

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

Doctorado en Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones



**LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN ESPAÑA
E HISPANOAMÉRICA: ASPECTOS HISTÓRICOS
Y ESTUDIO DE CASO SOBRE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN**

Tesis doctoral

José Fernando Carrero Martín

Dirigida por: Dr. Juan José Martínez Sierra

Valencia, 2023

*Como en el Génesis, el pueblo del cine tenía un solo lenguaje
hasta que los hermanos Warner confundieron las lenguas y cada cinematografía
hubo de llegar a Jerusalén guiándose por la estrella de su propio idioma*
Ángel Zúñiga, 1948

*Every film is a foreign film,
foreign to an audience somewhere*
Atom Egoyan e Ian Balfour, 2004

*From a certain perspective,
the history of cinema is one of endless border struggles*
Abé Mark Nornes, 2007

Agradecimientos

El presente trabajo de investigación es el fruto de un recorrido académico de casi 5 años. Lo que empezó como un Trabajo de Fin de Grado y evolucionó en un Trabajo de Fin de Máster se ha convertido, finalmente, en una tesis doctoral. No obstante, esto no habría sido posible sin la ayuda de diferentes personas.

En primer lugar, quiero agradecer a mi director, el Dr. Juan José Martínez Sierra, la atención, paciencia, ayuda, tiempo y conocimientos que ha compartido conmigo no ya desde el comienzo de la redacción de esta tesis doctoral, sino desde que me aceptó como alumno de Trabajo de Fin de Grado primero y Trabajo de Fin de Máster después. Sin la gran ayuda y confianza que tuviste en mí en aquel momento jamás habría podido llegar hasta aquí. Creo firmemente en la importancia e influencia que un buen docente ejerce sobre sus alumnos, y pienso con sinceridad que eres la mejor prueba de ello. ¡Muchísimas gracias!

En segundo lugar, quiero agradecer a mis compañeros del grupo CiTrans todo el apoyo que me han dado desde que ingresé en él. En especial, quiero dar las gracias a la Dra. Beatriz Cerezo Merchán, a la Dra. Beatriz Reverter Oliver y al Dr. Arturo Vázquez Rodríguez. La ayuda y consejos que me han brindado a lo largo de toda la redacción de esta tesis sin duda han contribuido a su resultado final. ¡Gracias!

Quiero dar las gracias también a Ángel Fernández Sebastián y a María Ovelar por su colaboración al haber compartido su experiencia profesional como traductor audiovisual y adaptadora musical y letrista, respectivamente. Igualmente, doy las gracias a Nicholas Saunders por haberme ayudado de forma desinteresada a contactar con ambos y por haber concertado y organizado las entrevistas.

De la misma manera, quiero agradecer al Dr. Alejandro L. Lapeña, colega de investigación y amigo, no solo su ayuda en momentos clave de esta tesis doctoral, sino por todas las conversaciones que hemos tenido durante los últimos años acerca de la traducción, la investigación, la docencia y la traductología, y que me han ayudado a aclarar conceptos y aprender cosas nuevas. ¡Gracias!

Aprovecho también este espacio también para agradecer a Raquel Zapater Aragonés y a Beatriz Sanchis Alfageme, del Centro de Documentación Cinematográfica del Institut

Valencià de Cultura, el buen trato que han tenido conmigo en las diferentes visitas que he realizado a dicho centro para consultar materiales y sus recomendaciones bibliogràficas, así como por ponerme en contacto con la Filmoteca Española. De la misma manera, doy las gracias a los trabajadores del Archivo Gráfico de la Filmoteca Española por su ayuda durante mis consultas.

Doy las gracias, igualmente, al Dr. Frederic Chaume Varela, al Dr. José Luis Martí Ferriol, al Dr. José Antonio Sabio Pinilla, a la Dra. Raquel Merino Álvarez y a la Dra. Olaia Andaluz Pinedo por sus respuestas a las distintas consultas hechas a lo largo de la redacción de la presente tesis doctoral, las cuales han resultado de gran valor para este trabajo.

Quiero agradecer, de la misma manera, a mi familia, en especial a mi madre y a mi hermana, el apoyo que me han dado durante este proceso, y a mi tía, la Dra. María Isabel Martín Fontelles, por su interés y consejos en la redacción de esta tesis.

Finalmente, doy las gracias a mis amigos que me han apoyado, escuchado y preguntado por la tesis a lo largo de los últimos años y que son, por suerte para mí, demasiado numerosos como para listarlos sin miedo de dejarme a alguien fuera. A todos, ¡muchas gracias!

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	47
Justificación del estudio.....	47
Preguntas, hipótesis y objetivos de investigación.....	52
Metodología.....	55
Estructura.....	56
CAPÍTULO 1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN EUROPA	61
1.1. La TAV y sus modalidades.....	61
1.2. Los orígenes de la TAV en Europa.....	66
1.2.1. La TAV durante el cine mudo en Europa: contexto histórico, industrial y político.....	66
1.2.1.1. La TAV durante el cine mudo: la explicación de películas, la traducción de intertítulos y otras modalidades.....	75
1.2.2. La TAV en Europa durante los primeros años del cine sonoro.....	84
1.2.2.1. La TAV durante el cine sonoro: primeras respuestas y versiones multilingües.....	92
1.2.2.2. La TAV durante el cine sonoro: consolidación del doblaje y del subtulado.....	102
1.3. Coda.....	111
CAPÍTULO 2. ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN ESPAÑOL: ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA	113
2.1. Los orígenes de la TAV en español durante el cine mudo.....	113
2.1.1. España durante el cine mudo: industria y traducción.....	113
2.1.2. La TAV en Hispanoamérica durante el cine mudo.....	121
2.1.3. La traducción de intertítulos en España e Hispanoamérica como preámbulo al conflicto lingüístico del cine sonoro.....	126
2.2. La llegada del cine sonoro a España e Hispanoamérica.....	127

2.2.1. La introducción del sonoro en España: dependencia extranjera, despertar industrial y Guerra Civil.....	128
2.2.2. Hispanoamérica: invasión pacífica, resistencia y Política de buena vecindad	133
2.2.3. La falta de colaboración entre España e Hispanoamérica como motivo de la debilidad industrial del cine de habla hispana.....	138
2.3. La TAV durante los primeros años del cine sonoro en España e Hispanoamérica: las versiones multilingües en español	139
2.4. La consolidación del doblaje y el subtítulado en España e Hispanoamérica.....	152
2.4.1. España y el triunfo del doblaje como principal modalidad de TAV	153
2.4.1.1. Los primeros doblajes en España: recepción en la década de 1930	153
2.4.1.2. El doblaje en España tras la Guerra Civil: razones detrás de su consolidación	159
2.4.2. Hispanoamérica: el asentamiento del subtítulado y el doblaje	168
2.4.2.1. El fracaso de los primeros doblajes y la consolidación del subtítulado en Hispanoamérica	168
2.4.2.2. Segundo intento de introducción y consolidación de la distribución de doblaje y subtítulado en Hispanoamérica. Principales países exportadores de TAV en la región	172
2.5. Coda	183

CAPÍTULO 3. EL ESPAÑOL NEUTRO Y EL ESPAÑOL EUROPEO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL 185

3.1. El español neutro: definición, nomenclatura y usos	185
3.1.1. Características del español neutro	194
3.2. La historia del español neutro en la TAV	202
3.2.1. Orígenes e implantación del español neutro en Hispanoamérica.....	202
3.2.2. El uso del español neutro en España durante los años sesenta y setenta	208
3.2.3. El español neutro desde finales del siglo XX hasta la actualidad: situación y críticas	209

3.3. El caso del <i>dubbese</i> en España: el <i>español europeo</i>	215
3.3.1. Nomenclatura y características.....	215
3.3.2. Orígenes del <i>dubbese</i> de España	220
3.4. Retraducción y redoblaje en la TAV: definición y causas.....	224
3.4.1. La retraducción en TAV por razones de variedad lingüística.....	228
3.5. Coda.....	230

CAPÍTULO 4. MÉTODOS, ESTRATEGIAS, TÉCNICAS Y UNIDADES DE TRADUCCIÓN..... 231

4.1. El método de traducción	231
4.1.1. Repaso histórico de la noción de método dentro de los estudios de traducción modernos	232
4.1.1.1. Las propuestas dicotómicas	232
4.1.1.2. La <i>iusta via media</i>	233
4.1.1.3. Las propuestas plurales.....	234
4.1.1.4. Las tipologías funcionales	235
4.1.2. La clasificación del método traductor según Hurtado Albir (2001).....	236
4.1.3. El método de traducción como concepto no estanco	238
4.2. La estrategia de traducción	240
4.3. La técnica de traducción	241
4.3.1. Propuestas anteriores y posteriores a Martí Ferriol (2006): desde la década de 1950 a los años 2020	244
4.3.1.1. La aportación de Vinay y Darbelnet (1958): los procedimientos técnicos de ejecución (o métodos) y los pares opuestos.....	244
4.3.1.2. La aportación de los traductores bíblicos contemporáneos	245
4.3.1.3. La aportación de Vázquez Ayora (1977): los procedimientos técnicos de ejecución.....	246
4.3.1.4. La aportación de Delabastita (1990): técnicas de traducción audiovisual	247

4.3.1.5. La aportación de Newmark (1988/1992): los procedimientos de traducción	248
4.3.1.6. La aportación de Delisle (1993): procedimientos, estrategias, errores, etc.	249
4.3.1.7. La aportación de Chesterman (1997): las estrategias de traducción ...	250
4.3.1.8. La aportación de Chaves (2000): técnicas de traducción	251
4.3.1.9. La aportación de Hurtado Albir (2001): técnicas de traducción	252
4.3.1.10. La aportación de Mayoral (2003): procedimientos de traducción (o técnicas de traducción)	253
4.3.1.11. La aportación de Díaz-Cintas (2003)	253
4.3.1.12. La aportación de Marco (2004): técnicas de traducción.....	254
4.3.1.13. La aportación de Chaume (2005): técnicas de traducción.....	256
4.3.1.14. La aportación de Zabalbeascoa y Arias-Badia (2021): el listado de técnicas de traducción de HispaTAV para el subtitulado.....	257
4.3.2. La aportación de Martí Ferriol (2006).....	259
4.3.2.1. Presentación de la taxonomía: razones detrás de su elección y similitudes y diferencias con la propuesta de Hurtado Albir.....	259
4.3.2.2. Reflexiones sobre la propuesta de Martí Ferriol: la especificidad y la subjetividad.....	262
4.3.2.3. Definición e interpretación de las técnicas de la taxonomía de Martí Ferriol	263
4.3.2.4. Relación entre técnicas y problemas de traducción, restricciones y traducción natural	275
4.4. La <i>macrotécnica</i> de traducción: una propuesta taxonómica alternativa para la TAV	277
4.5. La unidad de traducción en la traducción para doblaje: propuesta de uso de la réplica.....	284
4.5.1. La unidad de traducción: definición y breve repaso histórico	285

4.5.2. La propuesta de Hurtado Albir en torno a la unidad de traducción: macrounidades, unidades intermedias y microunidades de traducción.....	288
4.5.3. La réplica como unidad en la traducción para teatro	289
4.5.4. La aplicación de la réplica como unidad en traducción para doblaje.....	292
4.6. Coda.....	297

CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO 299

5.1. Preguntas de investigación.....	299
5.1.1. Preguntas de investigación del presente estudio	301
5.2. Objetivos de investigación del análisis	302
5.3. Enfoque, alcance, hipótesis, área, tipo de estudio y estrategia de integración metodológica.....	303
5.3.1. Enfoque de estudio	303
5.3.2. Alcance del estudio	305
5.3.3. Hipótesis de investigación.....	306
5.3.4. Área de estudio.....	307
5.3.5. Tipo de estudio	309
5.3.6. Integración metodológica.....	310
5.4. Fases del estudio	313
5.4.1. Fases de estudio del bloque de naturaleza histórica (estudio histórico y de archivo).....	313
5.4.2. Fases de estudio del bloque de naturaleza analítica (estudio de caso).....	316
5.5. Instrumentos de análisis cuantitativos y cualitativos del bloque histórico y del bloque analítico.....	319
5.5.1. Instrumento de análisis cuantitativo: corpus de análisis	319
5.5.1.1. Limitaciones de la metodología de análisis cuantitativa empleada.....	325
5.5.2. Instrumento de análisis cualitativo: entrevistas.....	328
5.6. Objeto de estudio	333

5.6.1. La TAV en las películas de la Walt Disney Pictures	333
5.6.1.1. El surgimiento de la Walt Disney Pictures: los primeros doblajes.....	334
5.6.1.2. Los doblajes en español y Edmundo Santos: de Argentina, a Los Ángeles, a México	339
5.6.1.3. El uso del español neutro en las películas de la Walt Disney Pictures	345
5.6.1.4. Cambio de paradigma: del español neutro a los doblajes y redoblajes localistas (desde 1990 hasta la actualidad)	348
5.6.2. El caso de <i>La sirenita</i> : presentación, doblaje y redoblaje	355
5.6.2.1. Presentación de la película	355
5.6.2.2. El doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de <i>La sirenita</i>	360
5.7. Coda	365

CAPÍTULO 6. PRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS DEL ANÁLISIS

6.1. Resultados del análisis de la escena 1	370
6.1.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 1	370
6.1.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 1	373
6.1.3. Resultados del análisis de las zonas de traducción de la escena 1	375
6.2. Resultados del análisis de la escena 2	376
6.3. Resultados del análisis de la escena 3	377
6.3.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 3	377
6.3.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 3	380
6.3.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 3.....	382
6.4. Resultados del análisis de la escena 4.....	384
6.4.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 4	384
6.4.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 4	386
6.4.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 4.....	388
6.5. Resultados del análisis de la escena 5	390

6.5.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 5	390
6.5.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 5	393
6.5.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 5.....	395
6.6. Resultados del análisis de la escena 6.....	396
6.6.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 6	397
6.6.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 6	399
6.6.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 6.....	402
6.7. Resultados del análisis de la escena 7.....	403
6.7.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 7	403
6.7.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 7	406
6.7.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 7.....	408
6.8. Resultados del análisis de la escena 8.....	409
6.8.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 8	410
6.8.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 8	412
6.8.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 8.....	415
6.9. Resultados del análisis de la escena 9.....	416
6.9.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 9	416
6.9.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 9	418
6.9.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 9.....	421
6.10. Resultados del análisis de la escena 10.....	422
6.10.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 10	422
6.10.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 10	425
6.10.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 10.....	427
6.11. Resultados del análisis de la escena 11.....	428
6.11.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 11	431
6.11.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 11.....	433
6.12. Resultados del análisis de la escena 12.....	434

6.12.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 12	434
6.12.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 12	436
6.12.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 12.....	438
6.13. Resultados del análisis de la escena 13.....	440
6.13.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 13	440
6.13.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 13	442
6.13.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 13.....	445
6.14. Resultados del análisis de la escena 14.....	446
6.14.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 14	446
6.14.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 14	448
6.14.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 14.....	450
6.15. Resultados del análisis de la escena 15.....	452
6.15.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 15	452
6.15.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 15	454
6.15.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 15.....	456
6.16. Resultados del análisis de la escena 16.....	458
6.16.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 16	458
6.16.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 16	460
6.16.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 16.....	462
6.17. Resultados del análisis de la escena 17.....	464
6.17.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 17	464
6.17.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 17	467
6.17.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 17.....	469
6.18. Resultados del análisis de la escena 18.....	470
6.18.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 18	470
6.18.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 18	472
6.18.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 18.....	474

6.19. Resultados del análisis de la escena 19.....	476
6.19.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 19	476
6.19.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 19	479
6.19.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 19.....	481
6.20. Resultados del análisis de la escena 20.....	482
6.20.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 20	482
6.20.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 20	485
6.20.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 20.....	487
6.21. Resultados del análisis de la escena 21	488
6.21.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 21	488
6.21.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 21	491
6.21.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 21.....	493
6.22. Resultados del análisis de la escena 22.....	494
6.22.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 22	494
6.22.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 22	496
6.22.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 22.....	498
6.23. Resultados del análisis de la escena 23.....	500
6.23.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 23	500
6.23.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 23	502
6.23.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 23.....	504
6.24. Resultados del análisis de la escena 24.....	506
6.24.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 24	506
6.24.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 24	509
6.24.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la escena 24	511
6.25. Resultados del análisis de la escena 25.....	512
6.25.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 25	514
6.25.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la escena 25	516

6.26. Resultados del análisis de la escena 26.....	518
6.26.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 26	518
6.26.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 26	520
6.26.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la escena 26	522
6.27. Resultados globales del análisis de la película	524
6.27.1. Resultados del análisis de técnicas de la película	524
6.27.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la película	527
6.27.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la película	529
6.28. Interpretación de los resultados	531
6.28.1. Comparación de resultados de análisis en el doblaje en español neutro frente al redoblaje en español europeo	542
6.29. Coda.....	555
CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES	557
7.1. Recapitulación y reflexiones finales de nuestra investigación	557
7.2. Comprobación de objetivos, validación de hipótesis y respuesta a preguntas de investigación	563
7.3. Limitaciones del estudio	569
7.4. Futuras líneas de investigación	571
BIBLIOGRAFÍA	577
FILMOGRAFÍA.....	622
ANEXO I. CORPUS DE ANÁLISIS	631
ANEXO II. ENTREVISTAS A ÁNGEL FERNÁNDEZ SEBASTIÁN Y MARÍA OVELAR.....	633
ANEXO III. DIFERENCIA DE USO DE TÉCNICAS, MACROTÉCNICAS Y ZONAS DE TRADUCCIÓN ENTRE DOBLAJE EN ESPAÑOL NEUTRO Y REDOBLAJE EN ESPAÑOL EUROPEO ESCENA A ESCENA	643

**ANEXO IV. RECOPIACIÓN DE TEXTOS Y MATERIALES HISTÓRICOS
ACERCA DEL CINE MUDO, EL CINE SONORO Y SU TRADUCCIÓN EN
EUROPA 645**

Texto 1. <i>Opportunity</i> (W. Stephen Bush, 1914).....	645
Texto 2. <i>French Picture Notes</i> (s.a., 1927).....	649
Texto 3. <i>Feeling Flames in Paris Again</i> (s.a., 1929).....	650
Texto 4. <i>First Dialog Feature in French Seen as Blow to American Trade</i> (s.a., 1929).	653
Texto 5. <i>Foreign Language Bans Halt Hollywood Dubbing</i> (s.a., 1930).....	655
Texto 6. <i>View French “Rio Rita”</i> (s.a., 1930).....	655
Texto 7. <i>La traducción de los films [sic] yanquis es un peligro para el cine europeo</i> (Juan Piqueras, 1930).....	656
Texto 8. <i>The World War of Talking Pictures</i> (W.M.A. Johnston, 1930).	659
Texto 9. <i>French Disdain for Foreign Versions Becoming Stronger Than Any Quota</i> (s.a., 1930).	669
Texto 10. <i>The Blue Angel (German made) (English Version — With songs)</i> (s.a., 1930).	671
Texto 11. <i>2 U.S. Films Fail in Milan, but Another Scores, as Does UFA Entry</i> (s.a., 1930).	672
Texto 12. <i>What Mussolini’s Talk Ban Can Do to Films from U.S. is Plenty</i> (s.a., 1930).	674
Texto 13. <i>M.G. Seeks Foolproof Dubbing Method for Versions to Cut \$40,000 Wkly. Nut</i> (s.a., 1930).....	675

**ANEXO V. RECOPIACIÓN DE TEXTOS Y MATERIALES HISTÓRICOS
ACERCA DEL CINE MUDO, EL CINE SONORO Y SU TRADUCCIÓN EN
ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA..... 677**

Texto 1. <i>Subtítulos de películas</i> (1913, s.a.).....	677
Texto 2. <i>Publicidad de la película Tiefland en el periódico Arte y Cinematografía</i> (s.a., 1922).	679

Texto 3. <i>¿Son enemigos el “cine” y el teatro?</i> (Billi Bill, 1925).....	681
Texto 4. <i>Linares Rivas y “Metrópolis”</i> (s.a., 1927).	683
Texto 5. <i>Los títulos de las películas</i> (Francisco Elías Riquelme, 1928).....	684
Texto 6. <i>Argentine</i> (Harry E. Goldflam, 1930).....	686
Textos 7 y 8. <i>Foreign Talk Ban in Spain</i> (s.a., 1930) y <i>Spain Protest Bad Spanish of Talkers</i> (s.a., 1930).	688
Texto 9. <i>La prueba de “Rio Rita”, en Barcelona, ha sido un gran éxito</i> (s.a., 1930).	689
Texto 10. <i>Spain’s B.O. Record</i> (s.a., 1930).	691
Texto 11. <i>Chismes y Cuentos</i> (Galo Pando, 1930).	692
Texto 12. <i>El patriotismo de la verdad</i> (Mateo Santos, 1930).....	694
Texto 13. <i>Argentine Will Not Fall for Coast’s Spanish Version</i> (s.a., 1930).	696
Texto 14. <i>Mex. Fans for Silents</i> (s.a., 1930).....	697
Texto 15. <i>Western U.S. Proving Big Factor in Profit for Spanish Versions</i> (s.a., 1930).	698
Texto 16. <i>Un acuerdo de Cónsules en San Francisco</i> (s.a., 1931).....	700
Texto 17. <i>Confusionismo en torno al Congreso de Cinematografía</i> (Mateo Santos, 1931).....	701
Texto 18. <i>El problema de las versiones</i> (Juan Piqueras, 1931).....	703
Texto 19. <i>Campañas a destiempo: versiones, sincronizaciones, subtítulos</i> (Juan Piqueras, 1932).....	706
Texto 20. <i>Par Dubbing Spanish Films in Joinville</i> (s.a., 1932).	709
Texto 21. <i>Historiografía. Panorama del Cinema Hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film [sic] sonoro y parlante</i> (Juan Piqueras, 1932).....	710
Texto 22. <i>Historiografía. Panorama del Cinema Hispánico. Tercera parte: versiones y sincronizaciones en español</i> (Juan Piqueras, 1932).....	715
Texto 23. <i>Cartel promocional de los estudios ECESA</i>	722
Texto 24. <i>Los dobles</i> (Antonio Guzmán, 1934).....	723
Texto 25. <i>Callejón sin salida del cine español (I)</i> (Juan Piqueras, 1935).	727

