

# SINTAXIS Y ANÁLISIS DEL DISCURSO HABLADO EN ESPAÑOL. HOMENAJE A ANTONIO NARBONA

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR  
RAFAEL CANO AGUILAR  
ELENA MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES  
ARACELI LÓPEZ SERENA  
(*coordinadores*)

Vol. I

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES



# LA ORALIDAD FINGIDA EN LA ANIMACIÓN INFANTIL. LA REDUCCIÓN DE LA COTA DE VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y LA EXPLOTACIÓN DISCURSIVA DE LAS VARIEDADES DIALECTALES<sup>1</sup>

ELENA LEAL ABAD  
*Universidad de Sevilla*

## RESUMEN

Asistir como espectadores a una película de animación infantil implica suspender la incredulidad para adentrarse en el universo creado por la ficción. Esta evidencia afecta también a los rasgos lingüísticos de manera que no se espera que las intervenciones de los personajes respondan a actuaciones idiomáticas reales sino que sean verosímiles y coherentes con el universo creado. En el análisis de esta *oralidad fingida* entran en juego no solo estrategias discursivas orientadas al contacto con el interlocutor sino también un intento de recreación de la variación lingüística. No obstante, el resultado no es siempre homogéneo. El proceso de traducción y, en el caso del español, la tendencia a realizar dos versiones de doblaje para América y España hacen que un mismo producto audiovisual sea susceptible de construir la oralidad de manera diferente. A través del análisis de tres películas clásicas de Disney se observará la explotación de la variación dialectal del español con fines discursivos y narrativos.

**PALABRAS CLAVE:** Oralidad fingida, doblaje, tradición discursiva, español de América, español neutro, variación diafásica, variación diatópica, distancia comunicativa, traducción audiovisual.

## ABSTRACT

Watching a children's animated film involves putting aside our incredulity in order to enter the universe created by fiction. It is evident that this also affects linguistic features so that, when the characters speak, their interventions are not expected to respond to real idiomatic performances but to be credible and consistent with the universe created. When it comes to analyzing this feigned

---

1. La elaboración de este trabajo ha sido posible gracias al proyecto P08-HUM-03561, "Conciencia lingüística y usos idiomáticos en la Andalucía de la era de la información", que desarrolla actualmente el grupo de investigación EHA (El español hablado en Andalucía) (HUM-134), al que pertenece la autora. Agradezco a Elena Méndez García de Paredes y a Araceli López Serena sus valiosas observaciones a un borrador previo.

orality, not only do discursive strategies aimed at contact with the interlocutor enter into play, but there is also an attempt to recreate linguistic variation. The result, however, is not always homogeneous. The translation process and, in the case of Spanish, the tendency to make two dubbed versions, one for Latin America and another for Spain, makes for the fact that the same audiovisual product can construct the communicative immediacy in different ways. The presence of Spanish dialectal variation to obtain discursive and narrative effects will be studied through the analysis of three classical Disney films.

KEYWORDS: Feigned orality, dubbing, discursive tradition, Latin American Spanish, neutral Spanish, diaphasic variation, diatopical variation, communicative distance, audiovisual translation.

## 1. INTRODUCCIÓN

La presencia de la oralidad<sup>2</sup> en diferentes tipologías textuales se ha constituido en un ámbito de estudio reciente que ha dado como fruto trabajos que, tanto para el español actual como para su conocimiento diacrónico, han aportado importantes resultados en el análisis de una lengua que ya no es concebida como un bloque monolítico y homogéneo, sino en la que la variación lingüística se constituye en rasgo inherente a su misma condición histórica<sup>3</sup>. En este panorama general, está cobrando especial relevancia el análisis de lo que se conoce como la *oralidad fingida*. Esta expresión aglutina fenómenos de muy diversa índole relacionados con la manifestación de las técnicas constructivas de lo oral en lo escrito y, más concretamente, en textos escritos ficcionales. No es el único término empleado (*oralidad construida, oralidad prefabricada, oralidad ficticia, oralidad literaria, oralidad inventada, mimesis de lo oral...*) pero todos ellos presentan como denominador común el hecho de que, según Koch y Oesterreicher (1990: 5 [2007: 21]), implican poner el acento en el lenguaje usado en el medio gráfico, pero concebido como si fuera hablado (concepción oral)<sup>4</sup>. Existe toda una serie de recursos que pretende conferir a estos textos un

2. El estudio toma como marco teórico el modelo de análisis de Koch y Oesterreicher (1990[2007]), que distingue entre el lenguaje de la inmediatez comunicativa (*oralidad*) y lenguaje de la distancia (*escrituralidad*) basándose en una concepción más o menos formal del discurso.

3. Repasar en esta breve introducción la amplia bibliografía existente en torno a los reflejos de lo oral en lo escrito sería una empresa inabarcable. No obstante, cabe destacar la relevancia para el estudio del español actual de Narbona (2001), Brumme ed. (2008 a y b), López Serena (2007), Mancera (2009). Asimismo, en el terreno histórico, algunos trabajos de Bustos (1993, cf. también Bustos, en este volumen) y Cano (2003) han contribuido a abrir una línea de investigación de búsqueda de huellas de oralidad en textos del pasado. De este modo, se están incorporando como fuentes de estudio tradiciones discursivas que no formaban parte del inventario de textos empleados habitualmente en la descripción de la historia del español.

4. Esta pretensión de verosimilitud del lenguaje hablado "ha llamado la atención sobre una multitud de problemas que se sitúan en ámbitos tan generales como la relación entre oralidad y



cierto aire de “habla viva”, entre los que se encuentra el empleo de estrategias discursivas orientadas al contacto con el interlocutor; de ahí la alta frecuencia de imperativos, vocativos y expresiones fáticas o apelativas. No obstante, la manipulación en favor de la estilización implica adaptar la oralidad a las condiciones específicas del discurso escrito (fundamentalmente de carácter literario) y, por lo tanto, reducir la gran variedad de mecanismos expresivos en favor de la informatividad, coherencia y cohesión. El hecho de que la redacción de los guiones esté concebida para que estos sean dichos aparentando verosimilitud con la imagen obliga a un doble proceso: por un lado, a la eliminación de aquellos rasgos de la oralidad prototípica sin relevancia comunicativa que *harían tediosa y banal la escena*; por otro, a la selección de los que contribuyen a lograr un texto coherente y cohesionado. Esta oralidad fingida es más real, obviamente si tiene cabida la variación.

