y mujeres en Metegol de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri” donde la autora subraya el papel de la mujer en la película de animación de Campanella.

Léxico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Lunfardo	Capi	- Salí de acá, <i>pecho frío</i> .	- Venga ya, <i>sangre de horchata</i> .	- Largo de aquí, <i>pecho frío</i> .
	Lisandro	- ¿A quién le dijiste pecho frío?	- Suéltame. ¿A quién llamas horchata?	- ¿A quién le dijiste pecho frío?
	Capi	- Además, sos un <i>morfón</i> .	- Además, eres un <i>tufo</i> .	- Y además <i>personalista</i> .
	Lisandro	- ¿A quién le dijiste pecho frío?	- ¿A quién llamas de horchata?	- ¿A quién le dijiste pecho frío?
	Capi	- A vos, <i>pecho frío</i> .	- A ti, <i>chupón</i> .	- A ti, <i>pecho frío</i> .

Tabla 7  
Lunfardo.

La primera expresión, “pecho frío”, aparece en el *Diccionario etimológico del lunfardo* (DEL 2004) con la siguiente definición: “imperturbable, carente de amor propio o de emoción; cobarde, pusilánime”. La misma expresión se mantiene en la variedad del español neutro mientras que en la variedad peninsular es sustituida por otra expresión, “sangre de horchata” que según el DRAE se refiere a una persona con “carácter calmoso que no se altera por nada”.

El segundo lunfardismo, “morfón”, que aparece en el mismo diálogo procede del fútbol y se refiere a un “jugador que retiene excesivamente la pelota” (DEL). En este caso el término lunfardo desaparece en las dos versiones dobladas y es sustituido por “personalista” en la variedad neutra y por “tufo” en la variedad peninsular. Sin embargo, la palabra “tufo” no tiene ninguna relación con el fútbol ya que al jugador individualista en España se le llama “chupón”, término que en esta misma escena es empleado para traducir la expresión “pecho frío”.

Esta escena (Tabla 8) presenta una lección sobre el compañerismo, en la cual Capi se reconcilia con el capitán del equipo rival, “los bordó”, porque, según su compañero el Loco: “No se dan cuenta de que lo que nos une es mucho más de lo que nos separa” (Garton 2015, p. 10).

Léxico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Lunfardo	Capi	- Qué linda época. Cómo nos divertíamos.	- Era otra cosa. Qué época.	- Qué linda época. Cómo nos divertíamos.
	Lisandro	- Él era imposible de marcar. Le teníamos un <i>julepe</i> bárbaro.	- Este era imposible de marcar. Este nos daba súper <i>yuyu</i> .	- Él era imposible de marcar. Le teníamos un <i>miedo</i> bárbaro.

Tabla 8  
Lunfardo.

El término lunfardo “julepe” que significa miedo es sustituido en la versión peninsular con otro término muy interesante, “yuyu”. Aunque no aparezca recogido en el DRAE, es una palabra muy común en español y se emplea para referirse, de manera coloquial, a “esa sensación tan particular que está entre el miedo y la inquietud, especialmente cuando entran en juego cosas que no entendemos del todo bien”.<sup>9</sup> En cambio, en la versión neutra se opta por la forma estándar “miedo”.

En la siguiente escena (Tabla 9) Capi y Lisandro recuerdan la misma historia que cuenta Fontanarrosa en “Memorias de un wing derecho” cuando el “atorrante” Tachola rompió el vidrio y quiso que pagara el muñeco.

Léxico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Lunfardo	Capi	- ¡Y el <i>atorrante</i> quería que lo pague yo!	- ¡Y el muy <i>cachondo</i> quería que lo pagara yo!	- ¡Y el <i>sosote</i> quería que lo pagara yo!
	Lisandro	- ¡Qué viejo!	- ¡Qué paleta!	- ¡Qué viejo!

Tabla 9  
Lunfardo.

El término *atorrante*, que aparece también en el DRAE, se refiere a una persona “vaga”, desfachatada, desvergonzada” (DEL). En la versión en español peninsular se emplea el término coloquial “cachondo”, que en su cuarta acepción significa “burlón, divertido, bromista” (DRAE) y, por lo tanto, no se mantiene el mismo valor semántico del lunfardismo. Lo mismo ocurre en el doblaje mexicano, donde con el término “sosote” (procedente de soso), que se refiere a una persona “que carece de gracia y viveza” (DRAE), no se conserva el valor semántico presente en la versión argentina.

