

This is the Accepted Version of the following chapter, which has been published in final form at:

Marín Hernández, David (2024): “El doblaje interlectal: la persistencia de las lealtades lingüísticas nacionales ante el español neutro”, en María José Hernández, David Marín y Marcos Rodríguez (eds.): *Las variedades del español en la traducción editorial y audiovisual. Políticas, tendencias y retos*. Granada: Comares, 425-445.

EL DOBLAJE INTERLECTAL: LA PERSISTENCIA DE LAS LEALTADES LINGÜÍSTICAS NACIONALES ANTE EL ESPAÑOL NEUTRO

David Marín Hernández (*Universidad de Málaga*)

Desde los inicios del cine sonoro, la existencia de diversas variedades de prestigio en la lengua española ha obligado a la industria audiovisual a tomar decisiones inevitablemente controvertidas sobre la variedad hacia la que traducir los productos extranjeros. Actualmente, este desafío suele resolverse, al menos en lo que concierne a las películas de ficción, distribuyendo dos versiones del TO: una en español europeo para los espectadores españoles y otra para Hispanoamérica, que reproduce básicamente una entonación mexicana y trata de evitar localismos léxicos y gramaticales, de ahí que esta variedad haya sido denominada «español neutro». Existe ya abundante bibliografía dedicada a analizar las diferencias léxicas, gramaticales y pragmáticas que se observan entre estos dos doblajes en español de una misma película extranjera. Sin embargo, ha recibido mucha menos atención lo que podríamos denominar «doblaje interlectal», esto es, el proceso mediante el cual una película rodada en lengua española se dobla a una variedad del español distinta de aquella en la que fue concebida inicialmente. Partiendo de un ejemplo concreto de doblaje interlectal, en este trabajo estudiaremos los procedimientos a los que se suele recurrir en estas traducciones intralingüísticas y esbozaremos la ideología lingüística que subyace en ellas.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje interlectal, traducción intralingüística, ideología lingüística

I. LA DIVERSIDAD INTRALINGÜÍSTICA COMO DESAFÍO EN LA DISTRIBUCIÓN AUDIOVISUAL

Desde los comienzos del cine sonoro, el carácter pluricéntrico de la lengua española (Kloss 1967; Clyne 1992; Muhr 2013) supuso un desafío para las grandes productoras cinematográficas en materia de distribución y comercialización de películas. El hecho de que en Hispanoamérica existan múltiples variantes lingüísticas de prestigio nacional (no solo distintas del castellano de España, sino también diferentes entre sí) ha supuesto tradicionalmente un obstáculo comercial a la hora de distribuir entre los millones de hablantes del español los productos audiovisuales traducidos. Tras la aparición de las películas habladas, no hubo que esperar mucho tiempo para constatar que esta diversidad diatópica de la lengua española generaba no pocos inconvenientes para la creación de un mercado común cinematográfico entre los países de habla hispana, pues cuando los

actores se expresaban en las variedades de determinadas áreas geolectales, los diálogos eran percibidos con extrañeza por los espectadores de otros territorios. La necesidad de lograr una «empatía lingüística» (Bravo García 2008: 65) entre la audiencia y los personajes resultaba especialmente ardua ante la diversidad dialectal existente en la Hispanofonía. Si bien es cierto que las divergencias entre las variedades diatópicas no impiden la comunicación entre hablantes de distintos países —pues las diferencias se concentran fundamentalmente en elementos superficiales de la lengua (como la oralidad y el plano léxico) y mantienen una gran semejanza en el plano morfosintáctico (la estructura que sostiene el edificio de la lengua)—, los espectadores, pese a ello, tienden a identificarse más fácilmente con aquellas formas de expresión maternas que han adquirido al socializarse en su comunidad de habla. El estilo realista que caracteriza el *mainstream* cinematográfico y las interpretaciones naturalistas mayoritarias entre los actores buscan una identificación rápida entre la audiencia y los personajes, y esta conexión afectiva se logra más fácilmente cuando estos se expresan en una variedad lingüística compartida con el espectador. Un dialecto ajeno al de la audiencia actuaría, pues, como una frontera psicológica que obligaría a pagar un peaje cultural («cultural discount») y que reduciría el valor no solo simbólico sino también económico de ciertos productos al viajar de una comunidad a otra (Hoskins y Mirus 1988). Estas trabas en la distribución de productos audiovisuales se pusieron de manifiesto rápidamente: antes incluso de que se extendiera la técnica del doblaje, en la época en la que Hollywood recurría a las versiones multilingües, la diversidad de acentos entre los actores hispanos que aparecían en una misma película llegaba incluso a generar confusión entre la audiencia (Fuentes-Luque 2019: 817-819), lo que supuso una primera advertencia a las grandes productoras sobre los problemas que se avecinaban para exportar sus filmes.

Al margen de las complicaciones estrictamente empresariales que la diversidad intralingüística representaba para los grandes estudios norteamericanos, no debe perderse de vista el fuerte componente identitario que los dialectos propios poseen entre quienes los hablan, de ahí que la imposición de una variedad ajena pueda ser sentida en ocasiones como una afrenta nacional, aunque se trate únicamente de una mera estrategia empresarial que busca tan solo maximizar beneficios mediante la reducción de costes. No es de extrañar, pues, que la llamada «guerra de los acentos» que se vivió en los inicios de la traducción audiovisual (Jarvinen 2012) —también conocida como «guerra de la zeta» (Galán 2003)— acabara convirtiéndose en una disputa diplomática entre cónsules de diversos países hispanoamericanos, quienes, en una reunión en San Francisco celebrada

en 1931, trataron de alcanzar un acuerdo sobre la variedad del español que debía utilizarse en estas traducciones (Gunckel 2008), lo que Fuentes Luque considera acertadamente como «the first formal attempt at agreeing and regulating ‘neutral Spanish’ for audio-visual translation purposes (2019: 820).

En efecto, el reto que supone distribuir productos audiovisuales para una comunidad lingüística que, pese a compartir los cimientos de una misma lengua (Moreno y Ueda 2018), se caracteriza por una gran diversidad interna, ha tratado de resolverse desde el ámbito empresarial mediante el desarrollo del llamado «español neutro», que aspira ser aceptado por todos los hablantes independientemente de su variedad materna gracias a la supuesta ausencia de localismos. Esta *lingua franca*, fruto de una koneización dirigida (Ramírez Luengo 2011: 18-20), ha sido denominada igualmente «español internacional», «español global», o «español panhispánico» (Bravo García 2008: 27-31) para subrayar así su aspiración a convertirse en una variedad supranacional con la que evitar los costes que generaría la realización de múltiples doblajes (o múltiples traducciones de textos escritos) destinados a las diferentes áreas geolectales del español.¹ Han sido justamente estos supuestos orígenes empresariales (que algunos autores cuestionan, ver Fuentes Luque en este mismo volumen) los que le ha valido al español neutro numerosas críticas que lo tachan de «producto capitalista» y lo perciben como una amenaza a la variedad de la lengua por su artificialidad y empobrecimiento lingüístico: «La vida de una lengua, si en algún sitio reside, es en lo particular, en su inestabilidad; la uniformidad como estrategia económica, la mono lengua, la neutralidad, lo que produce es destrucción, depredación» (Andruetto 2019). Independientemente de estos reproches, y al margen de las dudas que se han vertido sobre su existencia real como variedad lingüística (Filipetto 2019), lo cierto es que este español neutro es utilizado habitualmente en el doblaje de las películas extranjeras para su distribución en Hispanoamérica. La estrategia a la que recurren con más frecuencia en la actualidad las *majors* estadounidenses consiste en doblar sus productos tanto al español europeo para su distribución en España² como al llamado español neutro (a veces denominado igualmente «latino»), que, aunque se caracteriza en el plano sonoro por su semejanza con el acento del centro de México debido a los avatares de la industria del doblaje en español (Martínez

¹ Algunos autores, como Moreno Fernández (2022: 378), vinculan esta variedad supranacional con el concepto de «interdialecto» propuesto por Peter Trudgill (2004).

² Sobre la necesidad de realizar un doblaje específico para España debido a la menor tolerancia de los espectadores españoles ante el español neutro, véase Bravo García 2008: 71-72.

