

La obligatoriedad del doblaje durante el primer Franquismo. Entre censura, defensa del idioma y recaudación.

MARÍA BEGOÑA SÁNCHEZ GALÁN
Universidad de Valladolid (UVA)

Resumen. El 23 de abril de 1941 el Sindicato Nacional del Espectáculo emitió una Orden que reguló el régimen de importaciones de películas extranjeras y obligó a doblar al castellano todas las obras que quisieran conseguir una licencia de exhibición en España. A partir de aquel momento, comenzó a traducirse al español todo el texto de la cinta: no sólo los diálogos, sino también los letreros que aparecían en la narración. Filmoteca Española conserva una colección de rótulos que traducen al español textos de distinta tipología incluidos en películas que se estrenaron en España en la década de los 40. Esta comunicación recupera el contexto en el que se realizaron dichos materiales y repasa las circunstancias en las que se emitió una orden que supuso la instauración definitiva del doblaje como herramienta vehicular para la exhibición del cine internacional en España.

Palabras clave: Traducción Audiovisual, Doblaje, Censura, Indicios Gráficos, Rótulos, Títulos de Crédito.

Abstract. On April 23rd, 1941, the Spanish Entertainment Union passed an Order to regulate the foreign movies importation system. That order forced to dub into Spanish all the films that wanted to be exhibited in the country. From that moment on, all the text included in a film was translated into Spanish: not only the dialogues, but also the signs that appeared in the story. The Spanish Film Library preserves a collection of cards that translates into Spanish different kind of texts included in the movies of that period. This contribution analyzes the context in which these documents were made and revises the circumstances that surrounded an Order that entailed the establishment of the dubbing practice as a basic tool to exhibit foreign movies in Spain.

Keywords: Audiovisual Translation, Dubbing, Censorship, Graphic Signs, Title Cards, Title Sequences.

1. Introducción.

En una sala de investigación de la sede de Filmoteca Española, cientos de documentos se despliegan sobre las mesas de trabajo. Cartulinas negras, con letras blancas, muestran títulos de películas, nombres de actores y rótulos de “fin”. En medio de todos estos documentos, aparece un cartón en el que unos dedos sujetan un papel en blanco. En otro, una mano sostiene un bolígrafo sobre una libreta en la que no pone nada. En un tercero, lo que está vacío es un fragmento de la página de un periódico. En el dorso de algunos cartones aparece el título de una película y el sello de la productora de Ramón de Baños (ilustración 1). ¿Qué es todo esto?



Ilustración 1. Cartón realizado en la productora Ramón de Baños Cinema y Foto. Identificado con el título “Bailando nace el amor”. Colección-Museo de la Filmoteca Española.

Contestar a esa pregunta, a ese “¿qué es todo esto?”, fue el objetivo principal de un proyecto de investigación que arrancó con la difícil tarea de poner en orden los varios cientos de documentos que se mezclaban sin un sentido aparente en esta colección. Todo el procedimiento, que ha quedado recogido en dos publicaciones académicas de acceso abierto¹, arrojó los siguientes datos:

- Se catalogaron 893 rótulos.

¹ Para una mayor información en torno al proceso de recuperación e identificación de estos materiales, remitimos a los siguientes artículos:

- SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña. «Los títulos de crédito como patrimonio filmico. De documento informativo a obra plástica», *Fotocinema*, núm. 18 (2019), pp. 13-36. DOI: <<http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5512>>
- SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña. «La traducción de indicios gráficos en las películas de los años 40. Sobre una colección de imágenes realizadas por Ramón de Baños», *Hermeneus*, núm. 21 (2019), pp. 291-231. DOI: <<https://doi.org/10.24197/her.21.2019.291-321>>

- Se consiguió agrupar la mayoría de ellos en torno a 185 títulos de películas.
- Se identificó la procedencia de gran parte de los rótulos, que quedaron atribuidos a los cineastas Ramón de Baños y Manuel Hernández-Sanjuán.

Una parte de la colección remitía a producciones españolas y se pudo verificar que se trataba de los títulos de crédito originales de obras realizadas en España durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Otra parte, la más difícil de identificar, estaba relacionada con títulos de películas internacionales. Entre rótulos en los que se traducía al español la secuencia de créditos, aparecían fragmentos de imágenes descontextualizadas que, imaginábamos, se habían realizado para acoger la versión española de los textos originales de las películas. Tardamos años en atribuir las imágenes a títulos concretos por la escasez de datos que aparecían en las imágenes, pero conseguimos identificar muchos de ellos (ilustración 2).