De acuerdo a la lingüística de las variedades de Koch y Oesterreicher, es posible distinguir entre fenómenos universales de lo conceptualmente hablado y las particularidades idiomáticas de cada lengua histórica en concreto. Este hecho resulta clave en traducción, especialmente en lo que se refiere al trasvase idiomático de rasgos de oralidad fingida de un texto original (TO) a un texto meta (TM). Así, si bien existen fenómenos vinculados a la oralidad que son el resultado de condiciones comunicativas universales<sup>5</sup> y que, por lo tanto, son susceptibles de ser materializados a través de lenguas históricas particulares, otros fenómenos conceptualmente hablados son específicamente idiomáticos, especialmente cuando aparecen en el discurso rasgos dialectales, sociolectales y situacionales estigmatizados por la modalidad propia de la distancia comunicativa. Este hecho cobra especial relevancia en el proceso de traducción.

---

escritura, entre norma (prescriptiva) y uso, entre los discursos disponibles en una lengua y los recursos posibles en otro sistema lingüístico, además de las diferencias que puede haber entre las *convenciones de cada género textual en las diferentes culturas*” (Brumme 2008a: 8).

5. Rasgos universales de lo hablado en los distintos niveles de análisis lingüístico: (i) pragmático-textual: marcadores discursivos, marcadores de turno de palabra, señales fáticas, huellas de proceso de formulación, interjecciones y fenómenos entonativos de modulación pragmática, (ii) sintáctico: construcciones *ad sensum*, anacolutos, reduplicaciones, suspensión de oraciones inconclusas, segmentaciones y dislocaciones, distintos grados de integración sintáctica y predominio de la parataxis, (iii) semántico: escasa variación léxica del discurso hablado, dominado por la iteración, reducida explotación de la diferenciación paradigmática, referencialización imprecisa (palabras ‘ómnibus’), empleo de deícticos y recursos expresivo-afectivos en condiciones de fuerte implicación emocional, (iv) fónico: descuido articulatorio de la inmediatez frente a una articulación más esmerada en la distancia. Carácter universal fruto de condiciones comunicativas universales, aunque su realización material solo sea posible a través de lenguas históricas particulares.

A pesar de la existencia de trabajos que analizan los mecanismos empleados para adaptar la oralidad<sup>6</sup> de un texto original a una lengua meta, aún queda mucho trabajo por hacer en el ámbito cinematográfico<sup>7</sup> del *doblaje*<sup>8</sup>. El *DRAE* da la siguiente definición del término: “En el cine o televisión, operación en la que se sustituye la parte hablada por su traducción en otra lengua”. Ante ese proceso de adaptación, al que cabría añadir la necesidad de sincronía labial o *lipsing* entre el nuevo texto meta y las actuaciones de los actores en pantalla, cabe preguntarse qué hacer en el caso de que el texto original presente una variación fuertemente idiomática. Llegados a este punto, puede decirse que las opciones del traductor se reducen a dos: (1) eliminar la marca loco-dialectal y perder el efecto de extrañeza para facilitar la comprensión o (2) mantener el efecto de extrañeza reemplazando la forma loco-dialectal original por otra que, aunque propia de algún dialecto de la lengua de llegada, sea suficientemente conocida por el común de los hablantes<sup>9</sup>.

Este trabajo tiene como objetivo analizar parte del proceso de adaptación de la variación lingüística desde el texto original a la lengua meta como mecanismo para tratar de mantener en la ficción discursiva la verosimilitud idiomática. Para ello se analizarán los doblajes al español de tres películas de Disney: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Dumbo* (1941) y *El libro de la Selva* (1967)<sup>10</sup>. Estos largometrajes, además de enfrentar a los personajes a di-

6. Así, los trabajos recopilados en Brumme (2008a) analizan cómo se representa la oralidad en el trasvase de lengua circunscribiéndose a diferentes tradiciones discursivas y a diferentes tipos de textos ficcionales (diálogos teatrales, películas basadas en obras literarias, comedias de situaciones, cómic...).

7. La presencia del elemento lingüístico en el cine es progresiva y de naturaleza diferente. Así, el nacimiento del cine está vinculado a la representación icónica a través exclusivamente de imágenes. De ahí que se hable del *esperanto universal del cine mudo* (Chaume 2004: 40). Pronto aparecieron una serie de enunciados cortos e ilustrativos para la trama, los intertítulos, mediante los cuales el elemento lingüístico se hizo presente. A partir de ahí la narración audiovisual se ha hecho más compleja como código. De hecho, existe una versión en cine mudo de *Blancanieves* (1916) que probablemente conociera Walt Disney y que pudo servirle de inspiración para su posterior versión (1937).

8. Para el ámbito del doblaje y la subtitulación se suele emplear el término *oralidad prefabricada*, que hace referencia a los productos audiovisuales que utilizan un lenguaje escrito con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera un discurso oral (Chaume 2004).

9. Es lo que ocurre en determinados pasajes de la serie norteamericana *Friends*, según pone de manifiesto Pons (en prensa): “Hay que recordar que en la operación de doblado se diluyen, en general, las marcas fonéticas dialectales y sociolectales del original. Así, en *Friends* original hallamos personajes con fuerte acento neoyorquino que se convierten en estándares de su correspondiente lengua meta al doblar, a menos que se quiera usar algún rasgo lectal con intención humorística, caso en el que se elige algún lecto de la lengua de llegada”.

10. En este se tendrá en cuenta las variedades lingüísticas existentes en los dos redoblajes que incluye la edición especial en DVD de 2009 en lo que respecta a *Blancanieves*: el peninsular de Alfredo Cernuda (AC) (*Blancanieves y los siete enanitos*, 2001) y el americano de Moisés



ferentes situaciones comunicativas, a veces cuentan con dos versiones para el ámbito hispánico (peninsular e hispanoamericana). Asimismo, es habitual que incluyan alguna modalidad geográfica específica para caracterizar determinados personajes. La finalidad última será comprobar el grado de presencia de la variación, su funcionalidad narrativa-discursiva y su forma de representación en ambos casos.