Texto 26. <i>Callejón sin salida del cine español (II)</i> (Juan Piqueras, 1935).....	733
Texto 27. <i>El estado y el cinema</i> (Antonio Valero de Bernabé, 1935).	738
Texto 28. <i>Fragmento de columna publicada en el n.º 1 de la revista Primer Plano sobre la censura de toda lengua que no fuera la española en el cine</i> (s.a., 1940)...	741
Texto 29. <i>Orden del 23 de abril de 1941. Nuevo régimen de importación de películas</i> (s.a., 1941).	742
Texto 30. <i>Spain Bugged Down in First Attempt at Film Prominence, '40-41 Reveals; Nazis Showed Most Pix, Yanks Next</i> (Joseph D. Ravotto, 1941).....	745
Texto 31. <i>Portadas de la revista Primer Plano de diciembre de 1943</i>	748
Texto 32. <i>Argent. Sends Up Big Barrage on Dubbed U.S. Pix; Predicts Failure</i> (s.a., 1945).	752
Texto 33. <i>Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano</i>	753
Texto 34. <i>If Patriotic Protection is Wanted [Spaniards Will Provide It]</i> (s.a., 1961).	756
Texto 35. <i>Después del éxito de “María Rosa”, más películas dobladas en catalán</i> (Antoni Kirchner, 1966).	759
Texto 36. <i>Orden de 12 de enero de 1967 sobre la programación de salas cinematográficas especiales</i>	760

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: ejemplo de intertítulo original y dos de sus traducciones al inglés. <i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i> (Robert Wiene, 1920).....	79
Imagen 2: ejemplo de texto diegético original en alemán y su traducción al inglés. <i>Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens</i> (F. W. Murnau, 1922).	79
Imagen 3: lenguas traducidas de los intertítulos de la Famous Player-Lasky Corporation (Kent, 1927: 207).....	83

Imagen 4: número de películas alemanas y estadounidenses estrenadas en Alemania entre 1928 y 1931 (Saunders, 1994: 223).....	89
Imagen 5: titular de la revista <i>Variety</i> publicado el 5 de noviembre de 1929.	90
Imagen 6: titular de la revista <i>Variety</i> publicado el 23 de diciembre de 1930.	91
Imagen 7: imagen promocional de la película <i>Atlantic</i> , donde se promocionan las versiones alemana e inglesa.....	98
Imagen 8: titular de la revista <i>Variety</i> publicado el 6 de diciembre de 1930.	99
Imagen 9: actores principales de las cinco versiones multilingües de <i>The Big Trail</i> (Raoul Walsh, 1930) (King, 2015: en línea).	101
Imagen 10: titular de la revista <i>Variety</i> publicado el 23 de diciembre de 1930.	103
Imagen 11: titular de la revista <i>Variety</i> del 15 de enero de 1930.	104
Imagen 12: ejemplos de intertítulos originales y su traducción de la película <i>Within Our Gates</i> . Intertítulos traducidos cedidos por la Filmoteca Española.	118
Imagen 13: titular de la revista <i>Popular Film</i> publicado el 5 de mayo de 1927.	119
Imagen 14: fragmento del cartel promocional de la película <i>Metropolis</i> del 5 de mayo de 1927.	120
Imagen 15: publicidad de <i>Tiefland</i> en la que se informa de la disponibilidad de intertítulos traducidos al catalán para su exhibición (s.a., 1922: s.p.).	120
Imagen 16: ejemplo de intertítulo bilingüe. <i>La venganza de Pancho Villa</i> (Edmundo Padilla y Félix Padilla, 1930) (Serna, 2014: 138).....	126
Imagen 17: cartel de los estudios ECESA de principios de los años treinta (Galan, 2003: 25).....	131
Imagen 18: carteles promocionales de las películas <i>Blaze o' Glory</i> y <i>Sombras de gloria</i> , supuestamente, primera versión multilingüe en español.	143
Imagen 19: títulos y créditos de reparto de <i>Dracula</i> y su versión española.....	148

Imagen 20: titular de la revista <i>Variety</i> publicado en diciembre de 1930.	148
Imagen 21: titular de la revista <i>Variety</i> publicado en febrero de 1930.....	154
Imagen 22: <i>Rio Rita</i> , <i>Devil and The Deep</i> y <i>Rasputin and the Empress</i> , supuesta y respectivamente, primera película doblada al español, primera película doblada al español europeo y primera película doblada en España.	157
Imagen 23: titular de la revista <i>Primer Plano</i> del 27 de abril de 1941 en el que se anuncia la obligatoriedad del doblaje en España (s.a., 1941: s.p.).....	160
Imagen 24: portadas de la revista <i>Primer Plano</i> del 12, 19 y 26 de diciembre de 1943 en contra del doblaje cinematográfico.....	165
Imagen 25: carteles promocionales de <i>Gaslight</i> , una de las primeras películas ofrecidas en Hispanoamérica bajo la nueva política de doblaje de Hollywood.....	174
Imagen 26: especificaciones técnicas de la versión doméstica distribuida en nuestro país de <i>La sirenita</i> en la que se especifican los idiomas de las pistas de audio.....	190
Imagen 27: opciones de audio y subtitulación en la plataforma Disney Plus de <i>La sirenita</i>	191
Imagen 28: especificaciones técnicas del DVD de la serie <i>Perry Mason</i> distribuido en España, en el que se especifican las opciones de audio.....	191
Imagen 29: titular de la revista española <i>Arte y cinematografía</i> (s.a., 1931: s.p.) en el que se anuncia la reunión entre cónsules hispanoamericanos para debatir la cuestión de la lengua española en el cine.	204
Imagen 30: cuatro réplicas repartidas en dos escenas en la obra <i>Por la ventana</i> (Georges Feydeau, 1882/2017).....	291
Imagen 31: fragmento de guion para doblaje compuesto por tres réplicas (Rovira-Beleta, 2019: 72).....	293
Imagen 32: división de la película en escenas dentro del archivo .xlsx.	320
Imagen 33: ejemplo de los contenidos de las columnas E, F, G y H del archivo .xlsx.	322

Imagen 34: captura de nuestro corpus de análisis (véase el Anexo I).	324
Imagen 35: póster original de <i>The Three Little Pigs</i> , uno de los primeros doblajes al español de Disney.....	337
Imagen 36: fotografía de Edmundo Santos (Doblaje Disney, s.f.: en línea).	341
Imagen 37: títulos de crédito de la versión española de <i>Pinocchio</i>	342
Imagen 38: títulos de crédito de la versión española de <i>Dumbo</i>	342

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: factores que participaron en el establecimiento de las modalidades de TAV predominantes en cada país.	110
Figura 2: ramificación del español neutro dependiendo de su uso (Scandura, 2020: 46).	193
Figura 3: clasificación de técnicas de traducción para referentes culturales según grado de intervención del traductor y acercamiento al lector meta (Marco, 2004: 138).....	255
Figura 4: clasificación de técnicas de traducción para referentes culturales según grado de culturalidad (Marco, 2004: 140).	255
Figura 5: clasificación de técnicas de traducción para referentes culturales según la cantidad de información (Marco, 2004: 140).	255
Figura 6: técnicas de traducción según el método de traducción (Martí Ferriol, 2006, 2010, 2013).....	270
Figura 7: representación visual de la macrotécnica en relación con el método y la técnica de traducción.	279
Figura 8: macrotécnicas de traducción junto con las técnicas que aglutinan según el método de traducción.....	283
Figura 9: propuesta visual segmentación por unidades de una obra teatral.	290

Figura 10: propuesta de niveles de segmentación por unidades de una obra audiovisual para doblaje.....	296
Figura 11: integración metodológica de nuestra tesis doctoral.	313
Figura 12: orden de formulación de las preguntas en una entrevista cualitativa (Hernández Sampieri et al., 2010: 421).....	330
Figura 13: esquema metodológico de nuestra investigación.	367

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: propuesta de clasificación de modalidades de TAV.	65
Tabla 2: número de versiones múltiples en español producidas por los EE. UU. de 1930 a 1936, elaborada a partir de Gubern (1977: 41).....	149
Tabla 3: predominio de la denominación español latino en internet en el año 2013 (Gutiérrez Maté, 2017: 251).	190
Tabla 4: características del español en la traducción para doblaje. Elaboración propia a partir de Petrella (1997), Llorente Pinto (2006), García Aguiar y García Jiménez (2011) y Scandura (2020).....	198
Tabla 5: resultados de búsqueda de las distintas denominaciones del español hablado en España.....	217
Tabla 6: tipología funcional para la clasificación de traducciones (Nord, 1996: 93)...	235
Tabla 7: resumen de propuestas de categorización del método traductor.	238
Tabla 8: relación entre método, técnica y estrategia de traducción con proceso, producto y niveles del texto (basada en Carrero Martín, 2017; 2020).	242
Tabla 9: clasificación de las técnicas de Hurtado Albir según su carácter extranjerizante, intermedio o familiarizante (elaborado a partir de Martí Ferriol, 2005: 47).	252

Tabla 10: omisión de un enunciado completo dentro de una réplica en la traducción para doblaje de <i>Monsieur Hire</i> (Patrice Leconte, 1989) (Chaves, 2000: 165).....	266
Tabla 11: ejemplo de reducción en la traducción para doblaje de la película <i>Le mari de la coiffeuse</i> (Patrice Leconte, 1990) (Chaves, 2000: 157).	267
Tabla 12: resumen de propuestas de taxonomías de técnicas de traducción.	275
Tabla 13: preguntas de la entrevista cualitativa a Ángel Fernández Sebastián (véase el Anexo II).	332
Tabla 14: preguntas de la entrevista cualitativa a María Ovelar (véase el Anexo II). ..	332
Tabla 15: resumen de la acción de cada una de las escenas de <i>La sirenita</i>	359
Tabla 16: reparto en versión original, español neutro y español europeo de <i>La sirenita</i>	363
Tabla 17: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 1 de <i>La sirenita</i>	370
Tabla 18: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 1 de <i>La sirenita</i>	373
Tabla 19: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 1 de <i>La sirenita</i>	375
Tabla 20: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 3 de <i>La sirenita</i>	377
Tabla 21: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 3 de <i>La sirenita</i>	380
Tabla 22: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 3 de <i>La sirenita</i>	382
Tabla 23: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 4 de <i>La sirenita</i>	384

Tabla 24: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 4 de <i>La sirenita</i>	387
Tabla 25: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 4 de <i>La sirenita</i>	389
Tabla 26: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 5 de <i>La sirenita</i>	391
Tabla 27: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 5 de <i>La sirenita</i>	393
Tabla 28: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 5 de <i>La sirenita</i>	395
Tabla 29: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 6 de <i>La sirenita</i>	397
Tabla 30: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 6 de <i>La sirenita</i>	400
Tabla 31: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 6 de <i>La sirenita</i>	402
Tabla 32: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 7 de <i>La sirenita</i>	404
Tabla 33: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 7 de <i>La sirenita</i>	406
Tabla 34: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 7 de <i>La sirenita</i>	408
Tabla 35: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 8 de <i>La sirenita</i>	410
Tabla 36: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 8 de <i>La sirenita</i>	412

Tabla 37: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 8 de <i>La sirenita</i>	415
Tabla 38: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 9 de <i>La sirenita</i>	417
Tabla 39: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 9 de <i>La sirenita</i>	419
Tabla 40: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 9 de <i>La sirenita</i>	421
Tabla 41: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 10 de <i>La sirenita</i>	423
Tabla 42: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 10 de <i>La sirenita</i>	425
Tabla 43: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 10 de <i>La sirenita</i>	427
Tabla 44: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 11 de <i>La sirenita</i>	429
Tabla 45: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 11 de <i>La sirenita</i>	431
Tabla 46: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 11 de <i>La sirenita</i>	433
Tabla 47: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 12 de <i>La sirenita</i>	435
Tabla 48: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 12 de <i>La sirenita</i>	437
Tabla 49: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 12 de <i>La sirenita</i>	439

Tabla 50: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 13 de <i>La sirenita</i>	441
Tabla 51: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 13 de <i>La sirenita</i>	443
Tabla 52: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 13 de <i>La sirenita</i>	445
Tabla 53: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 14 de <i>La sirenita</i>	447
Tabla 54: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 14 de <i>La sirenita</i>	449
Tabla 55: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 14 de <i>La sirenita</i>	451
Tabla 56: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 15 de <i>La sirenita</i>	453
Tabla 57: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 15 de <i>La sirenita</i>	455
Tabla 58: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 15 de <i>La sirenita</i>	457
Tabla 59: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 16 de <i>La sirenita</i>	459
Tabla 60: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 16 de <i>La sirenita</i>	461
Tabla 61: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 16 de <i>La sirenita</i>	463
Tabla 62: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 17 de <i>La sirenita</i>	465

Tabla 63: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 17 de <i>La sirenita</i>	467
Tabla 64: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 17 de <i>La sirenita</i>	469
Tabla 65: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 18 de <i>La sirenita</i>	471
Tabla 66: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 18 de <i>La sirenita</i>	473
Tabla 67: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 18 de <i>La sirenita</i>	475
Tabla 68: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 19 de <i>La sirenita</i>	477
Tabla 69: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 19 de <i>La sirenita</i>	479
Tabla 70: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 19 de <i>La sirenita</i>	481
Tabla 71: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 20 de <i>La sirenita</i>	483
Tabla 72: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 20 de <i>La sirenita</i>	485
Tabla 73: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 20 de <i>La sirenita</i>	487
Tabla 74: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 21 de <i>La sirenita</i>	489
Tabla 75: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 21 de <i>La sirenita</i>	491

Tabla 76: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 21 de <i>La sirenita</i>	493
Tabla 77: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 22 de <i>La sirenita</i>	495
Tabla 78: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 22 de <i>La sirenita</i>	497
Tabla 79: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 22 de <i>La sirenita</i>	499
Tabla 80: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 23 de <i>La sirenita</i>	501
Tabla 81: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 23 de <i>La sirenita</i>	503
Tabla 82: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 23 de <i>La sirenita</i>	505
Tabla 83: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 24 de <i>La sirenita</i>	507
Tabla 84: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 24 de <i>La sirenita</i>	509
Tabla 85: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 24 de <i>La sirenita</i>	511
Tabla 86: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 25 de <i>La sirenita</i>	513
Tabla 87: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 25 de <i>La sirenita</i>	515
Tabla 88: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 25 de <i>La sirenita</i>	517

Tabla 89: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 26 de <i>La sirenita</i>	519
Tabla 90: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 26 de <i>La sirenita</i>	521
Tabla 91: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 26 de <i>La sirenita</i>	523
Tabla 92: resultados globales del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de <i>La sirenita</i>	525
Tabla 93: resultados globales del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de <i>La sirenita</i>	527
Tabla 94: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de <i>La sirenita</i>	530
Tabla 95: técnicas más predominantes en el análisis de nuestro corpus por escenas...	533
Tabla 96: número de casos y porcentaje de frecuencias de las técnicas utilizadas en la traducción de las canciones de la película.	536
Tabla 97: número de casos y porcentaje de frecuencias de las zonas de traducción utilizadas en la traducción de las canciones de la película.	537
Tabla 98: número de casos y porcentaje de frecuencias de las técnicas utilizadas en la traducción de los diálogos de la película.	538
Tabla 99: número de casos y porcentaje de frecuencias de las zonas de traducción utilizadas en la traducción de los diálogos de la película.	540
Tabla 100: diferencia entre las zonas de traducción predominantes en los dos doblajes del filme.....	542
Tabla 101: diferencia porcentual entre las técnicas de traducción usadas en el doblaje neutro y el doblaje europeo.	543

Tabla 102: diferencia porcentual entre las técnicas usadas en la traducción de las canciones en el doblaje neutro y el doblaje europeo.	546
Tabla 103: diferencia porcentual entre las técnicas usadas en la traducción de los diálogos en el doblaje neutro y el doblaje europeo.	547
Tabla 104: diferencia porcentual entre las técnicas utilizadas a escala global, en las canciones y en los diálogos del filme en el doblaje neutro y el doblaje europeo.	549
Tabla 105: promedio de diferencia en el uso de técnicas y mayor diferencia entre técnicas.	552
Tabla 106: diferencia y promedio de diferencia entre zonas de traducción a nivel de película y por escenas.	554

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 1.	372
Gráfico 2: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 1.	372
Gráfico 3: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 1.	374
Gráfico 4: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 1.	375
Gráfico 5: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 1.	376
Gráfico 6: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 1.	376
Gráfico 7: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 3.	379

Gráfico 8: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 3.	379
Gráfico 9: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 3.	381
Gráfico 10: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 3.	382
Gráfico 11: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 3.	383
Gráfico 12: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 3.	383
Gráfico 13: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 4.	386
Gráfico 14: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 4.	386
Gráfico 15: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 4.	388
Gráfico 16: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 4.	388
Gráfico 17: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 4.	389
Gráfico 18: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 4.	390
Gráfico 19: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 5.	392

Gráfico 20: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 5.	392
Gráfico 21: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 5.	394
Gráfico 22: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 5.	395
Gráfico 23: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 5.	396
Gráfico 24: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 5.	396
Gráfico 25: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 6.	399
Gráfico 26: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 6.	399
Gráfico 27: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 6.	401
Gráfico 28: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 6.	401
Gráfico 29: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 6.	402
Gráfico 30: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 6.	403

Gráfico 31: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 7.	405
Gráfico 32: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 7.	405
Gráfico 33: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 7.	407
Gráfico 34: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 7.	408
Gráfico 35: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 7.	409
Gráfico 36: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 7.	409
Gráfico 37: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 8.	411
Gráfico 38: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 8.	412
Gráfico 39: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 8.	414
Gráfico 40: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 8.	414
Gráfico 41: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 8.	415

Gráfico 42: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 8.....	416
Gráfico 43: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 9.	418
Gráfico 44: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 9.	418
Gráfico 45: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 9.	420
Gráfico 46: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 9.	420
Gráfico 47: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 9.	421
Gráfico 48: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 9.....	422
Gráfico 49: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 10.	424
Gráfico 50: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 10.	424
Gráfico 51: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 10.	426
Gráfico 52: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 10.	426

Gráfico 53: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 10.....	427
Gráfico 54: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 10.....	428
Gráfico 55: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 11.	430
Gráfico 56: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 11.	430
Gráfico 57: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 11.....	432
Gráfico 58: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 11.....	432
Gráfico 59: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 11.....	433
Gráfico 60: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 11.....	434
Gráfico 61: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 12.	436
Gráfico 62: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 12.	436
Gráfico 63: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 12.....	438

Gráfico 64: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 12.....	438
Gráfico 65: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 12.....	439
Gráfico 66: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 12.....	440
Gráfico 67: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 13.	442
Gráfico 68: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 13.	442
Gráfico 69: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 13.....	444
Gráfico 70: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 13.....	444
Gráfico 71: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 13.....	445
Gráfico 72: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 13.....	446
Gráfico 73: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 14.	448
Gráfico 74: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 14.	448

Gráfico 75: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 14.....	450
Gráfico 76: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 14.....	450
Gráfico 77: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 14.....	451
Gráfico 78: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 14.....	452
Gráfico 79: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 15.....	454
Gráfico 80: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 15.....	454
Gráfico 81: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 15.....	456
Gráfico 82: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 15.....	456
Gráfico 83: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 15.....	457
Gráfico 84: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 15.....	458
Gráfico 85: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 16.....	460

Gráfico 86: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 16.	460
Gráfico 87: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 16.	462
Gráfico 88: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 16.	462
Gráfico 89: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 16.	463
Gráfico 90: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 16.	464
Gráfico 91: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 17.	466
Gráfico 92: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 17.	466
Gráfico 93: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 17.	468
Gráfico 94: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 17.	468
Gráfico 95: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 17.	469
Gráfico 96: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 17.	470

Gráfico 97: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 18.	472
Gráfico 98: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 18.	472
Gráfico 99: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 18.	474
Gráfico 100: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 18.	474
Gráfico 101: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 18.	475
Gráfico 102: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 18.	476
Gráfico 103: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 19.	478
Gráfico 104: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 19.	478
Gráfico 105: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 19.	480
Gráfico 106: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 19.	480
Gráfico 107: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 19.	481

Gráfico 108: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 19.....	482
Gráfico 109: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 20.	484
Gráfico 110: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 20.	484
Gráfico 111: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 20.	486
Gráfico 112: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 20.	486
Gráfico 113: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 20.....	487
Gráfico 114: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 20.....	488
Gráfico 115: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 21.	490
Gráfico 116: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 21.	490
Gráfico 117: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 21.	492
Gráfico 118: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 21.	492

Gráfico 119: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 21.....	493
Gráfico 120: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 21.....	494
Gráfico 121: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 22.	496
Gráfico 122: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 22.	496
Gráfico 123: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 22.	498
Gráfico 124: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 22.	498
Gráfico 125: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 22.....	499
Gráfico 126: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 22.....	500
Gráfico 127: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 23.	502
Gráfico 128: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 23.....	502
Gráfico 129: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 23.	504

Gráfico 130: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 23.....	504
Gráfico 131: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 23.....	505
Gráfico 132: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 23.....	506
Gráfico 133: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 24.	508
Gráfico 134: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 24.	508
Gráfico 135: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 24.	510
Gráfico 136: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 24.	510
Gráfico 137: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 24.....	511
Gráfico 138: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 24.....	512
Gráfico 139: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 25.	514
Gráfico 140: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 25.	514

Gráfico 141: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 25.....	516
Gráfico 142: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 25.....	516
Gráfico 143: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 25.....	517
Gráfico 144: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 25.....	518
Gráfico 145: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 26.	520
Gráfico 146: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 26.	520
Gráfico 147: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 26.....	522
Gráfico 148: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 26.....	522
Gráfico 149: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 26.....	523
Gráfico 150: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 26.....	524
Gráfico 151: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la película.....	526

Gráfico 152: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la película.	527
Gráfico 153: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la película.	529
Gráfico 154: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la película.	529
Gráfico 155: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la película.	530
Gráfico 156: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la película.	531
Gráfico 157: técnicas de traducción utilizadas en las canciones. Porcentajes.....	539
Gráfico 158: técnicas de traducción utilizadas en los diálogos. Porcentajes.....	539
Gráfico 159: diferencias de uso de técnicas a escala global, en las canciones y en los diálogos.....	550
Gráfico 160: diferencias de uso de técnicas a escala global, en las canciones y en los diálogos (calculado sobre el global).	550
Gráfico 161: promedios de diferencia entre las técnicas de ambas versiones por escena.	552
Gráfico 162: diferencia máxima entre las técnicas de ambas versiones por escena.....	553
Gráfico 163: diferencias entre zonas de traducción a nivel película y por escenas.....	554

INTRODUCCIÓN

Justificación del estudio

La presente tesis doctoral pretende profundizar en una serie de cuestiones que, en nuestra opinión, resultan de interés en el ámbito de los estudios en traducción audiovisual. Nuestro trabajo se divide, principalmente, en dos bloques. Por un lado, se presenta un estudio histórico y de archivo acerca de la traducción audiovisual (en adelante, TAV), que presta especial atención a su desarrollo y a las razones detrás de la adopción del doblaje y el subtulado en España e Hispanoamérica, así como al origen y características del español neutro y el español europeo en el ámbito cinematográfico. Por otro, en un segundo bloque de corte analítico, se lleva a cabo un estudio de caso en el que no solo analizaremos las técnicas de traducción en el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de la película *The Little Mermaid* (Ron Clements y John Musker, 1989) —distribuida en los territorios de habla hispana con el título *La sirenita*—, sino para el que también propondremos una nueva categoría de análisis ubicada entre la *técnica* y el *método* de traducción, y que tiene como objetivo contribuir a facilitar las labores de análisis traductológico: la *macrotécnica*.