Ilustración 2. Cartón preparado para incluir una traducción (izquierda). Realizado en Ramón de Baños Cinema y Foto. Colección-Museo de la Filmoteca Española. Captura de un fotograma de *El oráculo del crimen* (*Crime Doctor*), de Michael Gordon, 1943 (derecha).

La identificación de los textos traducidos para las versiones españolas de las producciones internacionales nos llevó a sumergirnos de lleno en el contexto de la historia de la traducción y el doblaje en España. Esta comunicación recoge las fechas y los datos más importantes de la introducción de dichas técnicas en España y recupera el debate acerca del papel del doblaje en el desarrollo de la historia del cine español de la posguerra.

2. Breve historia de la traducción audiovisual y el doblaje en España.

La traducción audiovisual existe, si no desde el nacimiento del mismo cine, sí al menos desde la introducción de técnicas narrativas en las películas. En los orígenes del cinematógrafo, cuando en las salas se proyectaban llegadas de trenes, salidas de fábricas, desfiles militares y escenas cotidianas, no era necesario explicar nada de lo que estaba ocurriendo en la pantalla. Las imágenes se entendían sin necesidad de texto alguno. La introducción de recursos narrativos, escenas paralelas e insinuaciones de diálogos complicó la comprensión de los mensajes filmicos y dio lugar a la figura del “explicador”, trabajador encargado de narrar, con mayor o menor acierto, lo que estaba ocurriendo en la película. Para ayudar a estos profesionales en su labor, las productoras enviaban, junto a las latas, síntesis escritas de las películas, algo así como las “notas para un discurso”². Con ellas dio comienzo la historia de traducción audiovisual.

La creciente complejidad de los guiones derivó en el uso de rótulos que ayudaban a entender mejor la historia que se estaba narrando. Con estos rótulos nació una nueva profesión, la del “epigrafista”, trabajador encargado de crear esos textos, en el caso de la versión original y de traducirlos y sustituirlos por otros nuevos en el caso de películas importadas de otros países. Desde un primer momento, traductores y epigrafistas se consideraron autorizados para realizar cambios en estos textos porque, “como lo primordial en la película es la imagen, la traducción –completa y completamente libre– de los letreros, admite supresiones, alteraciones y agregaciones, con tal que obedezcan al gusto hispánico.”³ La intervención en los diálogos y la autocensura se pusieron en práctica, por lo tanto, desde el mismo momento en que la palabra escrita formó parte de la película.

Corría el año 1927 cuando se estrenó en Estados Unidos *El cantor de Jazz*, obra que incluía una banda sonora sincronizada con diálogos y canciones en inglés. La propuesta tuvo tanto éxito que, a partir de ese momento, la industria del cine se centró en el desarrollo del cine sonoro, que pronto se extendió por todo el mundo.

² CASTÁN PALOMAR, Fernando. «Recuento del cine primitivo. El improvisado y extraño oficio de explicador». *Primer Plano*, num. 43 (1941), p. 6.

³ GÓMEZ MESA, Luis. «Titulación, diálogo y doblaje», *Índice Cinematográfico de España 1941*. Madrid: Ediciones Marisal, 1941, p.106.

En España se llevaron a cabo algunas exhibiciones “experimentales y ocasionales”⁴ desde el año 1926, pero fue necesario esperar hasta el 19 de septiembre de 1930 para poder ver una película sonora en la programación habitual. Ese día se estrenó, en el cine Coliseum de Barcelona, *La canción de París* (1929), de Richard Wallace, interpretada por Maurice Chevalier. La película se proyectó en francés, “los títulos en español y la parte muda amenizada por la orquesta del maestro Blai Nest”⁵.

Las primeras películas sonoras se proyectaron en versión original, con rótulos explicativos, o con una traducción de la que se hacía cargo el explicador. La práctica de subtítular las películas se normalizó en los años treinta y se convirtió en la principal apuesta de Hollywood para la exportación de sus filmes al extranjero, pero se encontró rápidamente con el rechazo de unos públicos que preferían ver las películas habladas en su propia lengua. En un intento de no perder cuota comercial, Hollywood comenzó a producir versiones múltiples de las cintas. Cinematografías como la alemana también se embarcaron en esta práctica. Las compañías compaginaron las filmaciones en varios idiomas con la sonorización de películas mudas. Esta técnica, la de la sonorización posterior al rodaje, fue uno de los antecedentes del doblaje, en el que Hollywood se vio obligado a invertir tras el fracaso de las versiones múltiples y la disminución del volumen de exportación de películas que vivió en los primeros años treinta.⁶

En octubre de 1930 se estrenó en España la primera película completamente doblada al español: *Rio Rita* (1929), de Luther Reed. Y, a pesar de que las crónicas publicadas en la prensa denunciaban una calidad pésima del doblaje, la película abrió la puerta a la que se convertiría en la técnica dominante de exhibición de cine internacional en España.

