

La evolución del español a través del doblaje en España

Ángela Sáenz-Herrero

Universidad Europea Miguel de Cervantes, España

Juan Pedro Rica-Peromingo

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract

In this text, we propose an overview of the evolution of the Spanish language through the dubbed versions of foreign films in Spain along the twentieth century.

We cover from the early stages of cinema and silent movies and the use of intertitles –as illiteracy was high in large cities and the rate was even higher among women and in rural areas (Gubern, 1993)– so these title cards were something problematic to deal with, for this reason the film lecturer (Sánchez Salas, 2011), the commentator (Fuentes Luque, 2019) or the “explicador” film explainer proved key as a link between the audience and the movies (Fuentes Luque, 2019). After the talkies appeared, different varieties of Spanish could be heard in multilingual movies. Franco’s regime influenced the result of many films exhibited in Spanish movie theatres not only in the images, but also in the political ideologies, the religious aspects, the indecorous language, and sexual or improper activities, portrayed in Hollywood movies (Díaz Cintas, 2019). A “neutral” Spanish was created during the sixties to achieve a greater Hispanic audience. This practice was used on TV series, cartoons, and in Walt Disney’s movies. During the 70s, and with the boom of the 80s’ blockbusters, a greater number of American films were translated and consumed into Spanish. The immense impact of these movies influenced Spanish language and the traditional audiovisual translation mode –dubbing– (Rica Peromingo 2019), adapting and domesticating cultural references, filtering calques and false friends (Rica Peromingo, 2016).

Keywords: History of cinema, Audiovisual Translation, Dubbing, Censorship, Spanish Language.

Introducción

The act of translating is not, and has never been, an innocent activity in which a set of linguistic items are permuted by their 'dictionary equivalents' in a different language, and the manipulation of (audiovisual) texts has been a constant over the times and continues to be rife, irrespective of the political and cultural regimes that happen to be in power. As active and engaged agents in the transmission of social values and ideas, translators become a dynamic force for cultural and political evolution, a catalyst for deviations or compliance, often triggered by ideological motives and allegiances, that the translation scholar is called to unmask. The Discreet Charm of manipulation. Díaz Cintas 2016, III.

Desde su inicio el cinematógrafo de los hermanos Lumière se ideó no solo como innovación tecnológica sino con propósitos comerciales y de explotación, ya en las primeras proyecciones se cobraba entrada en las salas donde se exhibían los films. Los espectadores se identificaban con la realidad que se proyectaba y figuras como la del explicador, contribuyeron al entendimiento entre el público y las películas, se creaba un enfoque colaborativo hacia las necesidades de la audiencia (Letamendi y Seguin 1998, 17). Las décadas siguientes generaron mejoras en la tecnología utilizada y una mayor actividad y rendimiento en la producción, la distribución, los actores, guionistas, directores (Bello Cuevas 2012: 3) y también traductores.

Según leemos en Sáenz Herrero (2018, 61-63) desde los orígenes del cine la Traducción Audiovisual (TAV) ha formado parte del mismo, como también las imágenes que se proyectan de manera simultánea. El cine mudo transmitía su mensaje a los espectadores a través de los intertítulos entre los fotogramas (Orrego 2013, 298) o a través de la figura de los explicadores en sala. Estos narradores se encargaban de relatar y amenizar la historia de manera comprensible dado el elevado índice de analfabetismo o bien debido a que los rótulos aparecían en otro idioma. El sonido acabó fusionándose a estas imágenes y en los años 30 del siglo pasado en muchas salas ya se contaba con equipos sonoros. La implantación del sonoro tuvo su repercusión en los trabajadores que acostumbraban a colaborar en estas producciones y en las proyecciones. Así los músicos, los explicadores y las actuaciones en la sala desaparecieron; los guionistas comprenden que se ha transformado la manera de narrar y comienzan a elaborar un nuevo lenguaje, nuevos diálogos y sonidos que enriquecen la película (Deltell et al. 2009, 93-95). De igual forma ocurre con los actores que deben adaptarse y aprender un nuevo lenguaje y dicción o fracasar ante el nuevo avance tecnológico.