A pesar de que el interés moderno alrededor de la historia de la traducción y la interpretación comenzó a surgir a partir de los comienzos de la década de 1960 (Sabio Pinilla, 2006: 22) —lo que se ha plasmado en un amplio número de trabajos al respecto, con aportaciones como las de Pym (1998), D’hulst y Gambier (2018) o Rundle (2021), amén de otras muchas—, la historia de la TAV continúa siendo, hoy en día, un campo necesitado de nuevas investigaciones que ayuden a completar el relato. Así lo afirman autores como Chaume (2019) u O’Sullivan y Cornu (2019a), quienes ponen de relieve que, a pesar de los avances hechos a lo largo de los años, en la actualidad continúa habiendo una falta de estudios al respecto. En palabras de Chaume (2019: 313-314):

There is a general lack of bibliography in the history of AVT. Although thorough cinema-history works are available, hardly any of them tackle the role of translation in the globalization of film and the reception of foreign cinematic productions in each country. Still, describing the history of AVT is essential [...]. [A]n authoritative history [of AVT] has yet to be written.

En el contexto de España, los estudios acerca de la historia de la TAV afloraron durante la década de 1990 y principios de los años 2000. Así, encontramos durante estos años

diversas aportaciones de gran interés como las de Izard (1992, 2001), Ávila (1997a) o Ballester Casado (2001), por mencionar algunas. Igualmente, existen obras que, si bien no se centran específicamente en la historia de la TAV, sí dan breves repasos a esta. Este es el caso de Ávila (1997b), Agost (1999), Chaves (2000), Díaz-Cintas (2001), Chaume (2004, 2012a, 2019), Martínez Sierra (2012a, 2012b) o Bartoll Teixidor (2012, 2015), entre otros.

En lo que respecta al ámbito internacional, podemos encontrar distintas aportaciones en torno a la historia de la TAV publicadas a lo largo de los años y centradas en distintos aspectos. Entre estas, destacan las de Brant (1986), Danan (1991, 1994), Durovicová (1992), Gottlieb (2002), Ivarsson (2004, 2009), Nornes (2007), Vincendeau (2012), Mereu Keating (2013, 2016, 2019), Cornu (2014, 2019), Zanotti (2018a), O’Sullivan y Cornu (2019a), Raffi (2021) o Mereu Keating y O’Sullivan (2021), entre otras. Es importante destacar en este punto el volumen editado por O’Sullivan y Cornu (2019c), que recopila un amplio número de capítulos alrededor de la historia de la TAV en distintos países y momentos históricos durante la primera mitad del siglo XX.

No obstante, dentro de la falta general de publicaciones relacionadas con la historia de la TAV, son especialmente escasos los estudios centrados exclusivamente en Hispanoamérica, a pesar del peso económico y cultural de este mercado. Así lo afirma Fuentes-Luque (2019a: 1), quien denuncia que:

Research on audio-visual translation (AVT) has to date focused almost exclusively on Europe, with hardly any research on Latin-American countries. Apart from the intrinsic interest in and need to expand research to other geographic, linguistic and cultural contexts, in the case of Latin America, there is also a double motive: on the one hand, the vast magnitude of the Spanish-speaking market; and, on the other, the fact that, for many years, during the 1960s and 1970s, virtually the entire translation process into Spanish for audio-visual productions was carried out in specific Latin American countries. [...] With the exception of some historical accounts of AVT modes (by Jan Ivarsson); on subtitling (Jan Ivarsson and Mary Carroll); a brief historical review of dubbing (Frederic Chaume); and a more detailed description of the history of dubbing—focusing on dubbing companies in Spain (Alejandro Ávila and Natàlia Izard); the history of audio-visual translation in general (and that of the Spanish-speaking world in particular) is virtually unexplored.

Entre los distintos trabajos que sí profundizan en este tema procede destacar obras como la de Reyes de la Maza (1973a) —quien recopila artículos de prensa de finales de los años veinte y principios de los años treinta del pasado siglo sobre la llegada del cine

sonoro a Hispanoamérica en general y a México en particular—, Mendívil Iturros (1995), Jarvinen (2012), Serna (2014) o Nájjar (2015), amén de las múltiples aportaciones del propio Fuentes-Luque al respecto (2012, 2018, 2019a, 2019b, 2020a, 2020b), entre otras. Mención aparte merece el trabajo de Scandura (2020) que, si bien no trata la historia de la TAV en Hispanoamérica, sí repasa la historia del español neutro.

Así, creemos que una buena parte del presente trabajo puede resultar de interés en términos historiográficos, al tratar de ofrecer un recorrido a través de la historia de la TAV en España e Hispanoamérica de forma paralela y vista dentro de un contexto mundial, algo que contribuiría a paliar, pensamos, el vacío existente.

Dicho esto, más allá de las publicaciones dedicadas a la TAV, existe un amplio número de estudios que son de interés para la investigación de la historia de esta modalidad y que no pertenecen al ámbito de la traducción en sí, sino al de los estudios acerca de la historia del propio cine. O’Sullivan y Cornu (2019a: 23-24) apuntan a que la investigación conjunta de ambas vertientes resulta fructífera en la medida en que puede ayudar a comprender mejor, entre otros, aspectos como la relación entre la TAV y la distribución y recepción cinematográfica, la censura, la ideología, la política o el desarrollo tecnológico y comercial en el cine. Así pues, en los capítulos centrados en la historia de la TAV de la presente tesis, hemos recurrido a publicaciones acerca de la historia de la cinematografía tanto nacional como internacional, a fin de comprender mejor algunos factores como la política cinematográfica estadounidense, los contextos sociales, económicos y empresariales de los países en los que se distribuían los filmes producidos en Hollywood, la recepción por parte de la prensa especializada y el público de la época, etc. Sobre esto, queremos destacar que la presente investigación no pretende recurrir solo a fuentes de documentación secundarias para conseguir información acerca de los orígenes e impacto de la TAV, sino también a fuentes de documentación primarias de distintas épocas y países —en su gran mayoría, artículos de prensa y libros— a las que hemos tenido acceso a través de archivos y hemerotecas tanto físicas como digitales.

Otro aspecto de interés de nuestro trabajo, creemos, es el hecho de que este profundiza en el estudio de los fenómenos de *retraducción* en la TAV; en concreto, en el redoblaje. En palabras de Chaume (2019: 329): “[w]e still lack a comprehensive history of AVT. Apart from the urgent need for such research, attention has to be placed on the field of

redubbings and resubtitlings [...] and the reasons behind their production”. Tal y como hemos mencionado, entre otras cuestiones, nuestro trabajo analizará, a modo de estudio de caso, el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de la película *The Little Mermaid*. De esta manera, no solo llevaremos a cabo una revisión teórica de los conceptos de *retraducción* y *redoblaje*, sino también de la historia de la traducción al español de las películas producidas por la compañía Walt Disney Pictures y de las razones detrás de las políticas de redoblaje de la productora. De la misma manera, Chaume (2018b: 24) apunta también:

[W]hat is lacking at the moment is a vast descriptive study that can pinpoint the operational norms at the microtextual level. In other words, we need a comparative analysis of the first TT and its retranslation that can detect patterns that show when the translator relied on the previous TT and when s/he did not. In the former case, it may be intriguing to find out whether the retranslation is merely a palimpsest hiding its previous version(s).

Nuestra tesis doctoral vendría a tratar de dar respuesta, pues, a las necesidades investigadoras planteadas por el autor, al incluir un análisis comparativo de técnicas de traducción —*ergo*, a nivel microtextual— entre el doblaje en español neutro de 1989 y el redoblaje en español europeo de 1998 de la citada película. Esto podría servir, si bien no para observar las normas operacionales que rigen la retraducción —dado el alcance de la presente investigación—, como un paso adelante de cara a plantear posibles tendencias traductorales¹ en futuras investigaciones. En este sentido, cabe destacar las entrevistas llevadas a cabo a Ángel Fernández Sebastián y a María Ovelar, traductor y adaptadora musical y letrista del redoblaje en español europeo de la película, respectivamente, con el fin de descubrir más acerca del papel que el doblaje original tuvo en la toma de decisiones de los profesionales implicados.

Al margen, pensamos que la presente tesis doctoral puede generar interés más allá de la historia de la TAV, al incluir también el ya mencionado análisis de un estudio de caso para el que se ha empleado tanto la taxonomía de técnicas de Martí Ferriol (2006) como una nueva propuesta de categoría de análisis que surge a partir de esta última y que, como ya hemos indicado, hemos denominado *macrotécnica de traducción*. Son muchos los autores que, desde la década de 1950, han investigado el concepto de *técnica de*

¹ *Tendencia* entendida como el uso regular de una serie de estrategias determinadas tomadas a lo largo del tiempo por uno o más traductores frente a casos similares dentro de unos parámetros socioculturales determinados (Martínez Sierra, 2011: 166-167).

traducción, ofreciendo distintas propuestas taxonómicas tanto para la traducción en general como para la TAV en particular: Vinay y Dalbernet (1958), Vázquez Ayora (1977), Newmark (1988/1992), Chaves (2000), Marco (2004), etc. Hoy en día, taxonomías como la sugerida por Hurtado Albir (2001) o la ya mencionada propuesta de Martí Ferriol (2006) parecen estar plenamente extendidas no ya solo en la academia, sino que también son ampliamente utilizadas por parte del estudiantado universitario para diferentes tareas como Trabajos de Fin de Grado o Trabajos de Fin de Máster. Su uso por parte de estos últimos implica, pues, la necesidad de una madurez académica para su aplicación, dado que, cuando se tratan de listados extensos, es habitual que la falta de unas fronteras claras entre las distintas categorías que puedan componer los listados y la subjetividad intrínseca a este tipo de análisis compliquen la tarea del estudiante.

Ante esto, propuestas más modernas —como la reciente aportación de Zabalbeascoa y Arias-Badia (2021)— han buscado ofrecer listados de técnicas más reducidos destinados, específicamente, para el alumnado universitario. No obstante, en nuestra opinión, no existe la necesidad de descartar propuestas anteriores para ofrecer una solución a las posibles dificultades mencionadas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la propia taxonomía de Martí Ferriol, que se basa, en parte, precisamente en la propuesta anterior de Hurtado Albir, pero revisada y adaptada para el análisis de las modalidades específicas de TAV de traducción para doblaje y traducción para subtítulo. Por ello, para el análisis realizado en la presente tesis doctoral, emplearemos la ya mencionada propuesta de Martí Ferriol, si bien llevando a cabo una revisión de las definiciones de cada una de las técnicas, ampliándolas según nuestra interpretación de estas —basada en los datos empíricos a los que nos enfrentamos— y añadiendo ejemplos de uso para facilitar la tarea de análisis. Además, como ya hemos avanzado, nuestra tesis doctoral propondrá una nueva categoría de análisis que hemos denominado *macrotécnica de traducción*: un instrumento que permitirá analizar una traducción para doblaje o subtítulo en un plano superior al de la técnica, pero inferior al del método desde un punto de vista jerárquico. Esta nueva herramienta de análisis partirá de las bases sentadas por Martí Ferriol, aglutinando diversas de las técnicas de traducción presentes en la propuesta del autor en una sola etiqueta. De esta manera, la macrotécnica, creemos, permitirá un análisis traductológico que, si bien no resultará tan preciso o minucioso como uno a nivel de técnica, ofrecerá una alternativa con un

número más reducido de categorías de análisis para quien así lo prefiera, pero sin dejar de lado la posibilidad de llevar a cabo análisis más detallados o profundos mediante la propuesta de Martí Ferriol.

Igualmente, consideramos que podría ser de interés para la comunidad investigadora nuestra propuesta de adopción de la *réplica* como unidad mínima de análisis en la traducción para doblaje. Este concepto, proveniente del ámbito de la traducción teatral, sirve como la unidad mínima estructural de análisis para estudios de corte descriptivo en dicha disciplina. Dadas las similitudes entre la traducción para teatro y la traducción para doblaje, creemos factible la aplicación de esta herramienta para la segmentación de corpus de productos audiovisuales en unidades que puedan facilitar el análisis comparativo entre versión original y versión doblada. Esto vendría a cubrir, pues, un vacío actual en el ámbito de los estudios descriptivos en la TAV, pues proporcionaría una herramienta que permitiría segmentar de forma objetiva una traducción para doblaje para su posterior análisis —ya sea de técnicas, métodos, errores, etc.—.

Por todos estos motivos consideramos, como ya hemos señalado, que la presente tesis doctoral está justificada y que permitirá explorar nuevas vías de investigación en diferentes frentes, ya sea la historia de la TAV —tanto en España como en Hispanoamérica, pero teniendo en cuenta también el contexto del mercado europeo—, el fenómeno de retraducción y redoblaje o los estudios descriptivos y las técnicas de traducción.

Como cierre, nos gustaría señalar, a modo de motivación personal, el interés que despierta en nosotros la presente investigación, ya que esta nos permite aunar dos grandes intereses personales como son, por un lado, el cine —su historia, evolución, recepción e implicaciones ideológicas y culturales— y, por otro, la traducción —en concreto, la TAV y sus distintas modalidades—. Así, gracias a este trabajo, hemos podido bucear en ambos ámbitos de forma paralela, algo que ha despertado en nosotros una gran motivación y que, sin duda, nos ha empujado a trabajar con determinación en esta tesis doctoral.

Preguntas, hipótesis y objetivos de investigación

Para la presente tesis doctoral, nos hemos planteado una serie de preguntas de investigación. Estas son:

1. ¿Cómo se produjo la implantación de las principales modalidades de TAV —doblaje y subtítulo— en España e Hispanoamérica?
2. ¿Cómo se entiende este fenómeno visto desde la evolución del propio cine y la expansión de Hollywood y su impacto social, político y económico durante las primeras décadas del siglo XX?
3. ¿Cómo surgieron el español neutro y el español europeo dentro del contexto de la TAV en Hispanoamérica y España, respectivamente?
4. ¿Cuál es la diferencia, en lo que respecta a las técnicas de traducción empleadas, entre una traducción en español neutro y otra en español europeo de un mismo producto audiovisual?

Asimismo, estas preguntas de investigación nos llevan a plantearnos distintas hipótesis:

1. En primer lugar, creemos que los factores políticos, económicos y sociales influirán en la modalidad o modalidades de traducción y en el modelo de lengua utilizado en un territorio audiovisual determinado. Esta hipótesis conecta con las preguntas de investigación n.º 1, 2 y 3.
2. En segundo lugar, pensamos que, habida cuenta del mayor alcance geográfico del español neutro frente al más específico del español europeo, existirán diferencias en las técnicas de traducción empleadas. Esta hipótesis conecta con la pregunta de investigación n.º 4.
3. Por último, en relación con las características del español neutro y el español europeo, pensamos que en la versión en español neutro de la película analizada se tenderá a soluciones de índole extranjerizante e intermedia (véase el **Capítulo 4**), mientras que en la versión en español europeo las soluciones de carácter intermedio y familiarizante serán las predominantes. Esta hipótesis también conecta con la pregunta de investigación n.º 4.

En lo que respecta a los objetivos de nuestra investigación, podemos dividir estos en dos objetivos generales. Por un lado, el objetivo general del bloque de naturaleza histórica será **ofrecer un repaso de la historia de la TAV en España e Hispanoamérica**. Como se verá en la sección dedicada a la estructura de esta tesis doctoral, los **Capítulos 1, 2 y 3** buscan dar respuesta a este objetivo. Por otro lado, en lo que se refiere al bloque analítico del trabajo, nuestro objetivo general será **analizar y comparar las técnicas de traducción empleadas en el doblaje en español neutro y el redoblaje en español**

europeo en el caso de la película *The Little Mermaid*. Con objeto de alcanzar este objetivo, se ofrecen los **Capítulos 4 y 6. De manera adicional, en el **Capítulo 5** de nuestro trabajo, dedicado a la metodología, expondremos los distintos objetivos de la fase analítica.**

En cuanto a los objetivos específicos de nuestra tesis doctoral, el primero de nuestros objetivos generales puede dividirse en los siguientes:

1. Explorar la historia de la TAV y el nacimiento del doblaje y el subtítulo teniendo en cuenta la historia del cine y la expansión de Hollywood por Europa —principal mercado de los EE. UU. en el salto del cine mudo al sonoro— durante la primera mitad del siglo XX. Este objetivo conecta con la pregunta de investigación n.º 2.
2. Describir cómo se produjo la llegada, evolución y asentamiento del doblaje y subtítulo tanto en España como en Hispanoamérica, prestando especial atención a las motivaciones sociales, económicas y políticas detrás de la apuesta por estas modalidades a lo largo de los años. Este objetivo conecta con la pregunta de investigación n.º 1.
3. Examinar los orígenes y características de los modelos de *dubbese* empleados en España e Hispanoamérica —el español europeo y el español neutro, respectivamente—. Este objetivo conecta con la pregunta de investigación n.º 3.
4. Crear un catálogo con los textos históricos localizados a lo largo de nuestra investigación. Este objetivo conecta con las preguntas de investigación n.º 1, 2 y 3.

En lo que se refiere al bloque analítico de nuestra tesis doctoral, del segundo objetivo general arriba indicado se desprenden los siguientes objetivos específicos:

1. Encontrar e implementar una herramienta funcional para la segmentación objetiva de un corpus compuesto por una traducción para doblaje. Este objetivo conecta con la pregunta de investigación n.º 4.
2. Revisar la propuesta taxonómica de técnicas de Martí Ferriol (2006), con el fin de ofrecer definiciones actualizadas que faciliten la tarea del análisis traductológico. Este objetivo conecta con la pregunta de investigación n.º 4.

3. Proponer un nuevo concepto situado en un nivel entre la técnica y el método de traducción, en el que se aglutinen distintas técnicas presentes en la taxonomía de Martí Ferriol (2006), para así facilitar el análisis traductológico. Este objetivo conecta con la pregunta de investigación n.º 4.

Como se puede observar, existe una relación entre nuestras preguntas de investigación, objetivos e hipótesis. Así, para poder responder a nuestras preguntas sobre la historia de la TAV en España e Hispanoamérica —preguntas de investigación n.º 1, 2 y 3—, que se relacionan con la hipótesis n.º 1, será necesario llevar a cabo un repaso a fuentes de documentación primarias y secundarias sobre este tema, lo que nos conducirá a cumplir con el objetivo general de nuestro bloque de naturaleza histórica. Por otro lado, para poder responder a nuestra pregunta acerca de las diferencias entre las técnicas empleadas en la traducción en español neutro y español europeo de una misma película —pregunta de investigación n.º 4, que relacionamos con las hipótesis n.º 2 y 3—, habremos de cumplir con nuestro objetivo general del bloque de naturaleza analítica. En concreto, deberemos encontrar una herramienta de segmentación que nos sirva como unidad de análisis —objetivo específico de análisis n.º 1— y una categoría de análisis funcional —objetivos específicos de análisis n.º 2 y 3— (véase el **Punto 5.2.**).

Metodología

En cuanto a la metodología empleada en nuestra tesis doctoral, el enfoque de investigación que hemos empleado es un **enfoque mixto**, al combinarse elementos propios de las investigaciones de corte cuantitativo y cualitativo. Sobre el alcance del estudio, este se enmarca tanto en un **alcance descriptivo** —dado que mide y recoge datos e información de un objeto analizado determinado— como en un **alcance explicativo** —ya que investiga causas de un fenómeno o evento físico o social, en nuestro caso, las razones detrás de la introducción del doblaje y el subtítulo en España e Hispanoamérica— (Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 78-80). El área de estudio se enmarcará, de acuerdo con los criterios marcados por Williams y Chesterman (2002), en la **traducción audiovisual**, el **análisis textual y traducción**, y los estudios sobre **historia de la traducción**. En lo que respecta al tipo de estudio, esta investigación es de **tipo conceptual y empírica** —un **estudio de caso**—, amén de constituir un **estudio histórico y de archivo**. Por último, en cuanto a la integración metodológica, según la exposición de Hemilse Acevedo (2011), en nuestro trabajo se da el caso de una

complementación metodológica, ya que se combinan metodologías cuantitativas y cualitativas para investigar de forma independiente facetas distintas de un objeto de estudio determinado, con independencia de cada enfoque y resultado. Además, consideramos que hay también una **combinación metodológica**, ya que en el bloque de análisis de nuestra tesis utilizamos una herramienta cualitativa —la entrevista— de forma subordinada a nuestra herramienta cuantitativa —nuestro corpus de análisis—, con el fin de aumentar la validez de esta última. Para una explicación detallada de la metodología empleada en nuestro estudio, véase el **Capítulo 5**.

Estructura

La presente tesis doctoral está compuesta por un total de siete capítulos ordenados con el fin de ofrecer una lectura coherente. Asimismo, se han incluido cinco anexos con información que resulta relevante para nuestra investigación. Seguidamente, procedemos a avanzar, de forma breve, el contenido de cada uno de estos capítulos y anexos.

En el **Capítulo 1**, titulado *La traducción audiovisual en Europa*, repasaremos de manera sucinta y con fines contextuales la definición de la TAV como modalidad general de traducción, así como las distintas modalidades específicas que la conforman. Tras esto, nos adentraremos en la historia de la TAV vista en el marco de la implantación del cine estadounidense en Europa en los años del cine mudo y el cine sonoro, prestando atención a las reacciones que este despertó entre el público y a cómo Hollywood experimentó con distintas modalidades, como las versiones multilingües, antes de decantarse por el subtítulo y el doblaje para la exportación de sus filmes. Con esto, procuramos ofrecer una imagen general de cómo se produjo la llegada de las principales modalidades de TAV a los mercados cinematográficos más importantes del momento.

En el **Capítulo 2**, con el título *Orígenes y desarrollo de la traducción audiovisual en español: España e Hispanoamérica*, llevaremos a cabo un repaso histórico de la TAV en estos mercados. Así, en primer lugar, observaremos cuál era la situación de la industria cinematográfica y de la TAV en el mercado de habla hispana durante el cine mudo. Tras esto, veremos la revolución que supuso la llegada del cine sonoro, el fracaso de las versiones multilingües en español, el conflicto lingüístico conocido como la

guerra de los acentos y, finalmente, los motivos que llevaron al asentamiento de las principales modalidades de TAV en España e Hispanoamérica —centrándonos, en este último caso, en los principales países que han servido como centros productores de doblaje a lo largo de los años—. Así, desde una perspectiva diacrónica, podremos observar cómo se produjo la evolución del doblaje y el subtulado en los distintos países de habla hispana.