En el año 1932 Adolfo de la Riva y Pedro Trilla fundaron en Barcelona los primeros estudios de doblaje españoles: T.R.E.C.E. (Trilla la Riva Estudios Cinematográficos Españoles). Poco más tarde se crearían los estudios Fono España (1933), Metro Goldwyn Mayer Ibérica (1933), Acústica (1935), Voz de España (1935)

⁴ GUBERN, Román: «La traumática transición del cine español del mudo al sonoro», *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, p.11-12

⁵ *La Vanguardia*, jueves 19 de septiembre de 1929, p.16.

⁶ BALLESTER CASADO, Ana. *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje*. Granada: Editorial Comares, 2001.

y Fono Barcelona (1943). A ellos se unieron empresas de producción que dedicaron parte de sus recursos al doblaje. Podemos citar en esta lista a los Estudios Aranjuez, August Films, Ballesteros, C.E.A., Chamartín, Kinefon, Orpheo, Roptence y Laffon-Selgas. Además de ellas, en los anuarios y en la prensa especializada aparecen vinculadas con el doblaje las empresas Cine Foto,⁷ Abadal, Española Films, Estudios Fono Palma, Ibis Films, Estudios Trevor, Cine-Arte y Doblaes Guasch.⁸

Desde su nacimiento, la prensa periódica y las revistas especializadas se llenaron de artículos en los que se reivindicaba y se atacaba el doblaje a partes iguales. En el primer grupo, en el de los defensores, se posicionaban quienes pensaban que era necesario facilitar la comprensión lingüística a un público iletrado que desconocía, por lo general, otra lengua que no fuese la suya. Esta postura estaba fuertemente apoyada por el sector de la distribución, que obtenía la mayor parte de sus ingresos de la importación de películas. En el otro extremo se posicionaban cineastas y lingüistas que defendían la necesidad de proteger la industria cinematográfica española y la pureza, tanto del lenguaje cinematográfico, como del castellano.

Este debate se inclinó del lado de los defensores del doblaje a partir de 1941. Con fecha de 23 de abril de ese año el Ministerio de Industria y Comercio envió una orden que regulaba el régimen de importación de películas y obligaba, en su artículo ocho, a doblar al español todas las cintas que se quisieran exhibir en nuestro país. La obligatoriedad del doblaje marcaría el desarrollo de la industria cinematográfica española de las décadas posteriores.

3. Orden de 23 de abril de 1941: defensa del idioma, proteccionismo y recaudación.

En las primeras décadas del siglo XX, cuando el cine aún era mudo, ya se cuestionaban los efectos que tenía la pantalla en la configuración ideológica de los públicos. La influencia que ejercía la cultura norteamericana sobre los espectadores invitaba a pedir una intervención estatal que protegiese la cultura y la idiosincrasia nacional. Esa intervención se inició en España en 1912 con la publicación de la Real

⁷ *Arte y Cinematografía* n.383 (1933), p. 36.

⁸ *Arte y Cinematografía* n.400 (1934), pp. 185, 216 y 259.

Orden de 27 de noviembre, primera norma con la que se intentó controlar el “pernicioso influjo que las proyecciones cinematográficas ejercían en el público y especialmente sobre la juventud”⁹. La censura había llegado al cine. Años más tarde, el 13 de abril de 1930, pocos meses después de la llegada del sonoro a España, el Ministerio de la Gobernación emitía una Orden destinada a organizar la censura de películas y a definir qué estamentos debían vigilar el poder propagandístico del cine y la posibilidad de que fuese utilizado para enviar mensajes inmorales¹⁰.

El patriotismo y la preocupación por la identidad nacional fueron una constante en los debates sobre la implantación del cine internacional en todos los países de Europa¹¹. Este hecho afectó directamente al lenguaje, que se convirtió en otro de los elementos que debían recibir la protección del Estado. La traducción y el doblaje se convirtieron, en este contexto, en la herramienta perfecta para adaptar el lenguaje y la ideología que llegaba del extranjero, al modo de pensar hispano¹². La preocupación por la corrección lingüística en las películas, que había sido una constante en la prensa de la época,¹³ enlazaba con un movimiento general de defensa del idioma que se tradujo en la promulgación de leyes que impedían el uso de extranjerismos en el ámbito público y que obligaban a rotular en perfecto castellano cualquier palabra, anuncio o cartel que se exhibiese en espacios públicos.¹⁴ Estas disposiciones afectaron, incluso, al resto de lenguas del territorio, que quedaron relegadas al ámbito privado.