La distribución se vuelve global para los grandes estudios de Hollywood o *majors* y, su modelo americano, en el que ahora prima la diversión y el entretenimiento social. Plantean tres propuestas, como son la subtítulos, el doblaje y la producción para la distribución en los países de habla no inglesa. La propuesta más económica la ofrecen los subtítulos, pero dependía de la alfabetización del público, algo poco factible en esos años y más en España. Por otro lado, la producción de las películas en el idioma en donde se iban a distribuir esas películas era una opción bastante más cara que la anterior. Implicaba repetir la película entera con nuevos actores (a veces se utilizaban los mismos actores si conocían el idioma). Todo se duplica pero en otro idioma (Deltell et al. 2009, 100-101). Existen auténticas perlas, como la

versión de *Drácula* (George Meldford, 1931) que aún se pueden ver en sesiones de la Filmoteca Nacional de España, en el *Cine Doré* en Madrid (Sáenz Herrero 2018, 62). Finalmente es el doblaje la propuesta que se impone a finales de los 30. Tiene mayor dificultad ya que se tienen que elaborar las mezclas y las voces. En España se vuelve obligatorio su uso a partir de 1939 debido a varios factores, mayoritariamente históricos (Rica Peromingo 2016, 72).

En este artículo presentamos una revisión descriptiva que integra, por un lado, la evolución histórica del cinematógrafo en España a lo largo del siglo XX y, por otro lado, y vinculada a ella, la incorporación en pantalla de la lengua española a través de la modalidad de traducción audiovisual predominante en nuestro país, el doblaje.

Exponemos y situamos desde una perspectiva histórica, y de manera resumida, el resultado del análisis de una bibliografía centrada en el arte y oficios del cinematógrafo a principios de siglo pasado (Gubern, 1977, 1993; Sánchez Salas, 2016, 2011, 2008; López Martín, 2015, Deltell et al., 2009), así mismo, ponemos de relieve los estudios de autores centrados en traducción audiovisual y los aspectos del doblaje a lo largo de la historia (Rica Peromingo, 2016; Fuentes Luque, 2019; Orrego, 2013) y estudios centrados en la traducción audiovisual en tiempos de censura (Ávila, 1997 y Díaz Cintas 2019, 2016). Es evidente que no es un estudio pormenorizado e individualizado de cada una de estas áreas lo que nos interesa sino su colaboración conjunta.

Los objetivos principales de este estudio y los criterios de esta selección bibliográfica ponen de manifiesto la enorme influencia del cine en sus orígenes y del doblaje en el castellano, en la lengua española en España.

Este análisis abarca áreas en constante evolución que pueden interesar a estudiosos en el campo de la historia del cine, de la cultura y de la traducción audiovisual. Con todo ello anhelamos abrir un abanico de posibilidades en investigación de aspectos que permanecen poco investigados en el que surjan nuevas preguntas y sinergias.

En primer lugar exponemos en qué consiste el doblaje. A continuación, en las siguientes secciones, repasamos las primeras etapas y décadas del cinematógrafo hasta llegar a finales del siglo XX. En cada una de estas secciones detallaremos cómo se ha desarrollado y evolucionado el doblaje en España y cómo ha influido en nuestra lengua y se ha visto reflejada en pantalla.

Doblaje

El doblaje crea la ilusión de que los personajes hablan en lengua meta, pretende, a su manera, ser un producto doméstico. Consiste en sustituir una lengua por otra y es la práctica más común en España, Francia, Alemania e Italia (Rica Peromingo 2016, 72). El proceso consiste en sustituir los diálogos originales con los de la lengua de llegada, en este caso, español. Al contrario que con los subtítulos, el

doblaje respeta la imagen, permite la sincronización con los diálogos originales y que se solapen las voces. A veces, las voces de los actores de doblaje pueden resultar repetitivas. Dada la cantidad de participantes en su proceso de elaboración y los elementos en el necesarios en el doblaje, resulta un trabajo costoso (Rica Peromingo 2016, 72-74). El doblaje ha sido una práctica habitual en España que ha llegado hasta nuestros días, en donde la mayoría de los productos audiovisuales consumidos provienen en su origen en lengua inglesa (Rica Peromingo y Sáenz 2019, 128).