## 2. LA REDUCCIÓN DE LA COTA DE VARIACIÓN LINGÜÍSTICA. EL PROCESO DE ESTANDARIZACIÓN EN LOS DOBLAJES AL ESPAÑOL

Como se puso de manifiesto anteriormente, uno de los problemas a los que se enfrenta el traductor se da cuando los productos que van a ser doblados presentan en su lengua original algún tipo de variación que sería necesario reproducir si se quiere ser fiel al texto original. En este sentido Goris (1993), que sintetiza en tres pasos el proceso de acomodación<sup>11</sup>, habla del primero de ellos en términos de *estandarización lingüística* del original, ya que lo habitual es que las variantes lingüísticas particulares de una comunidad de hablantes se sacrifiquen en la traducción y se adopte la variante comúnmente aceptada como estándar y neutra de la lengua de destino. Es en este punto donde habría que tener en cuenta que esta “variante no marcada” no es la misma para todo el ámbito hispánico<sup>12</sup>; de ahí que la traducción audiovisual se haya desempeñado

---

Palacios (MP) (*Blanca Nieves y los siete enanos*, 2001). Asimismo, se consultará el redoblaje “canónico” dirigido por Edmundo Santos (ES) (*Blanca Nieves y los siete enanos*, 1964). Precisamente, las primeras objeciones que se hicieron hacia el español neutro “se producen con motivo de las traducciones de las películas que la productora de animación Disney hizo bajo la dirección de Edmundo Santos. Las películas se doblaban –primero en Los Ángeles y luego en México–, con la participación de actores de variada procedencia hispanoamericana, a los que Santos dirigió hasta finales de los 70 imprimiendo al trabajo una personalidad lingüística especial; su estilo constituye incluso hoy un canon para el doblaje de animación” (Bravo 2008: 69-70). Aunque para *Dumbo* existió un primer doblaje argentino, solo he podido acceder a la versión que más de dos decenios después del estreno fue traducida también por Edmundo Santos empleando la variante no marcada habitual en estos doblajes (español “neutro” de Hispanoamérica). A este mismo director de doblaje corresponde la versión empleada para el análisis de *El libro de la Selva*.

11. Los otros dos son la *naturalización* (adaptación de referentes culturales del texto original) y la *explicitación* (enriquecimiento respecto al original del número de referencia empleadas para asegurar la continuidad de la historia).

12. Y es que, como señala Wulf Oesterreicher, “si queremos determinar, en el interior de lo que llamamos mundo hispánico, el valor específico de la lengua española hablada y escrita” en cualquiera de las naciones hispanohablantes, “esta especificación no debe ser descrita en términos de dependencia e independencia o de subordinación, desvío, etc., como tradicionalmente y a menudo ha sido considerada” (Oesterreicher 2002: 276), puesto que, en numerosas ocasiones, “en el campo de la fonética, fonología, morfosintaxis y léxico del español es imposible establecer un estándar general, una norma unitaria”, hasta el punto de que “incluso la postulación de una

en los últimos años de manera pluricéntrica, es decir, existan distintas versiones de doblaje para América y España<sup>13</sup> (lo que implica el reconocimiento de más de una cadena variacional). Para terminar de complicar la situación, entra en juego el dilema al que tienen que hacer frente las empresas productoras de películas: ¿cómo afrontar la barrera dialectal de Hispanoamérica?<sup>14</sup>. Básicamente se plantearon dos soluciones: recurrir a lo que se ha denominado *español neutro* o hacer una versión para cada país en el que el film se proyecte, con el coste implicado<sup>15</sup>. En el caso de la ficción animada, las diferencias entre una y otra suelen reducirse a las consabidas discrepancias entre el español americano y el peninsular<sup>16</sup>, que, en el aspecto fonético, se materializan en el empleo generalizado del seseo frente a la variedad castellano-norteña con distinción entre /s/ y /θ/<sup>17</sup>. Otro aspecto en el que contrastan ambas versiones tiene que ver con el empleo de las formas pronominales. Como es sabido (vid. Fontanella 1999, Real Academia Española 2009a, entre otros), en los pronom-

---

norma americana que agrup[ara] una serie importante de fenómenos [sería] una mitificación” (Oesterreicher 2002: 285).

13. En el caso de las películas de Disney, el estreno en 1991 de *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*) marca el comienzo de la comercialización de dos doblajes diferentes en español (Iglesias 2009: 53).

14. En este sentido, son muchos los autores que han criticado la mezcla de acentos de los primeros doblajes en español: “Las productoras norteamericanas observaban que los países latinoamericanos recibían con marcada diferencia las cintas habladas en español realizadas en los estudios de Hollywood o de Joinville-Le Pont (París). Una batalla de acentos que los norteamericanos no entendían muy bien impedía que una película con modismos cubanos triunfara en Argentina o viceversa. Lo que era aceptado en un país era rechazado por el resto” (Ávila 1997b: 24).

15. Algunos autores han señalado la motivación económica que subyace a la creación de este *español neutro*, *latino*, *hispanoamericano*, *latinoamericano* o *español internacional*: “su invención está motivada por intereses económicos de las grandes productoras y elevada a koiné fundamentalmente por los medios de comunicación social, las grandes empresas de traducción audiovisual y por los profesionales de la traducción audiovisual” (Miquel 2005: 1).

16. Quizá sea en el léxico donde resida buena parte de las diferencias entre ambas versiones. Así, encontramos adjetivos que presentan un significado diferente, como ocurre con el *penoso tímido* del redoblaje hispanoamericano, que, según aparece en el DRAE en su cuarta acepción en Cuba, El Salvador y México es equivalente a “tímido” (‘vergonzoso’). Asimismo, existen palabras que son empleadas solo en una de las variedades. Es lo que ocurre con *piso* (¡*El piso está barrido!*) para referirse al *suelo* (¡*Mirad, el suelo, lo han barrido!*). La diferente marcación coloquial o muy culta de determinadas expresiones es un aspecto en el que difieren ambas versiones. Así, el empleo de los verbos *apenar*, *acomodar*, *mostrar* (*las manos*), *hornear* (*un pastel*) o adjetivos como *gentil* se siente como culto en el español peninsular pero en México es sentido como no marcado.