En ese contexto se redactó, con fecha de 23 abril de 1941, una Orden reguladora de la Importación de Películas que impuso la obligatoriedad del doblaje y generó consecuencias de muy distinta índole para la cinematografía española. La Orden, que jamás apareció publicada en el Boletín Oficial del Estado, ha llevado a historiadores de la talla de Román Gubern a plantear la hipótesis de que “nunca existió” y fue “una

⁹ MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio. «El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro», en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, p.111.

¹⁰ «Reales Órdenes, núm.393», *Gaceta de Madrid*, 13 de abril de 1930, núm.103, pp. 326-327.

¹¹ LEÓN AGUINAGA, Pablo. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España Franquista*. Madrid: CSIC, 2010.

¹² ÁVILA BELLO, Alejandro. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Madrid: CIMS, 1997.

¹³ OLÓNDRIZ, E. Javier. «La defensa del idioma, primordial misión hispánica del cine», *Primer Plano*, núm. 151 (1943), p. 3.

¹⁴ «Orden de 16 de mayo de 1940 por la que se dispone queda prohibido en rótulos, muestras, anuncios, etc., el empleo de vocablos genéricos extranjeros», *Boletín Oficial del Estado*, 17 de mayo de 1940, p.3370 y «Orden de 20 de mayo de 1940 sobre denominaciones, marcas y rótulos en idioma extranjero», *Boletín Oficial del Estado*, 30 de mayo de 1940, p.3680.

cacizada del Sindicato Nacional del Espectáculo”,¹⁵ pero lo cierto es que no era la primera vez que ocurría algo similar en el sector cinematográfico. A este respecto, comenta Emeterio Díez que las primeras normas reguladoras de la cinematografía, datadas en el año 1939, tampoco fueron publicadas en los boletines oficiales y se emitieron, años antes de su inclusión en el ordenamiento jurídico, con carácter de puesta en práctica.¹⁶ A pesar de ello, y aunque es cierto que nunca se le dio publicidad en el BOE, la Orden de 23 de abril apareció publicada en la prensa de la época,¹⁷ en el capítulo legislativo del *Índice Cinematográfico de España 1941*¹⁸ y formó parte durante varios años de las normas que regulaban la industria del cine nacional.

Esta norma tenía por objeto la organización del sector de la importación de películas con la clara intención de “servir de apoyo a la producción española” y “dificultar la competencia de la producción extranjera en el mercado español”.¹⁹ Para conseguir sus fines, la Orden implantaba un gravamen para cada película extranjera que se quisiera distribuir en el mercado interior. Las películas debían ser sometidas al dictamen de una Junta de Clasificación, que tenía la potestad de calificar las películas en tres categorías en función de la estimación del éxito que iba a alcanzar la cinta. Las de Primera Categoría, en las que se esperaba conseguir un alto número de espectadores, estaban sometidas a un gravamen de 75.000 pesetas, las de Segunda debían pagar 50.000 pesetas y las de Tercera 25.000. A este coste había que sumarle otras 20.000 pesetas en concepto de licencia de doblaje. Sin certificación y licencia, la película no se podía distribuir. Lo recaudado pasaría a formar parte de un fondo de financiación destinado a la producción de películas españolas.

La disposición más cuestionada de esta Orden fue la octava, en la que se instauraba el doblaje obligatorio de todas las películas importadas en lenguas distintas al castellano. Desde un primer momento, se consideró que esta obligatoriedad iba a perjudicar gravemente a la producción nacional porque, con ello se perdía la única

¹⁵ GUBERN, Román. «Voces que mienten» en ÁVILA BELLO, Alejandro. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: Cims, 1997, pp.11-17.

¹⁶ DIEZ PUERTAS, Emeterio. «La legislación española sobre el cine (y 2)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 616 (2001), pp. 92.

¹⁷ «Nuevo régimen de importación de películas», *Primer Plano*, núm. 28 (1941), p. 18.

¹⁸ «Canon de importación de películas extranjeras», *Índice Cinematográfico de España 1941*, Ediciones Marisal (1941), pp. 525-526.