Cine mudo, los intertítulos y la figura del explicador 1910

En 1896, cuando se presentó el cinematógrafo en Madrid, el país se encontraba con más de la mitad de la población analfabeta, únicamente un 20% sabía leer o escribir (Bello Cuevas 2012, 3). El analfabetismo era muy alto en las grandes ciudades, en torno al 40%, y la tasa era aún más elevada en las zonas rurales donde vivía la gran mayoría de la población (Gubern 1993, 7). Las películas mudas (término que se utilizaría posteriormente con la llegada del sonoro) (Gubern 1993, 7) no incluían banda sonora en el celuloide, no era posible escuchar las intervenciones de los actores ni los diálogos, se expresaban a través de las imágenes representadas, la gesticulación de los actores, el acompañamiento musical y los intertítulos, los textos insertos entre las imágenes que bien narraban parte de la acción o los parlamentos de los personajes. Los rótulos que aparecían en las películas eran abrumadores para ese público incapaz de leerlos y entender el desarrollo de la película, por ello, el explicador (Sánchez Salas 2011, 101) o el comentarista fue una figura clave como enlace entre los espectadores y las películas (Fuentes Luque 2019, 136). Ese apoyo lingüístico, la lectura a viva voz de los intertítulos por parte del explicador, era el medio de comunicación para y entre el público en sala. El explicador poseía además muchas cualidades y habilidades que Sánchez Salas (1998) define así:

El explicador debía tener voz potente que dominara sobre todo los ruidos de la sala, y un verbo fácil que le permitiera no solo realizar un discurso atractivo sino también reaccionar y responder ante los comentarios que le dirigía el público, con el que en ocasiones se establecía un juego de réplicas y contrarréplicas. Un puntero, instrumentos para imitar los ruidos que se veían pero no se oían en pantalla –bocinas para reproducir el ladrido de los perros u otros animales, una rueda hueca de madera con perdigones en su interior para reproducir el sonido del mar o las clásicas cáscaras de coco para simular el galope de los caballos– e incluso megáfonos eran algunos de los artilugios que ayudaban al explicador español en la realización de su tarea. (Sánchez Salas 1998, 78)

El explicador no solo se encargaba de dar continuidad al espectáculo con sus explicaciones sino que a veces se encargaba de anunciar el espectáculo antes del comienzo de la sesión, a modo de voceador, o colaboraba con el proyccionista, su labor, según Sánchez Salas (1998, 78) se asemejaba al personaje

del ciego en los romances de ciego, lo que en la transmisión de historias en España se conoce como la literatura de cordel. El ciego ha sido un personaje primordial en la transmisión de historias en España desde la Edad Media hasta principios del siglo XX. Se encargaba de la composición, como de recitar en público con apoyo de carteles (Caro Baroja 1988, 23).

El periodo álgido de los explicadores en España fue principalmente la primera década del siglo XX, en los que destacaron profesionales como Tomás Borrás, Federico Mediante Noceda y Eduardo Pérez, *el explica*, en Bilbao (Sánchez Salas, 1998). Según este mismo autor, en Madrid se encontraba Ramos de Castro, actor y explicador que “españolizaba” el producto salpicando con palabras castizas sus intervenciones, con bastante gracia y acierto, narra esos eventos en tercera persona y podíamos encontrar vocablos como *prole*, *parienta*, *jolgorio*, *fotingo* (coche), *a pesar de los pesares* o *lagarto lagarto* (Sánchez Salas 2016, 273). Esta “españolización”, lo que en Estudios de Traducción se denomina familiarización – *domesticating*, es uno de los tres métodos de traducción que se realiza en las traducciones de materiales audiovisuales (Rica Peromingo 2016, 35).

Todavía no había nacido lo que entendemos como traducción audiovisual en España, pero en producciones nacionales de películas mudas como *Sanz y el secreto de su arte* (Maximiliano Thous, 1918) encontramos varios rótulos que ejemplifican elocuciones y dicciones del hablar andaluz:

Estando yo aquí, no tolero que se permita Vd. Nada.
Retírese, si no quiere morir de dos tiritos en la
cabeza. Na má ¡Eeeee...so él!