17. A partir del distinto tratamiento de las consonantes implosivas y del seseo, Ávila (2003) ha establecido tres diasistemas, que él denomina α, β y γ por su orden de frecuencia en los medios. Así, (α) se corresponde con seseo y ausencia de aspiración; (β), con seseo y aspiración y, finalmente, (γ) distinguiría /s/ y /θ/ sin relajación de implosivas. Este último coincidiría con la realización normativa del español castellano norteño.



bres de tratamiento del español de América no se utiliza la forma *vosotros* sino *ustedes*, conjugada en tercera persona del plural, con valor de familiaridad y no de cortesía. La forma *vosotros* y su correspondiente verbo conjugado no son utilizados en español de México, como tampoco el posesivo *vuestro*. De ahí que Blancanieves, cuando se dirige a los pajaritos del bosque para que le informen de dónde puede alojarse, utilice la forma *ustedes* en la versión de MP y *vosotros* en la de AC.

<i>¿les digo una cosa?</i>	<i>¿Os cuento un secreto?</i>
<i>¿Prometen no contarlo?</i>	<i>¿Me lo guardaréis?</i>
<i>Ustedes me protegerán, ¿verdad?</i>	<i>Con vosotros no tengo nada que temer</i>

En cuanto a los verbos, la diferencia más llamativa es el distinto reparto del pretérito perfecto compuesto o antepresente (*he cantado*), forma cuyos usos muestran mayor variación geográfica en el español de hoy (RAE 2009: 1721), y el del pretérito perfecto simple o indefinido (*canté*). En líneas generales puede decirse que en América la presencia del antepresente, aunque existen variaciones por zonas, es menor que en España. La oposición en España entre *he cantado* / *canté* radica en una diferencia de temporalidad: ambos tiempos son pasados pero el antepresente indica anterioridad a un punto de referencia situado en el presente frente al indefinido que indica anterioridad al punto del habla. Al contrastar ambas versiones se observa que en varias ocasiones un pretérito indefinido de la versión panamericana se corresponde con un antepresente en la peninsular:

<i>Te asusté</i>	<i>Te he asustado</i>
<i>Sacudieron las sillas</i>	<i>Han quitado el polvo</i>
<i>Y también lavaron las ventanas.</i>	<i>Han limpiado las ventanas</i>
<i>¡Caracoles, nos robaron las telarañas!</i>	<i>¡Anda, han robado las telarañas!</i>
<i>¡Nos robaron la vajilla!</i>	<i>¡Eh, nos han robado los platos!</i>
<i>Lavaron mi taza</i>	<i>Han lavado mi taza</i>
<i>Me traicionó</i>	<i>Me ha traicionado</i>
<i>Creo que a Blancanieves la descubrió la reina</i>	<i>Tal vez la reina haya encontrado a Blancanieves</i>

Sin embargo, encontramos un caso de pretérito compuesto en la versión americana en el que se observa una oposición más puramente aspectual que temporal, ya que alude a eventos que tienen relevancia en el momento presente. Eso explica que el español europeo para marcar esa continuidad recurra a un presente: *y todo lo han dejado en su lugar. / Pero...si está todo limpio*<sup>18</sup>.

18. No obstante, no siempre se expresa así esa vinculación del pasado con el presente. Las diferentes maneras de traducir del inglés hacen que en determinados casos se emplee en pasado lo que en otra versión es presente. En cualquier caso, la tendencia es no usar el pretérito perfecto en el español americano:



Pero, además de la adaptación pluricéntrica que se observa en el ámbito hispánico, llama la atención la tendencia a eliminar rasgos subestándares presentes en el texto original que en la ficción anglosajona son explotados como recursos de gran rentabilidad discursiva para caracterizar a los diferentes personajes. En esta línea se encuadran las producciones de Disney<sup>19</sup>. No cabe duda de que la forma de hablar, tanto en cine de imagen real como de dibujo, constituye un eficaz instrumento de caracterización. En el caso de la ficción animada, las características estereotipadas de muchos de los personajes, que se presentan al espectador como representantes-tipos de formas de ser (*dormilón, perezoso, tontín...*), unidas al fuerte maniqueísmo que caracteriza las tramas de los largometrajes de corte clásico, hacen que los rasgos lingüísticos cobren, si cabe, mayor relevancia en este tipo de producciones. Por esta razón llama la atención que, a pesar del empeño de W. Disney por definir la personalidad de sus personajes, en las versiones al español se emplee para los enanitos un habla neutra desprovista de rasgos en la que se diluye la caracterización lingüística que tienen estos en la versión original en inglés, más realista en cuanto al tipo de lengua empleada por unos rudos mineros<sup>20</sup>. Luis Alberto Iglesias (2009: 32-34) ilustra con los siguientes ejemplos pertenecientes a *Grumpy* y *Happy* algunas variantes lingüísticas asociadas a un subestándar del inglés<sup>21</sup>

¿Qué fue eso?

¿Qué te pasa? ¿Te comió la lengua el gato?

Oh, pobrecito, ¿te hiciste daño?

Lo imaginé, no me equivoqué.

¿Qué es eso?

¿Qué te pasa? ¿No tienes lengua?

¿Te encuentras bien?

Lo sabía, lo sabía

19. "En las películas [de Disney] originales en lengua inglesa se escuchan con frecuencia en boca de humanos y animales por igual [...] variantes del inglés caracterizadas, entre otros aspectos, por cierto grado de agramaticalidad. Estas variantes *subestándar* del inglés funcionan como elemento caracterizador de primer orden, pese a lo cual casi nunca se trasladan a los doblajes en español. Por lo general, si el habla de cualquier personaje secundario o de reparto presenta elementos de inglés subestándar en la versión original, la traducción para el doblaje los "limpia", elevando así su nivel de habla de manera que el personaje en cuestión se exprese en la variante no marcada (español neutro de Hispanoamérica)" (Iglesias 2009: 94).