¹⁹ «Algunas consideraciones al nuevo régimen de importación de películas», *Primer Plano*, núm. 28 (1941), p. 3.

herramienta competitiva con la que contaba el cine español, la del idioma: El Sindicato Nacional del Espectáculo consideró, sin embargo, que la situación no iba a cambiar demasiado con respecto a los doblajes que ya se estaban realizando y puso todo su empeño en darle relevancia al factor de la recaudación²⁰. El argumento del Sindicato no carecía de sentido porque, para empezar, desde el año 1939, y en ejecución de una disposición incluida en la circular número 105 del Servicio Sindical de la Cámara Española de Cinematografía, las empresas de distribución estaban obligadas a doblar al español, y en estudios nacionales, el 90% de las películas importadas.²¹ La nueva orden sumaba el 10% restante, que en la práctica no era tal porque la mayoría de los distribuidores doblaban todas sus películas para atraer al mayor número posible de espectadores. El doblaje era el único medio que garantizaba la accesibilidad de todos los públicos y así lo demostraban las encuestas realizadas por el sector de la distribución.²²

La orden buscaba, por lo tanto, limitar la entrada de películas extranjeras en nuestro país, recaudar fondos en forma de gravámenes y reinvertir el dinero en el desarrollo de la maltrecha industria del cine español de posguerra. Ese era, precisamente, el propósito con el que había nacido la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, creada en el año 1939 para “regular los aspectos económicos” y “poner las onerosas importaciones de films extranjeros al servicio de la industria nacional”.²³ Recién terminada la guerra, con unos estudios sin actividad y una tecnología obsoleta, la importación de películas extranjeras se traducían en una importante salida de divisas hacia el exterior. Conseguir frenar esa sangría y aumentar la producción interior se convirtió en uno de los principales objetivos de la legislación aplicable al cine.

Unos meses más tarde se endurecieron las condiciones por las que se regulaba la importación de películas y, a partir de la publicación de la Orden de 28 de octubre de 1941, la concesión de licencias de importación quedó limitada a las entidades que se comprometiesen a producir una o más películas en España. El número de permisos que se podían obtener dependía de la calidad y del dinero invertido en la obra fílmica. Este hecho vinculó de manera directa la producción con la importación y, durante mucho

²⁰ «Figura de la semana. El camarada Pacheco explica algunas modalidades de la nueva importación de películas», *Primer Plano*, núm. 28 (1941), p. 10.

²¹ ESTIVILL PÉREZ, Josep. «La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del doblaje en 1941», *Hispania*, núm. 202 (1999), p. 680

²² «Nuestra encuesta», *El Cine. Revista ilustrada*, núm. 21 (1934), pp.13-14.

²³ ESTIVILL PÉREZ, Josep. *Op.cit.*, p. 679

tiempo, gran parte de la maquinaria productiva del cine español giró en torno a la obtención de dichas licencias.

El sector de la exhibición no era el único beneficiado con estas políticas. Las órdenes que regulaban la importación de películas obligaban, además, a realizar el doblaje y el tiraje de copias en estudios y laboratorios españoles, por lo que estas empresas también pasaron a depender, en gran medida, de la distribución de cine internacional en nuestro país.

A pesar de que estas medidas estaban pensadas para beneficiar la producción nacional, un amplio sector de la cinematografía se mostró en contra del doblaje y generó un largo e intenso debate que quedó recogido en la prensa especializada. Aquellos que se mostraban en contra del doblaje, no dudaban en culparlo de la falta de desarrollo de la industria cinematográfica nacional. El primero de sus argumentos era que, si realmente el público quería ver las películas en su propio idioma, había que vetar el uso del español en cintas extranjeras para que sólo se pudiese escuchar el castellano en producciones españolas. Lo contrario, el doblaje, suponía poner el idioma en manos de empresas extranjeras con una capacidad presupuestaria y creativa muy superior a la nuestra. Algunos artículos invitan a seguir el ejemplo de Argentina, donde no se admitía el doblaje y se obligaba con ello “al espectador a asistir a la proyección de films nacionales, con las consiguientes ventajas comerciales y artísticas”.²⁴

El doblaje suponía, en la práctica, obligar al cine nacional a competir en igualdad de condiciones con cintas de una indudable superioridad técnica que ya venían amortizadas de su país de origen. En palabras del escritor cinematográfico Alfonso Sánchez, “desde el punto de vista de la defensa de nuestra producción, el doblaje es algo así como si en una bronca con un señor mucho más fuerte usted le diera, además, su bastón para que le golpeará mejor”.²⁵ Los títulos extranjeros, además, se mantenían más tiempo en cartelera e impedían el acceso a la programación de las películas de producción española. En palabras de Sáiz de Heredia, “se dilata hasta extremos

²⁴ «Un país sin doblaje», *Primer Plano*, núm. 33 (1941), p. 3.