En esta escena (Tabla 10) todos los muñecos del metegol están por fin reunidos y Capi le pide a Amadeo que tire la pelota.

Léxico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Lunfardo	Capi	Amadeo. Tirá la pelota y empezamos un <i>picadito</i> .	Amadeo. Tira la pelota, y echamos una <i>pachanguita</i> .	Amadeo. Lanza la pelota, y empezamos un <i>partidito</i> .

Tabla 10  
Lunfardo.

Para referirse al partido de fútbol Capi usa el diminutivo del término lunfardo “picado”, que significa en lo específico “partido de fútbol informal y amistoso, fulbito” (DEL). En

<sup>9</sup> En sus primeros usos, la actual <y> con la que escribimos “yuyu” se representaba con una <j>; “juju”. Este cambio de grafía se produjo por la pronunciación de la palabra, ya que todo parece indicar que es un derivado del francés “joujou” (“juguete”, literalmente). Según esta teoría, fueron los franceses quienes, durante la colonización de parte de África Occidental en la segunda mitad del siglo XIX, usaron este término para referirse a los objetos que utilizaban las tribus africanas para llevar a cabo sus rituales, momento en el que la palabra adquirió sus connotaciones de magia, brujería, etc., que irían evolucionando hacia el significado que tiene “yuyu” hoy en día (<https://lawebdelacultura.com/literatura/de-donde-viene-la-palabra-yuyu/>).

español peninsular se usa el término coloquial que pertenece al léxico del fútbol, “pachanga”, que se refiere a un partido informal de fútbol, mientras que en la variedad neutra el lunfardismo desaparece sustituido otra vez por el estándar “partido”.

En esta última escena que analizamos (Tabla 11) vuelve el espíritu machista de Capi quien, en un intento de motivar a Amadeo, le pide que se olvide de Laura porque ahora que los muñecos han vuelto a reunirse y están todos juntos no la necesitan. Y luego añade: “Pero, por favor, Amadeo. Las mujeres son...”, y Lisandro, el capitán de los burdeos, le ayuda a terminar la frase: “como las minas” (Garton 2015).

Léxico	Personaje	V.E.A.	V.E.P.	V.E.N.
Lunfardo	Capi	Pero, por favor, Amadeo. Las mujeres son...	Pero, por favor, Amadeo. Las mujeres son...	Pero, por favor, Amadeo. Las mujeres son...
	Lisandro	Como las <i>minas</i> .	Como las <i>pibas</i> .	Como las <i>chavas</i> .

Tabla 11  
Lunfardo.

En este caso la versión argentina se refiere a la mujer con el término *mina*, una de las palabras más populares y conocidas del lunfardo. Sin embargo, la elección en las dos versiones dobladas es la de eliminar también en este caso el lunfardismo y sustituirlo con dos términos que no pertenecen ni a la variedad peninsular ni a la neutra. La versión doblada en España usa el muy poco castizo *piba*, aunque mucho más comprensible (e igualmente lunfardo) para el público peninsular, mientras que el doblaje mexicano sustituye *mina* con *chava*, término que, según el *Diccionario de Americanismos*, es utilizado solo en México, Honduras y Nicaragua para referirse a “una niña que aún no es adolescente” (DA) y que, por tanto, no respeta la función principal de la variedad neutra, la de ser comprendida por todos los países hispanohablantes.

## 5. Resultados del análisis

En este apartado presentaremos los resultados parciales obtenidos del análisis de las escenas escogidas para nuestra investigación haciendo hincapié en lo que ha significado adaptar una variedad lingüística a otras dentro del mismo idioma y en cómo se han modificado y/o neutralizado esos elementos típicos de la lengua y cultura argentina en los doblajes peninsular y neutro.