Moreno 2022), se utiliza para la distribución en todos los países americanos de habla hispana.³

Existen muchos trabajos dedicados a la descripción lingüística de este español neutro en el ámbito de los medios de comunicación (Ávila 2011; López González 2019), en el sector del doblaje (Petrella 1997, Gutiérrez Maté 2017; Scandura 2020), así como investigaciones que han comparado los distintos doblajes de un mismo producto audiovisual en el español europeo y en el español neutro (Ávila 2008; Pons 2011; López González 2022; García Luque 2022; ver en este mismo volumen los trabajos de Cruz, García Luque y Jiménez Carra). Sin embargo, ha recibido mucha menos atención lo que podríamos denominar doblaje «interlectal» (Ramiro 2011: 423), esto es, el proceso mediante el cual una película rodada en lengua española se dobla a una variedad del español distinta de aquella en la que fue concebida inicialmente.⁴ Esta práctica viene de lejos. Ya en la década de los sesenta y setenta encontramos ejemplos llamativos de estos doblajes interlectales, como el *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilsson, cuya sonoridad criolla fue sustituida por el estándar centronorteño de la península cuando la película fue distribuida en España; o *Crónica de una señora* (1971), de Raúl de la Torre, en la que la actriz Graciela Borges, que obtuvo el premio a la mejor actriz en el Festival de San Sebastián, fue doblada en el castellano español. Estas traducciones interlectales se siguen practicando en la actualidad y, además, no se limitan a los productos audiovisuales que se importan a España desde Hispanoamérica: también las películas y series españolas son, en ocasiones, dobladas en variedades americanas del español para acomodarlas a las expectativas lingüísticas de algunos sectores de la audiencia. Ejemplos de estos doblajes son las populares series como *El tiempo entre costuras* (2012), *Vis a vis* (2013) o *Élite* (2018), que fueron dobladas por actores mexicanos en español latino; también han pasado por este tipo de doblaje películas infantiles de animación como *Mortadelo y Filemón contra Jimmy el Cachondo* (2014), la saga de *Tadeo el explorador* (2012, 2017, 2022), e incluso producciones que tenían como protagonistas personajes característicos de la

³ De forma excepcional se han llegado a realizar hasta cuatro doblajes en lengua española de una misma película. Disney distribuyó *Los Increíbles* (2005) doblada en «argentino», en «mexicano», en «español» y en «español neutro» (Ávila 2008). Aunque mantuvo esta política durante varios años (hasta la realización de *Wall-e* en 2008), acabó retomando la estrategia habitual de los dos doblajes, uno para España y otro para el conjunto de Hispanoamérica (Martínez Moreno 2022: 7).

⁴ Siguiendo esta terminología, cabría distinguir entre el doblaje *interlectal* (traducción inтраidomática de una variedad a otra) y el doblaje *supralectal*, que consistiría en la traducción desde una variedad hacia la suprariedad estándar correspondiente. En el ámbito de la lengua española, una traducción supralectal consistiría, por ejemplo, en el doblaje de una película colombiana hacia el español neutro o internacional para facilitar su comprensión a los hablantes del resto de la comunidad lingüística (Ramiro 2011: 423).

historia y la literatura de España, como *El Cid, la leyenda* (2003), o *Donkey Xote* (2007), cuyas voces de la versión original española fueron sustituidas por dobladores mexicanos para la versión latina. En esta enumeración, que no pretende ser exhaustiva, habría que incluir igualmente grandes producciones españolas como la película de terror *Rec3: Génesis* (2012), o *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2014), que se distribuyeron también con un doblaje latino. Los doblajes interlectales no solo se realizan sobre los productos audiovisuales que viajan de un lado a otro del Atlántico, sino que afectan igualmente a algunas películas y series hispanoamericanas que se exportan a otros países de América Latina. Por ejemplo, la telenovela argentina *Violetta* (2012) fue doblada en español latino para su distribución en el resto de los países hispanos a través del Disney Channel Latinoamérica, como también lo fueron *Carancho* (2010), de Pablo Trapero, o *Un cuento chino* (2011), de Sebastián Borensztein.

Un repaso somero a las producciones que son objeto de este doblaje interlectal sugiere que esta práctica afecta sobre todo, aunque no exclusivamente, a las películas infantiles de animación o a series y películas comerciales de entretenimiento, es decir, a aquellos géneros que no pretenden plantear a su audiencia un desafío intelectual, sino ofrecer únicamente unas horas de evasión que, en opinión de algunos productores y distribuidores, podrían verse perjudicadas si los personajes se expresaran en una variedad dialectal ajena a la de la audiencia. Desde un punto de vista traductológico, este tipo de doblajes son claramente domesticadores, pues no solo anulan la diferencia dialectal, sino que llegan a sustituir en ocasiones algunos de los culturemas de la versión original por otros elementos de la realidad social de los nuevos espectadores. El doblaje no siempre se limita a una mera sustitución de acentos y de particularismos léxicos o morfosintácticos, sino que supone a veces una verdadera *traducción*, esto es, una sustitución de ciertos contenidos y referencias culturales por otros elementos considerados, de alguna manera, equivalentes. Esta práctica domesticadora parece tener el objetivo de hacer creer a los espectadores del nuevo doblaje que están contemplando una producción nacional propia (Marín 2022a). En este sentido, estas traducciones *intra*lingüísticas no difieren en su método de otras traducciones *inter*lingüísticas domesticadoras que, adoptando una orientación funcionalista, se esfuerzan por eliminar cualquier elemento extranjero del TO que pudiera obligar a los destinatarios del TM a desplazarse hacia una cultura ajena. Las semejanzas entre los doblajes interlectales y las traducciones propiamente dichas, tanto en el método como en los procedimientos

concretos, nos permiten considerarlos como un ejemplo más de *traducción* (Korning Zethsen y Hill-Masen 2016).

En las páginas que siguen nos concentraremos en la descripción del doblaje en el castellano de España de la película mexicana *Km 31* (2007), escrita y dirigida por Rigoberto Castañeda. Se trata de un filme de terror sobrenatural que consiguió un gran éxito de taquilla en México y obtuvo cuatro premios Ariel. En la producción de la película participó, junto con la mexicana Lemon Films, la productora española Filmax, que se encargó también de la distribución de la obra en España. Aunque el guionista y director mexicano trató de impedirlo, Filmax impuso que la película se distribuyera en España con un doblaje en castellano europeo, en lugar de hacerlo en la versión original mexicana. La elección de esta película para nuestro estudio se debe fundamentalmente a que el guion mexicano plantea algunas dificultades interesantes para su doblaje en el español de España. Por ejemplo, en la versión original uno de los personajes principales de la trama, Nuño, es un joven de origen español que se expresa durante toda la película en la variedad europea del castellano. Su acento español contrasta con el del resto de personajes mexicanos, que en sus intervenciones emplean la variedad de Ciudad de México. Este choque de acentos no es gratuito; en algunos momentos de la película incluso llega a cobrar cierto protagonismo, como cuando Nuño lanza algún reproche a otro personaje por su acento mexicano, o cuando otros personajes se refieren de forma despectiva al origen español de Nuño («¡Pinche español!»). El problema que se plantea al doblar a todos los personajes en el español de España es que el contraste dialectal y nacional de la versión mexicana desaparece, pues el habla de todos ellos queda homogeneizada. El doblaje interlectal mexicano/español que sufrió *Km 31* obligó, en consecuencia, a introducir también algunas modificaciones en el guion original mexicano, ya que todas las alusiones a la españolidad de Nuño carecían de sentido y debían, por tanto, eliminarse. En nuestro trabajo describiremos todos estos cambios que sufrió la versión mexicana de la película en la versión doblada que se distribuyó en España y reflexionaremos sobre la ideología lingüística y el modelo de comunidad panhispánica que subyace en este tipo de prácticas domesticadoras.

II. REFORMULACIONES EN EL DOBLAJE ESPAÑOL DE *KM 31*

Al comparar la versión doblada de *Km 31* que se distribuyó en España con la versión original mexicana las primeras diferencias que se observan afectan al plano sonoro de la lengua, concretamente al suprasegmental. Una de las divergencias más llamativas y fáciles de percibir entre la variedad mexicana del español y la variedad europea es la

entonación. Nos referimos a la clásica «entonación circunfleja del español mexicano» en los enunciados declarativos, ya mencionada tempranamente por Henríquez Ureña:

Es característica la cadencia final de la frase enunciativa, muy distinta de la cadencia usual en Castilla. En el castellano de Madrid, la frase enunciativa que termina en palabra llana, si no tiene especial intención afectiva, describe una línea descendente al final [...]. En el habla popular de Méjico, de la antepenúltima sílaba a la penúltima se asciende aproximadamente una tercera, y de la penúltima sílaba a la última se desciende aproximadamente una sexta; la penúltima es larga, la final muy breve (1938: 335).