²⁵ «Voces que no quieren ser dobladas ni doblegadas», *Primer Plano*, núm. 165 (1943), pp. 3-4.

angustiosos el turno que, según la ley, le corresponde a la producción española, que, las más de las veces, se ve obligada a estrenar de cualquier manera”.²⁶

Otro de los argumentos que se esgrimían en contra del doblaje era que esta técnica sometía el idioma español a un “modo de ser” ajeno al nuestro. Lo consideraban un procedimiento “monstruoso e insólito” con el que se pretendía “someter nuestra palabra a la servidumbre de una psicología desconectada totalmente con ella”.²⁷ No menos importante era la pérdida de calidad artística. Los críticos afirmaban que el doblaje desvirtuaba todos los matices interpretativos trabajados por los actores y directores durante la filmación de las películas. Además, alteraba la banda de sonido y suprimía elementos musicales y ruidos de fondo.

En general la supresión del doblaje traería consigo, según algunos analistas, el aumento de la producción de películas nacionales, la movilización del mercado y la contribución de los artistas a la Hacienda española.²⁸

Pero el doblaje tenía también sus defensores, que rebatían cada una de las afirmaciones anteriores con sus propios argumentos. El primero de ellos era que no se podía obligar a los espectadores a ver películas que no les interesaban. El público quería cine hablado en español y, al mismo tiempo, quería tener acceso a las grandes películas que venían de Hollywood. El doblaje era la única técnica que garantizaba dicho acceso a todos los ciudadanos, independientemente de su clase social y cultural. En general, se consideraba que la comprensión de las películas en versión original sólo estaba al alcance de una élite que residía, en su mayor parte, en núcleos urbanos.

No menos importante era la capacidad del doblaje para generar empleo. Empresas de doblaje, laboratorios, actores, directores, técnicos de sonido, montadores, traductores y un largo etcétera de profesionales, se beneficiaban de la obligatoriedad de volver a sonorizar las películas. El doblaje funcionaba, a su vez, como escuela de cinematografía para muchos de estos profesionales.

²⁶ «Voces que no quieren ser dobladas ni doblegadas», *Op.cit.*

²⁷ «Contra el doblaje en las películas. Seis opiniones y un argumento más», *Primer Plano*, núm. 154 (1943), p. 3.

²⁸ «Los números cantan en el micrófono del doblaje», *Primer Plano*, núm. 167 (1943), pp. 3.

En términos económicos, algunos distribuidores defendían que el mercado español, por sí mismo, no tenía capacidad para amortizar grandes producciones. Eso era, en su opinión, lo que lastraba el desarrollo de la industria. No se podía culpar de ello al doblaje. Serafín Ballesteros, productor, distribuidor de cine y fundador de los Estudios Ballesteros de sincronización y doblaje, ponía como ejemplo una de sus películas de mayor éxito: *El escándalo*, dirigida en 1943 por José Luis Sáenz de Heredia. Esta cinta, que en palabras del productor contó con un presupuesto de 750.000 pesetas y empleó a 1.700 trabajadores, a pesar de su éxito de taquilla, “se limitará a cubrir su costo con el mercado español. Aunque se suprimiese el doblaje, la recaudación no sería posible de aumentar, porque ha llegado a la saturación y seguirá sin ganarse dinero.” Añadía Ballesteros que suprimir el doblaje no iba a conseguir abaratar los costes de producción, ni “que las malas películas españolas se conviertan en buenas”, tampoco “que se gane en las que se pierde”. Y, por supuesto, no se iba a traducir en que “surja por maravilla una clientela de espectadores que se pegue en las colas que se formarán ante las taquillas de todas las películas españolas”.²⁹

Las películas españolas, según Ballesteros, se amortizaban no por su propio valor, sino por la concesión de licencias de importación que se les adjudicaban en función de su calidad. Era en ese sector en el que se recaudaba el dinero necesario para hacer rentable la producción.³⁰ Durante muchísimo tiempo, los permisos de importación y doblaje funcionaron como un valor económico en sí mismo. Las leyes autorizaban, además, la cesión de los permisos a otras empresas del gremio, lo que generó un mercado negro de compra-venta de licencias que multiplicó sustancialmente los ingresos que las productoras obtenían por la obtención de estos permisos.³¹

A pesar de que el debate periodístico se escoraba del lado de los detractores del doblaje, el gobierno se resistió a prohibirlo por el peso económico y la influencia de los sectores de la distribución y la exhibición, únicos eslabones de la cadena que contaban con capacidad de recaudación y de los que dependía, en primera y última instancia, el sector de la producción.

²⁹ BALLESTEROS, Serafín. «Para navegar en un mar de confusiones. Del estado actual del cine español, del doblaje y de otras cosas más», *Primer Plano*, núm. 172 (1944), p. 3.

³⁰ Ejemplo de ello es la película que cita en este artículo, *El escándalo*, que consiguió un total de 15 licencias de importación.