A nivel morfosintáctico, en la versión peninsular se ha podido observar que el proceso de domesticación es casi total, ya que se da una eliminación sistemática de todos los rasgos típicos de la variedad del español de la Argentina como el voseo, sustituido por el tuteo (con la excepción del personaje de “el Loco” doblado por el mismo actor argentino Horacio Fontova) o el pronombre “ustedes” reemplazado por el “vosotros” en todas las situaciones informales. En cuanto a las interjecciones argentinas (“che”, “dale”) estas ceden el paso a otras típicas de la variedad peninsular (“venga”, “ojo”) y lo mismo ocurre con el pasaje del pretérito perfecto simple (*comió*, *hizo*), rasgo característico del español atlántico, al pretérito perfecto compuesto (*ha comido*) o al presente (*hace*) en la versión nortea.



En cuanto a la versión neutra de la película, al analizar las estructuras morfosintácticas hemos comprobado que el voseo desaparece (en este caso con la excepción del personaje de “Beto” doblado por el argentino Fabián Gianola) y, en la mayoría de los casos, las interjecciones se eliminan o se modifican como en el caso de “che” traducida con el vocativo “oye”. Diferentemente de lo que ocurre con el doblaje peninsular, la versión neutra mantiene los rasgos típicos del español atlántico, es decir el uso de los tiempos verbales como el pretérito perfecto simple y el “ustedes” en situaciones informales.

Por lo que se refiere al léxico, también en este caso la versión en español peninsular se caracteriza por una domesticación muy marcada. Las locuciones idiomáticas argentinas encuentran casi siempre una solución equivalente en el pasaje a la variedad europea, manteniendo de esta forma el mismo registro coloquial presente en la versión original. Lo mismo ocurre con los términos procedentes del lunfardo, sustituidos por términos coloquiales o propios del léxico del fútbol. En cambio, la versión doblada en México presenta una eliminación de casi todas las locuciones idiomáticas y de los lunfardismos sustituidos por términos que se acercan más al español estándar y, por lo tanto, prevalece un registro más formal con la excepción de algunas palabras pertenecientes a la variedad del español de México.

Para concluir, la versión peninsular presenta una tendencia muy marcada a la domesticación de los elementos lingüísticos y culturales argentinos, prevalece una traducción *interlectal*, ya que se utilizan locuciones y términos que cuentan también con un componente lingüístico-cultural propio de la variedad hablada en España y que mantienen el mismo registro coloquial (como las locuciones “equipo de chichinabo” o “darle vuelta al marcador”). En la versión mexicana prevalece una traducción *supralectal*, ya que se nota una tendencia a neutralizar y estandarizar estos mismos elementos y, por lo tanto, a una elevación del registro lingüístico (“miedo”, “partido”, “personalista”).

Por último, quisiéramos subrayar cómo este trabajo nos ha permitido validar el modelo de análisis utilizado y conseguir unos resultados que indican ciertas tendencias, pero al mismo tiempo, se trata de resultados preliminares y dichas tendencias habrá que consolidarlas analizando otros productos audiovisuales que presentan diferentes versiones dobladas dentro de un mismo idioma.

**Bionota:** Antonella De Laurentiis (Ph.D en Culture e Istituzioni dei paesi di lingue iberiche in età moderna e contemporanea – Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”) es profesora de Lengua y Traducción - Lengua Española en la Universidad del Salento (Italia). Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de las políticas lingüísticas y de los procesos de codificación, en los fenómenos del policentrismo lingüístico en el ámbito hispánico y en las problemáticas de la traducción literaria y audiovisual, prestando especial atención a las estrategias traductorales usadas en la transmisión de los aspectos lingüísticos y socio-culturales del español al italiano.

Correo electrónico del autor: [antonella.delautentiis@unisalento.it](mailto:antonella.delautentiis@unisalento.it)