Esta cadencia tan reconocible en la comunidad hispánica fue confirmada posteriormente por Matluck: «el habla popular del Valle se caracteriza [...] por la entonación distintiva con su curiosa cadencia circunfleja final» (1951: 17-18), que presentaba como un rasgo muy diferente de la pronunciación castellana (1952: 119). Más recientemente, también Quilis (1985: 160) y Sosa han respaldado esta característica del enunciado declarativo mexicano circunflejo «no causado por motivaciones pragmáticas de ese orden, sino por características *dialectales sistemáticas*, aunque nuestros datos no nos permiten ser categóricos con respecto a esta materia» (1999: 197; cursivas añadidas).

Desde el punto de vista fonético, otra de las diferencias más notables entre ambas versiones concierne a la distinta realización del fonema /θ/: mientras que en la versión original mexicana se practica el seseo, en el doblaje español todos los personajes, siguiendo la variedad estándar prestigiosa en España, distinguen entre los fonemas zeta y ese.

Al margen de estos cambios en el plano sonoro de la lengua, en el doblaje español se han introducido también numerosas modificaciones léxicas y morfosintácticas, motivadas en la mayoría de las ocasiones por el deseo de ocultar la procedencia mexicana de los personajes y hacer pasar la película por una producción española. Por ejemplo, siguiendo los usos lingüísticos de México, en la versión mexicana de la película no se utiliza el pronombre *vosotros*, sino *ustedes* sin función de distancia social (es decir, no como tratamiento de cortesía, sino con valor de familiaridad). Este uso de *ustedes* como forma de tuteo no es exclusivo del español americano, pues también se observa en hablantes españoles de Andalucía y Canarias. No obstante, dado que en España esta práctica se percibe como un marcador dialectal (y también diafásico, propio de un registro coloquial), en el doblaje español de *Km 31* se han eliminado todos estos usos familiares del pronombre *ustedes*, que ha sido sustituido por *vosotros*. Así, una pregunta como «¿Qué les pasa?» ha sido reformulada por «¿Qué os pasa?».

No debe confundirse este cambio (que responde a las distintas preferencias en el uso de los pronombres a un lado y otro del Atlántico) con otra modificación que, pese a afectar igualmente al paradigma pronominal, es de naturaleza pragmática. Nos referimos a aquellos diálogos en los que los personajes se tutean en la versión mexicana, pero emplean el pronombre *usted* con valor de cortesía en el doblaje español. Esto sucede, por ejemplo, cuando un comisario de policía le pregunta a Nuño «¿De qué me hablas?» en el guion mexicano. En la versión española, sin embargo, el verbo está conjugado en la tercera persona característica del tratamiento formal: «¿De qué me habla?». Esta reconfiguración del tipo de relación social que mantienen entre sí ciertos personajes es constante en el doblaje español. Los responsables de adaptar el guion mexicano a los usos lingüísticos de España han preferido establecer una mayor distancia entre ciertos personajes, que se plasma en el empleo del pronombre de cortesía: la orden «¡No te muevas de aquí!», que le lanza el comisario a Nuño en una de las últimas escenas, vuelve a reformularse mediante la tercera persona y se convierte en «¡No se mueva de aquí!».

En lo que concierne al tratamiento de cortesía, se observa otro cambio sistemático en la versión española: mientras que en la película mexicana se utiliza en repetidas ocasiones el vocativo «señorita», en el doblaje español han prescindido de él por ser ajeno en la actualidad a los usos sociales de España. Las estrategias a las que se ha recurrido para eliminarlo en el guion español son diversas. En una de las escenas que transcurren en un hospital, un médico llama a Catalina, la protagonista, mediante este tratamiento de cortesía: «¡Señorita!», le grita para llamar su atención. En la versión española se prescinde del vocativo y se opta por un verbo: «¡Oiga!». En ocasiones, la supresión del vocativo obliga a recurrir a estrategias de ajuste para lograr la isocronía en el doblaje español. Esto sucede, por ejemplo, cuando el mismo médico responde a una de las preguntas de Catalina: «Claro, señorita». En la versión española la oración se transforma en «Por supuesto que sí». En este caso se ha tenido que alargar la oración para conseguir la isocronía de rigor en la traducción para el doblaje, y, además, se ha introducido una leve pausa entre «por supuesto» y «que sí» para que la traducción se acople al ritmo de la versión mexicana.

La distinta frecuencia de uso del pretérito indefinido constituye una de las divergencias morfológicas más características entre algunas variedades americanas del español y su variedad europea. La preferencia mexicana por el indefinido en contextos en los que el estándar de España utiliza el pretérito perfecto compuesto se observa en multitud de ocasiones al comparar ambas versiones de *Km 31*. Ofreceremos un solo

ejemplo entre otros muchos: «Omar, ¿qué te pasó?» se convierte en «Omar, ¿qué te ha ocurrido?» en la versión española.

El paradigma de los pronombres átonos nos ofrece también múltiples ejemplos de diferencias dialectales que han quedado reflejadas en el doblaje español. Una de ellas se deriva de la tendencia al leísmo por parte de los hablantes españoles. El uso etimológico del pronombre *lo* con función de complemento directo que aparece en la película mexicana ha sido sustituido por el pronombre *le*: «[...] arrastrándolo con ella junto a la muerte» se convierte en el doblaje español en «[...] arrastrándole con ella junto a la muerte».

Por otra parte, en la versión mexicana de la película aparecen con frecuencia verbos transitivos usados sin complemento directo, como cuando un personaje dice «Ya oí» para indicarle a su interlocutor que no es necesario que siga insistiendo. Al sobrentenderse sin dificultad cuál es el complemento directo del verbo *oír* (aquello que acaba de ser mencionado en la conversación), se deja sin saturar esta función sintáctica en la estructura oracional de la película mexicana. Sin embargo, siguiendo los usos sintácticos de la variedad europea del castellano, en la versión española de la película la oración recién citada se ha traducido como «Ya lo he oído», explicitando así el CD mediante el pronombre neutro. Esto sucede en repetidas ocasiones: mientras que en la versión mexicana se dice «Ágata me contó», en la española se vuelve a introducir el complemento directo: «Ágata me lo contó». Y más adelante, la interrogación «¿Cómo sabe?» se transforma en «¿Cómo lo sabe?».

Los pronombres átonos nos ofrecen un nuevo caso de divergencia entre ambos dialectos del español: el uso más frecuente por parte de los hablantes mexicanos del pronombre expletivo *le*. En todas las ocasiones en las que aparece en la versión mexicana, este pronombre ha sido eliminado en el doblaje español. Cuando Omar le pide a Nuño que deje de molestarlo, en la película original le dice: «¡Ya bájale, cabrón!». En la versión española la orden se reformula: «Para ya, cabrón». Cuando Nuño está en comisaría y una funcionaria le pide que firme un formulario, en la versión original se oye: «Por favor, firmele aquí, ¿sí?», mientras que en el doblaje español la petición se reformula en «Por favor, firme aquí».

Otra diferencia en el plano morfológico la encontramos en los afijos afectivos. En el doblaje español se ha prescindido con frecuencia de muchos de los diminutivos que emplean los personajes en la versión mexicana: «Ahorita les preparo café» se convierte en «Ahora les hago un poco de café». En este ejemplo, la eliminación del sufijo se explica porque el uso de un afijo afectivo en un adverbio es ajeno a las costumbres lingüísticas

españolas, de ahí que la aparición de *ahorita* en el discurso sea interpretada normalmente en España como un marcador dialectal del español americano. Sin embargo, hay otros casos en los que la eliminación del sufijo parece deberse a motivos estilísticos antes que a la voluntad de eliminar un marcador dialectal. Por ejemplo, «Atropelló una muertita» se reformula como «Atropelló a una muerta». Y «Pasa, hijita, te estaba esperando» se convierte en «Pasa, niña, te estaba esperando».

Como ya se ha mencionado, el plano léxico es, junto al sonoro, uno de los niveles lingüísticos donde se observan más discrepancias entre las variedades dialectales americanas y la española, de ahí que sea en este ámbito donde más modificaciones se han introducido en el doblaje español («chavo» se convierte en «chaval»; «coladera», en «cloaca»; «reporte», en «informe»; «acotamiento», en «cuneta», etc.). No sorprenden las transformaciones de los disfemismos mexicanos en el doblaje español, pues es en el lenguaje malsonante donde más divergencias se observan entre las variedades dialectales americanas y la europea. Por ejemplo, «¡Omar, contéstame, carajo!» se convierte en «¡Omar, contéstame, joder!». En el terreno de la fraseología, se observan reformulaciones en algunas colocaciones: «Tú haz tus conclusiones» se convierte en «Tú saca tus conclusiones». También se ha modificado alguna fórmula rutinaria, como la que se emplea para saludar: «¡Qué bueno que llegó, doctor!» se traduce como «Buenos días, doctor».

