

# EL DOBLAJE DE PELÍCULAS NORTEAMERICANAS EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA: INCIDENCIA EN LA CREACIÓN DE UNA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

Marta de Miguel González  
*Universidad del País Vasco*

Al finalizar la Guerra Civil la industria cinematográfica española se encuentra totalmente desmantelada. Las nuevas autoridades políticas asumen como reto la reestructuración del sector tomando como referencia dos objetivos: la independencia económica y artística de Hollywood y la expansión de la ideología del régimen. Para ello, adoptan un modo de actuación proteccionista basado en el control integral de todo aquello que aparece en la pantalla grande (*el aparato censorio*) apoyándose en la imposición del doblaje obligatorio (*BOE 1941*): el cine norteamericano traducido logra así satisfacer la creciente demanda de productos fílmicos en España pero se mantiene estrechamente vigilado por el régimen hasta que pueda ser sustituido por producción nacional. Comprobaremos, desde el marco de los EDT, que el efecto logrado por dicha actuación es exactamente el contrario al pretendido.

Al finalizar la Guerra Civil en abril de 1939 la industria cinematográfica española, que había estado organizándose aun de modo precario durante la etapa republicana, se encuentra absolutamente desmantelada, sin medios humanos –diezmados por causas políticas– ni técnicos. Las nuevas autoridades surgidas del conflicto ambicionan dotar al país de identidad propia, enmarcando la creación de una Cinematografía Nacional dentro de dicha aspiración política ya que, como recoge la progubernamental revista *Primer Plano* “la cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace” (nº 2, oct. 1940). El objetivo final que esconde tal pretensión ofrece una doble vertiente.

Por un lado, se anhela la liberación paulatina de la dependencia que la pantalla española ya posee de la producción fílmica extranjera, especialmente norteamericana<sup>1</sup>,

---

[1] Tras la guerra, la alternativa hollywoodiense ocupa las mejores posiciones. En 1935 entraron en España 605 películas; aunque no todas las que se importaban llegaban a estrenarse, 400 de ellas fueron estadounidenses (*Indice...: 470*).

con lo que ello supone de gravamen económico (divisas) para las depauperadas arcas nacionales. Las autoridades reconocen abiertamente tal supeditación en el *Índice Cinematográfico* que sobre el estado de la industria del cine en España publican en 1941: “Dado que nuestra producción de películas es, por ahora, tan escasa en número, no es posible, no lo será probablemente en muchos años, atender al espectáculo cinematográfico sólo con películas españolas” (1941: 470). Efectivamente, según Gubern y Font (1975: 43), entre 1939 y 1944 se estrenan en nuestro país 387 filmes de nacionalidad estadounidense frente a 89 británicos y 183 alemanes. Para su importación las productoras extranjeras contactan con casas españolas, reservándose un tanto por ciento del rendimiento de la explotación, llevada a cabo a través del alquiler de las cintas a los empresarios de los locales. Esta práctica no supone necesariamente un auge de la industria de distribución nacional puesto que la mayoría de las grandes productoras (las *majors* norteamericanas de la MPEA) disponen de sus propias empresas de distribución en nuestro país. En definitiva, un volumen de importaciones tan elevado supone un lastre económico del que hay que deshacerse en favor de la ansiada industria de cine propia. Así las cosas, se promueve el control de la importación recargando el canon pagado por entrada e impulsando la modalidad de adquisición de películas pagando un *royalty* o precio fijo establecido por las productoras. Estas medidas se refuerzan con la concesión de permisos de importación a quienes produzcan “películas íntegramente nacionales y de una categoría decorosa” (OM 28 oct 1941).

Por otro lado, se intenta expandir y asentar el modo de pensar y de concebir la realidad sobre el que se sustenta el régimen de Franco, hacer del cine un vehículo de transmisión de identidad nacional en defensa del patriotismo, la fe y moral católica, el orden, etc. Las autoridades son perfectamente conscientes del valor didáctico del medio, como demuestra la localización del Departamento de Cinematografía dentro de la Dirección General de Propaganda (Ministerio de Gobernación) ya en 1940<sup>2</sup>. En documentos internos redactados a raíz de la constitución del mencionado organismo se defiende la “orientación doctrinal del cine y su aprovechamiento para servir las normas del Estado” así como la utilización de “la gran influencia social del cine para dirigir las masas de opinión por los cauces que interesen al Estado”<sup>3</sup>.

Obviamente, estas dos grandes aspiraciones en la base de la reorganización de la industria fílmica española –esto es, la autonomía cinematográfica y el adoctrinamiento ideológico– conllevan, como podemos intuir, una actuación política de marcada tendencia proteccionista caracterizada por el control férreo tanto del contenido de lo exhibido como de su vehículo de transmisión, elementos irremediabilmente unidos. Como apunta Camino G. Lanza, “La lucha ideológica encuentra su campo de batalla en el lenguaje. Hay que tener en cuenta que una ideología será tanto más efectiva cuanto menos se note su presencia en el mensaje” (1995: 287).