## Referencias bibliográficas

- Academia Argentina de Letras 2008, *Diccionario del habla de los argentinos* (DIHA), Emecé, Buenos Aires.
- ASALE. *Diccionario de americanismos*. <https://www.asale.org/recursos/diccionarios/damer> (10.05.2021).
- Bravo García E. 2008, *El español internacional. Conceptos, contextos y aplicaciones*, Arco Libros, Madrid.
- Campanella J.J. 2013, *Metegol [DVD]*, Universal, Argentina.
- Clarín.com (30.06.2012), “CINE: “METEGOL”, LO NUEVO DEL DIRECTOR DE *EL SECRETO DE SUS OJOS*”. [http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Juan-Jose\\_0\\_728327256.html](http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Juan-Jose_0_728327256.html) (12.04.2021).
- Conde O. 2004, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Taurus, Buenos Aires.
- Conde O. 2011, *Lunfardo: un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Taurus, Buenos Aires.
- Conde O. 2013, *Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución*, en Vila Rubio (ed.), *De parces y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, pp. 77-105.
- Corpas Pastor G. 2001, *La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción*, en “Paremia” 10, pp. 67-78.
- Demonte V. 2005, *La esquiva norma del español. Sus fusiones y relaciones con la variación y el estándar*. [http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/2005\\_Norma-linguistica-e-variacion\\_La-esquiva-norma-del-espannol\\_Violeta-Delmonte\\_pp14-29.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/2005_Norma-linguistica-e-variacion_La-esquiva-norma-del-espannol_Violeta-Delmonte_pp14-29.pdf) (15.07.2021).
- Fontanarrosa R. 1985, *Memorias de un wing derecho*, en *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- García de Toro C. 2014, *Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica*, en “TRANS. Revista de Traductología” 18, pp. 123-137.
- Garton G. 2015, *Memorias, machos y mujeres en Metegol de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri*, XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Hernández Bartolomé A.I. 2005, *El cine de animación: un caso especial de traducción audiovisual*, en “Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción” 4, pp. 211-224.
- Iglesias L.A. 2009, *Los doblajes en español de los clásicos de Disney*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.
- Infobae.com (5.09.2015), *El contundente reclamo de Juan José Campanella*. <https://www.infobae.com/2015/09/05/1753216-el-contundente-reclamo-juan-jose-campanella/> (9.05.2021).
- Iribarren Castilla V.G. 2009, *Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Kornfeld L.M. 2014, *Dale nomás... Misterios y revelaciones de un clásico rioplatense*, en “Filología” /XLVI, pp. 33-55.
- Latinos Post.com (13.11.2013), *La cinta argentina “Metegol” llega al Cine como “Futbolín” y con doblaje mexicano para eliminar modismos argentinos*. <http://spanish.latinospost.com/articles/2963/20131113/pelicula-metegol-estreno-futbolin-doblaje-mexicano-elimina-modismos-argentinos-trailer.htm> (9.05.2021).
- Lorenzo L. 2014, *Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil*, en “TRANS. Revista de Traductología” 18, pp. 35-48.
- Martín Fernández C. 2018, *De la traducción de la literatura infantil a la traducción de series para niños: estudio de las normas en un corpus audiovisual francés*, en “Çédille - revista de estudios franceses” 14, pp. 303-325.
- Pascua Febles I. 1998, *La adaptación en literatura infantil y juvenil*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española de la lengua*. <http://www.rae.es>.
- Ramiro Valderrama M. 2011, *Los retos de lectura y traducción del texto plurilectalmente marcado La reina del sur, de Pérez-Reverte*, en *Actas V Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación [DVD]*, Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 394-423.
- Ramiro Valderrama M. 2012, *La caracterización de textos translectales y su aprovechamiento en las clases de español*. [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_46/congreso\\_46\\_06.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_46/congreso_46_06.pdf) (10.05.2021).
- Sciutto V. 2015, *Apuntes historiográficos de la fraseología española : La variedad argentina*, en “Lingue e Linguaggi” 15. <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/lingue/linguaggi/article/view/14662/13479> (17.06.2021).

- Seco M., Andrés O. y Ramos G. 2017, *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Nueva edición actualizada*, JdeJ Editores, Madrid.
- Vives J.M. 2013, *Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes culturales, en España e Hispanoamérica, en películas infantiles: el caso de Madagascar* [en línea], Universitat de Vic, Barcelona.  
[http://repositori.uvic.cat/bitstream/handle/10854/2457/trealu\\_a2013\\_vives\\_joana\\_analisis\\_traduccion.pdf?sequence=1](http://repositori.uvic.cat/bitstream/handle/10854/2457/trealu_a2013_vives_joana_analisis_traduccion.pdf?sequence=1) (10.05.2021).