III. TENDENCIA A LA ESTANDARIZACIÓN: DOBLE PÉRDIDA DE NATURALIDAD EN LA ORALIDAD PREFABRICADA

Si las modificaciones descritas hasta ahora se explican fundamentalmente por las diferencias entre la norma mexicana y la norma española del castellano, existen también algunos cambios en el guion español que parecen motivados no tanto por divergencias dialectales, sino por la tendencia a estandarizar las intervenciones de los personajes en el proceso de traducción para el doblaje. Tal como se ha indicado en numerosos trabajos sobre traducción audiovisual (Pavesi 2008; Baños-Piñero y Chaume 2009; Romero-Fresco 2012; Baños Piñero 2014; Marzà 2016), en las traducciones de diálogos cinematográficos hay dos factores que afectan a la naturalidad propia de las conversaciones reales: por un lado, debe tenerse en cuenta que, en la escritura del guion original, la mimesis de la oralidad no trata de reproducir fielmente todos los rasgos observados en las conversaciones reales, sino que se eligen aquellos más representativos del registro informal. En la traducción de estos guiones, la pérdida de naturalidad motivada por este primer filtro se ve incrementada por un factor adicional: la

estandarización característica de los textos traducidos, «thus widening the gap between its condition as a fictional text (fictional dimension) and its condition as a translated text (translational dimension)» (Sánchez Mompeán 2020: 60). Esta tendencia no es exclusiva de la traducción interlingüística de textos filmicos, sino que también se observa en el doblaje interlectal. En *Km 31*, uno de los personajes trata de tranquilizar a su interlocutor diciéndole: «Cualquier cosa, te aviso». En este caso, la economía lingüística que caracteriza el registro coloquial se ha tratado de reflejar en la película mexicana mediante la ausencia de verbo y de conjunción en la prótasis de la condicional. Sin embargo, en la traducción española del guion se han recuperado estos elementos elididos: «Si hay novedades, ya te avisaré». La elisión de elementos lingüísticos que el interlocutor puede recuperar con facilidad es uno de los rasgos más frecuentes del registro coloquial, ya que la familiaridad y la distensión social nos permite contar con la cooperación de nuestros interlocutores para recuperar la información no mencionada explícitamente. Esta tendencia a construir oraciones truncadas en las conversaciones informales, que es utilizada con cierta frecuencia en la película mexicana para reflejar la oralidad en los diálogos, queda anulada con frecuencia en la traducción española. Además del ejemplo anterior, encontramos un caso similar cuando el comisario de policía se encuentra con Nuño y trata de hacer memoria para recordar dónde se habían encontrado previamente. Cuando finalmente lo consigue, dice: «Claro, de la delegación». En la oración se elimina el verbo porque se sobrentiende fácilmente: «Claro, [lo recuerdo] de la delegación». Sin embargo, en el doblaje español, la oración se construye, una vez más, explicitando sujeto, verbo y complementos: «Claro, usted estuvo en comisaría».

Lo mismo sucede con ciertos juegos de palabras que se han permitido en el guion original mexicano pero han sido neutralizados en su reformulación española, como cuando uno de los personajes, al mostrar orgulloso su pecera, bromea y, señalando a los peces, dice: «Estos son mis consentidos». Los responsables del guion español han evitado los sentidos figurados y han optado por explicitar lo que se sobrentendía en la película mexicana: «Esta es mi gran afición».

La tendencia a la explicitación se observa no solo en las reformulaciones lingüísticas del guion mexicano, sino también en la incorporación de ciertos efectos especiales para subrayar la atmósfera de misterio de algunas escenas. Al doblar la película para su distribución en España, la productora aprovechó la ocasión para introducir efectos sonoros en ciertos momentos, como cuando habla uno de los espíritus que se ha aparecido en el mundo de los vivos. Mientras que la versión mexicana el fantasma habla como lo

haría un ser vivo, en la versión española se ha introducido un efecto de eco para subrayar que su voz llega desde el más allá e incrementar, así, el ambiente de terror de la escena.

IV. RENACIONALIZACIÓN Y DESTERRITORIALIZACIÓN

En la trama de *Km 31* subyace un enfrentamiento entre lo español y lo mexicano. La historia que se cuenta en la película toma como punto de partida una antigua leyenda según la cual, durante el periodo colonial, un militar español sedujo a una joven mexicana y le hizo creer que se había enamorado de ella. En realidad, lo único que pretendía el colonizador era que la mexicana le proporcionara los hijos que no había podido concebir con su esposa. Cuando la joven mexicana descubrió el engaño, decidió vengarse y se arrojó junto con su hijo a un río, en el que ambos murieron ahogados. Desde entonces, las almas en pena de la madre y del hijo vagan errantes por el mundo de los vivos, a quienes aterrorizan con apariciones fantasmales o llantos que llegan desde el más allá. Con esta tragedia como fondo histórico, la película nos cuenta la historia de una de estas apariciones: ya en nuestro presente, el alma del niño asesinado por su madre se le aparece a Clara en mitad de la carretera mientras esta conducía su coche por el kilómetro 31 que da título al film. El accidente causado por esta aparición sobrenatural deja a Clara en estado de coma. Mientras permanece postrada en el hospital, su hermana gemela, Catalina, se ve también acosada por los fantasmas de la madre y el niño ahogados hace siglos. Pese a los muchos años transcurridos desde la trágica historia de amor colonial, la oposición entre lo español y lo mexicano vuelve a manifestarse en la actualidad, en esta ocasión a través de las respectivas parejas de Clara y Catalina. Omar, el novio de Clara, es mexicano, y ha quedado anímicamente destrozado por el accidente automovilístico de su amada. La pareja de Catalina se llama Nuño, es de origen español y siente celos de Omar, porque percibe que este y Catalina están estrechando su relación a raíz del accidente de Clara.

En el guion original de la película, el enfrentamiento entre Omar y Nuño trasciende lo estrictamente sentimental y, en más de una ocasión, la animadversión se manifiesta mediante alusiones negativas a sus respectivas nacionalidades. Por ejemplo, en una de las primeras disputas verbales, Omar le espeta a Nuño: «Pinche español nerviosito». En la versión española de la película la nacionalidad de Nuño no se menciona y la oración se traduce como: «El niño pijo está nerviosito». En otro momento de la película, Omar describe a Nuño como «su amigo el español», mientras que en la versión española se refiere a él como «su querido amigo del alma». Como ya se ha mencionado, estos cambios en la versión española de la película se deben a que, al haber doblado a todos los

personajes en la versión estándar del español europeo, la nacionalidad española de Nuño pierde relevancia. En la versión mexicana la españolidad de Nuño queda patente desde el primer momento en el que interviene en los diálogos y manifiesta lingüísticamente su origen español, pues su acento contrasta claramente con el de los demás personajes. También utiliza ciertas expresiones disfemísticas que se identifican con España en el resto de la comunidad hispanófono, como cuando dice «¿De qué coño estás hablando?». La homogeneización dialectal de todos los personajes anula esta peculiaridad de Nuño y, en consecuencia, obliga a eliminar del doblaje español todas las referencias a su nacionalidad.

Esto tiene también consecuencias en otros aspectos del guion, como en aquellas secuencias en las que la cuestión dialectal adquiere protagonismo en esta pugna entre Nuño y Omar. En una de sus discusiones, Nuño se refiere en tono sarcástico al acento mexicano de Omar: «Entiendo tu idioma», le espeta, dando a entender irónicamente que el mexicano es una lengua diferente del castellano e inferior a la variedad de España. Una vez más, la traducción española del guion elimina estas divergencias entre lo español y lo mexicano. Dado que las diferencias dialectales ya no están presentes, la frase se reformuló con un simple: «Ya te he entendido». Otro momento en el que el contraste dialectal se hace patente lo encontramos cuando Nuño se dirige a una funcionaria para solicitarle un bolígrafo con el que firmar un documento. En la versión original mexicana el personaje español comienza su petición solicitándole un «boli», pero inmediatamente comprende que esta palabra no es de uso corriente en México y se corrige a sí mismo: «¿Boli? Eh... ¿pluma?». En la traducción española del guion, la autocorrección lingüística desaparece y, para que la escena tenga sentido, se hace creer al espectador que el personaje no termina de encontrar la palabra que estaba buscando: «¿Tiene... un boli?», dejando una pausa entre el verbo y el complemento para conseguir así la isocronía entre el doblaje y la imagen.