³¹ LEÓN DE AGUINAGA, Pablo. *Op. cit.*, p. 252.

Aunque no se prohibió su práctica, la obligatoriedad del doblaje fue derogada el 31 de diciembre de 1946 con la Orden del Ministerio de Educación Nacional sobre Concesión de permisos de rodaje. A partir de ese momento, se autorizó la posibilidad de exhibir las películas únicamente rotuladas.³² Este hecho no supuso, sin embargo, un descenso en la actividad de las empresas de doblaje. La mayoría de los espectadores siguió sin ver ningún aliciente a la posibilidad de visionar las películas en su versión original y continuaron acudiendo al cine a ver las películas dobladas.

4. Conclusiones.

La obligatoriedad del doblaje impuesta en abril de 1941 ha pasado a la historia del cine como un factor que perjudicó el desarrollo de la industria cinematográfica española. Sin embargo, ochenta años después de que se emitiese dicha orden, seguimos sin tener elementos objetivos que sostengan la veracidad de esta dura acusación contra el doblaje. De hecho, la política proteccionista llevada a cabo por el Estado desde el año 1941 se tradujo en un descenso del número de películas extranjeras exhibidas en nuestro país.³³ Además, una vez derogada dicha orden, cinco años después de su entrada en vigor, la práctica del doblaje mantuvo su actividad habitual por requerimiento de los públicos. El gobierno no llegó a prohibirla, tal y como se pedía desde algunos sectores de la cinematografía, porque esto habría supuesto, probablemente, una pérdida de espectadores que habría perjudicado a todos los sectores de la industria cinematográfica.

Tampoco está claro que la obligatoriedad del doblaje favoreciese la censura cinematográfica, dado que ésta se venía practicando desde mucho antes de que se instaurase el cine sonoro. El doblaje no fue artífice, sino víctima de la censura. Se cambiaron diálogos de la misma manera que en la época del cine mudo se corrigieron intertítulos y se cortaron planos aparentemente inmorales. Hay autores que, de hecho, consideran poco relevante la intervención directa de la censura en esta época y ponen el

³² «Concesión de permisos de doblaje» en CUEVAS PUENTE, Antonio, *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo (1950), pp. 717-718.

³³ DIEZ PUERTAS, Emeterio. «El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 23 (2001), pp. 141-157.

foco en el exceso de control que derivó de las medidas de apoyo a la producción³⁴. El deseo de complacer al régimen, para conseguir con ello ventajas económicas, afectó de lleno a los contenidos de las películas antes, incluso, de que sus guiones tuviesen que ser revisados por los órganos censores.

Lo que sí parece probado es que la obligatoriedad del doblaje se convirtió en una fuente de ingresos para la industria del cine español. Es en este apartado donde está la clave principal del análisis de los efectos del doblaje obligatorio en España. De hecho, es esta intencionalidad, la económica, la única que aparece delimitada en la redacción de la propia orden, texto en el que no se citan ni la censura, ni la defensa del idioma.

La voluntad de generar empleo en el sector es, precisamente, lo que dio lugar a los materiales con los que abrimos esta comunicación. Los fragmentos realizados en la productora de Ramón de Baños, para insertar las traducciones al español de textos en otros idiomas, pertenecen a un número aproximado de 112 títulos de películas extranjeras estrenadas en España en la década de los cuarenta. Cada uno de estos papeles es un documento que pone de manifiesto el volumen de trabajo que se generó en torno al doblaje de películas. No hemos detectado en ellos cambios atribuibles a la censura, ni tampoco una intención de modificar textos para proteger el idioma. Vemos en ellos, únicamente, una práctica profesional asociada a la adaptación al español de películas internacionales.

Llegados a este punto, parece demostrado que lo que hay que analizar desde un punto de vista crítico son las consecuencias de ligar el sector de la producción a la importación. En este sentido, los investigadores están de acuerdo en lo equivocado de unas medidas que, en lugar de regular la industria cinematográfica para convertirla en un sector competitivo, basaron todo su esfuerzo en rentabilizar el dinero que se obtenía de la importación (gravámenes) y explotación (taquilla) del cine internacional. Este sistema generó unos índices de corrupción altísimos y convirtió muchas películas españolas en meros generadores de licencias.³⁵

³⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis. «Conflictos y continuidades, los turbios años cuarenta (1939-1950)» en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Via Láctea, 2005, p.18.

³⁵ CASTRO DE PAZ, *Op.cit.*, p.19.