---

[2] En posteriores modificaciones legislativas se mantiene la relación apuntada: por ejemplo, en 1945 el cine es competencia de la Subsecretaría de Educación Popular.

[3] En este sentido, ver el prólogo de la OM 2 nov 1940 y los editoriales de *Primer Plano* nº 6 nov 1940, nº 10 dic 1940, nº 193 jul 1944, por ejemplo.

La Censura estatal, estructurada legalmente en comisiones y juntas, fiscaliza el mensaje de todas las películas, nacionales o extranjeras, que se muestran en España. Su existencia es conocida, defendida y justificada<sup>4</sup> y su obsesiva actuación sobre filmes nacionales incide muy negativamente en la creatividad, originalidad o calidad artística de las cintas españolas. La intervención de las autoridades en la lengua, en cambio, supondrá una manipulación en la película de la que el público no tendrá siempre conciencia: “lo que los receptores leían o veían era considerado por ellos como el propio texto original, como un sustituto fiel y fiable del original y que funcionaba como tal sustituto en la sociedad española de la época” (Rabadán 1991: 37). En términos relacionados con los Estudios Descriptivos de Traducción, “translations are *facts* of target cultures” (Touy 1995: 29): los *hechos* a considerar, esto es, las producciones cinematográficas norteamericanas de los primeros 40, se integran en el panorama fílmico español de modo natural, son *aceptados* por la cultura meta. En definitiva, la citada sutil intrusión en el código lingüístico tendrá consecuencias que trascienden el momento histórico y que inciden en el modo de ver cine que demandará el público español hasta nuestros días; hablamos del imperio del doblaje sobre el subtítulo (o rotulación, según terminología de la época).

Por la **Orden del 23 de abril de 1941** se instituye el **doblaje obligatorio** de toda producción cinematográfica al castellano, reglamentando así la censura idiomática. En este documento, respuesta de las autoridades ante la situación de incertidumbre y peligro que supone la creciente visualización de obras no nacionales en las salas de exhibición y en un intento por controlar dichas cintas para uso político, se establece el canon a pagar para obtener el permiso de importación según su clasificación, se crea un canon de 20.000 pesetas para la obtención de la ahora creada licencia de doblaje y, fundamentalmente, se dispone que

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización especial que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español (Art. 8).

Este texto permanece en vigor hasta que en diciembre de 1946 se promulga otra Orden estableciendo que aquellas películas extranjeras que no obtuvieran el *permiso de doblaje* pueden ser explotadas en su *versión original*, permitiéndose rotular en castellano, excepto en casos de importación por intercambio de una película española. Los casi seis años transcurridos entre una y otra orden son suficientes para instruir al público en la cultura de la superposición de voces.

En realidad, tal conminación idiomática responde básicamente a la creencia de que para poder utilizar el cine como vehículo didáctico es necesario homogeneizar al país lingüísticamente, lo cual se lleva a cabo a través de orden ministerial en 1938, ya

---

[4] Ver García Escudero (1962: 45-7) y *Primer Plano* nº 12, nº 128, nº 180.

que “el uso de varios idiomas entraña una significación contraria a la unidad de la patria”.

En este contexto, la revista especializada *Primer Plano*, afín al régimen, ofrece múltiples artículos de opinión sobre la conveniencia del doblaje, nunca sobre la conveniencia de una ley al respecto, disquisiciones que se concentran entre los años 1943 y 1944; la coincidencia en el tiempo de tal ráfaga de artículos sobre el tema puede quizá deberse a que es entonces cuando empiezan a apreciarse los efectos de la Orden de 1941. Títulos como “La defensa del idioma, primordial misión hispánica del cine” (nº 151), “Contra el doblaje en las películas” (nº 154), “Voces que no quieren ser dobladas ni dobladas” (nº 165), “Discusión sobre doblajes” (nº 172), “En pro de una reglamentación del doblaje” o “Síntesis de una polémica” (nº 178) nos dejan entrever la controversia sobre el tema y permiten intuir asimismo las posturas que defienden: todos los puntos de vista recogidos se manifiestan abiertamente en contra del doblaje.

Para su argumentación se basan en tres ideas, apoyadas en la de que la creación y fortalecimiento de grandes cinematografías nunca ha pasado por tal medida: “los norteamericanos (...) jamás doblan a un intérprete extranjero contratado por sumas exorbitantes y esperan pacientemente a que aprenda el inglés” (nº 156). En primer lugar, se presenta la defensa del idioma como expresión de la identidad de un pueblo (“imperio de la hispanidad”): “Entre los objetivos concretos de la gran misión hispánica reservada al cine, ninguno de necesidad más inmediata y apremiante que el de conservar la pureza del idioma castellano...” (nº 151). En consecuencia, no se puede pretender que un modo de sentir ajeno se interprete bien con nuestro propio idioma. En segundo lugar, se considera el doblaje un atentado artístico, ya que “la calidad de un intérprete cinematográfico reside tanto en su gesto como en su dicción” (nº 167), presentando como alternativa la utilización de subtítulos; bajo esta propuesta no subyace la inocente idea de dar a conocer el cine extranjero en las mejores condiciones posibles, sino que se ve en la rotulación el medio perfecto de lucha contra la hegemonía norteamericana en las pantallas nacionales: “Si la producción extranjera tiene que luchar con su propio idioma, será rechazada por la inmensa mayoría de los locales españoles, que entonces pedirán cintas habladas en nuestro idioma para librarse de la tortura de no entender lo que se dice y de leer letrero tras letrero” (idem). En tercer y último lugar, con el “arma del idioma” en manos de industrias mucho más fuertes y poderosas que invierten mayores cantidades de dinero e importantes recursos humanos, el cine nacional resulta escasamente competitivo, austero y poco atractivo y malamente podrá atraer al público, que se va paulatinamente acostumbrando a ver cine doblado.