Todas estas transformaciones por las que pasó el guion mexicano antes de que la película fuera distribuida en España contribuyen también a presentar la historia como si esta estuviera transcurriendo en un lugar ubicuo, en un entorno que, al no remitir a ningún territorio concreto conocido, podría estar situado en cualquier parte del mundo. Esta asepsia geográfica pretende facilitarles a los espectadores la identificación con los personajes: dado que la historia podría estar sucediendo en cualquier lugar, uno de esos lugares podría ser perfectamente aquel en el que se encuentra el espectador. La eliminación de cualquier referencia cultural concreta busca, pues, facilitar la exportación

y la distribución internacional de la película.⁵ También esta desterritorialización tiene su reflejo en las modificaciones introducidas en la versión española del guion, de la que se ha eliminado toda referencia a la geografía mexicana. Por ejemplo, en varios momentos de la trama se menciona una conocida avenida de Ciudad de México, la Avenida Río Mixcoac, ya que Catalina se encontraba precisamente en este lugar cuando comenzó a oír los lamentos que desde el más allá le lanzaba la mujer que se ahogó hace siglos: «Yo escuché a esa mujer en Río Mixcoac», le dice a Nuño. En la versión española de la película, el topónimo desaparece: «Yo escuché a esa mujer en el río». Lo mismo sucede en la siguiente escena, en la que Omar pregunta a un policía: «¿Tienes más información de esa mujer en Mixcoac?». Nuevamente, en el doblaje español se reformula la pregunta para evitar mencionar el nombre del río: «¿Tienes más información de esta mujer del río?».

V. INCONGRUENCIAS ENTRE EL DOBLAJE Y LA IMAGEN

El texto filmico es un texto multimodal en el que todos los códigos semióticos se integran de forma unitaria, por lo que la traducción del componente lingüístico no puede desentenderse del resto de signos que aparecen en pantalla. Todos ellos se fusionan sinérgicamente para crear significado (O'Toole 1994; Gambier 2006; Taylor 2013, por mencionar solo algunos trabajos que han subrayado esta naturaleza multimodal del cine y de la TAV). Este principio básico de la traducción parece haberse pasado por alto en la traducción de *Km 31* hacia el español de España. Al eliminar en el doblaje español de la película todos los elementos verbales que hacen referencia a México, se acaban produciendo incongruencias entre lo que los espectadores ven en la pantalla y lo que escuchan en boca de los personajes. Mientras que en el plano sonoro todos los personajes se expresan en la variedad estándar de España, en los fotogramas se leen en ocasiones expresiones ajenas a esta variedad española del castellano, como cuando en el letrero de una puerta se lee «Jale» en lugar de «Tire», que es el verbo que habitualmente se ve en las puertas de los edificios públicos en España. En una de las escenas que transcurren en la comisaría leemos carteles con alusiones a México, como: «Por un México mejor», o expresiones como «mordida», que, en su acepción de 'soborno', es propia de las variedades americanas del español y no sería habitual encontrar en una comisaría española. En un tablón en el que uno de los personajes ha colgado diversos recortes de periódico, se pueden leer titulares de prensa con expresiones ajenas a los usos lingüísticos

⁵ Esta indefinición geográfica se ha utilizado también en algunas telenovelas latinoamericanas como estrategia comercial para facilitar su exportación a otros países de habla hispana (Lozano 2013).

españoles, como «Trailerazo», en su acepción de 'accidente automovilístico'. En resumen, los espectadores españoles reciben informaciones acústicas y visuales que se contradicen entre sí: la variedad dialectal que emplean los personajes remite a España, pero muchos elementos visibles en pantalla a lo largo de la película dejan bien claro que la acción está transcurriendo en México, de manera que una variedad dialectal aparece *anatópicamente* (Paradela 2014) en un área geolectal que no le corresponde. Las incongruencias son también sonoras, ya que hay frases que se oyen de fondo y que no han sido dobladas, por lo que han permanecido con acento mexicano. Cuando Nuño tiene un accidente de coche y acude la policía al lugar, en la radio de uno de los coches de policía se oye de fondo con la entonación característica de México: «Identifíquese quien se encuentre en frecuencia». Por todo ello, en esta traducción interlectal la «suspensión de la incredulidad» propia no solo de la ficción, en general, sino de la traducción, en particular (Marín 2022b: 252), exige un esfuerzo adicional por parte de aquellos espectadores atentos que perciban estas contradicciones entre los distintos códigos semióticos de la película.⁶

VI. CONCLUSIONES

Los intentos de Rigoberto Castañeda, guionista y director de *Km 31*, por evitar que su película se doblara en el español de España no surtieron efecto. Aunque manifestó su oposición en los medios de comunicación y declaró que este doblaje le parecía «un absurdo absoluto» (*El País*, 7 de noviembre de 2007),⁷ la protesta cayó en saco roto. Castañeda no fue el único miembro del rodaje en manifestarse en contra del doblaje interlectal. También el actor Adrià Collado, intérprete del único personaje español que aparece en la trama, protestó contra esta estrategia de distribución y defendió al director mexicano: «Esta es la película de Castañeda, es su obra y hay que respetarla», declaró a los medios de comunicación. Pese al deseo del elenco de que el film mexicano se exhibiera en España en su versión original, Filmax, la coproductora del film y su distribuidora en España, decidió llevar a cabo el doblaje con el argumento de que, doblada en esta variedad lingüística, la película «se acerca más al público español». Sea o no cierto que doblar una película hispanoamericana en el español del España aumenta el número

⁶ En lo que concierne a la suspensión de incredulidad lingüística que implica toda traducción, resulta interesante que aceptemos más fácilmente el doblaje de una película extranjera que el doblaje de una película hispanoamericana. La costumbre de ver, por ejemplo, películas estadounidenses en las que los personajes se expresan en español ha hecho que esta ficción lingüística deje de sorprendernos. Sin embargo, nos resulta contradictorio que unos personajes que sabemos mexicanos no se expresen en la variedad propia de este país. Esto nos permite concluir que la aceptación de determinadas variedades dialectales en el doblaje de películas depende fundamentalmente de las costumbres audiovisuales de cada comunidad y no tanto de los rasgos lingüísticos de dicha variedad.

⁷ https://elpais.com/internacional/2007/11/07/actualidad/1194390005_850215.html

de espectadores en este país, nos interesa destacar ahora que la decisión final la tomó la coproductora española con criterios empresariales, y, además, fue respaldada por el productor mexicano, Billy Rovzar, que apoyó a sus socios por razones semejantes: «La diferencia de doblarla a no doblarla era salir al mercado español con 40 copias a salir con 200. [...] Yo apoyo cien por ciento a mis socios, van a tener mucha más taquilla si lo hacen así», declaró a la agencia EFE (19 de diciembre de 2017).⁸ El doblaje español de *Km 31* pone de manifiesto el peso de la industria cinematográfica en la configuración lingüística de la comunidad panhispánica. Dada la influencia que ejercen los productos audiovisuales en las sociedades actuales altamente mediatizadas, las políticas lingüísticas que adopten las productoras y distribuidoras no pueden pasarse por alto, pues estas constituyen uno de los principales agentes de la planificación lingüística en la Hispanofonía, pese a que en ocasiones sea patente

la falta de una política lingüística ejecutada de forma coherente por parte de la empresa, una política que responda a un conocimiento profundo sobre cómo funciona la diversidad en español y a una estrategia de transparencia en cuanto al producto ofrecido, más allá de lo que la práctica revela como más rentable (Moreno 2022: 375).

Conviene, pues, seguir atentamente las diversas estrategias que se adoptan en las coproducciones hispanoamericanas ante la diversidad intralingüística del español, porque ello permitirá dilucidar cuáles son las ideologías lingüísticas que subyacen en estas prácticas y el modelo de comunidad panhispánica que, consciente o inconscientemente, proponen y, a veces, imponen.