A nivel de contenidos el proteccionismo del Estado, que obligaba a realizar películas con un carácter ideológico muy marcado, perjudicó a la industria del cine porque sus productos no conectaban con un público mayoritario. Se culpaba al doblaje de que los espectadores prefiriesen las películas americanas y se olvidaba que la industria cinematográfica estaba en manos del régimen franquista y que los mensajes que se enviaban desde la pantalla no siempre eran del agrado de los espectadores.

Culpar al doblaje de la falta de desarrollo del cine español supone dejar de lado cuestiones culturales, sociales, económicas y legislativas determinantes. La prohibición del doblaje en España habría derivado, muy probablemente, en una construcción socio-cultural totalmente distinta a la que tenemos ahora, pero no hay nada que garantice que nuestro cine nacional hubiese vivido un desarrollo radicalmente distinto. La clave parece no estar en el doblaje, sino en la relación del cine con sus públicos.

Sin duda, merece la pena seguir investigando la historia del doblaje en nuestro país para entender mejor cómo afectó al desarrollo de nuestra industria cinematográfica en todas sus vertientes, con atención no sólo a los aspectos negativos, sino también a su contribución a la configuración de la sociedad que vivimos y a su papel como herramienta vehicular para el acceso de todos los públicos a los grandes éxitos del cine internacional. Las sociedades contemporáneas no se entienden sin la influencia del cine y el doblaje jugó un papel fundamental en este sentido. Profundizar en el estudio de esta materia supone no sólo devolverle su voz española a los personajes que recorrieron las pantallas de la posguerra, sino también acercarnos con oídos nuevos a la mentalidad de sus públicos, a sus expectativas y a sus sueños. El doblaje es parte fundamental de la historia de nuestro cine. Escuchemos todo lo que aún le queda por contarnos.

5. Referencias bibliográficas y hemerográficas.

«Algunas consideraciones al nuevo régimen de importación de películas», *Primer Plano*, núm. 28 (1941), p. 3.

ÁVILA BELLO, A. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS, 1997.

BALLESTER CASADO, A. *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje*. Granada: Editorial Comares, 2001.

BALLESTEROS, S. «Para navegar en un mar de confusiones. Del estado actual del cine español, del doblaje y de otras cosas más», *Primer Plano*, núm. 172 (1944), p. 3.

«Canon de importación de películas extranjeras». *Índice Cinematográfico de España 1941*, Ediciones Marisal (1941), pp. 525-526.

CASTÁN PALOMAR, F. «Recuento del cine primitivo. El improvisado y extraño oficio de explicador», *Primer Plano*, num. 43 (1941), p. 6.

CASTRO DE PAZ, J. L. «Conflictos y continuidades, los turbios años cuarenta (1939-1950)» en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Via Láctea, 2005, pp.12-76.

«Concesión de permisos de doblaje» en CUEVAS PUENTE, Antonio. *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950-51*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo (1950), pp. 717-718.

«Contra el doblaje en las películas. Seis opiniones y un argumento más», *Primer Plano*, núm. 154 (1943), p. 3.

CUEVAS PUENTE, A. (dir.). *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950-51*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo (1950).

DIEZ PUERTAS, E. «El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 23 (2001), pp. 141-157

—— «La legislación española sobre el cine (y 2)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 616 (2001), pp. 91-99.

ESTIVILL PÉREZ, J. «La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del doblaje en 1941», *Hispania*, núm. 202 (199), pp. 677-691.
«Figura de la semana. El camarada Pacheco explica algunas modalidades de la nueva importación de películas», *Primer Plano*, núm. 28 (1941), p. 10.

GÓMEZ MESA, L. «Titulación, diálogo y doblaje», *Índice Cinematográfico de España 1941*. Madrid: Ediciones Marisal, 1941, pp. 105-108.

GUBERN, R. «La traumática transición del cine español del mudo al sonoro», *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 4-24

—— «Voces que mienten» en ÁVILA BELLO, Alejandro. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: Cims, 1997, pp. 11-17.

LEÓN AGUINAGA, P. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España Franquista*. Madrid: CSIC, 2010

MARTÍNEZ BRETON, J. A. «El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro», en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 109-127.

«Nuestra encuesta», *El Cine. Revista ilustrada*, núm. 21 (1934), pp. 13-14.

«Nuevo régimen de importación de películas», *Primer Plano*, núm. 28 (1941), p. 18.

«Los números cantan en el micrófono del doblaje», *Primer Plano*, núm. 167 (1943), p. 3.

MAGÍ CRUSELLS
BEATRIZ DE LAS HERAS
ANTONIO PANTOJA
(Editores)

HISTORIA Y CINE
EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945)

Volumen II

© De los autores, 2020

Edita: Centre d'Investigacions Film-Història. Universitat de Barcelona

ISBN: 978-84-09-22492-0