Cine sonoro. Las versiones multilingües 1920-1930

La llegada y el desarrollo del cine sonoro en España tuvo lugar durante los años de la Segunda República, coincidiendo con la reducción de la jornada laboral a 44 horas semanales que impulsaba el consumo cultural y de ocio. Durante estos años coexistían en pantalla películas mudas, que contenían música y ruidos postsincronizados, filmes cantados y films con diálogos y cantados (Gubern 1993, 20).

Como apuntamos en las líneas anteriores, la duplicación de las películas, es decir, la producción y posterior distribución de los filmes en los países donde se iba a consumir, resultó ser la práctica elegida ya que a comienzo de los años 30 las películas en inglés no eran aceptadas por el público hispanoparlante y se inició así, por parte de los estudios norteamericanos, una producción castellanoparlante con sede en Joinville-le-Pont, París. Se contrataron profesionales latinoamericanos y españoles para crear las dobles versiones sin sopesar la mezcla de acentos nacionales en el elenco de las películas (Deltell 2009, 100).

Un ejemplo de ello es la versión hispana que se hizo de *Drácula* de Tod Browning (1931). *Drácula* de George Meldford (1931) utiliza los mismos decorados y diálogos, pero sin Bela Lugosi. El director se permite

ciertas novedades, entre ellas actores que hablan con distintos acentos y variaciones lingüísticas hispanas, como Carlos Villarías y Lupita Tovar, sus protagonistas y sobreactuaciones teatrales parecen recitales. El alto coste que esta producción suponía acabó con esta iniciativa.

Otra opción fueron las versiones multilingües, la estrategia que se realizó con las películas de Laurel y Hardy (*El gordo y el Flaco* en España) en donde los mismos actores versionaban y realizaban la misma película en diferentes idiomas. Hablaban de una manera especial y cómica en su esfuerzo por pronunciar bien en otro idioma (Coronado González, 2015, 215-216).

Consolidación del doblaje: años 30 y 40

En los estudios Joinville se doblaron las primeras películas al castellano y empezaron a surgir estudios de doblaje en Madrid y Barcelona: T.R.E.C.E., Fono España. Fue a partir de la guerra civil y tras la Orden del 23 de abril de 1941, norma 8ª, cuando se prohibió la exhibición de cualquier película que no fuera en español (salvo alguna previa autorización). Era obligatorio que los doblajes se realizaran en territorio nacional y por personal español.

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

Orden del 23 de abril de 1941. Norma 8ª

Es esta imposición lo que convierte al doblaje, en este periodo, en un instrumento de manipulación y de control ideológico durante varias décadas. Se crean las juntas de censura cinematográfica en las que la moralidad, la religión, la sexualidad y la ideología pasa por las tijeras de los censores.

La censura es cualquier dictamen, corrección, reprobación o juicio coactivo que obligue a modificar alguna etapa del proceso. Los motivos de esta práctica podrán ser ideológicos, políticos, técnicos o comerciales (Ávila 1997, 20).

Ir al cine era la principal forma de entretenimiento en esta época y las películas, especialmente las que venían de más allá de nuestras fronteras, para los que se encargaban de vigilar la moral, eran una fuente contaminante de influencias negativas en temas de religión, política, ideología y moral.

Dentro de las fronteras de cada país, el cine puede ser utilizado para siembra de sentimientos y de ideas, que han de fructificar en la conciencia nacional. Se ha de añadir el valor positivo del cine como arma certera para la invasión y la conquista moral, que son el fundamento de la hegemonías de unos pueblos sobre otros. Abril 1945. Arturo Pérez Camarero.