20. "[L]a consecuencia de que se haya perdido en la traducción la variante lingüística utilizada por enanitos como *Grumpy* y *Happy* es que el carácter de los personajes que percibe el espectador de habla hispana es en gran medida distinto. Así, en lugar de unos rudos mineros que se expresan con un habla familiar y descuidada no carente de graves errores gramaticales (que es como los enanitos aparecen retratados en la versión original en lengua inglesa), los espectadores de España e Hispanoamérica han sentido siempre a los enanitos (porque así los han escuchado) como unos tiernos personajes que, a pesar de no entender más que de partir rocas a golpes con un pico, sorprendentemente son capaces de expresarse con la misma corrección y distinción que demuestra Blancanieves, un miembro de la realeza" (Iglesias 2009: 36).

21. Omisión de una consonante final, especialmente cuando va precedida de una *n* (*They don' wan' nothin' an'*), diferente pronunciación de los sonidos vocálicos (*yet* como [yit], *get* como [git]), uso de la doble negación, pérdida de la *g* final en terminaciones en *-ing* (*bleedin', mornin'*), pronunciación coloquial en *got to* (*gotta*), pronunciaciones coloquiales del tipo *'em* (por *them*) y *ol'* (por *old*), empleo de la forma *ain't* como auxiliar universal de negación...



y que han desaparecido en las versiones al español<sup>22</sup>: *Grumpy*: 'Tain't natural. There's something wrong ! They ain't actin' this way for nothin' ! En este punto cabe plantearse si se trata de restituir en el caso del español de alguna manera ese carácter rudo y, de ser así, analizar las estrategias discursivas seleccionadas para lograrlo. Si bien es verdad que, como se apuntaba anteriormente, los enanitos de Blancanieves no emplean en español frases agramaticales ni pronunciaciones alejadas de la norma culta, sí es cierto que hacen uso de modismos, frases hechas y giros coloquiales que de alguna manera recrean la vivacidad e implicación afectiva. Aunque aparecen expresiones comunes a ambas versiones (¡Caracoles!), la tendencia a la *naturalización* del texto hace que existan diferencias entre unas y otras<sup>23</sup> (¡Parecen viejas locas de sociedad! / ¡Panda de nenas!). El autor a veces introduce interjecciones emocionales y expresivas (*oh, uff, ah...*) que contribuyen a reforzar la pretendida autenticidad oral del discurso de un determinado personaje. Es lo que ocurre con el carácter refunfuñón de Gruñón, en el que son habituales expresiones como ¡locos!, ¡bobos!, ¡pamplinas!, ¡tontos!..., así como frases hechas: *nosotros pagaremos los platos rotos, aquí hay gato encerrado, a mí esto me huele mal*. Más interesante es la estructuración discursiva de carácter citativo empleada en ambas versiones con una clara función de reproche y recriminación. Se trata de un mecanismo que al reproducir parte de la intervención precedente contribuye a crear un discurso de carácter polifónico cohesionado a modo de estructura eco:

Sabio: ¡Cállate, la despiertas! Gruñón: ¡Que se despierte y que se largue de una vez!	Sabio: No tan alto. La despertarás. Gruñón: ¡Que se despierte! Esta no es su casa.
Blancanieves: ¿Qué tal? ¿Cómo están? [silencio] Les dije qué tal, cómo están Gruñón: ¡Cómo estamos de qué!	Blancanieves: ¿Cómo estáis? [silencio] Digo que cómo estáis. Gruñón: ¡Cómo estamos de qué!

Una de las escenas que permite observar las diferentes adaptaciones discursivas en una y otra versión al español de *Blancanieves* es aquella en la que la malvada reina pregunta al espejo mágico quién es la mujer más hermosa. Este diálogo podría considerarse propio de la distancia comunicativa. No hay que

22. Las versiones al español sí han mantenido cierta caracterización lingüística de *Sabio* y *Mocoso*, aunque esta no se logra mediante el empleo de determinada variedad sino a través del tartamudeo y balbuceo de aquel y la voz nasal de este. Otros personajes de Disney hablan un inglés subestándar, según se desprende del estudio de Iglesias (2009): los ratoncitos de la película *Cinderella*, los animales que viven en el campo (el sabueso Towser) en *101 Dalmatians* o los rudos piratas del Capitán Garfio en *Peter Pan*.

23. En los ejemplos que sirven de ilustración a las explicaciones teóricas se situará siempre en primer lugar el fragmento perteneciente a la versión hispanoamericana.



olvidar la naturaleza de los personajes que intervienen (desigualdad jerárquica) y el tipo de referencialización (la condición de mujer más bella del reino). Se trata de un discurso altamente planificado, apartado de toda espontaneidad, que se desarrolla en un contexto de conjuro mágico. Prueba de ello es que el diálogo esté sometido a la artificiosidad de la rima y el ritmo (hablan en verso), lo que hace de esta escena un ejemplo muy ilustrativo de cómo se plasma lingüísticamente en la ficción animada una escena propia del formalismo<sup>24</sup>. Así, en la versión original en inglés el empleo de las formas pronominales de 2.<sup>a</sup> persona singular arcaicas *thou/thee/thy* y sus correspondientes formas verbales terminadas en *-t* o *-st* (*wouldst/hast*, etc.) configuran un discurso lleno de solemnidad y reverencia, en consonancia con el carácter mágico de la escena. En las versiones españolas llama la atención que, frente al tuteo generalizado del doblaje hispanoamericano, esta solemnidad se logre en la peninsular precisamente a través del empleo del pronombre *vos*, un uso alejado de la lengua estándar actual. Se trata del llamado *voseo reverencial*, que consiste en el empleo de *vos* para dirigirse con especial deferencia a la segunda persona gramatical (tanto del singular como del plural). Esta fórmula de tratamiento de tono elevado, común en épocas pasadas, solo se emplea hoy con algunos grados y títulos, en actos solemnes, o en textos literarios que reflejan el lenguaje de otras épocas. El empleo de este voseo reverencial que emula una situación propia de otras épocas, al igual que ocurre con los anacronismos léxicos (*beldad*), coadyuva a que el espectador traslade la acción a una época remota no especificada, colaborando, de este modo, a aumentar el carácter clásico de la obra e insertarla en la línea de los cuentos de hada tradicionales.