El **Capítulo 3** de la tesis doctoral, *El español neutro y el español europeo en la TAV*, versará sobre los modelos de *dubbese* utilizados en España e Hispanoamérica: por un lado, el español neutro y, por otro, el español europeo. En primer lugar, repasaremos la definición, nomenclatura, usos y características del español neutro, así como su historia y sus posibles orígenes. Seguidamente, llevaremos a cabo una revisión del modelo de *dubbese* utilizado en España, que, por cuestiones prácticas, hemos denominado *español europeo*, observando sus principales características y las razones políticas e ideológicas que llevaron a su uso en los doblajes de nuestro país. Por último, como cierre al capítulo, estudiaremos los conceptos de *retraducción* en la TAV y de *redoblaje*, prestando especial atención a las razones detrás de este fenómeno relacionadas con el cambio de una variedad diatópica a otra del mismo idioma. Con esto, pretendemos dar una mayor contextualización teórica a diferentes conceptos que resultan de importancia para la presente tesis doctoral, al ser el nuestro un análisis de una traducción en español neutro y una retraducción en español europeo.

En el **Capítulo 4**, que responde al título de *Métodos, estrategias, técnicas y unidades de traducción*, haremos una revisión teórica de estos conceptos y de las propuestas llevadas a cabo a lo largo de los años por distintos autores, e introduciremos y expondremos la clasificación metodológica de traducción de Hurtado Albir (2001) y la taxonomía de técnicas de Martí Ferriol (2006). Asimismo, presentaremos un nuevo concepto, que hemos denominado *macrotécnica de traducción* —que tiene, como ya hemos indicado, el objetivo de facilitar el análisis traductológico al aglutinar diversas de las técnicas propuestas en la taxonomía de Martí Ferriol bajo una sola etiqueta—, y ofreceremos una taxonomía de macrotécnicas para el análisis traductológico, que también utilizaremos en nuestro análisis. Por último, repasaremos el concepto de *unidad* de traducción y propondremos la adopción de la *réplica* —noción proveniente del campo de la traducción teatral— como unidad mínima estructural para el análisis de la traducción

para doblaje. Así pues, en este capítulo llevaremos a cabo una revisión teórica de los conceptos clave utilizados en el bloque analítico de nuestra investigación.

En el **Capítulo 5** de la tesis, titulado *Metodología de investigación y presentación del objeto de estudio*, retomaremos las preguntas de investigación y los objetivos de análisis de nuestra investigación, amén del enfoque, alcance, tipos de hipótesis, área, tipo de estudio y estrategia de integración metodológica de nuestro trabajo. Tras esto, repasaremos las fases tanto del bloque de naturaleza histórica como del bloque de análisis de nuestra tesis doctoral. Una vez hecho esto, detallaremos los instrumentos de análisis cuantitativos y cualitativos que hemos utilizado en nuestro bloque analítico: por un lado, nuestro corpus; y, por otro, las entrevistas a Ángel Fernández Sebastián y a María Ovelar. Finalmente, presentaremos nuestro objeto de estudio, llevando a cabo un recorrido a través de la historia de la traducción al español de la Walt Disney Pictures —desde sus orígenes, pasando por los doblajes en español neutro para todo el mercado hispanohablante, hasta la llegada de los doblajes y los redoblajes de corte localista para el mercado español—, para centrarnos, por último, en presentar la película que vamos a analizar —*The Little Mermaid*— y sus dos doblajes: el original en español neutro estrenado en 1989 y el redoblaje en español europeo de 1998.

En el **Capítulo 6**, *Presentación e interpretación de resultados del análisis*, mostraremos los resultados de nuestro análisis de los dos doblajes del filme a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción escena a escena mediante tablas y diagramas de barras y de sectores. Tras esto, expondremos los resultados a nivel macrotextual, es decir, considerando la totalidad de la película. Por último, llevaremos a cabo una interpretación de los resultados obtenidos, apoyándonos, a su vez, en la información adquirida mediante nuestra herramienta cualitativa —la entrevista realizada al traductor y a la letrista del redoblaje en español europeo del filme—.

El **Capítulo 7** del trabajo, *Conclusiones*, incluirá una reflexión final tanto de nuestro estudio histórico como de nuestro análisis. Además, comprobaremos si hemos dado respuesta a las preguntas de investigación iniciales, si hemos cumplido con los objetivos marcados al inicio de nuestra investigación y validaremos (o refutaremos) nuestra hipótesis. Cerraremos este capítulo con propuestas sobre posibles líneas de investigación futuras.

Finalmente, en lo que respecta al capítulo dedicado a la **Bibliografía** y a la **Filmografía**, recogeremos, por un lado, todas las fuentes consultadas durante nuestra investigación y, por otro, las distintas películas, cortometrajes, series de televisión, etc. a las que hemos hecho referencia. Nuestra tesis doctoral contará también con un total de cinco anexos. El **Anexo I** incluirá nuestro corpus de análisis cuantitativo de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción, mientras que el **Anexo II** contendrá las entrevistas cualitativas hechas a Ángel Fernández Sebastián y a María Ovelar. El **Anexo III** aunaré una serie de tablas donde se muestra la diferencia del uso de las distintas técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción escena a escena. El **Anexo IV**, por su parte, recopilará diferentes documentos de información primaria —en su mayoría, artículos, reportajes y noticias encontradas en periódicos de la primera mitad del siglo XX— relacionados con la recepción del cine estadounidense y la TAV en Europa. Por último, el **Anexo V** albergará otra recopilación de fuentes de documentación primarias relacionadas con la recepción del cine estadounidense y la TAV, pero centradas, en este caso, en España e Hispanoamérica.

CAPÍTULO 1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN EUROPA

En el presente capítulo, nos proponemos llevar a cabo un repaso de corte teórico de la *modalidad general*² de TAV. Además, también revisaremos las diferentes *modalidades específicas* que se enmarcan en esta y propondremos una nueva clasificación en la que se tendrán en cuenta propuestas anteriores como las de Cerezo Merchán (2012) o Reverter Oliver (2019), pero también aportaciones de otros autores como Mayoral (2012), Martínez Sierra (2012b) o Chaume (2016a), entre otros. Esta nueva clasificación buscará no solo recoger y organizar las diversas propuestas vistas hasta el momento, sino también tener en cuenta las denominadas *modalidades en desuso*, como la *traducción de intertítulos* o la *explicación de películas*, algo que creemos necesario para tener una visión general de la TAV desde una perspectiva histórica. De esta manera, pretendemos ofrecer una base teórica de los diferentes conceptos que se van a tratar a lo largo de nuestro trabajo, con el fin de ofrecer un contexto al lector. Tras esto, procederemos a explorar la historia de la TAV durante las primeras décadas del siglo XX en Europa —con especial énfasis en los países de Europa occidental—, profundizando primero en los años del cine mudo para, a continuación, explorar el impacto que la llegada del cine sonoro tuvo para la traducción cinematográfica. Así, sentaremos las bases para, en el **Capítulo 2**, ofrecer una visión de los orígenes de la TAV en España dentro del contexto europeo y la relación que había entre la TAV en nuestro país e Hispanoamérica.

1.1. La TAV y sus modalidades

Tal y como hemos señalado, en el presente punto realizaremos una definición de la TAV para, a continuación, ofrecer una propuesta de clasificación de las diferentes *modalidades específicas* que componen esta *modalidad general*. Con esto, pretendemos llevar a cabo una breve contextualización teórica de los conceptos sobre los que vamos a trabajar.

A lo largo de los últimos años, numerosos autores han investigado la TAV, aportando cada uno diferentes perspectivas y definiciones. Agost (1999: 8) define esta como la modalidad de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, en los que “pueden llegar a combinarse, básicamente, cuatro códigos distintos: el escrito (el guión [*sic*]), el

² Martínez Sierra (2004) distingue entre *modalidad general* y *específica*.

oral (la interpretación de los actores), el musical y el visual”. Por su parte, Chaume (2000: 47) define la TAV de la siguiente manera:

[M]odalidad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia, que, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales distintos y simultáneos: el canal auditivo (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos palabras, información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos las imágenes, pero también carteles o rótulos con información verbal).

A esta definición, Chaume añade que la TAV engloba “todos los tipos de transferencias de textos que utilizan los canales acústico y visual simultáneamente para la construcción y producción de significado” (2012b: 25) y que se caracteriza por “las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales” (2016a: 11).

En la misma línea, Martínez Sierra (2012b: 30) ofrece, a partir del repaso de otras definiciones por parte de otros autores, una definición más detallada de la TAV, que será la que seguiremos en este trabajo:

[D]efiniremos la traducción audiovisual como una modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación (lingüístico, paralingüístico, visual, etc.) cuyos signos interactúan y construyen el entramado semántico del texto audiovisual. Se trata de una variedad de traducción que presenta una serie de características propias que la definen frente a la traducción escrita y a la interpretación, y que tienen que ver principalmente con los condicionantes (internos y externos) que dicha modalidad presenta y las estrategias que requiere.

Centrándonos en la definición ofrecida por Martínez Sierra, el autor señala que la TAV se trata, como se ha dicho, de una *modalidad general* de traducción, la cual se puede “subdividir en una serie de *modalidades específicas*” (2012: 61). Chaume (2004: 31-39) expone en un primer momento ocho modalidades principales de TAV: *doblaje*, *subtitulado*, *voces superpuestas*, *interpretación simultánea*, *narración*, *doblaje parcial*, *comentario libre* y *traducción a la vista*. Sin embargo, el número de *modalidades específicas* que podemos encontrar dentro de la TAV ha ido variando a lo largo de los años, dependiendo de las diversas aportaciones³. Hay autores que consideran, por

³ Hecho ya señalado en su momento por Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera (2005: 92).

ejemplo, que la *traducción teatral* y la *traducción para la ópera* se sitúan dentro del paraguas de la TAV —Poyatos (2003), Bartrina y Espasa (2005), Ezpeleta (2007), Weaver (2010), Carrero Martín y Lapeña (2020), etc.—. Otros, como Sokoli (2005), sin embargo, plantean una definición de TAV más restrictiva⁴. Reverter Oliver (2019: 145-156) realiza un repaso exhaustivo a las propuestas realizadas por diferentes autores hasta la fecha para, a continuación, ofrecer la siguiente taxonomía de modalidades: *subtitulación, sobretitulación, doblaje, doblaje parcial, voces superpuestas, narración, interpretación consecutiva, interpretación simultánea, comentario libre, difusión multilingüe, traducción de guiones, animación, localización de videojuegos, traducción teatral, traducción de teatro musical, versiones dobles, remakes, fansubbing, fandubbing (fundubbing), subtitulación para sordos, audiosubtitulación, audiodescripción, interpretación en lengua de signos y subtitulado en directo*.

Si bien es cierto que consideramos este repaso exhaustivo y completo, creemos conveniente realizar algunas matizaciones al mismo. En primer lugar, y dado el carácter historiográfico del presente trabajo, consideramos pertinente añadir cuatro modalidades actualmente en desuso: la *explicación de películas* (O’Sullivan y Cornu, 2019a), la *traducción de intertítulos*, las *versiones multilingües —o múltiples—* (Mayoral, 2012) y la *inserción de intertítulos* (Izard, 2001: 197). Igualmente, de la misma manera que la clasificación de Reverter Oliver diferencia entre los fenómenos de *fandubbing* y *fundubbing*, creemos interesante distinguir entre los fenómenos del *fansubbing* y el *funsubbing* (Damaskinidis, 2019), dado que existe una diferencia en la finalidad de ambas modalidades (el *funsubbing*, al igual que el *fundubbing*, se realiza con fines humorísticos). Por otro lado, excluirémos de nuestra taxonomía tres de las modalidades recogidas por Reverter Oliver, pero que la propia autora incluye con reservas en su propuesta (2019: 156): la *difusión multilingüe*, el *remake* y la *versión doble*. En el caso de la *difusión multilingüe*, a pesar de haber autores —Díaz-Cintas (2001)— que defienden esta como una modalidad, nos inclinamos por las apreciaciones de Chaume (2004: 31), que entiende la *difusión multilingüe* como la posible combinación de varias modalidades a la vez. En cuanto al *remake*, nos aproximamos a la postura de Bartoll Teixidor (2015: 75), quien lo considera más una labor de adaptación audiovisual que una traducción propiamente dicha. Finalmente, en lo que respecta a la *versión doble*,

⁴ Para esta autora, por ejemplo, las modalidades que se recogen dentro de la TAV deben transmitirse a través de una pantalla, tratarse de una secuencia determinada de imágenes y sonido (ser material grabado) y no ofrecer interacción por parte del usuario (Sokoli, 2005: 182-183).

esta se trata de productos en los que se incluyen dos o más lenguas (Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera, 2005: 100) que luego son doblados, subtitulados, etc. a una sola lengua —algo común en los *spaghetti western* y los *giallos* italianos de los años sesenta y setenta, por ejemplo—. A nuestro parecer, no creemos que el carácter multilingüe del reparto de una obra audiovisual constituya razón suficiente como para considerar su doblaje, subtítulo, etc., como algo diferente de dichos procesos en sus vertientes convencionales. También descartaremos de nuestra taxonomía la *animación*, ya que consideramos, como señala Chaume (2004: 40) apoyándose en Muñoz (1999), que esta no puede considerarse como una modalidad de traducción audiovisual al no existir un intercambio comunicativo entre dos lenguas, sino que se trata de crear diálogos para imágenes mudas. Sí mantendremos en nuestro listado, por otro lado, el uso aglutinador que Reverter Oliver (2019: 155) hace del término *subtitulado en directo* para comprender tanto el rehablado (que podría considerarse una submodalidad) como otros procesos de subtítulo en directo, como la estenotipia. Finalmente, creemos interesante la adición de las modalidades de *traducción de cómics* (Chaume, 2016a), así como la de *traducción para la ópera* (Weaver, 2010).

Para clasificar las modalidades previamente mencionadas, nos hemos dirigido a diversas fuentes como referencia. En primer lugar, tomamos de la propuesta de Cerezo Merchán (2012: 78) la división entre modalidades que realizan el transvase por el canal acústico —*traducción para doblaje, traducción para voces superpuestas, doblaje parcial, narración, comentario libre, fandubbing, fundubbing*— y las que lo hacen por el visual⁵ —*subtitulación, sobretitulación para teatro y ópera, fansubbing, funsubbing*—, división también empleada por Chaume (2013a), si bien el autor hace uso de los términos aglutinantes *revoicing* y *captioning*. Seguidamente, de la taxonomía de Reverter Oliver (2019: 156) nos interesa la clasificación que realiza de modalidades propias de la accesibilidad dentro de la TAV, en las que se puede incluir el *subtitulado para sordos*, la *audiodescripción*, la *audiosubtitulación*, la *subtitulación en directo* y la *interpretación en lengua de signos para televisión*. Añadimos, además, como ya hemos señalado, una distinción de las modalidades que se encuentran actualmente en desuso, con el fin de distinguirlas del resto: la *explicación de películas*, las *versiones multilingües*, la *traducción de intertítulos* y la *inserción de intertítulos*. Por último,

⁵ Si bien prescindimos, por motivos de simplificación, de la distinción que hace la autora entre modalidades interlingüísticas e intralingüísticas.

agrupamos en *otras modalidades* aquellas que consideramos, en palabras de Chaume (2016a: 12), “profesiones relacionadas con la TAV [...] que se han sumado [...] a los objetos de estudio de los investigadores de este campo”. Aquí incluimos la *traducción de guiones*, la *traducción de cómics*, la *traducción de videojuegos*, la *interpretación simultánea*, la *interpretación consecutiva*, la *traducción teatral*, la *traducción de teatro musical* y la *traducción para la ópera*. Esta división que hacemos de las distintas modalidades de TAV y que surge a partir de los trabajos consultados puede observarse en la **Tabla 1**:

Modalidades de TAV		
	Canal acústico (<i>revoicing</i>)	Canal visual (<i>captioning</i>)
	Traducción para doblaje Traducción para voces superpuestas Doblaje parcial Narración Comentario libre <i>Fandubbing</i> <i>Fundubbing</i>	Subtitulación Sobretitulación para teatro y ópera <i>Fansubbing</i> <i>Funsubbing</i>
Modalidades de accesibilidad	Audiodescripción Audiosubtitulación	Subtitulado para sordos Subtitulación en directo Interpretación de lengua de signos
Modalidades en desuso	Explicación de películas Versiones multilingües (o múltiples)	Traducción de intertítulos Inserción de intertítulos
Otras modalidades	Interpretación consecutiva Interpretación simultánea Traducción teatral Traducción de teatro musical Traducción para la ópera	Traducción de guiones Traducción de cómics Traducción de videojuegos

Tabla 1: propuesta de clasificación de modalidades de TAV.

Antes de continuar, nos gustaría apuntar que esta propuesta no puede considerarse como cerrada ya que, en palabras de Mayoral (2012: 179), “las actividades comprendidas bajo la rúbrica de TAV se han ido modificando con el tiempo; unas han desaparecido (intertítulos, versiones multilingües) y otras nuevas se han incorporado”. Por esta razón, coincidimos con la postura de Reverter Oliver (2019: 155-156), quien señala que la clasificación de modalidades depende de los avances en el mercado audiovisual —algo

que, creemos, queda reflejado en el carácter historiográfico del presente trabajo, donde puede observarse cómo la evolución del séptimo arte y el cambio de paradigma del cine mudo al sonoro tuvo un efecto en las modalidades de traducción—. Más aún, corrientes teóricas de los últimos años llevan tiempo replanteando el concepto de TAV en sí mismo, aproximando esta modalidad más a la idea de “media adaptation” (Chaume, 2018: 84), razón de más para, en nuestra opinión, no plantear el presente listado como cerrado.

1.2. Los orígenes de la TAV en Europa

En el presente punto procederemos a investigar sobre los orígenes de la TAV⁶ —primero durante el cine mudo y, tras esto, durante las primeras décadas desde la llegada del cine sonoro—, centrándonos en Europa occidental⁷ para, en el **Capítulo 2**, profundizar en la historia de esta modalidad en nuestro país —entendida dentro de este contexto europeo— y comparar esta historia con la de los distintos países de Hispanoamérica.

1.2.1. La TAV durante el cine mudo en Europa: contexto histórico, industrial y político

Resulta imposible no vincular los orígenes de la TAV a los del propio cine y a la exportación cinematográfica. El cine nace a finales del siglo XIX. Se suele hablar de los hermanos Lumière como sus inventores y datar la primera proyección el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café de París, Francia; aunque durante estos años había ya distintos grupos con máquinas similares más o menos completadas en otras partes del mundo. Sea como fuere, para inicios del siglo XX, este invento ya se había extendido por todo el globo (Nornes, 2007: 91).

Desde el nacimiento del cine, la importación y exportación de películas entre países —principalmente, grandes productores cinematográficos como los EE. UU., Francia, Alemania, Rusia o Italia, pero también otros más pequeños como Bélgica, Holanda o

⁶ Con el fin de ajustarnos a nuestros objetivos de investigación, en este repaso nos centraremos, principalmente, en la evolución de la TAV en el ámbito cinematográfico y no tanto en el televisivo, ya que la televisión, como medio de comunicación, no se extendería hasta más adelante en el siglo XX (s.a.: en línea). Igualmente, la TAV y sus modalidades específicas nacieron dentro del contexto del cine, razón por la que creemos justificada esta decisión.

⁷ Para una visión completa y detallada del desarrollo y expansión de la industria cinematografía estadounidense a escala mundial durante las primeras décadas del siglo XX, recomendamos la lectura *Exporting Entertainment. America in the World Film Market. 1907-1934*, de Kristin Thompson (1985).

Austria-Hungría— era algo común, en parte gracias a los escasos problemas que suponía el idioma (Dixon, 2019: 25). De hecho, de acuerdo con Nornes (2007: 92), en 1907 dos tercios de las películas exhibidas en territorio estadounidense fueron europeas. Durante estos primeros años, los EE. UU. peleaban por afianzarse como máximo exportador cinematográfico a escala internacional. Sin embargo, la industria estadounidense todavía no contaba con una fuerte estructura organizativa (Thompson, 1985: 40) y competía con otras cinematografías como la francesa, la italiana o la nórdica. Francia representa el mejor ejemplo de la situación en la que se encontraba el mercado cinematográfico mundial por aquel entonces, con productoras como la Pathé o la Méliès con una gran presencia internacional —en concreto, Nornes (2007: 92) destaca la popularidad de la Pathé en los EE. UU.—. Santos (1997: 78) expone con las siguientes palabras esta época de la historia del cine:

La industria norteamericana todavía se hallaba en estado embrionario. Carecía aún de los recursos necesarios para exportar a gran escala, y la competencia exterior era muy poderosa. Numerosos rivales de otros países llegaron a establecer delegaciones en Estados Unidos [...]. Nada tiene de extraño: a principios de siglo Francia contaba con sociedades que extendían sus dominios por todo el mercado internacional. Sin embargo, ninguna cinematografía dominaba netamente a las restantes, y junto a las francesas y americanas competían, en condiciones parejas, las producciones nórdicas e italianas.

Con todo, el desarrollo industrial que durante aquellos primeros años se estaba dando en los EE. UU. auguraba una futura hegemonía del país no ya solo como proveedor cinematográfico, sino como principal potencia económica mundial (Thompson, 1985: 61). Ya en el año 1909 la balanza empezó a decantarse a favor de la nación norteamericana (Nornes, 2007: 92) y, para el año 1914, los EE. UU. eran responsables, aproximadamente, de la mitad de la producción cinematográfica del planeta (Santos, 1997: 78). No obstante, el estallido de la I Guerra Mundial no solo aceleraría este proceso, sino que también haría llegar dicha hegemonía a unas cotas inimaginables (Santos, 1997: 77-78).

Desde la industria cinematográfica estadounidense, que desde un principio recibió las noticias de la disputa europea con entusiasmo, se era plenamente consciente de la oportunidad que la Gran Guerra suponía para Hollywood. Ya en los albores de la contienda, en septiembre de 1914, el periódico *The Moving Picture World* recogía un

artículo de opinión del productor de cine W. Stephen Bush en el que apuntaba a la oportunidad que se habría frente a la nación norteamericana (1914: 1751):

Never before in the history of motion pictures have conditions in the international film market been more favorable to American producers than at this time. [...] Within the next year or so the demand for American films in Europe will be large enough to justify a greater ‘invasion’ than Europe has ever known before. [...] It will be necessary for us to give more attention than ever to the needs of the European and South American distributor, to study his business methods and deal with him as much as possible in his own language, and with due regard to his commercial peculiarities.

Ciertamente, este conflicto bélico marcaría un antes y un después en el panorama audiovisual mundial: con la destrucción de las instalaciones de los estudios y la movilización del personal europeo, los EE. UU. se tornarían, a la postre, en la única potencia cinematográfica del planeta (Santos, 1997: 79). La paralización de la producción cinematográfica del Viejo Continente provocó el auge de la estadounidense hasta el punto de que el cine se transformó en la tercera industria más rentable del país, tan solo por detrás de la alimenticia y la automovilística (Gubern, 1969: 194).

Tal fue el impacto que la I Guerra Mundial tuvo en el panorama cinematográfico que los efectos aún son visibles en la actualidad. En palabras de Klawans (2000: en línea):

To a remarkable degree, today’s film industry retains the shape it was given by the war [...]. For French cinema, the war was a debacle. Before 1914, the Pathe and Gaumont companies had enjoyed commanding positions throughout the world. After the war, these two giants all but ceased production, and French cinema became (by and large) the work of small, quasi-artisanal companies, perpetually struggling to reach markets outside their borders.