En definitiva, las consecuencias que la imposición del doblaje –junto con el resto de medidas proteccionistas– trae al panorama cinematográfico nacional no están precisamente en la línea impulsora que se proyecta: el cine nacional queda relegado respecto al importado. La Industria Cinematográfica Española se construye sobre débiles cimientos. Ciertamente, se consolidan ramas que quedaban por desarrollar y que de otro modo quizá hubieran perecido definitivamente, como estudios de doblaje o empresas de sonido, si bien en su mayoría permanecen ligadas a los filmes extranjeros y no a la producción nacional. Asimismo, las sucursales de las productoras norteamericanas en España, que controlan el sector de distribución y exhibición de sus productos, se ven favorecidas puesto que poseen estudios de doblaje en territorio español, como dispone

la ley. A nivel de contenido, el guión original se manipula con total impunidad en el proceso de traducción y doblaje en función de los intereses censores promovidos por el régimen. Desde un punto de vista artístico, se pierde el tono, el timbre, en fin, la estética sonora del diálogo original a favor de las voces estereotipadas de los estudios de doblaje. Por último, lo más importante, se crea una manera de ver cine en el espectador español que llega hasta nuestros días: el diálogo cinematográfico se oye, no se lee y el admiradísimo *star system* norteamericano se expresa en castellano, lo que contribuye a que la competitividad comercial del cine nacional sufra un daño irreparable. En definitiva, “el doblaje –esa invención del demonio– pone al cine español en un trance de ser o no ser” (nº 167).

Finalmente, junto con la imposición del doblaje y la férrea actuación del aparato censorio, encontramos en la base del fracaso institucional al reconstruir una Cinematografía Nacional un elemento que no se juzgó relevante entonces: la propia naturaleza del proceso de traducción. En el seno de los Estudios Descriptivos de Traducción en los que nos enmarcamos, se asume la idea de que traducir cultura (Mateo 1995: 176) está en la esencia misma de toda actividad de trasvase, de modo que todo texto, tanto origen como meta, se encuentra inevitablemente unido al contexto que lo origina. En consecuencia, “translation activities and their products not only can, but do cause changes in the *target culture*” (Toury 1995: 27); así, con el doblaje de cada película norteamericana penetra en el *polisistema* meta un conjunto de valores socioculturales, estéticos, unas pautas de comportamiento, que obedecen a un modo de concebir la realidad, a unas *normas* propias, definitorias del país que las produce, las cuales van calando paulatinamente en el público nacional. Camino G. Lanza generaliza esta dependencia:

La relación que existe entre el texto traducido y las estructuras sociales no es unidireccional. Además de ser determinado por estas estructuras, dicho texto tiene consecuencias sobre ellas y contribuye a mantener la continuidad o a propiciar el cambio social (1995: 287).

En definitiva, vivimos inmersos en una cultura visual, marcada por la influencia del cine estadounidense tanto en su estructuración empresarial como en su concepto estético. Paradójicamente, el origen de tal dominio se encuentra en el intento de recomponer una Industria Cinematográfica fuerte, hispánica, dominante, defensora “de los principios elementales de nuestra razón de ser”, reflejo del espíritu nacional y que curiosamente adopta a “Yanquilandia” como modelo: “España (...) al contar con una producción fuerte y organizada llevaría al mundo la verdad de su historia y de su espíritu –como ya ha hecho Norteamérica– (...)” (P.P. nº 170). Empero, si bien no se consumó el proyecto en su totalidad, el proteccionismo estatal y sus imposiciones protagonizaron la germinación de un eterno segundón: el CINE ESPAÑOL.

### Referencias bibliográficas

- Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, *Cajas n° 271-275*.
- Gubern, R. y D. Font (1975) *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros S.A.
- Gutiérrez Lanza, C. (1995) “Leyes y criterios de Censura en la España Franquista”, *IV Encuentros Complutenses sobre Traducción*, Madrid.
- Mateo, M. (1995) *La traducción del humor*. Oviedo: Editorial de la Universidad de Oviedo
- Ministerio de Gobernación (Departamento de Cinematografía), *Indice Cinematográfico de España, 1941*.
- Primer Plano* (revista), Años 1940-1944, Madrid.
- Rabadán, R. (1991) *Equivalencia y traducción*. León: Editorial de la Universidad de León.
- Toury, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.