En los últimos años se ha observado un cambio en las películas de ficción animada que afecta no solo a la calidad de la imagen (nuevos programas informáticos sustituyen a los antiguos bocetos dibujados a mano)<sup>25</sup>, sino también a la temática (no basada exclusivamente en cuentos tradicionales) y a los

24. Ese hablar en verso es un recurso que se emplea fuera de situaciones de distancia comunicativa en el discurso de los personajes inmediatamente previo a una canción. Es como si fuera un paso que funciona simultáneamente de tránsito y anuncio: *Ustedes lavan los platos / ustedes todo a limpiar / a sacudir las telarañas / y yo la escoba voy a usar* [comienza la canción "Silbando al trabajar"]. *Vosotros vais a fregar/Quitar las telarañas será vuestra misión/a vosotros os toca ordenar/Y a mí barrer la habitación* [comienza la canción "Silbando al trabajar"].

25. "Desde que Disney comenzara a producir películas de animación, sus contenidos y técnicas de producción han ido evolucionando. El hito más significativo y revolucionario sucedido en el mundo de la animación ha sido, sin duda, el surgimiento de la animación por ordenador, con el consiguiente desarrollo del diseño gráfico, la simulación y la animación computarizada (Bendazzi 2003: 449). Esta nueva tecnología ha impulsado un cambio radical en la definición de la animación como sistema de producción y que [sic] ha desembocado en la conjunción de una expresión estética que difiere completamente de la animación de corte clásico" (Martínez 2010: 298-299).



rasgos de los personajes que intervienen, que presentan en muchos casos una caracterización física y psicológica próxima a personas reales y alejada del maniqueísmo esquemático anterior. En cierto modo, se trata de la incorporación de elementos que contribuyen a reflejar un mundo más verosímil en el que los ambientes y universos narrativos se vuelven más contemporáneos. También la relación de los hablantes con su lengua (en el caso del español mediático) parece haber cambiado en lo que se refiere a los usos lingüísticos que sirven para caracterizar los personajes animados en producciones dirigidas a los niños que hace que actualmente puedan aparecer registros, niveles y estilos de lengua muy diferentes que ayudan a hacer del cine de animación una realidad plurilingüística frente a lo que ocurría en los inicios con obras de corte clásico<sup>26</sup>.

### 3. LA EXPLOTACIÓN DE LA VARIACIÓN DIALECTAL EN LA FICCIÓN ANIMADA. LA CREACIÓN DE ESTEREOTIPOS A PARTIR DEL ACENTO ANDALUZ

Se apuntaba al comienzo que entre los fenómenos concepcionalmente hablados específicamente idiomáticos habría que situar la aparición en el discurso de rasgos dialectales estigmatizados por la modalidad propia de la distancia comunicativa. La ficción animada da cabida a fenómenos de esta naturaleza con una finalidad narrativa de caracterización humorística de personajes-tipos, al menos en las películas analizadas. Así, si bien es cierto que en *Blancanieves* no aparece ninguna marca dialectal (lo que constituye una tendencia habitual en los clásicos de Disney), *Dumbo* y *El Libro de la Selva* emplean este recurso en determinadas escenas en la lengua original. En el primer caso, cuando Dumbo y Timothy se encuentran con los cuervos que, finalmente, enseñan al elefantito a volar; en el segundo, cuando Mowgli, entristecido por no encajar en la vida de la selva, se topa con cuatro buitres que tratan de animarlo. Puede observarse que en ambos casos se trata de escenas similares: los protagonistas, decepcionados, huyen de la sociedad y se encuentran con tipos marginales representados por pájaros (cuervos, buitres) que tratan de

26. Ello podría explicar la tendencia de la factoría Disney a abandonar el español neutro "como única modalidad lingüística para el doblaje de las películas comercializadas en Hispanoamérica para pasar a los doblajes "localistas" en español, a saber: doblajes que incorporan acentos y elementos de humor propios del país hispanohablante en que se exhiben. En 2004 extendió a Méjico [sic] esta modalidad de comercialización con el doblaje en "español mejicano" de *Home on the Range*, titulada *Vacas Vaqueras* en este país y *Zafarrancho en el rancho* en España. Desde 2005, a partir del estreno de *Los increíbles* se distribuyen también en Argentina doblajes en "español argentino". De resultas de esta nueva práctica, películas recientes como *Chicken Little*, *Cars* o *Ratatouille* ya se han comercializado simultáneamente en cuatro versiones en español: castellano o español de España, español de Méjico, español de Argentina y español "neutro" de Hispanoamérica" (Iglesias 2009: 54).



devolverles la confianza a partir de comentarios de carácter cómico. Se logra crear de este modo diálogos en los que junto a intervenciones conmovedoras conviven las humorísticas. A este efecto cómico contribuye sin duda la presencia de variedades dialectales marcadas. Así, el plumaje negro de los cuervos y su organización en una especie de “banda” pudo favorecer que su discurso en la lengua original acogiera rasgos de habla estereotípicos afroamericanos<sup>27</sup>. Por su lado, en *El libro de la selva* aparecen cuatro buitres que se expresan con marcado acento británico (Iglesias 2009: 198). Los doblajes al español han podido explotar la variación geográfica con fines discursivos y narrativos para la caracterización de los personajes. El problema es que la solución de equivalencia es arbitraria en el sentido de que se busca entre las modalidades existentes de la lengua meta la más congruente con el personaje y/o situación comunicativa. Esta decisión implica por parte del traductor una fuerte carga de subjetividad en la que los estereotipos, con su alta dosis de simplificación de la realidad y su carácter socializador (trascienden la dimensión individual) juegan un papel clave. Así, los cuervos de *Dumbo* en el doblaje analizado<sup>28</sup> se expresan con un acento español diferente: el cuervo predicador y el de gafas hablan con un acento próximo a la variante no marcada habitual en estos doblajes, el cuervo del sombrero de paja con un acento cubano, y el cuervo gordo con acento mejicano. La modalidad andaluza se hace presente en boca del cuervo Jim, el jefe de la pandilla, doblado por Florencio Castelló, el mismo actor que puso acento andaluz al buitre *Despeinao* de *El libro de la selva*. En ambos casos aparecen rasgos lingüísticos conformadores del prototipo andaluz: seseo, pronunciación aspirada de la /x/, pronunciación fricativa de la *ch*, pérdida de la *-d-* intervocálica, pérdida de la *-d*, aspiración de *-s* implosiva y final (así como desaparición de esta última), apócope (*mu*, *to*), expresiones como *ojú...* Estos discursos geográficamente marcados aparecen en boca de personajes secundarios que responden a estereotipos sociales de personas divertidas (a menudo cantan, incluso flamenco), desenvueltas, descaradas, exageradas y poco amigas del trabajo (continuos bostezos de *Despeinao*).