Así, Hollywood gozó de cuatro años sin prácticamente competidores en los que se convirtió en el principal proveedor cinematográfico tanto de sus antiguos rivales y de sus colonias —lejos de reducirse, la demanda de filmes que distrajeran a la ciudadanía de los países participantes en la contienda aumentó durante la Guerra— como de aquellos mercados a los que estos ya no podían abastecer (Santos, 1997: 77-79; Klawans, 2000: en línea). Esto último resultaría clave, indica Thompson (1985: 91), para que Hollywood alcanzara y mantuviera su posición hegemónica internacional: “[T]he key to the USA’s continued hegemony after the war lies in the fact that the film industry ceased to focus so exclusively on Europe, both as a market and as a point of world distribution”. Ballester Casado (2001: 27-28) ofrece una serie de datos que

permiten hacerse una idea del estado en el que quedó el panorama cinematográfico global tras el conflicto:

Concretamente, en 1920 se estimaba que entre el 80% [sic] y el 90% [sic] de las películas exhibidas en Gran Bretaña eran americanas, así como un 60% [sic] de las exhibidas en Francia, un 90% [sic] o un 95% [sic] de las que se proyectaban en Australia y entre un 80% [sic] y un 95% [sic] en Sudáfrica. La I Guerra Mundial había hecho posible que Estados Unidos dejase de ser una nación deudora y se convirtiese en acreedora, y la industria cinematográfica fue una de las que se benefició de este cambio de condición. Por el contrario, las industrias europeas interrumpieron su producción, o incluso quebraron, creando así un vacío que llenó la industria americana.

La producción estadounidense, pues, aumentó de manera considerable a partir de la guerra. En el transcurso de diez años (de 1915 a 1925), los EE. UU. pasaron de exportar 10,9 millones de metros de película a 71,6 millones (Izod, 1988: 62)⁸, con el número de películas estadounidenses enviadas al extranjero multiplicándose por cinco a Europa y por diez al resto del mundo (Ballester Casado, 2001: 27). Para mediados de la década de 1920, los EE. UU. poseían el 80 % del tiempo de proyección de las pantallas de cine a escala mundial. Sin embargo, la clave del éxito de Hollywood no solo se cimentó en la desaparición de la competencia internacional, sino también en el buen hacer de sus producciones en el mercado doméstico —las películas quedaban amortizadas gracias a los ingresos en taquilla estadounidenses (Guback, 1985: 465)— y en su superioridad industrial y financiera (Santos, 1997: 79-80). En palabras de Thompson (1985: 105): “the huge American market gave Hollywood film-makers an extensive financial base which most producing countries could not hope to match”. Además, durante estos años los EE. UU. desarrollaron una política de expansión internacional con el objetivo de perpetuar su posición dominante sobre el resto de los países y diezmar a cualquier posible competidor (Jarvinen, 2012: 16):

To create and maintain its advantage, the American film industry used the power of an integrated system of production, distribution, and exhibition: the advantage of a large home market; the support of the U.S. government in trade treaty negotiations; and sophisticated strategies for accommodating and assuaging critiques of its films.

Según Santos (1997: 81-84), la estrategia internacional de Hollywood se asentaba sobre cuatro pilares:

⁸ León Aguinaga (2010: 40), por su parte, habla de un aumento de la exportación que fue de los 30 millones de pies de película en 1913 a más de 150 millones en 1919.

- **Captación de talento extranjero:** la I Guerra Mundial facilitó la llegada de talento europeo a los EE. UU., lo cual dificultó la reconstrucción de la industria en países como Francia, Italia, etc., debido a la escasez de personal cualificado.
- **Infiltración en los países receptores:** desde los EE. UU. se adquirieron acciones de estudios europeos, con lo que las medidas y ayudas destinadas para fomentar la reconstrucción de la industria cinematográfica europea fueron a parar, en última instancia, a estudios estadounidenses. Como consecuencia, las industrias locales no experimentaron excesivas mejoras.
- **Distribución internacional:** Hollywood desarrolló un complejo y eficaz sistema para acaparar la distribución internacional, lo que, unido a la atracción que las películas estadounidenses generaban entre el público, eliminó toda posible competencia.
- **Exhibición cinematográfica:** los estudios de Hollywood compraron y construyeron salas de cine por toda Europa para garantizar la proyección del mayor número posible de películas estadounidenses, lo que dejaba en posición de desventaja a la competencia.

A todo esto, León Aguinaga (2010: 41) suma otro elemento clave en la expansión de la industria cinematográfica estadounidense —también señalado por Jarvinen (2012: 16)—: la colaboración entre Hollywood y los sucesivos gobiernos de los EE. UU. una vez acabada la I Guerra Mundial, que se extendería durante las décadas venideras:

La colaboración postbélica entre Hollywood y Washington fue estrecha. Los pasos dados durante la Gran Guerra tuvieron el respaldo legal de la Webb-Pomerane Act, aprobada en 1918. [...] La posibilidad de formar *carteles*, fijar precios y practicar otro tipo de comportamientos monopolísticos fue un regalo caído del cielo para la industria cinematográfica norteamericana, que justo había iniciado la conquista del mercado europeo.

Tal fue el éxito de la política cinematográfica estadounidense en el extranjero que, en el año 1925, la recaudación internacional llegó a suponer, aproximadamente, la mitad de los ingresos para la industria cinematográfica del país —Jarvinen (2012: 16) habla de entre el 20 % y el 40 % durante el periodo de entreguerras—. Así, estos mercados se volvieron indispensables para que Hollywood pudiera mantener su ritmo de producción (Santos, 1997: 85). Por el contrario, la pérdida de los mercados internacionales supuso, como cabría esperar, un duro golpe para los antiguos competidores de los EE. UU., que no eran capaces de amortizar sus producciones en sus respectivos mercados domésticos

(Thompson, 1985: 45). A esto, además, hubo que sumar el hecho de que los países participantes en la I Guerra Mundial apostaron por la reconstrucción de sus economías, dejando de lado la cultura (Xavier, 2009: 16). Como consecuencia, cuando las naciones europeas quisieron proteger y recomponer sus industrias cinematográficas —mediante aranceles, cuotas de pantalla, subvenciones y otras medidas proteccionistas—, estas vieron sus posibilidades de exhibición reducidas, a duras penas, a sus fronteras nacionales (Santos, 1997: 89).

Fueron muchos los países que cayeron dentro del sistema de exportación de Hollywood: Francia, el Reino Unido, Italia, España... La excepción fue Alemania, país donde se vislumbró el potencial del séptimo arte. Con el fin de explotar este potencial, en el año 1917 se creó la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), que llegaría a contar con algunas de las mejores instalaciones de Europa. Como consecuencia de las políticas estatales alemanas, la industria del país teutón fue capaz de competir *de tú a tú* con las producciones estadounidenses en su mercado doméstico: entre 1926 y 1928, la producción alemana dominaba un 42,5 % de la exhibición local y la estadounidense, un 39,5 %. Esta pugna se extendió también a los estados centroeuropeos, dado que ambas potencias buscaron afianzarse como principal proveedor cinematográfico del territorio (Santos, 1997: 109-112). A ello conviene también no olvidar los éxitos internacionales cosechados por el movimiento del cine expresionista alemán, con películas como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Murnau, 1922), obras que triunfaron tanto en el mercado doméstico alemán como en Europa y los EE. UU. (Gubern, 1969: 156-157). Así, desde el final de la guerra y a lo largo de toda la década de 1920, la industria alemana sería la única capaz de competir con Estados Unidos (Thompson, 1985: 99).

Pero más allá de los beneficios económicos que el cine reportaba a los EE. UU., es durante las décadas de 1910 y 1920 cuando empieza a vislumbrarse el potencial ideológico del séptimo arte. En palabras del presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, Will H. Hays (1927: 33), “[f]ar beyond this physical or commercial importance of motion pictures is their importance as an influence upon the ideas and ideals, upon the conduct and customs of those who see them”. Así pues, la expansión cinematográfica estadounidense cumplió también una importante labor

propagandística, ya que sirvió para difundir la cultura y el estilo de vida del país por todo el mundo. En palabras de Santos (1997: 77):

Con su cine [de los EE. UU.] llegan a Europa, y a los mercados internacionales, los patrones culturales de una sociedad fecunda. La capacidad de difundir aquéllos [*sic*] entre públicos amplios y dispares hizo que pronto el jazz, la historieta y la novela norteamericana se abrieran camino entre las rancias tradiciones europeas. Más que ninguna de ellas, el cine se transformó en portavoz del ideario político de la emergente nación.

El cine contribuyó, por lo tanto, a una *americanización* de los gustos y hábitos de la población mundial, algo que comenzó a verse reflejado, por ejemplo, en la forma de vestir de los europeos (Nornes, 2007: 129). En una conferencia sobre la distribución cinematográfica destinada a los alumnos de la Universidad de Harvard que tuvo lugar en 1927, el directivo de Hollywood Sidney R. Kent explicaba de la siguiente forma cómo las películas estadounidenses afectaban al modo de vida europeo (1927: 208-210):

Motion pictures are silent propaganda, even though not made with that thought in mind at all. You cannot prevent it. Imagine the effect on people [...] who constantly see flashed on the screen American modes of living, American modes of dressing, and American modes of travel, all the comforts and luxuries to which we are accustomed. [...] If you investigate the automobile situation you will find that American automobiles are making terrific inroads on foreign makes of cars and that the greatest agency for selling American automobiles abroad is the American motion picture. Its influence is working insidiously all the time and even though all this is done without any conscious intent, the effect is that of a direct sales agency.

Así, el cine empezó a ser visto en Europa como un *poder difuso* con una gran capacidad de influencia en la población. Como expresa Santos (1997: 87-88): “arraigado en la vida cotidiana de muchos ciudadanos, [el cine] adquiere pronto categoría de documento social e histórico. Todavía oculto tras la inocente máscara de espectáculo apolítico e inocuo, el cine demuestra pronto su capacidad de persuasión y manipulación de masas”.

Esta *americanización*, empero, comenzó a despertar recelos y sentimientos nacionalistas en algunas esferas de los países receptores (Santos, 1997: 87-88; Jarvinen, 2012: 16). El propio Kent (1927: 208) afirmaba que “American motion pictures at the present time are meeting with a great deal of opposition in foreign countries”. Una carta de la época publicada en el *Morning Post* londinense, por ejemplo, denunciaba que el cine estadounidense chocaba con los valores del Imperio Británico (Jarvie, 1992: 106-107). Grazia (1989: 53), por otro lado, ofrece testimonios de artistas ingleses, como Edward

Elgar o Thomas Hardy, que denunciaban que el público británico percibía las producciones patrias como extranjeras debido a la exposición a un cine que *transformaba* a quienes lo veían en estadounidenses. Por su parte, Ballester Casado (2001: 29) recoge las palabras del crítico británico G. A. Atkinson, quien en 1925 denunciaba la falta de humanidad, el materialismo y el uso propagandístico que los EE. UU. hacían del séptimo arte. Así lo indicaba también Carter (1930: 174), quien apuntaba a que Hollywood incluía en sus películas elementos nacionalistas, patrióticos y propagandísticos.

Al igual que el Reino Unido, Italia fue otro país en el que el cine estadounidense causaría un fuerte rechazo en algunos sectores. Ya desde 1913, cuando el país mediterráneo aún era una potencia cinematográfica, este impuso una fuerte regulación estatal con el fin de censurar —y prohibir— el contenido de las películas provenientes de Hollywood, algo que, según Mereu Keating (2016: 12), demostraba que las autoridades italianas eran conscientes del potencial propagandístico del medio. Tras acabar la I Guerra Mundial, durante la primera mitad de la década de 1920, la industria cinematográfica italiana experimentaría una notable bajada de producción, lo que hizo al sector de la exhibición del país dependiente del cine estadounidense (Mereu Keating, 2013: 1). Esto llevaría al gobierno fascista de Mussolini a introducir regulaciones en la proyección de películas extranjeras (Mereu Keating, 2016: 33). Entre ella, se creó un impuesto especial, se introdujo un estricto control lingüístico para asegurar el uso de un italiano correcto en las traducciones y se incrementó la censura, con el fin de garantizar que los filmes no chocaran con los principios morales y políticos del régimen dictatorial italiano (Mereu Keating, 2013: 1-2).

Este sentimiento de rechazo —acompañado, a su vez, por intentos de los principales productores europeos por crear un mercado continental (Thompson, 1985: 105)— se expandiría con fuerza por Europa durante la década de 1920 (Santos, 1997: 119). Las críticas, no obstante, no afectaron a Hollywood, que defendía que el atractivo de sus películas se debía al carácter multirracial del país, lo que permitía grabar filmes que gustasen en todo el mundo. De hecho, en 1927, el secretario de comercio, diplomático y futuro presidente de los EE. UU. Herbert Hoover, llegó a afirmar que el cine era un *lenguaje universal* que promovía el intercambio intercultural y social, así como el comercio internacional (Serna, 2014: 124). A su vez, el país norteamericano tildaba al

cine de las potencias europeas de excesivamente localista, motivo de su fracaso (Ballester Casado, 2001: 32). Así lo expresaba el presidente de United Artist y cofundador de la 20th Century Fox, Joseph M. Schenk, en una entrevista concedida a la revista *Variety* (s.a., 1927, 10):

The international appeal of the American film [...] is due to the fact that the American public is composed of all races, and in making a picture for the masses, the producer considers not only the tastes of the American but of the entire world. The European producers localize their films.

Por otro lado, en la ya mencionada conferencia de la Universidad de Harvard, Kent reflexionaba así sobre las razones tras la resistencia de los distintos países a la cinematografía estadounidense (1927: 210): “[e]very one of those foreign countries in which we distribute has its own background and its own history. Each wants to produce the stories that are native to its own country; each wants to have its own industry”. Sin embargo, la que en un primer momento podría llegar a haber sido vista como una declaración realizada desde el reconocimiento de las necesidades del resto de naciones fue seguida de esta otra (1927: 210): “[t]hey are trying to meet American competition by making a market for their own product by law. We meet them in turn fairly by manufacturing what we think is a superior product and adapting it to foreign taste and needs”.

Este mensaje resulta, creemos, hasta cierto punto ajeno a la realidad de cómo Hollywood se había hecho con el control del mercado cinematográfico mundial. Por un lado, Kent acusaba a los diferentes países europeos de poner trabas burocráticas y legales a las producciones venidas desde los EE. UU. —algo no necesariamente falso, pues las naciones europeas sí tomaron medidas proteccionistas para con su industria—. Por otro, argumenta que la única defensa y razón del éxito del cine estadounidense en el extranjero era la capacidad de adaptación de los estudios y la superioridad del producto ofrecido. Esto, pensamos, ignoraba tanto las circunstancias históricas beneficiosas para los EE. UU. como el complejo entramado político-empresarial creado para hacerse con el control del personal, la distribución y la exhibición internacional.

Dicho todo esto, conviene destacar que Hollywood sí contó con el apoyo de algunos sectores de la industria europea, en especial de los exhibidores, que eran los principales beneficiados del éxito del cine estadounidense entre el público (León Aguinaga, 2010: 41).

Así pues, ya durante los primeros compases del siglo XX se puede adivinar el fuerte debate identitario y cultural que generaría el cine, el cual se avivaría aún más con la llegada del sonido (Durovicová, 1992: 140-141). Para Serna (2014: 132), de hecho, la exportación y traducción de películas durante la época del cine mudo (especialmente mediante la traducción de intertítulos) ayudan a comprender cómo los textos fílmicos se entrelazaban con otros discursos tales como la identidad nacional o el imperialismo cultural:

Each instance of translation was evaluated not only in the context of international trade but also within frameworks of national interest, local struggles for power that fell along class lines, and regionally specific political configurations, as well as the immediate experience of viewing. Or, put another way, the translation of intertitles and its accompanying politics of language constituted another vector along which films intersected with multiple discourses inside and outside the movie theatre.

1.2.1.1. La TAV durante el cine mudo: la explicación de películas, la traducción de intertítulos y otras modalidades

Una vez expuesto cómo los EE. UU. se hicieron con el mercado cinematográfico internacional durante las primeras décadas del siglo XX, en el presente apartado revisaremos cuáles fueron las principales modalidades de TAV que, durante los años del cine mudo, fueron empleadas en la exportación cinematográfica. Esto nos permitirá, junto con lo expuesto en el **Punto 1.2.1.**, tener una visión completa del estado de la TAV en los albores del cine y comprender mejor cuál era el contexto previo a la llegada del sonido.

Parece existir cierta tendencia a considerar el cine mudo como un arte universal en el que la cuestión del idioma era un problema prácticamente inexistente (Nornes, 2007: 91), una posición que ha provocado que el periodo del cine silente haya sido, por lo general, ignorado en los estudios sobre la TAV (Perego y Pacinotti, 2020: 37). Sin embargo, contrariamente a lo que se pudiera llegar a pensar, la traducción tenía un papel relevante en la denominada *universalidad* del cine (Dwyer, 2005: 301). Serna (2014: 126), de hecho, va más allá al afirmar que la traducción era clave para poder disfrutar verdaderamente de la experiencia cinematográfica y Nornes (2007: 90-91) indica que las políticas de traducción de Hollywood fueron vitales para el triunfo de la industria cinematográfica estadounidense en el extranjero.

En la época del cine mudo existían, principalmente, dos modalidades de traducción con las que se solventaba el problema lingüístico: la *explicación de películas* y la *traducción de intertítulos* (Izard, 2001: 190). La *explicación de películas* consistía en la traducción, narración y comentario en vivo durante la proyección de un filme. Esta era llevada a cabo por una figura comúnmente conocida como el *explicador de películas* (Perego y Pacinotti, 2020: 38). De acuerdo con Omori (s.f.: en línea), la tarea del explicador podía dividirse en tres labores diferentes: la explicación del argumento del filme, la recreación del diálogo de los personajes y los comentarios improvisados en directo. Así, el explicador tenía como objetivo *narrar* la película en la sala y entretener al público, que era, por lo general, analfabeto (Ávila, 1997b: 43). Cabe aclarar que los explicadores no llevaban a cabo esta labor tan solo con películas extranjeras, sino también con las producidas en los países de los espectadores (Ávila, 1997a: 55).

La figura del explicador estaba presente por todo el mundo civilizado (Ávila, 1997b: 43). En Francia y Quebec, por ejemplo, los explicadores recibían el nombre de *bonimenteur* y *conférenciers* (Barnier, 2010: 89), mientras que en Japón eran denominados *benshi* (Crewe, 2018: en línea); en Italia, *commentatore* o *imbonitore* (Mereu Keating, 2016: 13); en Corea, *byeonsa* o, de nuevo, *benshi* (Nájar, 2015: 66; Lee, 2009: 28) y en los EE. UU., *lecturers* (Nornes, 2007: 108). En España (véase el **Punto 2.1.1.**), el explicador de películas —también llamado *narrador* o *charlatán* (Ávila, 1997a: 51)— gozó de un notable éxito (Chaume, 2004: 43). Sin embargo, sería en Japón dónde la figura del *benshi* sería más destacada, continuando presente hasta años después de la llegada del cine sonoro (Ávila, 1997a: 51, Fumitoshi, 2009: 24) —según Dym (s.f.: en línea), los *benshi* no desaparecerían del panorama cinematográfico japonés hasta 1939⁹—.

Desde una perspectiva traductológica, O’Sullivan y Cornu (2019b: 17) entienden que la labor del explicador podría considerarse “a form of intralingual, interlingual and intersemiotic film translation”¹⁰. Zanotti (2018a: 137-138), por otro lado, también les otorga el papel de mediadores entre público, tecnología y filme. Boillat (2007: 124-129), por su parte, relaciona la *explicación de películas* con la mediación cultural y la lectura de imágenes. Además, Chaume (2004: 43) indica que el explicador no solo traducía los

⁹ Esto no fue exclusivo de Japón, empero, dado que tanto en Quebec como en otras partes de Asia la figura del explicador prevaleció hasta los primeros años del sonoro (Nornes, 2007: 108-109).

¹⁰ Para más información, véase Jakobson (1959).

intertítulos del filme, sino que inventaba diálogos para los personajes, un hecho que lo aleja del mero trasvase lingüístico y cultural para adentrarlo en el campo del arte dramático y que, pensamos, puede conectarse con la modalidad de TAV de *comentario libre*.

El explicador de películas, que llegó a ser altamente popular en algunas partes del mundo desde su aparición durante las décadas de 1890 y 1900 debido a las altas tasas de analfabetismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (O’Sullivan y Cornu, 2019b: 16), desapareció en la mayor parte del mundo a lo largo de la década de 1910 conforme el nivel cultural de la población fue aumentando, lo que hizo posible que los espectadores pudieran entender los intertítulos (Ávila, 1997a: 58). Sin embargo, O’Sullivan y Cornu (2019b: 16) señalan que existe cierta relación entre la explicación de películas y la interpretación que se da en algunos festivales de cine hoy en día¹¹. Como cierre, podemos señalar que Chaume (2012a: 11) plantea la posibilidad de que este fenómeno sea el origen de la popularidad actual de las voces superpuestas como modalidad de TAV en Rusia y otros países de Europa del Este, como Polonia, Lituania, Letonia, Bulgaria, Ucrania y Estonia (Górska, 2015: 63).

La segunda modalidad de TAV empleada durante el cine mudo, vigente hasta la consolidación del cine sonoro, era la *traducción de intertítulos*¹². Los intertítulos eran, generalmente, textos cortos de unas dos líneas impresos en blanco sobre negro que incluían narración o diálogo (Izard, 2001: 190) y cuyo objetivo último era el de facilitar la comprensión del filme (Chaume, 2004: 42-43). Estos aparecían intercalados a lo largo de las películas: algunos cineastas los colocaban entre dos escenas; otros, en medio de una escena; otros, en medio de escenas de diálogo para dar una sensación de naturalidad al lenguaje, etc. (Izard, 1992: 24-25). Para Serna (2014: 121), a pesar de la poca importancia que se le ha dado desde la academia, el intertítulo y su traducción resultan claves para entender no solo la circulación de películas en el mercado internacional durante los años del cine mudo, sino también el imperialismo cultural —y lingüístico— de Hollywood. En palabras de la autora: “intertitles, as they were used to convey

¹¹ A modo de curiosidad, podemos indicar que hoy en día aún se celebran proyecciones de películas mudas con actuaciones de *benshi* tanto en Japón como en otros países, como las que tuvieron lugar en la Filmoteca de Cataluña en el año 2014. Más recientemente, el grupo Nuevo Teatro Fronterizo, en colaboración con varias entidades, llevó a cabo en Madrid, en el año 2019, el *Proyecto Benshi. Dramaturgias cine y teatro. Investigación y otros lenguajes*, que consistió en la proyección de una serie de fragmentos cinematográficos con la presencia de explicadores y música en directo.

¹² También llamada por Bartoll Teixidor *intertitulación* (2015: 73).

vernacular speech, functioned as a key mechanism by which American films became American for both domestic and foreign audiences” (Serna, 2014: 123).