Las ciudades imposibles. 2018. Chus Domínguez

Uno de los ejemplos más conocidos de manipulación en el doblaje de los años 40 es el de la película de

Casablanca (Curtiz, 1942), ganadora de tres Oscar de Hollywood: mejor guion, mejor película y mejor director (Ávila 1997, 63). Rick (Humphrey Bogart), un líder de la resistencia francesa ayuda a Victor Laszlo y a su mujer, Isa (Ingrid Bergman), a volver a Estados Unidos desde Casablanca, Marruecos. Rick e Isa fueron amantes en el pasado y en este nuevo encuentro reviven su amor. Rick tiene un pasado brigadista en la guerra civil que es borrado y cambiado a la anexión de Austria en la versión doblada en castellano. Este misma afinidad por la causa republicana es eliminada también en *La Dama de Shanghai* (Welles, 1947) en donde su protagonista, Michael O'Hara (Orson Welles) pasa de matar a un espía de Franco en Murcia, a matarlo en Trípoli y a ser un espía a secas en el doblaje. El carácter antifranquista de su protagonista no podía aparecer en la versión doblada.

Años 50: época dorada de los estudios

Los años 50 supusieron la época dorada de Hollywood y el *Star system*. Se crean las leyendas y mitos entre sus estrellas, James Dean, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Clark Gable, Ava Gardner, Rita Hayworth, Audrey Hepburn y un largo etcétera. Géneros cinematográficos como el cine negro, la ciencia ficción o el wéstern se apoderan de las pantallas.

Durante esta década se produjo el asentamiento del doblaje en España y con ello la familiarización de las voces de doblaje de las grandes estrellas de Hollywood a las que todos estamos acostumbrados y podemos reconocer.

Mejóro notablemente la calidad de sonido, apareció el sonido magnético, se evitaba la memorización de los diálogos y textos por parte de los actores de doblaje, aunque no solo se buscaba la mejora del sonido en las grabaciones, se intentaba mejorar las interpretaciones de estos actores y se seguía supervisando en los doblajes y en los redoblajes la censura ideológica y moral.

Otro de los ejemplos más sonados en la historia del doblaje en España fue la modificación del guion de la película de *Mogambo* (John Ford, 1953). En ella, Vic Marswell (Clark Gable) un cazador que organiza safaris es contratado por un matrimonio norteamericano para grabar gorilas. La mujer de este matrimonio, Linda (Grace Kelly) se enamora perdidamente de él. Eloise Kelly (Ava Gardner) pareja de Vic, siente inevitables celos.

Dado que la censura no podía dejar filtrar un adulterio entre estos dos personajes, la opción elegida fue adaptar el guion y convertir en la traducción matrimonio estadounidense en hermanos, lo que hace que algunas escenas sean de lo más inadecuadas y bizarras. En la década de los años 70 se volvió a doblar, esta vez siguiendo el guion original.

Años 60: Español neutro

En los años 60 la producción audiovisual está en auge, tanto cinematográficamente como en la realización de series y programas televisivos. Se

consumen películas tanto en la gran pantalla y dentro de los hogares. Se pretende exportar a gran escala el producto doblado y para ello se concibe la creación de un español "neutro" (Mendoza 2015, 15) para poder vender un único producto a todo el público hispano.

Se entenderá por idioma castellano neutro al hablar puro, fonética y sintáctica y semánticamente conocido y aceptado por todo el público hispanohablante, libre de modismos y expresiones idiomáticas de sectores (Petrella, 1998).

Alguno de los rasgos que enumera Petrella en su definición de castellano neutro (1998) incluyen léxico frecuente donde aparecen arcaísmos y préstamos: *convertible* por descapotable, *computadora* por ordenador, *lindo* por bueno, *licencia* por carnet de conducir, *enojarse* por enfadarse, etc.

Dentro de los rasgos morfosintácticos destacan el uso de *tú* de segunda persona del singular pero ausencia de *vosotros*. Es frecuente la aparición de oraciones en voz pasiva. Hay un uso reiterado de perífrasis verbales (como traducción del posesivo aún cuando no sea necesario). Y a veces aparecen Leísmo y Loísmo.

El problema que surgió, con esta "neutralidad", como podemos ver en los ejemplos anteriores, es que no seguía ningún criterio. Los países de Latinoamérica en donde se doblaba al español neutro eran Argentina y México, con lo que lo más habitual es que incluyeran en estos doblajes rasgos culturales de cada país. Según Mendoza (2015, 17):

La estrategia de crear un español que funcionase para vender un único producto a diversos países no funcionó. Los rasgos predominantes en el español neutro dependen de las decisiones del equipo encargado del doblaje. El problema radicaba en que esta variación del español no contaba con una base sólida. Sus normas podían modificarse según criterios y necesidades. Es poco razonable que una persona dominase los rasgos culturales de todos los países que utilizan el español como lengua materna. Por este motivo es posible que en los doblajes al español neutro predominasen rasgos culturales característicos de un país particular.