En materia lingüística, observamos tres grandes estrategias en estas coproducciones. En primer lugar, habría que destacar aquellas productoras que pretenden superar el concepto de «cine nacional» y proponen unas coproducciones que no se limitan a una mera participación económica puntual, sino que apuestan por una verdadera colaboración multicultural entre diversos países. El cine que se potencia desde estas coproducciones hispanoamericanas es entendido «como cruce de identidades que pueda borrar fronteras nacionales y ocupar un lugar inesperado por las narrativas oficiales del Estado nación, un espacio inédito y ambivalente entre la imagen del nosotros y la del otro» (Palacio 1999). En las películas o series que ilustran esta estrategia participan profesionales de uno y otro lado del Atlántico sin necesidad de modificar sus acentos ni ser doblados, pues desde la misma escritura de los guiones se acepta y potencia la diversidad dialectal de la lengua española dando cabida a narrativas transnacionales

⁸ <https://www.20minutos.es/noticia/324035/0/kilometro/31/doblaje/>

(Pardo 2007). Un ejemplo de este acercamiento nos lo proporcionaban las telenovelas que, al apostar por elencos multinacionales como gancho comercial, potencian esta tendencia transnacional (Melloni 2005: 48; Orozco y Vassallo 2012: 80).⁹ También merece destacarse, por citar un ejemplo entre otros, la labor que viene desempeñando desde hace décadas la productora El Deseo (de Pedro y Agustín Almodóvar) al financiar desde finales de los noventa películas que tratan de cultivar en el público una idea de comunidad panhispánica. Trata, así, esta productora de superar las tradicionales fronteras nacionales y realzar la herencia cultural y lingüística común. Prueba de ello son las coproducciones hispanoamericanas que financia, o el propio cine de Pedro Almodóvar, que ha ido evolucionando desde un costumbrismo nacional hacia unas tramas transnacionales que subrayan lo panhispánico, tanto en su narrativa como en las bandas sonoras (D'Lugo 2012; sobre los lazos trasatlánticos creados gracias a las coproducciones cinematográficas, véase igualmente Rocha 2012).¹⁰

Una segunda estrategia, que se aparta de este mestizaje lingüístico, consiste en el empleo del llamado español neutro o internacional, esto es, una variedad supranacional sin localismos que permita la exportación de productos audiovisuales a través de toda la comunidad hispana. En última instancia, esta apuesta por un estándar panhispánico supone trasladar al ámbito internacional de la Hispanofonía la misma ideología lingüística que dio lugar al desarrollo de los estándares nacionales: la creación de un vehículo de comunicación que permita trascender los particularismos en aras de facilitar el intercambio entre los miembros de una comunidad cada vez más amplia. Como cualquier variedad estándar, este español global se presenta como el resultado de una

⁹ No obstante, algunos autores han observado un cambio en la estrategia lingüística de las telenovelas en las últimas décadas. Aunque durante el siglo XX los actores que formaban el elenco internacional de estos seriales no escondían sus respectivos acentos locales (Melloni 2005), en los últimos años, sin embargo, se constata que los intérpretes tratan de atenuar sus variedades dialectales para expresarse en un español neutro que facilite la exportación de estos productos audiovisuales. La capacidad de reproducir esta variedad supralectal se ha convertido, de hecho, en un mérito del que actores y empresas de doblaje de toda Hispanoamérica presumen en sus currículos y ofertas publicitarias (Lozano 2013). Esta neutralización de sus acentos propios llega hasta el punto de que en sus actuaciones «ni siquiera pueden notarse, ni para un dialectólogo experto, sus diversas procedencias dialectales» (López Morales 2006: 161-162).

¹⁰ Aunque no se trate de coproducciones hispanoamericanas, también podrían sumarse a estos productos audiovisuales que apuestan por el mestizaje lingüístico los doblajes al español de algunas series norteamericanas de dibujos animados de mediados de siglo XX en las que se mezclaban diversos acentos. Una de las más conocidas fue *Pixie, Dixie y el gato Jinks*, en la que el gato Pixie se expresaba con acento mexicano, Dixie, con acento caribeño y el gato Jinks, con el acento andaluz que le prestó el actor sevillano Florencio Castelló (que emigró a México por la Guerra Civil). El éxito rotundo que estos doblajes dialectalmente híbridos tuvieron en las generaciones de la época (al igual que algunas películas de Disney que también apostaron por esta estrategia lingüística en sus doblajes al español, como *El libro de la selva*, *Dumbo* o *Los aristogatos*) demuestra que los espectadores españoles son más receptivos a la convivencia de diversas variedades dialectales de lo que consideran algunas distribuidoras actuales.

homogeneización lingüística que trataría de nivelar las diferentes variedades nacionales del español, lo que le ha valido las críticas de quienes perciben este proceso de estandarización como un empobrecimiento lingüístico. Quienes rechazan esta estandarización de un español global argumentan que su uso anularía las identidades lingüísticas de las distintas áreas geolectales hispánicas y que, por ello, pondría en riesgo la capacidad de la lengua de reflejar con «autenticidad» el genio expresivo de cada comunidad de habla (Woolart 2007). Se trata, en el fondo, de una nueva manifestación del clásico debate entre las concepciones racionales y las concepciones románticas de la lengua (Geeraerts 2008), que algunos autores han presentado igualmente como un dilema entre dos polos opuestos representados por la dicotomía «pride and profit»: optar por los beneficios prácticos de un estándar común que ahorre costes de distribución o apostar por el orgullo identitario de lo particular (Duchêne y Heller 2012).¹¹

Estas distintas estrategias a las que se recurre en la industria audiovisual para la distribución de películas demuestran que el estándar nacional puede llegar a adquirir valores simbólicos muy diferentes (incluso opuestos) en función de que lo contrastemos con variantes dialectales regionales, por un lado, o con la supravariación panhispánica, por otro. En el primer caso, el estándar nacional puede ser percibido como la norma homogeneizadora que se impone sobre los hablantes y anula su forma verdaderamente auténtica y espontánea de expresarse, representada por las hablas locales vernáculas. Contribuye a ello el hecho de que el estándar nacional se percibe en cada país como la variedad supralectal a la que debe recurrirse en contextos de formalidad (es decir, se trata de la variedad culta que se desarrolló justamente para eliminar las diferencias dialectales internas y facilitar así la comunicación en el espacio público entre todos los miembros del colectivo). Sin embargo, cuando la oposición se plantea entre el español neutro (o internacional) y el estándar nacional, el valor que adquiere este último es muy diferente: ahora este estándar se convierte en el representante de la autenticidad local (frente a la

¹¹ El uso en el sector audiovisual de este español neutro (construido, recordémoslo, de forma artificial a partir de la variedad central de México) está generando dos consecuencias reseñables en la configuración política y económica de la comunidad hispanófona: por un lado, gracias a este español latinoamericano «probablemente se esté más cerca que nunca de ponerle voz al sueño bolivariano de una América unida e independiente de España» (Moreno 2022: 380-381), dado que esta variedad supranacional empieza a utilizarse también en estudios de doblaje fuera de México. Además, puesto que los espectadores españoles no reciben estos «doblajes latinos» sino un doblaje específico en su variedad propia, España estaría quedándose al margen de esta variedad supralectal, y ello con «la aparente anuencia de España, que parece proteger su propio mercado nacional amparándose en la preferencia de los espectadores españoles por las versiones en un español ‘propio’» (Moreno 2022: 381).

variedad supranacional neutra, que en esta nueva perspectiva se presenta como el resultado de una nivelación empresarial que anula la expresividad de cada pueblo):

Viewed in a different comparative context, the national standards seem to combine the opposed values. By invoking an international world of many standard languages, the universal/particular contrast can be projected to a wider realm: each standard comes to signal a particular location and national past in that wider world. Standards are a universal form from the narrower state perspective, yet indexical of place, authenticity and tradition from a more encompassing one. Focusing on one view or perspective tends to erase the other (Gal 2012: 30).