Originalmente, el intertítulo tenía una amplia variedad de nombres, que iban desde *subtítulo* (Chaume, 2004: 42) —el prefijo *sub* hacía referencia a la posición subordinada del texto para con el título, como en un periódico, y no a la posición en la pantalla, como ocurre con el término actual (Raffi, 2021: 32)— hasta *title*, pasando por *leader*, *caption*, *sub-head*, *heading* o *interscript*. No sería hasta la llegada del cine sonoro cuando estos pasarían a denominarse *intertítulos* para diferenciarlos del subtítulo convencional (Dupré la Tour, 2019: 49-50).

El intertítulo nace entre finales de la década de 1890 y principios de la de 1900 (Dixon, 2019: 27). Entre los primeros cineastas en utilizarlos se encuentran Robert W. Paul, James Stuart Blackton, Cecil M. Hepworth o George Albert Smith, entre otros (Crewe, 2018: en línea; Dixon, 2019: 27). Originalmente, el intertítulo estaba compuesto por una o dos palabras distribuidas en una o varias líneas con una duración de un segundo por palabra, aunque normalmente se mantenían unos cinco segundos en pantalla para garantizar la legibilidad (Raffi, 2021: 33). Conforme las películas de ficción empiezan a ser más complejas y tener una mayor duración, estos empiezan a cobrar un mayor protagonismo hasta el punto en el que los filmes podían tornarse incomprensibles sin ellos (Dupré la Tour, 2019: 62; Serna, 2014: 125). Nornes (2007: 93) apunta a 1912 como el año en el que el intertítulo tomaría la forma que conocemos hoy en día. Conforme los intertítulos incrementaron en complejidad, también lo hizo su tiempo en pantalla. En un artículo de 1913 se afirma que la velocidad de lectura idónea del intertítulo era, teniendo en cuenta el perfil del espectador de la época, de 15 segundos por línea (s.a., 1913: 3-4).

En cuanto a su aspecto visual, este no era homogéneo. Según Dixon (2019: 29, 33), en los filmes de no ficción tenían una extensión que iba desde una sola palabra a un discurso, mientras que en obras de ficción esto dependía del tipo de película. La voz de los intertítulos podía ser literaria, pasiva, directa... y representar la clase, variedad dialectal o tono del texto (humorístico, imperativo, irónico...). El volumen se indicaba con el tamaño de la letra, mientras que los distintos tonos se marcaban con el estilo de la tipografía (negrita, cursiva...). Además, se solía emplear una amplia variedad de fuentes,

así como ilustraciones, que no siempre se respetaban a la hora de traducir (Normes, 2007: 103).

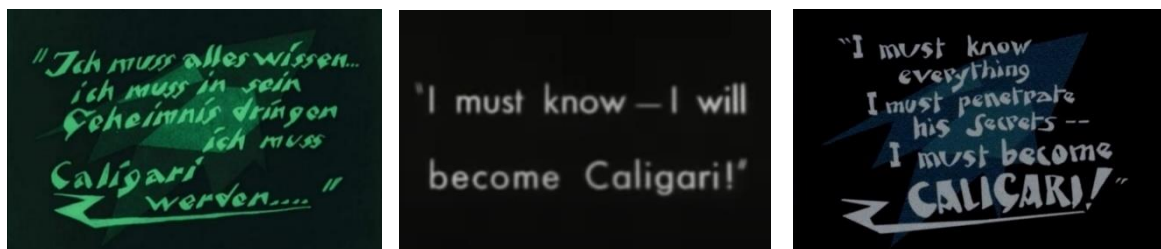


Imagen 1: ejemplo de intertítulo original y dos de sus traducciones al inglés.

Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920).

Sin embargo, no todos los textos presentes en el filme existían al margen de la narración en forma de intertítulo. Chaume (2004: 43) señala que, tal vez debido al rechazo que provocaba en algunos sectores de la crítica el uso de intertítulos —dado que estos interrumpían la acción de la película—, directores de la escuela del expresionismo alemán como Wiene o Murnau comenzaron a integrar los títulos en las imágenes a modo de cartas, notas, carteles, páginas de libro, etc.



Imagen 2: ejemplo de texto diegético original en alemán y su traducción al inglés.

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (F. W. Murnau, 1922).

Ya centrándonos en la traducción de los intertítulos, la variedad de información de las fuentes encontradas dificulta describir cómo era exactamente el proceso. Creemos que este podía cambiar de una película a otra dependiendo de múltiples factores como, por ejemplo, el país de origen del filme, la productora, el distribuidor, el país de destino, etc.

En principio, el procedimiento propiamente técnico incluía la extracción de los intertítulos originales de la cinta para su sustitución por los traducidos (Izard, 2001: 190). Sin embargo, la complejidad de la descripción radica en el proceso de traducción y en los agentes que participaban en él (Nornes, 2007: 97). Mereu Keating (2016: 14-15) afirma que la traducción de intertítulos era realizada por técnicos u otros profesionales que normalmente no contaban con la colaboración de traductores o lingüistas, lo que daba lugar a traducciones pobres y poco fieles al original¹³. Precisamente, el ya mencionado artículo de 1913 aparecido en la prensa española viene a confirmar que la ausencia de profesionales lingüísticos en el proceso era la causa de estas traducciones de baja calidad (s.a., 1913):

No hace muchas semanas que un querido colega se extrañaba de que las películas italianas se proyectaran con unos subtítulos de un francés detestable, y recientemente, *The Bioscope* publicó un artículo sobre este mismo asunto: este último colega dice que la causa principal estriba en que se traducen los subtítulos sólo [*sic*] con la ayuda del diccionario, y así es la verdad: [*sic*] nosotros lo hemos visto muchas veces. El resultado, decía el colega inglés, es que por la mala redacción de estos subtítulos muchas películas salen perjudicadas.

Serna (2014: 128) coincide con Mereu Keating en que existían traducciones pobres —si bien no todas—, y apunta a que esto podría deberse a que las personas encargadas de la traducción no solían tener acceso ni a la trama ni al resto de la película; tan solo se les ofrecía una lista con los intertítulos a traducir sin ningún tipo de contexto. Por su parte, Nornes (2007: 98) afirma que la presencia —o no— de personal con conocimientos lingüísticos dependía del estudio, pero coincide también en señalar la pobre calidad de las traducciones, un tema recurrente en la prensa cinematográfica de la época: “film criticism of the late silent era is filled with rants over intertitle translation. Reviews castigated producers and distributors for unforgivable misspellings, the incomplete grasp of English idioms, and the hilarious mistakes that resulted”.

Por otro lado, *Popular Film*, revista cinematográfica española editada entre mediados de la década de 1920 y finales de la década de 1930, recoge un artículo escrito por Francisco Elías Riquelme en el que se describe, de forma detallada, el proceso de adaptación y traducción de intertítulos (1928: 4):

¹³ Esta situación llevaría a Italia, por ejemplo, a introducir medidas de regulación para asegurar la corrección lingüística de sus intertítulos (Mereu Keating, 2016: 14-15).

[L]os intertítulos de las películas son redactados por especialistas que comúnmente retocan o adaptan (también las adulteran) las frases expuestas por los argumentistas [...]. Así, pues, es sobre todo en las cintas extranjeras en las que interviene ordinariamente el *titulador*. En este caso se hace traducir los títulos si no conoce el idioma del país de origen, y cambia la mayor parte de veces su significado, pues un título muy comprensible y chocante a los ingleses, americanos o franceses, no tendrá sentido ni gracia alguna para los españoles. [...] [R]equiere pasar muchas horas en salas de proyección muy reducidas, sin aire, sin perder un momento de vista la pantalla, sentado junto a una mesita sobre la cual se encuentra una pequeña lámpara que ilumina tan sólo [*sic*] el papel en que uno escribe. A veces ha de suspenderse la proyección y empezarla de nuevo para comprender exactamente su curso y significado. Y este trabajo para una sola película dura a veces muchos días.

Este proceso de adaptación, no obstante, no parece haber sido exclusivamente interlingüístico, ya que los intertítulos, además de traducirse, también podían adaptarse a las distintas variedades diatópicas de un idioma. Volviendo a la conferencia de la Universidad de Harvard, Kent (1927: 206-208) afirmaba lo siguiente:

The titles that are used here cannot be used, for instance, in England. Many expressions that we have here are not understood by the rank and file of the people there, and so the titles are translated into the average language of the country, in other words, the language that is intelligible to the great mass of the people.

Basándonos en las fuentes consultadas, entendemos que el proceso de traducción y adaptación *ideal* de los intertítulos podría ser el siguiente: debía existir la figura del traductor, que traduciría los intertítulos, para que luego otro responsable (el titulador) los adaptase ya teniendo acceso a la imagen y con los gustos del público en mente. Sin embargo, como ya hemos señalado, parece que el proceso podría haber variado mucho dependiendo de la cinta, región o país¹⁴. O'Sullivan y Cornu (2019b: 15) dicen, por ejemplo, que la reorganización, omisión y adición de intertítulos —así como el remontaje de la película y modificación del argumento (incluyendo finales alternativos que cumplieran con los gustos de cada país)— era una práctica común. Nornes (2007: 101-104), a su vez, afirma que parecían existir dos tendencias a la hora de traducir los intertítulos: por un lado, traducciones que tendían a la omisión y a reducir los intertítulos a su mínima expresión y, por otro, traducciones de corte familiarizante que podían incluso cambiar las cintas de un tono dramático a uno cómico. Además, como ya hemos indicado, el estilo visual original de los intertítulos no parecía respetarse.

¹⁴ Nornes (2007: 106-108) habla también, por ejemplo, de la existencia de intertítulos bilingües y multilingües (con hasta tres o cuatro idiomas), típico en regiones con una amplia pluralidad lingüística o ubicadas en zonas fronterizas, como Transilvania. El objetivo de estos era ahorrar dinero.

Si a esto le sumamos los ya mencionados comentarios acerca de la ausencia de la figura del traductor o lingüista profesional, entendemos que este es un tema aún por explorar. Por ello, creemos que son necesarias futuras investigaciones sobre los procesos de traducción en la época del cine mudo para conseguir una mejor imagen general del proceso.

En cuanto a en quién recaía la tarea de traducción, esto se adivina como una respuesta compleja. Izard (2001: 190) señala que el proceso de traducción se llevaba a cabo antes de tener lugar la exportación de la película al extranjero. En esto coincide Dupré la Tour (2019: 60), que indica que empresas como la francesa Pathé ofrecía sus películas ya disponibles con intertítulos en múltiples idiomas para el mercado internacional. Sin embargo, Dixon (2019: 25) aclara que esta práctica no se daría hasta 1905, ya que en un primer momento las películas se ofrecían sin rótulos para que fuera el cliente quien los colocara donde fuera conveniente y que cualquier labor de traducción era responsabilidad de los distribuidores locales.

Serna (2014: 129-130) coincide con ambos autores a la hora de señalar que la traducción recaía o bien en las productoras, o bien en los distribuidores locales; pero aclara que estas labores pudieron haber sido responsabilidad de un tercer agente, ya que muchos periódicos de la época anunciaban servicios de traducción de intertítulos. Aquí destaca la figura del distribuidor independiente internacional, que ofrecía entre sus servicios el de traducción. A partir de 1915, la labor de traducción recaería, normalmente, en los estudios, que eran los responsables de distribuir las películas y materiales promocionales. Nornes (2007: 98-101) afirma que había compañías que llegaban a ofrecer intertítulos hasta en una docena de idiomas y apunta a que, cuando la traducción la realizaba el propio estudio, este tenía un mayor control sobre el resultado final; mientras que, cuando se encargaba la distribuidora, el resultado podía llegar a variar mucho e incluso a someter la cinta a censura a través de la traducción de los intertítulos, como fue el caso de la película *Where Are My Children?* (Phillips Smalley y Lois Weber, 1916) en su traducción al holandés. El autor reflexiona así sobre el papel del traductor durante los años del cine mudo (Nornes, 2007: 101):

Translators in the silent film world were considered indispensable and at the same time despised. When their work attracted comment, it was for ridicule. For film studios, their contribution was an afterthought [...]. For distributors and exhibitors, it was a convenient camouflage for censorship and a tool to ensure a return on investment through domestication and explication. Because the

vast majority of films were conceived and executed purely for entertainment value [...] distributors did not think twice about their fees of free translations.

Conforme los intertítulos fueron integrándose en la narración fílmica y generando películas más complejas, la figura del explicador desaparecería en Europa (Dupre la Tour, 2019: 64). Esto coincidiría con un aumento en el interés en traducir los intertítulos por parte de los estudios de Hollywood, algo que, según Thompson (1985: 41), no comienza hasta mitad de la I Guerra Mundial —de hecho, la autora asegura que este fue uno de los factores por los que los EE. UU. encontraron reticencias en mercados como Hispanoamérica en los años anteriores al conflicto—. Para finales de la época del cine mudo, el proceso de traducción parecía estar ya relativamente estandarizado en algunos estudios. En la **Imagen 3** podemos observar un documento de la Famous Player-Lasky Corporation (Paramount Pictures) de 1927 en el que se listan hasta 36 idiomas para el mercado internacional: alemán, árabe, armenio, búlgaro, checoslovaco, chino, coreano, croata, danés, español, estonio, finés, flamenco, francés, gaélico, griego, hebreo, hindú, holandés, húngaro, italiano, japonés, javanés, letón, lituano, malayo, noruego, polaco, portugués, ruso, siamés, siberiano, sirio, sueco, turco y ucraniano.

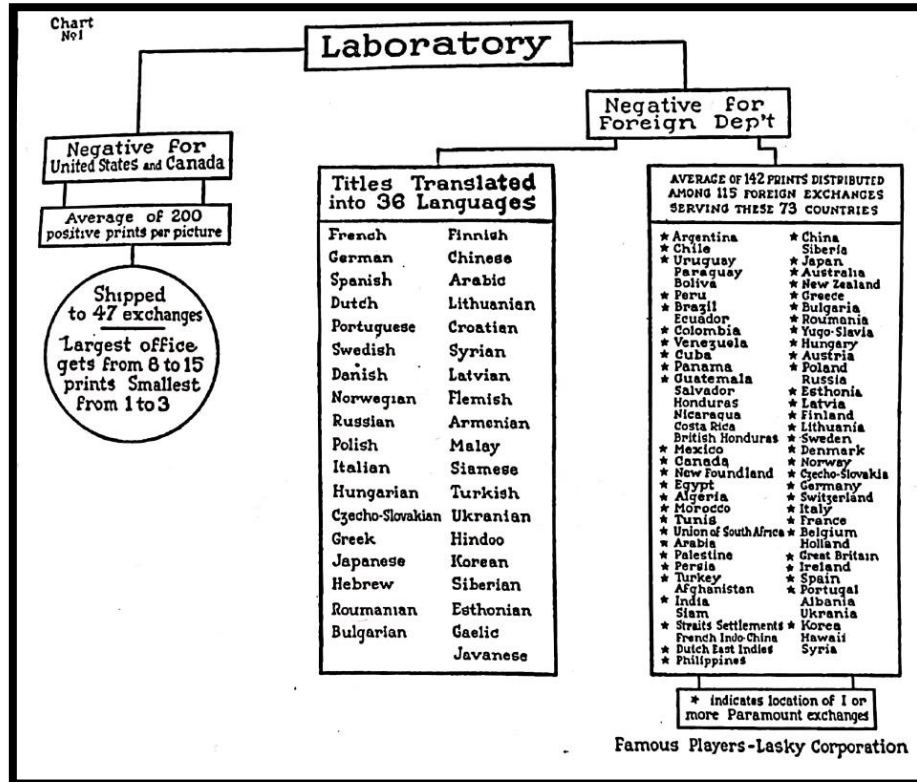


Imagen 3: lenguas traducidas de los intertítulos de la Famous Player-Lasky Corporation (Kent, 1927: 207).

Como cierre a este repaso de modalidades de TAV durante los años del cine mudo, cabría señalar que Chaume (2004: 51) también indica que el subtítulo ya se usaba durante esta época. Dicha modalidad habría empezado a emplearse en 1909 mediante la práctica del subtítulo óptico, que consistía en la proyección simultánea de la película y los subtítulos, los cuales se ubicaban superpuestos a los intertítulos¹⁵. Así lo describe Ivarsson (2004, en línea):

In 1909 M. N. Topp registered a patent for a ‘device for the rapid showing of titles for moving pictures other than those on the film strip’. With this method the projectionist, using a sciopicon (a kind of slide projector), showed the subtitles on the screen below the intertitles. However, this was never much more than a curiosity.

Bartoll Teixidor (2015: 74), sin embargo, parece contradecir las palabras de Ivarsson, pues afirma que el uso del subtítulo para traducir los intertítulos era una práctica habitual durante el cine mudo.

Sea como fuere, ya fuera mediante la explicación de películas, traducción de intertítulos u otros procesos, solventar la barrera lingüística era relativamente sencillo y barato en comparación con los estándares actuales (Izard, 2001: 196). El fenómeno de traducción durante esta época, sin embargo, suponía también un proceso mental interior, consecuencia del carácter silente de las películas, ya que los espectadores llevaban a cabo una traducción entre dos *lenguas ausentes* (*ausente* por ser mudo el cine). Este fenómeno se relaciona con el concepto de *discurso interior*: un proceso de traducción interno que transforma los signos no lingüísticos de las imágenes a un discurso con palabras coherentes (Izard, 1992: 46). Ballester Casado (2001: 53) lo explica más claramente: el espectador no solo leía los intertítulos traducidos, sino que se imaginaba los diálogos en su propio idioma.

1.2.2. La TAV en Europa durante los primeros años del cine sonoro

Una vez explicada la situación de la industria cinematográfica europea y de la TAV durante la etapa del cine mudo, procederemos a revisar el impacto que tuvo en Europa

¹⁵ Como curiosidad, hemos observado que, en la actualidad, la modalidad de traducción de las películas mudas tanto para formato físico como digital tiende a ser el subtítulo, sin ofrecer los intertítulos traducidos, cuyo acceso se encuentra restringido en filmotecas. No obstante, esta apreciación se basa en nuestra experiencia personal, y creemos que podría ser interesante indagar sobre ello en un futuro. Igualmente, Bartoll Teixidor (2015: 74-75) indica que otra práctica moderna para la traducción de intertítulos es la modalidad que el autor denomina *audiointertitulación*, que consistiría en “la traducción simultánea a partir de los intertítulos de una película”, que puede ser interlingüística o intralingüística.

el advenimiento del cine sonoro, y cómo este no solo implicaría un cambio en la forma de hacer, exportar y traducir películas, sino que también despertaría sentimientos nacionalistas entre el público de los países receptores. Con esto pretendemos ofrecer una visión del cambio que supuso el paso del cine mudo al sonoro dentro de Europa desde un punto de vista industrial, político y traductológico, para observar cuál fue el papel de España dentro del contexto continental en el **Capítulo 2**.

La llegada del cine sonoro supuso un cambio de paradigma radical para la industria cinematográfica y, por ende, para la TAV. Los primeros experimentos centrados en conseguir la sincronización entre imagen y sonido comenzaron a principios del siglo XX de la mano de Edison, Pathé o Lee de Forest —uno de los primeros ejemplos del uso primitivo del sonido en el cine lo podemos encontrar en el corto *Cyrano de Bergerac* (Clément Maurice, 1900), que ya incluía diálogos sincronizados (IMDB: en línea)—. Sin embargo, no sería hasta la década de 1920 cuando la Warner Bros, que en esos momentos atravesaba una delicada situación financiera, apostaría por el sonido como solución a sus problemas económicos. La primera película en la que la Warner incluyó sonido fue *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) (Gubern, 1969: 219). Esta película no incluía diálogos y contaba con intertítulos, pero sí ofrecía al espectador una banda sonora musical grabada (Izard, 1992: 31). A esta le seguirían otras incursiones en el uso del sonido, pero no sería hasta un año después cuando se estrenaría el que es considerado como el primer largometraje sonoro de la historia: *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) (Ballester Casado, 2001: 34). Este filme, no obstante, era en realidad una película muda con intertítulos convencionales que contaba con una banda sonora y tan solo una serie de diálogos sonoros grabados, un tipo de producción híbrida popularmente denominado como películas *part-talkie* o *mediosonoras* (Izard, 1992: 31-32). Sadoul (1990: 229) afirma que no sería hasta el estreno de *Lights of New York* (Bryan Froy, 1928) cuando veríamos la primera película sonora tal y como entendemos este concepto hoy en día —Crafton (1995: 47), sin embargo, afirma que la película *The Terror* (Roy Del Ruth, 1928) fue el primer filme sonoro sin intertítulos—.

La desaparición del cine silente, no obstante, sería un proceso paulatino que se alargaría durante algunos años debido a complicaciones técnicas y reticencias por parte de público e industria. El triunfo del cine sonoro no se consumaría hasta finales de 1930 (Gubern, 1969: 225), año en el que prácticamente toda la producción hollywoodiense

era ya sonora (Gomery, 1995: 9) y en el que el cine mudo no era sino una excepción (Heinink, 1993: 30). Entre el estreno de *The Jazz Singer* y la desaparición del cine mudo, convivirían en el mercado tres tipos de películas: las mudas, las sonoras y aquellas que se estrenaban simultáneamente en versión muda y sonora (Heinink, 1993: 34).

La llegada del sonido al cine fue, en primera instancia, recibida con una amplia variedad de reacciones, que iban desde el entusiasmo al más absoluto pánico (Nornes, 2007: 123). Inicialmente, la llegada del sonido tuvo una gran acogida entre el público (Montero Domínguez, 2017: 6), lo que empujó a Hollywood, explica Gubern (1969: 221-222), a filmar obras de dudosa calidad con el fin de explotar la novedad. Esto provocó una reacción negativa de diversas figuras del panorama cinematográfico como Charles Chaplin, René Clair, Serguéi Eisenstein o Rudolf Arnheim hacia el nuevo invento. Este recelo se extendía también a los actores y actrices de la época, que estaban habituados a actuar con gestos y no con la voz (Chaume, 2004: 44). Tampoco los cines estaban preparados tecnológicamente para el nuevo invento. De acuerdo con Gomery (1980: 82), a finales de 1929 únicamente un 50 % de los cines estadounidenses estaban preparados para la proyección de películas sonoras, mientras que en Europa este porcentaje era de tan solo un 19 % —la conversión total de los cines europeos no llegaría hasta mediados de los años treinta (Mereu Keating, 2013: 3)—. Sin embargo, la cuestión que nadie había previsto era cuál iba a ser la respuesta por parte del público extranjero, un problema que se tornaría complejo de solucionar.