Además de los doblajes de las series televisivas y las películas de Disney, estas se habían encargado siempre desde Estados Unidos: *Blancanieves* en los años 30, *Pinocho*, *Bambi*, *Cenicienta*, etc. (Sánchez Talaván 2015, 11), se encargan los doblajes de series ampliamente conocidas en nuestro país como *Get Smart* o *Bonanza* y también dibujos animados como los de Hanna-Barbera con *Yogi*, *Don Gato*, *Los picapiedra*, *Pixie*, *Dixie* y *el Gato Jinks*, entre otros. Este último caso, los personajes del gato y los ratones, que en su versión original tenían acento del sur de los Estados Unidos, aparecen en su versión española con diferentes acentos: cubano, mejicano y andaluz.

Años 70 y 80. Canales de televisión, el auge del video y el blockbuster

Tras el declive de los estudios de Hollywood, los años 70 se consideran el comienzo del cine moderno,

con nuevos grupos de cineastas que se separan de las tramas y mensajes anteriores. Aparecen en las películas escenas con contenidos violentos y también sexuales anteriormente no vistos. Los nuevos realizadores internacionales logran que sus proyectos alcancen grandes éxitos que dan lugar a los conocidos *blockbusters* y la aparición del vídeo. Surge el cine de acción y las artes marciales. Los años 70 son una época de transición también en España, donde la industria cinematográfica se encuentra en un momento delicado.

Con el auge del vídeo ya en los 80 y el nacimiento de nuevas cadenas de televisión, la industria del vídeo se fortalece y el doblaje se industrializa. En España aparecen los canales de televisión autonómicos y privados. Crece de manera exponencial el número de dobladores y se crean convenios con las autonomías a lo que se le suma la crisis económica de esa época. Aumenta el número de horas en el trabajo en el doblaje pero baja la calidad. La aparición de calcos en los doblajes españoles es evidente y se debe a la influencia del inglés. Se deslizan calcos semánticos calcos léxicos, calcos sintácticos y calcos fraseológicos como *What is your problem?* Traducido por “¿Cuál es tu problema?” en lugar de “¿Qué te pasa?” o el caso de *Forget it*, generalmente de traduce por “Olvidalo” cuando quiere decir “Me da igual” (Rica Peromingo 2016, 28).

Otra de las dificultades lingüísticas que aparecen con frecuencia en el doblaje de las películas son los falsos amigos:

Palabras engañosas que por su semejanza con un término ya existente en español, pueden hacernos creer que significan dicha palabra (Rica Peromingo 2016, 67).

Algunos de los ejemplos que recoge Rica (2016, 67-69) de Duro (2001, 184-185) son:

Why are you so rude? en el doblaje al español oímos “¿Por qué eres tan rudo?” cuando debería traducirse por “¿Por qué eres tan borde/grosero/maleducado?”

Bastard! en el doblaje al español oímos “¡Bastardo!”, cuando este falso amigo debería traducirse por “¡Cabron!”

These are classified papers en el doblaje en español oímos “Estos son papeles clasificados” en vez de “Son documentos clasificados”.

Can you hear me? “¿Puedes oírme?”, cuando deberíamos haber traducido este falso amigo por “¿Me oyes?”

I can't read en el doblaje en español oímos “Yo no puedo leer”, cuando deberíamos haber traducido este falso amigo por “No sé leer”.

Años 90

Finalizamos con esta última década que es una prolongación y extensión de lo acaecido en los años 80 en el doblaje en España, el éxito de taquilla y el gran número de películas estadounidenses traducidas y consumidas en España. En los doblajes aparecen insultos eufemísticos que responden a normas lingüísticas no castellanas: *bastardo*, *perra*, *maldito*,

etc. Se usan vocativos no frecuentes como *amigo*, *cielo*, *encanto* (Petrella 1998, 983).