Nos interesa destacar el papel preponderante del sector empresarial en el desarrollo de este español neutro. Algunos estudios descriptivos sobre los rasgos de esta koiné en el ámbito audiovisual (Scandura 2020) permiten deducir que en la configuración de esta variedad neutra intervienen multitud de agentes involucrados en el proceso de doblaje, cuyo poder decisorio en el resultado final puede llegar a ser mayor que el de los creadores y traductores. En efecto, pese a que resulta difícil determinar cuál es el rol de cada agente que interviene en el proceso de doblaje de un producto audiovisual (y, por ende, el grado en el que cada uno de ellos está influyendo en la normalización en curso de esta variedad supralectal), los trabajos que comparan el español neutro de diferentes programas infantiles sugieren que las multinacionales de este sector ejercen una influencia mayor en la construcción de esta variedad que los profesionales de la traducción, al menos en el plano léxico del español neutro. Por ejemplo, Scandura ha constatado la disparidad que existe en el léxico utilizado en dos estudios de doblaje en Argentina a los que se les pidió que utilizaran el español internacional; una disparidad similar fue observada igualmente por esta investigadora cuando comparó el léxico de dos doblajes infantiles realizados en dos estudios de México: no parece existir, pues, un criterio homogéneo sobre los rasgos de este español neutro, al menos en la actualidad. Sin embargo, resulta significativo que cuando se comparan dos doblajes realizados en Argentina y en México para el canal Disney, las semejanzas léxicas son notables, pese a que procedan de países distintos (Scandura 2020: 215). Podría concluirse, pues, que el canal norteamericano consigue homogeneizar el léxico de sus productos audiovisuales imponiendo sus directrices a los traductores, aunque estos estén trabajando desde diferentes países. Esto incide nuevamente en lo que ya han apuntado numerosos estudios sobre esta variedad neutra: su utilidad fundamentalmente comercial en la distribución de productos audiovisuales. Siendo las empresas transnacionales las más interesadas en desarrollar y afianzar el uso de esta suprariedad, no es de extrañar que estos agentes empresariales estén interviniendo decisivamente en la construcción de este estándar internacional.

Frente a las dos estrategias anteriores (esto es, la apuesta por el mestizaje lingüístico en las coproducciones audiovisuales hispanas, por un lado, o el desarrollo de un español estándar neutro compartido por toda la comunidad hispanófono,¹² por otro), los doblajes interlectales como el de la película *Km 31* que se ha descrito en este trabajo se presentan como una opción contraria al mestizaje lingüístico transnacional, en la medida en que estas traducciones interlectales nos proponen un modelo de comunidad lingüística en el que las distintas variedades dialectales siguen territorializadas en sus respectivas áreas geográficas, concebidas estas como compartimentos estancos. Frente a una concepción posnacional y mestiza del español, esta tercera forma de concebir y gestionar la variedad intralingüística conlleva que los productos audiovisuales creados en una de estas variedades sean reescritos y domesticados al exportarse a otras zonas, tal como se ha hecho con *Km 31*, pues, en opinión de quienes proponen este modelo, los espectadores aceptan mejor las producciones culturales en las que se emplea su propia variedad lingüística. Tal como han reconocido historiadores del cine latinoamericano, resulta muy difícil respaldar con datos si la audiencia en España se muestra verdaderamente reticente a los acentos americanos en las salas de cine. Algunos investigadores se limitan a constatar que la práctica de los doblajes interlectales desde épocas muy tempranas evidencia la existencia de un problema lingüístico (Elena 1999: 234). No obstante, también es posible presentar contraargumentos que respaldan la capacidad de los espectadores españoles para apreciar el cine latinoamericano en su versión original. Los grandes éxitos en taquilla de muchas películas mexicanas y argentinas sin necesidad de doblaje (Elena 1998: 221-230) demuestran que este no es imprescindible, algo que parece respaldar también la buena acogida de telenovelas latinoamericanas (Moreno 2022: 377-378), o las actuales tendencias musicales que hacen gala de una hibridación lingüística y que consiguen viajar rápidamente por todos los países hispanos con gran éxito comercial. En cualquier caso, el doblaje interlectal contribuye a la persistencia de ideologías lingüísticas que siguen concibiendo la lengua como un rasgo inherente, una propiedad

¹² Conviene tener en cuenta, no obstante, que los partidarios de desarrollar un estándar panhispanico también se reivindican como defensores del mestizaje, ya que consideran que este estándar, al optar por los rasgos comunes de todas las variedades dialectales, es el resultado y el reflejo de la diversidad lingüística de la lengua española. Este español neutro, en consecuencia, se presenta por sus promotores como una creación anónima y colectiva de los hablantes de todas las latitudes en las que se habla la lengua española. Ahora bien, no todos los miembros de la comunidad panhispanica aceptan que este español internacional se apropie de la bandera política del «mestizaje», pues prefieren reservar este término para la hibridación lingüística que se está produciendo, por ejemplo, en el español de la población latina en Norteamérica. Vemos, pues, cómo las connotaciones prestigiosas que rodean al concepto de mestizaje (al menos en ciertos sectores del ámbito académico) han generado diferentes usos del término por parte de quienes pretenden presentarse como sus defensores.

esencial de la nación que la habla. En lugar de fomentar el multilingüismo y la desterritorialización de las lenguas, mediante estos doblajes se insiste en que los hablantes de cada territorio solo reciban los productos audiovisuales en sus variedades nacionales. Independientemente de que estos doblajes respondan a ideologías que establecen vínculos esenciales entre las lenguas y las naciones, o de que resulten únicamente de criterios empresariales, lo cierto es que refuerzan la ideología según la cual los productos nacionales han de ser concebidos en la lengua nacional. De hecho, la confluencia de ambos factores (ideología lingüística e intereses empresariales) vuelve a poner de manifiesto la importancia del monolingüismo como factor simbólico de cohesión nacional para la creación y el control de mercados nacionales (Hobsbawm 1990).

La Hispanofonía, como cualquier comunidad más extensa que la aldea primordial, es también una *comunidad imaginada* (Anderson 1983: 6). El ser resultado de la imaginación no debe entenderse como una negación de su existencia, sino como una manera de subrayar su carácter socialmente construido (del Valle 2007: 38). La tarea del investigador no es, pues, juzgar la falsedad o realidad de las comunidades lingüísticas, sino estudiar cómo cada comunidad se imagina a sí misma. En el estudio de las ideologías lingüísticas que determinan nuestra forma de concebir y gestionar la diversidad interna de la lengua española, no podemos pasar por alto la influencia de la industria audiovisual como agente que actúa decisivamente en la construcción de la comunidad panhispánica.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
- Andruetto, María Teresa, «El castellano, ¿el español?». Discurso de cierre del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española (Córdoba 2019). Recuperado de <https://hojaporhoja.com.ar/2019/04/01/el-castellano-el-espanol/>
- Ávila, Raúl, «Los increíbles: doblajes y subtítulos», en *Estudios Lingüísticos y Literarios del Noroeste*, Mendoza Guerrero, Everardo, López Berríos, Maritza y Moreno Rojas, Ilda Elizabeth (eds.), Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2008, pp. 11-32.
- Ávila, Raúl, «El español neutro en los medios de difusión internacional», en *Variación del español en los medios*, Ávila, Raúl (ed.), México D. F., El Colegio de México, 2011, pp. 17-30.

- Baños-Piñero, Rocío y Chaume, Frederic, «Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation», *InTRAlinea. Online Translation Journal*, 2009. Recuperado de http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality.
- Baños Piñero, Rocío, «Orality markers in Spanish native and dubbed sitcoms: Pretended spontaneity and prefabricated orality», *Meta: Translator's Journal*, vol. 59, 2014, n.º 2, pp. 406–435.
- Bravo García, Eva María, *El español internacional: conceptos, contextos y aplicaciones*, Madrid, Arco/Libros, 2008.
- Clyne, Michael, *Pluricentric Languages. Different Norms in Different Nations*, Berlín, De Gruyter, 1992.
- D'Lugo, Marvin, «El Deseo Coproduces Latin-American Space», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 37, 2012, n.º 1, pp. 9-27.
- Del Valle, José, «Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español», en del Valle, José (ed.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 31-56.
- Duchêne, Alexandre y Heller, Monica (eds.), *Language in Late Capitalism. Pride and Profit*, London, Routledge, 2012.
- Elena, Alberto, «Avatares del cine latinoamericano en España», *Archivos de la Filmoteca*, 1999, n.º 31, pp. 228-235.
- Elena, Alberto, «La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa», en *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998, pp. 221-230.
- Filipetto, Celia, «El castellano en la traducción», *Vasos Comunicantes. Revista de ACE Traductores*, 2019, n.º 50. Recuperado de <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2019/09/30/a-la-hora-de-traducir-todas-las-variedades-del-castellano-deberian-ser-validas-la-otra-desmitificacion-el-castellano-neutro-no-existe/>.
- Fuentes-Luque, Adrián, «An Approach to Audio-Visual Translation and the Film Industry in Spain and Latin America», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 96, 2019, n.º 5, pp. 815-834.
- Gal, Susan, «Sociolinguistic Regimes and the Management of Diversity», en *Language in Late Capitalism. Pride and Profit*, Duchêne, Alexandre y Heller, Monica, (eds.), Londres, Routledge, 2012, pp. 22-42.