27. Iglesias (2009: 180) señala algunos rasgos asociados a esta variedad del inglés negro: uso agramatical de formas del verbo *to be* (*They ain't dead, is they?*, en lugar de la forma correcta *are they?*), formas verbales metatizadas (*And aks them what they want*, donde *aks* es metátesis de *ask*) y hasta un caso de múltiple negación (*And no elephant ain't up in no tree, either*).

28. Según Iglesias (2009) en el doblaje dirigido por Luis César Amadori en 1942 se recurrió al habla bozal (español pidginizado empleado por los esclavos africanos) para caracterizar a los cuervos.



#### 4. CONCLUSIONES

Aunque la traducción adoptada en las versiones peninsular e hispanoamericana varía en su configuración lingüística en función de los correspondientes ejes de referencia, las películas analizadas comparten el hecho de reducir la cota de variación presente en el texto original inglés del que proceden, es decir, eliminan los elementos propios del lenguaje hablado o los elementos puramente idiolectales a favor de una lengua mucho más homogénea. De este modo, la *oralidad* más idiomática se diluye en la modalidad propia de la distancia comunicativa. La explicación para tal nivelación, además de insertarse en una tendencia general dentro de la traducción audiovisual, podría relacionarse con una concepción educativa del doblaje, con un deseo de “enseñar divirtiendo” a través del entretenimiento de la ficción animada con el objetivo de desarrollar la competencia lingüística del público infantil al que se dirigía. No obstante, existe un elemento que contribuiría a esta nivelación lingüística: la dependencia de algunos clásicos con los cuentos de hada tradicionales, especialmente los de los hermanos Grimm (*Adapted from Grimm's fairy tales*). Es lo que sucede, precisamente con la película que menos presencia tiene de la variación lingüística: *Blancanieves*<sup>29</sup>. También la elección del título *El libro de la selva* deja entrever la relación de estos largometrajes con obras escritas de carácter literario. En este sentido, aunque es cierto que se era menos fiel al texto fuente, existía una coherencia interna con el universo de ficción que creaba la primera escena de la película, un libro cerrado que se abre con un prólogo que sitúa la trama<sup>30</sup> y que al final de ella se cierra con un feliz epílogo<sup>31</sup>. Se trata, pues, de una estructura circular enmarcada en los límites de la escritura. A ello contribuyen también los anacronismos lingüísticos y los parlamentos en verso. No olvidemos que desde el nacimiento del cine el recurso a la obra literaria como fuente de inspiración ha sido constante. En ese sentido, podría hablarse de un discurso oral elaborado o prefabricado, que reflejará características del discurso espontáneo al que pretende imitar, pero que cuenta con rasgos propios de la escritura. ¿Acaso no es coherente a nivel intratextual mantener esa ficción

29. En el caso de Disney, hay que mencionar no solo *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), sino también *La Cenicienta* (1950). Queda para otro trabajo de investigación realizar un análisis contrastivo de las diferencias que existen en la estilización de lo oral entre las traducciones hechas para la película y las que aparecen en los libros de estos clásicos.

30. Estos elementos verbales visuales cuya función es situar la trama reciben el nombre de “didascalias”.

31. En este sentido, cabe hablar de una relación intertextual con otros clásicos de Disney que sitúan igualmente la trama entre los límites de la escritura a partir de esa estructura circular limitada por los didascalias de prólogo y epílogo, entre los que se encuentran *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente* y *El libro de la selva*. Este último solo presenta el primero de ellos.



en los parlamentos de los personajes?<sup>32</sup> Podría decirse que, en cierta medida, el universo de ficción queda salvaguardado por el barniz de la escritura. De esta manera, el texto cumple con las expectativas del receptor, aunque la dosis de realismo del texto original haya desaparecido en la ficción hispana.

Dibujos más recientes y visualmente más sofisticados de la misma factoría Disney (Pixar) han recurrido a caracterizar lingüísticamente a sus personajes. Todos recuerdan el acento cubano del cangrejo Sebastián en *La Sirenita*<sup>33</sup>. Sin embargo, la explotación narrativa y discursiva de la variedad dialectal ya contaba con antecedentes en el habla andaluza del cuervo *Jim* de *Dumbo* y el buitre *Despeinao* de *El libro de la selva* y se encuadraría en una tendencia general que ha convertido el español hablado en Andalucía en objeto de una percepción intensamente estereotipada a partir de la selección de una serie de rasgos lingüísticos caracterizadores de la modalidad que implican una deturpación de la realidad.

No obstante, la concepción del carácter no monolítico de una lengua va llegando también a la ficción animada y, lo que es más importante, empieza a ser asimilada y acogida por el público (no solo infantil) como un rasgo inherente a este tipo de producciones al igual que, como señala Narbona (2001: 190), la incorporación deliberada de rasgos de la oralidad al diálogo literario ha sido posible porque el lector ha cambiado<sup>34</sup>. Esta transformación que se viene observando en el cine de animación actual que deja entrar cada vez más la variación social y diafásica (y no solo geográfica) va en consonancia con los cambios ideológicos operados en la concepción menos monolítica y más pluricéntrica de la lengua. Asimismo, es probable que se haya producido una permeabilidad entre las estrategias discursivas de la animación para adultos y la que va dirigida a los niños. En cualquier caso, este hecho vendría a avalar la idea puesta de manifiesto por Méndez (2003)<sup>35</sup> de que los medios de comunicación han

---

32. El hecho de que estos cuentos sean muy inespecíficos en cuanto a las referencias temporales (*Había una vez.../ Érase una vez*) y espaciales (“en un lejano reino...”), que son las formas tradicionales de comenzar los cuentos y operan como elementos que marcan la frontera entre la realidad y la ficción, separa la trama de la realidad inmediata y puede contribuir al empleo de una lengua más cercana a la distancia comunicativa y desprovista de variación.