La crisis en el doblaje estalla en los años noventa por diversos factores. Por un lado, la competencia existente entre empresas desde el punto de vista artístico e industrial y, por otro lado, las reposiciones que se emitían en la pequeña pantalla y se distribuían en los videoclubs no necesitaban de nuevos doblajes.

Conclusión

La mayoría de las películas que se estrenaban -y se estrenan hoy en día- en España estaban rodadas en lengua inglesa. El doblaje, el modelo de traducción audiovisual tradicional en nuestro país, ha logrado alcanzar e influir a todo tipo de público desde los comienzos del cinematógrafo, con las técnicas narrativas del explicador, con la “españolización” de los productos audiovisuales durante la dictadura franquista, a través de la creación de un español “neutro” que abarcaba diferentes países hispanohablantes y con la aparición de calcos por influencia de la lengua inglesa, todo ello se ha visto reflejado en el desarrollo y evolución de nuestro idioma.

En este artículo integramos el resultado de la evolución histórica y lingüística del doblaje en España. La Traducción Audiovisual es una herramienta que se amolda a estas realidades y colabora en la expansión de las mismas. En la actualidad estamos acostumbrados a ver y consumir nuevos formatos y modalidades dentro del campo de la traducción en el cine y, seguramente, debido a esta globalización, el público está más dispuesto a ignorar las barreras lingüísticas e imperan las ganas del consumo audiovisual (Baños Piñero y Díaz Cintas, 2015: 2).

Bibliografía

- Ávila, Alejandro 1997. La censura del doblaje cinematográfico en España. Barcelona: CIMS.
- Baños Piñero, Rocio y Díaz Cintas, Jorge (eds.) 2015. Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an ever-changing landscape. Londres: Palgrave MacMillan Studies in Translating and Interpreting.
- Bello Cuevas, José Antonio. 2012. Cine español (1896-1930). Cine español: origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales. Filmhistoria online, ISSN-e 2014-668X, Vol. 22, Nº. 2, 2012 (acceso mayo 2020).
- Caro Baroja, Julio 1988. Ensayo sobre la literatura de Cordel. Madrid: Círculo de Lectores.
- Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary 2000. Madrid y el Cine. Panorara filmográfico de cien años de historia. Madrid: Consejería de Educación.
- Coronado González, María Luisa. 2015. Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960). Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/669482/coronado_gonzalez_maria_luisa.pdf
- Deltell Escolar, Luis y Juan García Crego, Mercedes Quero Gervilla. 2009. Breve Historia del Cine. Madrid: Editorial Fragua.
- Díaz-Cintas, Jorge. 2019. Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing, Perspectives, 27:2, 182-200, DOI: 10.1080/0907676X.2017.1420669

Díaz-Cintas, Jorge, Irene Ranazo e Ilaria Parini. 2016. The discreet charm of manipulation - introduction to the special issue of *Altre modernità: Ideological manipulation in audiovisual translation. Altre modernità*. Febrero I-X.

Gubern, Román. 1977. *El cine sonoro en la Segunda República: Historia del cine español*. Barcelona: Lumen.

Gubern, Román. 1993. La traumática transición del cine español del mudo al sonoro, en *El Paso del Mudo al Sonoro en el Cine Español: actas del IV congreso de la AEHC* (pp. 5-24). Madrid: Editorial Complutense/AEHC.

Fuentes Luque, Adrián. 2019. "Silence, sound, accents: Early film translation in the Spanish-speaking world" in O'Sullivan Carol y Jean-Francois Cornu. eds. *The translations of Films, 1900-1950*. Oxford: OUP: 133-150.

Lapesa, Rafael. 2011. *El español de América*. <http://www.elcastellano.org/>.

Letamendi, Jon y Jean-Claud Seguín. 1998. *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*. San Sebastián: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmatagia.

Llopis, Bienvenido. 2009. *La Censura Franquista en el cartel de cine*. Madrid: Notorius Ediciones.