Tal y como hemos señalado, la llegada del cine sonoro supuso una revolución en la forma de hacer películas, pero este fenómeno, que en un primer momento fue recibido con entusiasmo por parte de los espectadores aun cuando no entendían el idioma (Thompson, 1985: 159), pronto generó reacciones negativas e incluso protestas populares que irían mucho más allá de lo visto durante la etapa del cine mudo (Ballester Casado, 2001: 35). Así lo indica un artículo de la época: “the novelty of talking sequences attracted business. Since then, the anti-American sentiment has developed and now the neighborhood patronage insist [*sic*] on talkers in their own tongue” (s.a., 1929: 5). El cine silente había conseguido enmascarar, en mayor o menor medida, el país de origen de las películas para el público. Por el contrario, los largometrajes sonoros estadounidenses —que comenzaron a exportarse en 1928 (Gomery, 1980: 82)— dejaban patente la presencia de otra lengua y, por tanto, otra cultura (Izard, 1992:

45-46), hasta el punto de que el cine estadounidense empezó a percibirse no solo como extranjero, sino colonialista (Ballester Casado, 2001: 53-54). Como escribe Jarvinen (2012: 160):

The addition of synchronized sound to the commercial cinema exacerbated the problem of the cultural acceptance of films in an international media market. Sound, and particularly spoken dialogue, added a new layer of cultural specificity that complicated the worldwide sale of movies.

Muchos países europeos —como el Reino Unido (por los motivos que se expondrán un poco más abajo), Francia, Alemania, Italia, Suecia, España o Portugal, entre otros— comenzaron a mostrar su disconformidad ante la llegada de películas sonoras de lengua inglesa, lo que resultó en una suerte de *segunda babel* (Izard, 2001: 194). Heinink (1993: 36) reflexiona sobre este cambio de paradigma:

Los partidarios más acérrimos del cine mudo fundamentan su defensa destacando unánimemente “el lenguaje universal” del mismo, como virtud primordial [...] los diálogos escritos eran “literatura” —una vía de apoyo o de contraste, más bien funcional o auxiliar, desprovista de los matices que confieren al idioma un arraigo cultural intransferible (acentos, modismos...)—, y como tal “literatura neutra” podían ser adaptados a cualquier idioma, del mismo modo que se traducen los libros de texto, sin por ello cometer una falta grave.

En el cine sonoro, en cambio, no existía la posibilidad de traducción. La imagen quedaba vinculada en origen a un sonido único y preciso, y cualquier acción encaminada a suplantar la voz de los actores o alterar los fondos ambientales sería equiparable a un delito de falsificación [...].

Para Ballester Casado (2001: 37), el sonido supuso la pérdida del supuesto *lenguaje universal* que simbolizaba el cine mudo y la imposición del inglés, lo que producía el desarraigo del público. El nuevo paradigma, pues, disminuía la autorrepresentación y la autonomía lingüística de las naciones (Shotat y Stan, 1994: 191-192), postura que comparte Mera (1998: 82): “hearing your own language serves to confirm its importance and reinforces a sense of national identity and autonomy”. La lengua, por tanto, servía como símbolo de identidad colectiva que despertaba sentimientos nacionalistas. Así lo señala también Saunders, quien afirma “forms of speech belonged to the very essence of a cultural type [...]. Speech divided mankind and accentuated national differences in thought and feeling” (1994: 232-233).

En el cine, además, la lengua permitía reflejar rasgos culturales nacionales. Estados europeos con fuerte identidad cultural empezaron a potenciar el cine nacional como

forma de resistencia frente a los EE. UU. Esto se explica también por el concepto europeo de *estado* como institución representativa del pueblo y protectora de tradiciones, lo que justificaba la asistencia económica al cine como medio de expresión y herramienta de homogeneización cultural e identitaria similar a la escuela. Esta concepción, además, puede vincularse con la ideología nacionalista dominante de la época —nos situamos a finales de la década de 1920 y principios de 1930—, que concebía la lengua como seña de autenticidad (Ballester Casado, 2001: 55-58). El idioma y el cine, por tanto, se antojaban como instituciones vitales para el desarrollo de una identidad nacional (Ballester Casado, 2001: 60).

El caso británico podría resultar el más ejemplarizante de este rechazo inicial. Gran Bretaña, dice Santos (1995: 154), se convirtió en el primer objetivo de exportación de Hollywood por afinidad idiomática. Pero a pesar de esto, Johnston asegura que el cine sonoro causó una enorme conmoción entre los británicos, dado que las películas ya no solo forzaban una *americanización* de la sociedad, sino que también imponían la forma de hablar estadounidense. En palabras de este periodista (1930: 33):

It was bad enough to have the United Kingdom swamped with American Pictures, with the exploitation of American life, dress, customs and manufactures, but now to have American speech, with its execrable slang and twang, foisted upon the people, especially the younger generation, was intolerable.

Por su parte, Reyes de la Maza refleja el malestar que el cine sonoro provocó entre los espectadores británicos durante los primeros coletazos de la etapa sonora (1973b: 22):

Los productores [...] se llevaron una sorpresa mayúscula que hirió profundamente la sensibilidad norteamericana: en la Gran Bretaña el público comenzó a protestar también ante las películas en “americano” y a exigir que los actores hablaran correctamente el inglés; los exhibidores pidieron a Hollywood que las películas fuesen “dobladas” por actores ingleses.

En algunos casos, las películas sonoras —tanto estadounidenses como de otras nacionalidades— llegaron a provocar reacciones violentas. Heinink y Dickson (1991: 20) cuentan cómo grupos de espectadores destruían cines ante la proyección de películas de habla inglesa. En concreto, Minguet Batllori (1995: 169-170) recoge cómo un cine parisino fue víctima de fuertes protestas por la proyección de la ya mencionada *Lights of New York* en inglés. Por otro lado, el autor también cuenta que, en el año 1930, una turba de nacionalistas checos irrumpió y destruyó varios cines praguenses que

proyectaban películas en alemán. Estas situaciones se darían también en otros países como Italia, Hungría o Polonia (Nornes, 2007: 142). Esto, por supuesto, no era lo más común, pero demostraba el sentir general de la población en Europa —e Hispanoamérica— (Jarvinen, 2012: 21). A estas manifestaciones populares se sumaban, además, las declaraciones de pensadores, críticos y escritores.

Así, aunque en un primer momento el salto del cine mudo al sonoro supuso un parón de producción para las industrias europeas debido al salto tecnológico, estas se repusieron con rapidez (Minguet Batllori, 1995: 163), y las protestas del público se presentaron como una oportunidad para recuperar el terreno perdido frente a los EE. UU. (Nornes, 2007: 124). La implantación del cine sonoro tuvo como resultado, pues, una suerte de batalla audiovisual entre los EE. UU. y los distintos países de Europa por el control cinematográfico del Viejo Continente (Santos, 1995: 147). La situación fue especialmente ventajosa para Alemania —como ya hemos señalado, principal rival de los estadounidenses por aquel entonces—, que no solo venía de una situación mejor que la de sus vecinos, sino que también había desarrollado su propia patente sonora: el Tri-Ergon. Gracias a esto, la industria alemana pudo gozar de una relativa independencia (Santos, 1997: 94). Esto se ve reflejado en los datos de las películas estrenadas en Alemania entre 1928 y 1931, donde vemos un predominio de películas germanas sobre las estadounidenses:

	German Features			American Features		
	Silent	Sound	Total	Silent	Sound	Total
1928	224		224	199		199
1929	175	8	183	132	10	142
1930	46	100	146	50	30	80
1931	2	142	144	26	58	84

Imagen 4: número de películas alemanas y estadounidenses estrenadas en Alemania entre 1928 y 1931 (Saunders, 1994: 223).

Pero Alemania no sería la única nación en explotar el cine sonoro a su favor. Situaciones similares se fueron dando en otros países europeos (Ballester Casado, 2001: 36). En 1929 se estrenaría en Francia *Les Trois Masques* (André Hugon, 1929), la primera película sonora francesa de la historia (Danan, 1994: 49-50). En un primer momento, la revista *Variety* (s.a., 1929: 5) tildó esta película de mediocre. No obstante,

el hecho de que estuviera grabada en francés provocó una entusiasta reacción por parte del público galo, algo que supuso un serio golpe a la supremacía de los EE. UU. en el país y que evidenciaba el rechazo del público por los “tricks of translation” usados en las cintas americanas. En concreto, el artículo habla de “superimposed titles”, es decir, subtulado —modalidad que se prohibió poco después en Francia—.



Imagen 5: titular de la revista *Variety* publicado el 5 de noviembre de 1929.

La apuesta continuada de Francia por la producción autóctona sonora, sumado a diferentes medidas proteccionistas, tuvo un efecto positivo en la industria cinematográfica del país: en el año 1938, las películas francesas suponían un 65 % de la taquilla nacional (Andrew, 1987: 172). Para Danan (1994: 49-50), la buena recepción que tenían estas películas ponía de manifiesto que el público prefería —con reacciones casi patrióticas— las producciones propias, no ya solo por el idioma, sino también por los temas y la ambientación.

Italia fue otro país que buscó protegerse del cine estadounidense no ya solo para resguardar su maltrecha industria y defender su cultura, sino para promover los idearios políticos y nacionalistas del régimen encabezado por Mussolini. Con la llegada del cine sonoro, el gobierno fascista italiano reforzó su intervencionismo en la exhibición cinematográfica del país, primero mediante la imposición de nuevas cuotas a la importación de películas y luego mediante otros mecanismos más elaborados, como la prohibición de la exhibición de películas de habla no italiana y la eliminación de los diálogos de las películas sonoras extranjeras (con excepción de las escenas musicales), norma vigente de 1929 a 1933 y que solo desaparecería tras el asentamiento del doblaje —los primeros doblajes en lengua italiana datan del año 1930, aunque no sería hasta mediados de la década cuando estos se generalizarían (Mereu Keating, 2013: 6; 2019: 154)—. A esto se sumaría, además, una campaña estatal de desprestigio contra el cine estadounidense, que miembros del Gobierno italiano tachaban de inmoral, de

contaminar a la *raza* italiana y de alejar a las nuevas generaciones de las tradiciones del país (Mereu Keating, 2016: 57-59).

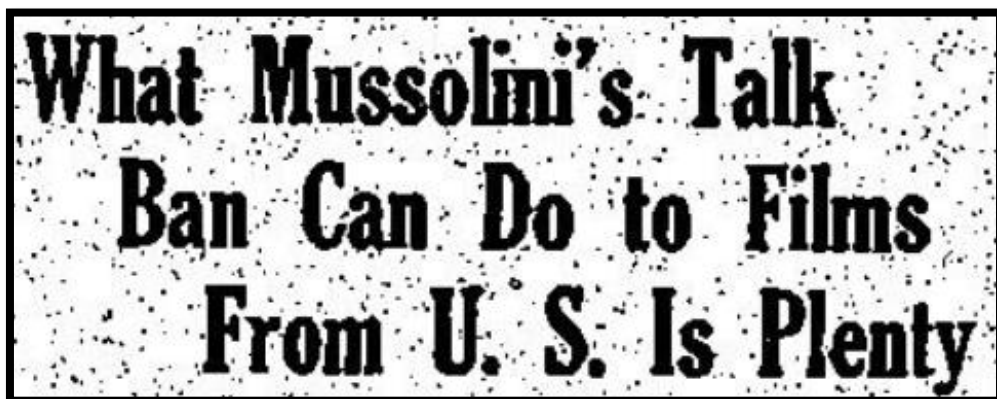


Imagen 6: titular de la revista *Variety* publicado el 23 de diciembre de 1930.

Este escenario de ferviente defensa lingüística y cultural, no obstante, era completamente opuesto a cómo el público estadounidense recibía las películas extranjeras, que no eran juzgadas con severidad por motivos del idioma —algo lógico, pensamos, ya que este país importaba un número de películas considerablemente menor (Segrave, 2004: 48)—. El contraste entre ambos públicos queda patente en otro artículo de la revista *Variety* (s.a., 1930: 15): “the American public isn’t concerned with who makes the pictures. They don’t care over here what the accent or nationality background is. If it’s a good picture, they go. If not, they stay away”. Dicho esto, Segrave (2004: 61) afirma que en el año 1939 se produjo un ataque con bombas de gas lacrimógeno en tres cines que estaban proyectando películas extranjeras en los EE. UU., por lo que parece que la aceptación por parte del público estadounidense no era plena¹⁶.

Ante tal situación, y con las principales modalidades de TAV aún en su infancia, los estudios estadounidenses se propusieron encontrar una solución para adaptar sus películas a los diferentes mercados internacionales (Ballester Casado, 2001: 38) con el fin de asegurar la aceptabilidad de sus obras en la cultura receptora sin dejar de lado la rentabilidad económica (Danan, 1994: 90) que, recordemos, se había tornado necesaria para el mantenimiento del sistema de producción hollywoodiense.

Y es que, aun cuando hubo quienes afirmaron no sentirse preocupados, la sensación de peligro en la industria era real (Thompson, 1985: 158): según Sadoul (1990: 236), si

¹⁶ Para más información acerca de la recepción de cine extranjero en los EE. UU. durante el paso del cine mudo al sonoro, véase Segrave (2004: 48-71).

durante los años del cine mudo se producían entre 900 y 1000 películas, estos números se redujeron a la mitad con la llegada del sonoro. Y, lo que es más, según organismos oficiales estadounidenses, la exportación cinematográfica del país bajó hasta un 50 % de 1930 a 1931. Tanto Danan (1994) como Ballester Casado (2001) achacan el fracaso inicial de Hollywood al menosprecio mostrado por los estudios y productoras estadounidenses hacia la lengua y la cultura del resto de países. En palabras de esta última (Ballester Casado, 2001: 40):

La adquisición de especificidad lingüística implicaba especificidad cultural. Si los personajes adquirían voces, adquirirían también la capacidad de nombrar y ser nombrados, en definitiva, de hacer concretos los escenarios, las situaciones y los temas. Y lo que interesaba a los americanos no era necesariamente lo que interesaba a los europeos.

1.2.2.1. La TAV durante el cine sonoro: primeras respuestas y versiones multilingües

Como ya hemos visto, la llegada del sonido provocó una ruptura de la universalidad del cine (Izard, 1992: 45). Ciertamente, el idioma y las vinculaciones ideológicas y culturales de este constituyeron un serio reto para la difusión inicial del cine sonoro (Gubern, 1969: 225). Este nuevo modo de hacer películas dejaba, evidentemente, obsoletas a las antiguas modalidades de TAV, un problema en el que nadie parecía haber reparado (Nornes, 2007: 123-124):

While the technicians had invented novel methods for combining sound and image, the problem of translation was an afterthought. As we have seen, the silent film's linguistic elements could be easily disengaged from the image, and the excised or replaced with intertitles in the target language. With synced sound, however, there was now an interpretation of body and language. There was no way to disconnect the two. It was a serious predicament.

Así pues, durante los primeros compases del sonido, desde Hollywood se optó por exportar las películas en versión original sin ningún tipo de traducción, algo que pronto se revelaría inviable (Izard, 2001: 196). Por ello, los estudios estadounidenses comenzaron a buscar nuevas formas de hacer llegar sus películas al público extranjero. En palabras de Jarvinen: “[w]hen sound came in, and with it an increased awareness of cultural difference brought about by the greater reliance on dialogue, the relationship between Hollywood and its foreign markets stood to be renegotiated” (2012: 16).

Sin embargo, la situación no era para nada sencilla. En primer lugar, el salto del cine mudo al sonoro llegó en un contexto de crisis económica mundial. A esto se añadía el

papel que jugaban las circunstancias culturales, lingüísticas e industriales de cada mercado. Factores como el número de hablantes, la velocidad de conversión al sonoro de los cines o la legislación sobre materia idiomática de cada país afectaban a todas y cada una de las decisiones tomadas por los estudios, que, además, buscaban un equilibrio entre traducir las películas por el menor coste posible y mantener el mayor grado de aceptación por parte de los espectadores (Jarvinen, 2012: 104).

Ballester Casado (2001: 38-39) e Izard (2001: 196-198) recogen algunas de las primeras medidas tomadas por Hollywood para solventar el conflicto lingüístico:

- **Inserción de intertítulos:** esta práctica —denominada *adaptación* por Chaves (2000: 28)— consistía en eliminar o reducir los diálogos sonoros de una película y sustituirlos por intertítulos, pero manteniendo sonido ambiente, canciones, etc. (Nornes, 2007: 127). Otra variante consistía en mantener los diálogos y narraciones originales, pero insertando intertítulos que fueran explicando el argumento a lo largo del filme. Bartoll Teixidor (2015: 13) llama a esta práctica *resúmenes explicativos*, e indica que se utilizaba una explicación por cada 15 o 20 minutos de metraje. Una tercera alternativa, indica Chaves, era dejar solo los diálogos más indispensables, que “se traducían en un cartón que, por unos instantes, remplazaba en la pantalla la imagen, oyéndose simultáneamente [...] las palabras originales” (2000: 28). Estas soluciones estuvieron bastante extendidas durante los primeros años del cine sonoro y se emplearon en países tan dispares como Polonia (Thompson, 1985: 159), Suecia (Natzén, 2019: 255) o Italia (Mereu Keating, 2019: 153). La función de estos intertítulos era doble: por un lado, eran el principal medio de traducción del diálogo; y, por otro, permitían eliminar escenas con diálogos para no aburrir a los espectadores. Además, era barata (Jarvinen, 2012: 107). Sin embargo, la aceptación del público era baja. Thompson (1985: 159) afirma que esta solución creaba “a clumsily paced silent film with music and effects”. Desde la revista *Variety* (s.a., 1930: 7) se achacaba a esta solución el fracaso de las películas estadounidenses en Italia: “[a]nother American picture has been spoiled here by the necessity of cutting dialog [...]”.
- **Explicación de películas:** esta consistía en que los actores que participaban en el filme se dirigiesen al público en monólogos insertados al final de cada escena

en su propio idioma para explicar la trama. Se trataba, así, de una suerte de interpretación en la que se rompía la cuarta pared. Mereu Keating y O’Sullivan (2021: 437-438) dicen también que en algunos países se dio la figura del *screen-side narrator*, herencia de los explicadores del cine mudo, que iba narrando la película.

- **Doblaje:** de acuerdo con Ávila (1997b: 44), el doblaje fue inventado en el año 1928. En el año 1929 se apuesta por esta modalidad para la distribución de *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), la primera película doblada de la historia¹⁷, que fue traducida al español, francés y alemán (Nornes, 2007: 146). Sin embargo, los mediocres resultados de sincronización y las limitaciones técnicas del momento hicieron que la consolidación del doblaje a lenguas extranjeras no fuera posible durante los primeros compases del cine sonoro (Heinink, 1995: 244; Nornes, 2007: 146), aunque se continuó trabajando para solucionar estos problemas (Thompson, 1985: 161). Retomaremos esta cuestión en el **Punto 1.2.2.2.**
- **Subtitulación:** al igual que con el doblaje, los primeros intentos de subtítulo fueron infructíferos por diversas razones. En un primer momento, las películas comenzaron a exportarse con subtítulos en tres idiomas: español, francés y alemán —el número se ampliaría en 1930—. Esto dejaba a cualquier país que no tuviera estos idiomas como primera o segunda lengua sin acceso a la modalidad. Además, una gran parte de la población europea era analfabeta, por lo que el subtítulo no permitía a gran parte del público entender los filmes (Minguet Batllori, 1995: 171). Esto, unido a las dificultades técnicas —Cornu (2019: 191) apunta a una definición pobre de la imagen, mientras que en *Variety* indican que los subtítulos de la época “wavered and shimmied” (s.a., 1929: 5)—, hizo que la consolidación del subtítulo no fuera posible hasta años después. Retomaremos esta cuestión en el **Punto 1.2.2.2.**

En un primer momento, los estudios de Hollywood se centraron en un número limitado de mercados lingüísticos para intentar cubrir la mayor cantidad de territorio con la menor inversión posible: alemán, español y francés (amén, por supuesto, del inglés). Esta división era notablemente eurocéntrica, ya que este continente era el principal mercado de la época (Jarvinen, 2012: 24). A estas lenguas se sumaría, más tarde, el

¹⁷ Otros autores, como Ávila (1997a, 1997b) o Nájjar (2015), sin embargo, afirman que el primer doblaje, a modo de prueba, fue el de la película *The Flyer*. No obstante, no hemos encontrado información acerca de esta película (para más información, véase el **Punto 1.2.2.2.**).

italiano, dado el número significativo de inmigrantes italianos presentes en los EE. UU. y el interés del gobierno del país transalpino por fortalecer el idioma (Mereu Keating, 2019: 156-158). Otras lenguas, como las nórdicas, fueron tildadas de secundarias (Jarvinen, 2012: 24) y su traducción quedó en manos de distribuidores locales que fueron experimentando con distintas soluciones. Este fue el caso de Suecia, en el que la modalidad de traducción predominante, el subtulado, no llegó a asentarse hasta mediados de la década de 1930 tras experimentos fallidos con la inserción de intertítulos y el doblaje (Natzén, 2019: 255-256).

Así, el estado de la TAV en los albores del cine sonoro distaba mucho de ser el de hoy en día: además de sucederse experimentos fallidos que eran recibidos con rechazo, las principales modalidades empleadas en la actualidad se enfrentaban a problemas de índole técnico y las lenguas meta eran muy reducidas. Ante la mala respuesta del público internacional, desde Hollywood se comenzó a trabajar en otras soluciones, entre las que destacarían, por encima del resto, las versiones multilingües.

En general, parece existir una patente falta de bibliografía en torno a las versiones multilingües. Vincendeau (2012: 137) denuncia esta situación, y explica las principales razones detrás de ella:

MLVs [Multi-language versions] have remained unexplored for two main reasons. First of all, in terms of industrial practice, the phenomenon is overshadowed by the sound patents struggle between the USA and Europe for the domination of European markets. Secondly, in terms of an aesthetic history of world cinema, or of the national cinemas concerned, multi-language films, and particularly those produced by Paramount in Paris, are considered worthless —the universally recognised exceptions (*Marius* [Alexander Korda, 1931] *The Threepenny Opera* [G. W. Pabst., 1931]) being attributed entirely to the talent of their (European) *auteur*.

Tras un repaso a la bibliografía disponible, dicha afirmación, a nuestro parecer, continúa vigente. Más aún, la gran mayoría de estudios encontrados sobre esta temática se centran en el ámbito audiovisual, y en muchos de ellos la traducción tan solo se trata de manera tangencial. Entre los trabajos dedicados, en mayor o menor medida, a las versiones multilingües encontramos las aportaciones de Vincendeau (1988, 2012), Durovicová (1992), Izard (1992, 2001), Heinink (1995), Ballester Casado (2001), Jarvinen (2012), Pérez-Blanes (2017) o Mereu Keating (2019), entre otros. No obstante, coincidimos con la apreciación que hizo en su momento Durovicová (1992: 139), para

quien las versiones son “fascinating traces of the complexity and turbulence brought about by the transition to sound”.

Las versiones multilingües —también llamadas versiones dobles, múltiples o internacionales— consistían en el rodaje de la misma película en diferentes lenguas, ya fuera de manera simultánea o con poca diferencia de tiempo. Heinink (1993: 42), da la siguiente definición de la versión multilingüe:

Consideramos que forman parte del sistema de versiones multilingües de un mismo argumento aquella pareja o grupo de películas filmadas en un intervalo de tiempo no excesivamente dilatado (un máximo de dos años, como medida orientativa), en base a guiones dialogados en diversos idiomas, pero elaborados a partir de una única adaptación cinematográfica por cada asunto argumental, aun cuando al comparar los resultados finales de las versiones equivalentes no se aprecie entre ellas identidad absoluta.