33. En *The Little Mermaid* (1989) hablaba inglés como un jamaicano

34. “[...] de trasvase o incorporación deliberada de la lengua hablada (mejor, de ciertos recursos, propiedades o características de la oralidad) al discurso literario no cabe hablar, en realidad, hasta la época moderna, e incluso actual, si se piensa en el registro propiamente coloquial. Tal *conquista* por parte de la escritura solo ha podido producirse cuando se han dado ciertas condiciones, no solo en los autores, sino también –y sobre todo– en los lectores”.

35. “En efecto, en la actualidad los medios son más que nunca reflejo del uso que hacen los hablantes de su lengua y ofrecen esa realidad variada y diversa que es una lengua histórica, pues transmiten una representación de síntesis social, y al hacerlo, transmiten también una representación de sus actuaciones lingüísticas concretas. La consecuencia de esto es que los hablantes de español cada vez están más familiarizados con otras variedades que, de otro modo, no podrían



contribuido a globalizar formas de hablar el español que antes permanecían ajenas, lo que permite un mayor contacto con variedades que no son propias. No obstante, en el imaginario colectivo parece que parte del encanto de los dibujos clásicos de Disney reside, precisamente, en su alejamiento de la realidad inmediata, no solo en las referencias temporales y espaciales sino también en el terreno idiomático. ¿Estamos ante un cambio dentro de una tradición discursiva que implicaría una mayor aceptación de la variación lingüística (no estereotipada) en el género de la ficción animada audiovisual?

Hay que tener en cuenta que el cine de animación se basa en un pacto o principio de cooperación con el espectador que suspende su incredulidad y admite no solo que los personajes que intervienen hablen (incluso si no son seres humanos) en su idioma, sino también que lo hagan en una modalidad lingüística que no les sería propia atendiendo al prototipo social que representan (rudos mineros expresándose en la lengua de la distancia comunicativa) y donde conviven en el mismo plano el anacronismo lingüístico, las expresiones coloquiales y las variedades dialectales sin atender a la lógica de la lingüística de las variedades de Koch y Oesterreicher. Al fin y al cabo, estamos en la ficción y somos conscientes de ello.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, ALEJANDRO (1997): *El doblaje*, Madrid: Cátedra.
- ÁVILA, RAÚL (2003): "La pronunciación del español. Medios de difusión masiva y norma culta", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51 (1), 57-80.
- BRAVO GARCÍA, EVA (2008): *El español internacional*, Madrid: Arco/Libros.
- BRUMME, JENNY (ed.) (2008a): *La oralidad fingida: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2008b): *La oralidad fingida: obras literarias*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE (1993): "Loralité dans les anciens textes castillans", en M. Selig, B. Frank y J. Hartmann (eds.), *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tubinga: Gunter Narr, 247-262.
- (2011), "Hablo como escribo", en este volumen.
- CANO AGUILAR, RAFAEL (2003): "Sintaxis histórica, discurso oral y discurso escrito", en J. J. Bustos Tovar (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid: Visor, 27-48.
- CHAUME, FREDERIC (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- FONTANELLA DE WEINBERG, MARÍA BEATRIZ (1999): "Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico", en I. Bosque y V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, vol. 1, 1399-1425.

oír. Adquieren con ello conciencia de su nexos social y enjuician sus variedades de lengua y las de los demás. Es decir, lejos de esas visiones catastrofistas, los medios han propiciado una relación totalmente nueva entre lengua y comunidades y proyectan a la sociedad esa clase de plurilingüismo intraindiomático que es propio de una lengua histórica" (Méndez 2003: 165).



- GORIS, OLIVER (1993): "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation", *Target* 2, 169-190.
- IGLESIAS GÓMEZ, LUIS ALBERTO (2009): *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, 2009. Tesis doctoral [en línea] <[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI\\_Iglesias\\_Gomez\\_LA\\_Los\\_doblajes\\_en\\_espanol.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI_Iglesias_Gomez_LA_Los_doblajes_en_espanol.pdf)>
- KOCH, PETER y OESTERREICHER, WULF (1990[2007]): *Lengua hablada en la Rumanía: español, francés, italiano*, Madrid: Gredos, 2007 [Traducción de Araceli López Serena del original alemán *Gesprochene Sprache in der Rumania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübinga: Max Niemeyer].
- LÓPEZ SERENA, ARACELI (2007): *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos 448).
- MANCERA RUEDA, ANA (2009): 'Oralización' de la prensa española: la columna periodística, Berna: Peter Lang (European University Studies XXI/342).
- MARTÍNEZ, SILVIA (2010): "Disney contra la nueva ola del cine de animación", en C. Jiménez et al. (eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*, Granada: Ediciones Tragacanto, 295-313.
- MÉNDEZ G.ª DE PAREDES, ELENA (2003): "El andaluz en la prensa (Actitudes lingüísticas: 1980-1981)", en A. Narbona (dir.), *Actas de las II Jornadas sobre el Habla Andaluza*, 2, Estepa (Sevilla): Ayuntamiento de Estepa, 139-173.
- MIQUEL, CONSUELO (2005): "Traducción y autocensura: el caso de *Kill Bill* en España y Latinoamérica", *Jornades de Foment de la Investigació*, Castellón: Universitat Jaume I, 1, [en línea] <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi10/trad/1.pdf>>.
- NARBONA, ANTONIO (2001): "Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad", en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid: Verbum, 189-208.
- OESTERREICHER, WULF (2002): "El español, lengua pluricéntrica: perspectivas y límites de una autoafirmación lingüística nacional en Hispanoamérica. El caso mexicano", *Lexis* XXVI (2), 275-304.
- PONS RODRÍGUEZ, LOLA (en prensa): "Español de España y español de América en el doblaje: la variación lingüística a través de un estudio de caso", en Daniel Sáez, Jorge Braga, Marta Abuín, Marta Guirao, Beatriz Soto y Nava Maroto (eds.), *Últimas tendencias en traducción e interpretación*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario Panhispánico de Dudas*, Madrid: Espasa.
- (2009a): "El pronombre personal. La correferencia. Las formas de tratamiento", *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Libros, vol. 1, 1161-1267.
- (2009b): "El verbo (I). Tiempo y aspecto. El aspecto léxico. Los tiempos del modo indicativo", *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Libros, vol. 1, 1673-1795.