López Martín, Laura. 2015. *Los oficios cinematográficos en España (1895-1936)*. Tesis Doctoral Departamento de Historia Contemporánea. Facultad de Geografía e Historia. UNED.

Mendoza Sander, Montserat. 2015. *El doblaje y el español neutro en las películas de animación de Disney*. Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya. <http://repositori.uvic.cat/handle/10854/4144?show=full>

Orrego Carmona, David. 2013. "Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital." *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2. 2013: 297-320.

Petrella, Lila. 1998. El español "neutro" de los doblajes: intenciones y realidades en Hispanoamérica. *La Lengua Española y los medios de comunicación: Primer congreso Internacional de las Lengua Española. 7-Vi-97, Zacatecas*. <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/ponencias/television/comunicaciones/petre.htm>

Quintana, Ángel y Jordi Pons. Eds. 2012. *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens. The construction of news in early cinema*. Fundació Museu del cinema-Col·lecció Tomás Mallol/ Ajuntament de Girona.

Quintana, Ángel y Jordi Pons. Eds. 2003. *La construcció del públic dels primers espectacles cinemattogràfics*. Fundació Museu del cinema-Col·lecció Tomás Mallol/ Ajuntament de Girona.

Rica-Peromingo, Juan Pedro. 2019. "El corpus CALING: docencia e investigación en traducción audiovisual y accesibilidad lingüística", en *TRANS. Revista de Traductología*, 23: 263-298.

Rica-Peromingo, Juan Pedro y Ángela Sáenz-Herrero. 2019. "Audiovisual Translation Modes as an L2 Learning Pedagogical Tool: Traditional Modes and Linguistic Accessibility". In Carmen Herrero & Isabelle Vanderschelden eds., *Using Film and Media in the Language Classroom: Reflections on Research-Led Teaching*. Bristol: Multilingual Matters: 127-140.

Rica Peromingo, Juan Pedro. 2016. *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Series: Linguistic Insights – Studies in Language and Communication. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Ruiz Álvarez, Luis Enrique. 2004. *El cine Mudo español en sus películas*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

Sánchez Salas, Daniel. 2016. "The Voice of his Master? Comic Sound Versions of Silent Films in Spain during the Early Years of Franco Regime (1933- 1950)", in Lacasse, Germain, Boillat, Alain, Bouchard, Vincent

y Scheppeler, Gwenn (dir.), *Dialogues avec le cinema. Approches interdisciplinaires de l'oralité cinématographique*, Montréal, Nota Bene, 2016, 265-281.

Sánchez Salas, Daniel. 2011. "At the End of the Road. The Film Lecturer and Oral Culture in Spain", in Lacasse, German, Vicent Bouchard, and Gwenn Scheppeler, (dirs.), *Pratiques orale du cinema. Textes choisis*, Paris, L'Harmattan, 2011, 101 -111.

Sánchez Salas, Daniel. 2008. "Una voz para lo viejo y lo nuevo (o el explicador atrapado por la modernidad)" en *VVAA. Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*: 161-170.

Sánchez Salas, Daniel. 2004. *El explicador español a través de su reflejo cultural*. Archivos de la Filmoteca 2004: 40-60

Sánchez Salas, Daniel. 1998. "La figura del explicador en los inicios del cine español", en *Actas del VI Congreso de la AEHC (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998)*, 73-84. Disponible en red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-figura-del-explicador-en-los-inicios-del-cine-espanol--0>

Sánchez Talaván, Verónica. 2011. *Variación Lingüística y Doblaje. Análisis del español de Méjico en doblaje de Buscando a Nemo*. Facultad de Traducción y Documentación. Universidad de Salamanca. <http://hdl.handle.net/10366/84445>

Tesis

Sáenz Herrero, Ángela. 2018. *La adaptación de los mockumentaries: multimodalidades en el ámbito de Traducción Audiovisual*. Tesis Doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/49953/>

Filmografía

Drácula. 1931. George Meldford.
Sanz y el secreto de su arte. 1918. Maximiliano Thous. España: Hispanofilms
Casablanca. 1942. Michael Curtiz
La dama de Shangai. 1948.
Mogambo. 1953. John Ford.
Las ciudades imposibles. 2018. Chus Domínguez.