- Galán, Diego, «La lengua española en el cine», *Anuario del Instituto Cervantes*, 2003. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p01.htm.
- Gambier, Yves, «Multimodality and Audiovisual Translation», en *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences. MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Copenhagen 1–5 May 2006*, Carroll, Mary, Gerzymisch-Arbogast, Heidrun y Nauert, Sandra (eds.), 2006. Recuperado de http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html.
- García Luque, Francisca, «Análisis del doblaje de la película francesa *Intouchables* en sus dos versiones: el español peninsular y el español neutro», en *Estudios sobre el español como lengua de traducción en España y América*, Zaro Vera, Juan Jesús (ed.), Berlín, Peter Lang, 2022, pp. 377-404.
- Geeraerts, Dirk, «The logic of language models: Rationalist and Romantic Ideologies and their Avatars», en *Lengua, nación e identidad. La regulación del plurilingüismo en América Latina*, Süselbeck, Kirsten, Mühlischlegel, Ulrike y Mason, Peter (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 43-74.
- Gunckel, Colin, «The war of the accents: Spanish language Hollywood films in Mexican Los Angeles», *Film History: An International Journal*, vol. 20, 2008, n.º 3, pp. 325–343.
- Gutiérrez Maté, Miguel, «El llamado español latino de los doblajes cinematográficos en la encrucijada entre el español mexicano, el español general y el español neutro», en *La traducción desde, en y hacia Latinoamérica*, Jansen, S. y Müller, G (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2017, pp. 247-274.
- Henríquez Ureña, Pedro, «El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central», en *El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central*. Buenos Aires, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires, 1938, pp. 9-22.
- Hobsbawn, Eric, *Nations and Nationalism since 1790*, London, Verso, 1990.
- Hoskins, Colin y Mirus, Rolf, «Reasons for U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes», *Media, Culture, and Society*, 1988, n.º 10, pp. 499–515.
- Jarvinen, Lisa, *The Rise of Spanish-Language Filmmaking*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012.
- Kloss, Heinz, «Abstand Languages and Ausband Languages», *Anthropological Linguistics*, vol. 9, 1967, n.º 7, 29-41.

- Korning Zethsen, Karen y Hill-Madsen, Aage, «Intralingual Translation and Its Place within Translation Studies – A Theoretical Discussion», *Meta*, vol. 61, 2016, n.º 3, pp. 692-708.
- López González, Antonio María, «Español neutro–español latino: hacia una norma hispanoamericana en los medios de comunicación», *Roczniki Humanistyczne*, vol. 68, 2019, n.º 5, pp. 7-27.
- López González, Antonio María, «Diferencias en la selección léxica en el doblaje en español de España y en español latino de un capítulo de la serie *Friends*», *Tonos Digital*, 2022, n.º 42, pp. 1-26.
- López Morales, Humberto, *La globalización del léxico hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- Lozano Miralles, Helena, «La enunciación imperfecta del español neutro», *inTralinea. Online Translation Journal*, 2013, n.º 15. Recuperado de https://www.intralinea.org/specials/article/la_enunciacion_imperfecta_del_espanol_neutro
- Marín Hernández, David, «La traducción interdialectal como práctica domesticadora: de Metegol a Fútbolín», *Onomázein. Revista de lingüística, filología y traducción*, 2022a, n.º 58, pp. 80-102.
- Marín Hernández, David, «Las traducciones argentina y española de *Stoner*: por qué los dialectalismos molestan en las traducciones», en *Estudios sobre el español como lengua de traducción en España y América*, Zaro Vero, Juan Jesús (ed.), Berlín, Peter Lang, 2022b, pp. 237-256.
- Martínez Moreno, Enrique, «El español neutro en el doblaje latino: la imposición a través de luchas simbólicas», *Global Media Journal México*, vol. 19, 2022, n.º 36, pp. 1-26.
- Marzà Ibàñez, Anna, *La naturalitat en la traducció per al doblatge. El cas del marcadors d'intensificació*. Tesis doctoral defendida en la Universitat Jaume I, 2016. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/398396?locale-attribute=es#page=1>
- Matluck, Joseph H., «La pronunciación del español en el Valle de México», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1952, n.º 6, pp. 109-120.
- Melloni, Alessandra, «Palabras, palabras, palabras... Formas de hablar en la telenovela», *deSignis*, 2005, n.º 7-8, pp. 41-51.

- Moreno Fernández, Francisco y Ueda, Hiroto, «Cohesion and Particularity in the Spanish Dialect Continuum», *Open Linguistics*, 2018, n.º 4, pp. 722-742.
- Moreno Fernández, Francisco, «De Hollywood a Netflix. Las variedades del español en el cine y la televisión», en *Nuevo nuevo mundo. El impacto del audiovisual en la difusión internacional de la lengua y de la cultura en español*, Madrid, Instituto Cervantes, 2022, pp. 349-386.
- Muhr, Rudolph, «Codifying linguistic standards in non-dominant varieties of pluricentric languages – adopting dominant or native norms?», en *Exploring Linguistic Standards in Non-Dominant Varieties of Pluricentric Languages*, Muhr, Rudolph, Amorós Negre, Carla y Fernández Juncal, Carmen (eds.), Berna, Peter Lang, 2013, pp. 11-44.
- Orozco Gómez, Guillermo e Immacolata Vassallo de Lopes, María (eds), *Transnationalization of Television Fiction in Ibero-American Countries*, Porto Alegre, Sulina, 2012.
- O’Toole, Michael, *The Language of Displayed Art*, Londres, Leicester University Press, 1994.
- Palacio, José Manuel, «Elogio posmoderno de las coproducciones», en *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 221-235.
- Paradela López, David, «Traducir dialectos (2): la conveniencia», *Trujamán*, 2014. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_14/12092014.htm.
- Pardo, Alejandro, «Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural», *Comunicación y sociedad*, vol. 20, 2007, n.º 2, pp. 133-173.
- Pavesi, M., «Spoken language in film dubbing: Target language norms, interference and translational routines», en *Between text and image: Updating research in screentranslation*, Chiaro, D., Heiss, C. y Bucaria, C. (eds.), Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 79–99.
- Petrella, L., «El español neutro de los doblajes: intenciones y realidades», *Primer Congreso Internacional de la Lengua Española*, Zacatecas, México, 1997. Recuperado de <https://bit.ly/3rmm102>.
- Pons Rodríguez, Lola, «Español de España y español de América en el doblaje: la variación lingüística a través de un estudio de caso», en *Últimas tendencias en*

- traducción e interpretación*, Sáez Rivera, Daniel M. et al. (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 59-76.
- Quilis, Antonio, «Entonación dialectal hispánica», *Lingüística Española Actual*, 1985, n.º 7, pp. 145-190.
- Ramírez Luengo, José Luis, «Imaginar lo imposible: Algunas reflexiones sobre el denominado español neutro», en *Últimas tendencias en traducción e interpretación*, Sáez Rivera, Daniel M. et al. (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 17-24.
- Ramiro Valderrama, Manuel, «Los retos de lectura y traducción del texto plurilectalmente marcado La reina del sur, de Pérez Reverte», en *Actas del V Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, Buenos Aires, Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires, 2011, pp. 394-423.
- Rocha, Carolina, «Lazos trasatlánticos: el cine coproducido entre Argentina y España», *Revista de Estudios Canadienses*, vol. 37, 2012, n.º 1, pp. 29-47.
- Romero-Fresco, P., «Dubbing dialogues...naturally: A pragmatic approach to the translation of transition markers in dubbing», *MonTI*, 2012, n.º 4, pp. 181–205.
- Sánchez Mompeán, Sofía, *The Prosody of Dubbed Speech. Beyond the Character's Words*, Cham, Palgrave MacMillan, 2020.
- Scandura, G., *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series de ficción infantiles y juveniles: ¿estandarización, política lingüística o censura?* Tesis doctoral defendida en la Universitat Jaume I, 2020.
- Sosa, Juan Manuel, *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Trudgill, Peter, *New-Dialect Formation: The Inevitability of Colonial Englishes*, Edinburgh University Press, 2004.
- Taylor, Cristopher, «Multimodality and Audiovisual Translation», en *Handbook of Translation Studies*, Gambier, Yves y van Doorslaer, Luc (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2013, pp. 98–104.
- Woolart, Kathryn A., «La autoridad lingüística del español y las ideologías de la autenticidad y el anonimato», en *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, del Valle, José (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 129-142.