Jarvinen (2012: 36) amplía esta definición, indicando que las versiones son “a mode of translation led most to make films that reused English-language scripts, sets, and costumes and cast actors who could be billed as stars but did not receive star salaries”.

Bartoll Teixidor (2015: 172-173) señala que las versiones podrían considerarse como un precursor del *remake*. Sin embargo, Vincendeau (2012: 138-139) aclara que la diferencia principal entre *remake* y versión multilingüe es que, en el caso de los primeros, la relación entre los dos filmes es diacrónica, mientras que en el de las versiones es sincrónica. Además, las versiones se ofrecían al público sin permitir el acceso a la obra original. Igualmente, podemos añadir que muchos *remakes* se hacen en la misma lengua que la cinta original.

El coste de esta práctica, a pesar de ser mayor que el del doblaje y el subtulado, no resultaba demasiado elevado (Chaume, 2004: 48-49) —Thompson (1985: 160) calcula que se situaba alrededor de un 30 % por encima de las otras modalidades—. Durante los rodajes, se contrataban distintos repartos actorales dependiendo de los idiomas a los que iban dirigidas las versiones, aunque también se solían contratar actores y directores políglotas (Mereu Keating, 2016: 35). En los casos en los que hubiese actores que no hablasen el idioma, se podían emplear unos cartelones, denominados *idiot cards*, donde se apuntaba la pronunciación de las líneas de diálogo (Izard, 2001: 200). Además, se reaprovechaban la mayoría de los decorados, infraestructura técnica (Heinink, 1995:

243) e incluso algunas escenas sin diálogo —persecuciones, batallas, etc.— (Ballester Casado, 2001: 41).

Según Vincendeau (2012: 137), en los EE. UU. existían dos estrategias diferentes a la hora de realizar estas versiones: o bien se contrataban y llevaban a Hollywood a directores, guionistas y actores de cada uno de los idiomas para los que se quería producir; o bien se creaban centros de producción en Europa. Si bien serían muchos los estudios que se lanzarían a realizar versiones multilingües, destacan las hechas por la Paramount en los estudios de Joinville-le-Pont, cerca de París, y por la Metro Goldwyn Mayer en los estudios de Culver City, Los Ángeles. No obstante, las versiones no fueron producciones exclusivamente estadounidenses, ya que estudios europeos como los italianos Cinès-Pittaluga o los alemanes UFA apostarían también por las versiones con el fin de exportarlas a países vecinos (Icart, 1988: 63-77; Kreimeier, 1999: 195; Izard, 1992: 72). De hecho, Piqueras (1932a: 175-176) afirmaba que las versiones multilingües producidas en Europa eran de una calidad notablemente superior a las de los EE. UU., sobre todo aquellas realizadas por las industrias alemanas y francesas: “[a]sí se ha visto cómo los mejores éxitos espectaculares de Alemania han repercutido en Francia —y viceversa— y cómo las versiones francesas [...] han llegado a la misma altura artística de las obras originales” (Piqueras, 1932a: 176)¹⁸.

Se considera que la primera versión multilingüe fue *Atlantic* (Ewald A. Dupont, 1929), producida en los Elstree Studios de Londres y de la que se hicieron, además de la original, dos versiones: una alemana —*Atlantik* (Ewald A. Dupont, 1929)— y otra francesa —*Atlantis* (Ewald A. Dupont, 1930)— (O’Sullivan y Cornu, 2019: 19).

¹⁸ Para más información, véase Heinink (1995).



Imagen 7: imagen promocional de la película *Atlantic*, donde se promocionan las versiones alemana e inglesa.

Poco después llegaría una de las producciones más paradigmáticas del sistema de las versiones multilingües: *Un trou dans le mur* (René Barberis, 1930), grabada en Joinville y que contaría con versiones en francés, italiano, español, portugués, polaco y sueco (Izard, 1992: 72): una muestra de la amplia variedad de idiomas en los que se podían llegar a grabar estas películas —Minguet Batllori (1995: 171-172), de hecho, va más allá y habla de hasta 13 versiones en diferentes idiomas—¹⁹.

Las versiones multilingües surgen, pues, como la respuesta de Hollywood ante el conflicto lingüístico y cultural generado por el advenimiento del cine sonoro y para combatir la renovada resistencia europea a la expansión de los filmes estadounidenses. Así, muchos estudios se lanzaron a producir versiones (Vincendeau, 2012: 139-140). No obstante, a pesar de las esperanzas depositadas, los problemas no cesaron con estas. En primer lugar, estas películas no resolvieron el problema del idioma, ya que la mezcla

¹⁹ Según Jarvinen (2012: 47), la versión española de esta película —*Un hombre de suerte* (Benito Perojo, 1930)— sería la primera versión en español realizada en Joinville.

de acentos resultado de las diferentes nacionalidades de los actores continuaba provocando un fuerte rechazo entre el público (Ballester Casado, 2001: 42):

[E]l acento británico hacía reír en el Medio Oeste americano del mismo modo que el acento ‘yanqui’ hacía reír a los espectadores de las *Midlands* británicas [...], América del Sur no apreciaba las películas en castellano [...]. Los espectadores, especialmente los europeos, querían oír sus propias lenguas con sus propios acentos.

Un artículo de la revista *Variety* sobre Francia deja patente este problema: “[c]asts with the slightest trace of a foreign accent are absolutely taboo” (s.a., 1930: 6).



Imagen 8: titular de la revista *Variety* publicado el 6 de diciembre de 1930.

Por otro lado, los estudios habían ignorado otra cuestión importante: estas películas no adaptaban temas, valores, preferencias... de los países receptores. En palabras de Ballester Casado (2001: 42): “[I]a diversidad lingüística iba acompañada de una diversidad étnica y cultural que también condicionaba los temas que los espectadores deseaban ver en sus cines”. Es decir, no reparaban en la cultura de llegada (Izard, 1992: 73), sino que las versiones eran, en su mayoría, *traducciones literales* de las películas originales (Heinink, 1995: 252). Así lo denunciaba, en su momento, Piqueras (1930: 8): “[u]na pléyade de artistas franceses, españoles y españolizantes realiza la traducción —literal, escénica, técnica en algunos sentidos—, guiados por elementos extranjeros de films [*sic*] anteriormente editados en los talleres de Hollywood”. Y, en el caso de que la cultura del o los países receptores sí se tomara en cuenta, según Vincendeau (2012: 145), “Hollywood’s vision of a country rarely coincided with the idea that country had of itself. Hence the hostile reactions in European countries to films based on North American texts”. En esta línea se pronuncia, por ejemplo, Durovicová acerca de las versiones en sueco: “the sense of comfort with which the Swedish actors speak their lines is essentially incompatible with the manifestly non-Swedish social mannerisms, surroundings and psychological types of the characters” (1992: 146).

No obstante, Pérez-Blanes (2017: 128) muestra objeciones a estas afirmaciones, y pone como ejemplo el caso de las versiones españolas: “[f]rente a la afirmación de muchos teóricos que acusaban a las dobles versiones de ‘copia exacta’ [...] habría que matizar que, en lo referente a la puesta en escena, siempre hay matices diferenciadores propios de cada cultura”. Sea como fuere, no parece que las circunstancias en las que se realizaban las versiones fuesen las mejores. Jarvinen (2012: 104) recoge declaraciones de la época donde se denunciaba el escaso presupuesto y la presión bajo la que se grababan estas películas, así como la falta de información clave a la hora de adaptarlas para los distintos países a los que iban dirigidas.

Las versiones multilingües se tornarían, a la postre, en una solución pasajera (Minguet Batllori, 1995: 172). Para Vincendeau (1988: 31-34), el fracaso se debió a motivos económicos —el doblaje y el subtítulo surgieron como soluciones más rentables—, culturales y a su aspecto genérico sin pretensiones artísticas —películas *fabricadas* “[t]ipo ‘standard’”, denunciaba Piqueras (1930: 8)—. En palabras de Vincendeau (2012: 143):

The notion that it is possible to make several versions of the same film, like a piece of clothing in different colours, was/still is abhorrent to the critic, historian or *auteur*. All commentators on MLVs, whether politically to the right or to the left, were unanimous in their condemnation. [...] [C]ultural diversity ran counter to the need to rationalise production costs, making MLVs an exemplary meeting point of the economic and the cultural.

Ballester Casado (2001: 44), además, apunta a otro factor que jugó en contra de las versiones: la falta de estrellas de renombre. En ello coincide Thompson (1985: 162): “only those foreign versions which retained the original stars [...] did well”.

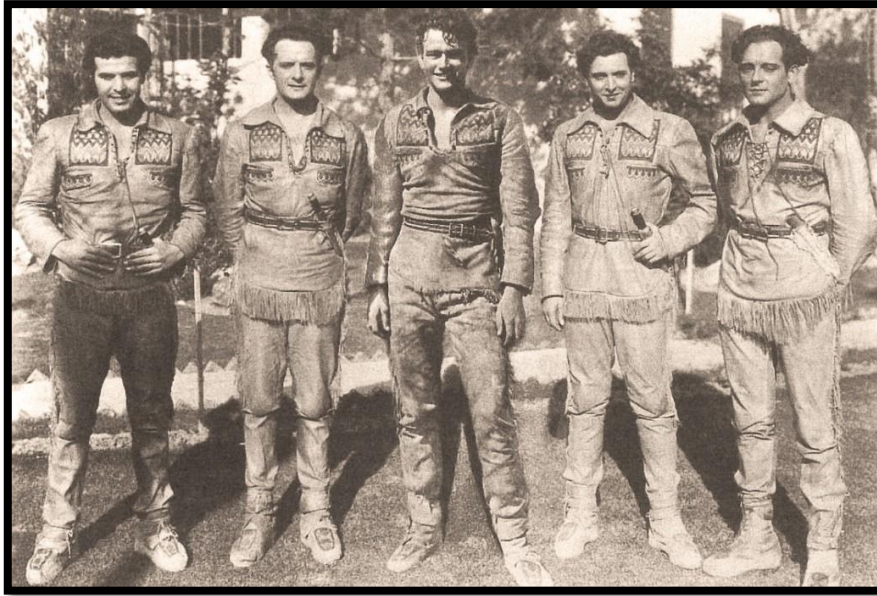


Imagen 9: actores principales²⁰ de las cinco versiones multilingües de *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) (King, 2015: en línea).

Dicho esto, Heinink (1993: 39) plantea hasta qué punto puede considerarse que las versiones no tuvieron un rendimiento económico para los estudios de Hollywood dado que, aunque tal vez no fuera el esperado, estas sí recaudaron dinero²¹:

Más tarde, los norteamericanos declararían que el plan había sido un fracaso, pero ya sabemos por experiencia lo que querían decir con eso, porque tienen por costumbre llamar fracaso a las operaciones comerciales que no superan el volumen de beneficios que se habían propuesto de antemano [...]. No sería tal vez un negocio fabuloso, pero de ningún modo cosecharon pérdidas.

Más aún, Heinink (1995: 245) considera que las versiones fueron clave para que Hollywood mantuviera su posición privilegiada en el mercado cinematográfico internacional, ya que sirvieron para introducir modelos y géneros estadounidenses en los países a los que se exportaban (Gubern, 1977: 40). Y, lo que es más, las versiones obedecían a un estrategia político-mercantil concreta que tenía una doble función: no solo permitían a Hollywood continuar exportando películas para satisfacer la demanda internacional —evitando así que las producciones nacionales pudieran ocupar ese espacio—, sino que, a la vez, despojaba a las industrias locales de trabajadores con

²⁰ De izquierda a derecha, Gaston Glass (versión francesa), Theo Shall (versión alemana), John Wayne (versión inglesa), Franco Corsaro (versión italiana) y Jorge Lewis (versión española).

²¹ De hecho, Fuentes-Luque (2019a: 5) afirma que las versiones llegaron a ser relativamente exitosas entre el público europeo, algo que contradice a buena parte del resto de voces.

talento. Todo esto creaba un círculo ciertamente ventajoso para los EE. UU. (Heinink, 1995: 259-260). Ambas cuestiones fueron ya alertadas en su día por Piqueras (1930: 8):

El hecho de imponer a los directores de aquí sus obras, sus 'guiones', su técnica, nos demuestra que no son unos fines románticos [...] lo que induce a ello. Nosotros oteamos otras intenciones, que ponen en peligro el porvenir cinematográfico de Europa.

Las versiones no dejaban de responder, pues, a un fenómeno de colonización cultural y control comercial de los países receptores (Ballester Casado, 2001: 67).

Estas producciones continuarían siendo lanzadas al mercado hasta la década de 1940 —mayoritariamente por estudios franceses y alemanes (Ballester Casado, 2001: 43)—, aunque Heinink apunta al año 1931 como el fin de su etapa de esplendor (1995: 243-245). Joinville, gran referente de la versión multilingüe, cerró en julio de 1932 al no poder mantener a su personal, pasando a ser un gran estudio de doblaje (Izard, 1992: 78-79). Por ello, creemos poder considerar dicho año como el punto en el que la versión multilingüe queda eclipsada en favor de las modalidades de doblaje y subtitulación.

1.2.2.2. La TAV durante el cine sonoro: consolidación del doblaje y del subtulado

Exploradas las primeras prácticas que se dieron en el marco de la TAV para solventar el problema lingüístico creado por la llegada del cine sonoro, así como el —relativo— fracaso de estas, en el presente punto pasaremos a explicar cómo el doblaje y el subtulado se convirtieron en las principales modalidades de TAV en Europa, así como las implicaciones económicas, sociales e ideológicas de una y otra.

Tal y como hemos indicado en el **Punto 1.2.2.1.**, los años 1931 y 1932 supusieron un cambio en la política de exportación de los filmes sonoros por parte de Hollywood. Los estudios estadounidenses abandonaron definitivamente las versiones en favor del doblaje y el subtulado. Entre los principales motivos detrás del abandono de esta práctica, el económico era el más importante. Ya en 1930, algunas de las productoras empezaban a plantear su vuelta al doblaje con el fin de reducir costes, tal y como indica la prensa de la época (s.a., 1930: 6):

Metro is looking for a way to chop down the current cost of the multi-linguals [...]. With this in mind, the studio is going back to experimenting again with dubbing in Spanish, French, and German [...]. Should this studio, or any other of the majors, arrive at a foolproof system of dubbing, it is certainty that direct foreign shooting will get a setback.

M-G Seeks Foolproof Dubbing Method For Versions to Cut \$40,000 Wkly. Nut

Imagen 10: titular de la revista *Variety* publicado el 23 de diciembre de 1930.

Parece estar generalmente aceptado que la mejora y estandarización del doblaje y el subtítulo consiguió atajar la crisis que las versiones no habían conseguido solucionar (Jarvinen, 2012: 103). No obstante, cabe destacar que la versión multilingüe nunca llegó a acabar con la práctica de estas dos modalidades, sino que estas se vieron relegadas a un segundo plano: “[i]n the years 1930-1935, when the American studios first had to face the challenge of adapting regular production for non-English-speaking audiences, they made version films as part of the response and simultaneously experimented with other modes of translation” (Jarvinen, 2012: 104). El doblaje y el subtítulo continuaron, pues, siendo testados en distintos mercados lingüísticos y mejorados técnicamente, jugando un papel importante en la difusión de películas estadounidenses en Europa (Mereu Keating, 2016: 36) y con una aceptación cada vez mayor por parte del público (Thompson, 1985: 162). Sin embargo, a pesar de que el uso de estas dos modalidades precede al de las versiones, sí que es cierto que ambas despertaron, en su origen, un fuerte recelo entre estudios, autoridades estadounidenses y público (Jarvinen, 2012: 103).

Como hemos visto en el punto anterior, los primeros doblajes llegarían a finales de los años veinte. Así lo afirma Nornes (2007: 146), que indica que la tecnología necesaria para doblar ya existía en 1928. Ávila (1997a: 67) atribuye la invención del doblaje a dos trabajadores de la Paramount: Edwin Hopkins y Jacob Karol. Existe poca información acerca de cuál fue la primera película doblada de la historia. Autores como Thompson (1985) o Nornes (2007) apuntan a *Rio Rita* como una de las primeras —si no la primera— película en distribuirse en versión doblada. Sin embargo, otros (Ávila, 1997a, 1997b; Nájjar, 2015) señalan a una película anterior, titulada *The Flyer*, como el primer doblaje de la historia. Este se habría hecho con el objetivo de mostrar la viabilidad del invento a altos cargos de la Columbia Pictures y la Paramount. No obstante, como ya se

adelantó, nos ha sido imposible certificar la existencia de esta película, pues la cinta no figura en ninguna de las bases de datos cinematográficas consultadas. Con todo, alrededor de estas fechas encontramos dos filmes que podrían tratarse de esta obra. La primera es *The Night Flyer* (Walter Lang, 1928), mencionada en un reportaje de RTVE (s.a., 2021: en línea) como el primer doblaje realizado por Hopkins y Karol. No obstante, creemos que esto podría tratarse de un error surgido por el parecido del título de esta película con la misteriosa *The Flyer*, pues el filme de Lang es una obra muda, algo que imposibilitaría su candidatura a primera película doblada (a no ser que hubiera una sonorización posterior). La segunda posible candidata es la película *Flight* (Frank Cappa, 1929). Nuestras sospechas sobre ella se basan en distintos motivos: por un lado, al contrario que *The Night Flyer*, se trata de un filme sonoro; por otro, la cinta fue producida por Columbia Pictures, lo cual cuadraría con las indicaciones de Ávila (1997a: 68), que afirma que fue el presidente de dicha productora quien entregó la película a Hopkins y Karol para la prueba. Finalmente, a modo de elucubración, pensamos que el título *Flight* podría ser fácilmente confundible con *The Flyer*, lo que podría haber llevado al error.

Sea como fuere, los primeros doblajes tuvieron, como ya hemos indicado, una mala recepción debido a la pobre calidad técnica de los mismos (Nornes, 2007: 146). Tal es así que el propio Departamento de Comercio de los EE. UU., tras una serie de estudios de recepción, hizo un llamamiento a Hollywood para que renunciase a la distribución de películas dobladas. A esto se sumaban las prohibiciones por parte de distintos países de exhibir películas con diálogos en inglés, pues en un principio los estudios apostaban únicamente por doblar escenas clave de las películas, dejando el resto de los diálogos en versión original.

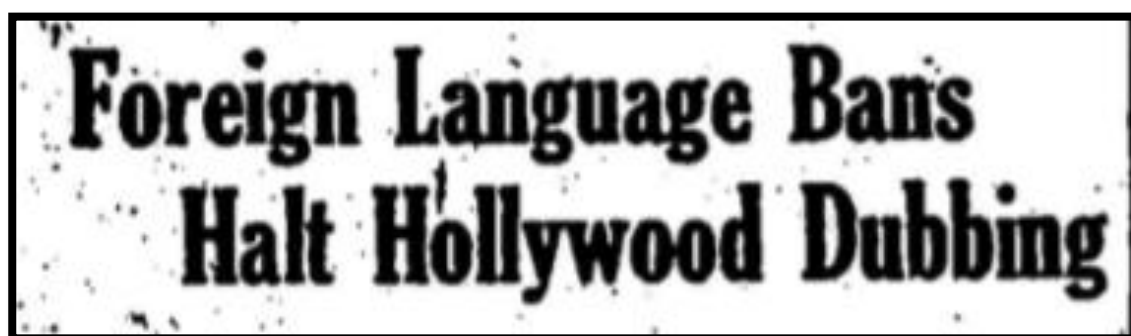


Imagen 11: titular de la revista *Variety* del 15 de enero de 1930.

No obstante, el esfuerzo por parte de Hollywood —con Paramount, MGM y Fox a la cabeza— hizo que el doblaje terminara siendo ampliamente aceptado en países como Italia, Alemania o Francia, mercados en los que la exportación estadounidense había sido especialmente compleja dadas las reacciones adversas de público e instituciones. En palabras de Nornes (2007: 145): “studios and distributors quickly discovered that dubbing could generally accommodate the whims of chauvinistic audiences and for far less money than the MLV”. Ya en 1931, Paramount dedica parte del presupuesto de Joinville al doblaje a lenguas como el alemán, el español, el francés, el húngaro, el rumano, el ruso, el sueco y hasta otros 14 más. Ese mismo año se inaugurarían también los primeros estudios de doblaje en Alemania e Italia, lo que supone el origen de las industrias de doblaje de ambos países (Ávila, 1997a: 70, 74). Para 1933, el doblaje dejó de ser motivo de conversación y pasó a estar plenamente aceptado por el público (O’Brien, 2019: 178-179). Ese mismo año, Joinville abandonaría definitivamente las versiones multilingües para convertirse en un gran estudio de doblaje en suelo europeo para todo Hollywood (Fuentes-Luque, 2019b: 144), función que desempeñaría hasta 1937 (Iglesias Gómez, 2009: 48).

La aceptación del doblaje por parte del público europeo tras el rechazo inicial se debió, en gran medida, a las mejoras técnicas, entre las que destacaban la postsincronización, el uso de múltiples pistas de audio —algo que hacía del doblaje una práctica más depurada, sencilla y rentable— (Chaume, 2004: 49) y a la mejora en el ajuste labial (Thomson, 1985: 162-163). Así, si en 1931 el doblaje ya empezaba a ser una práctica común a la hora de exportar películas (Ballester Casado, 2001: 50), entre 1934 y 1935 este se generalizó, convirtiéndose en una de las principales soluciones al problema lingüístico (Minguet Batllori, 1995: 171- 172).

Sin embargo, más allá de las mejoras técnicas, el triunfo de esta modalidad puede achacarse a que, en cierta manera, era una solución de consenso (Danan, 1994: 71; Nornes, 2007: 141): el doblaje permitía a los espectadores disfrutar de las estrellas de Hollywood en su propio idioma, a los estudios continuar exportando sus producciones a los mercados internacionales y a los países receptores camuflar las películas extranjeras como una suerte de *producto nacional*, lo que copaba las aspiraciones nacionalistas de gobiernos como el alemán, el italiano, el español o el francés, cerrados a posibles

influencias extranjeras (Chaume, 2004: 49-50) y que terminaron imponiendo esta modalidad por ley (Nájar, 2015: 116).

En cuanto al subtítulado, este tuvo una trayectoria similar al doblaje. Como ya hemos visto, esta modalidad se planteó como una de las primeras soluciones al problema causado por la llegada del cine sonoro. Gottlieb (2002: 216) afirma que la primera película subtitulada de la historia fue la ya mencionada *The Jazz Singer* en su estreno en París en 1929. Chaume (2004: 52), no obstante, sugiere que fue *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1929). Sin embargo, un artículo de *Variety* de noviembre de 1929 indica que fue otro filme, *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), el primero en recibir una subtitulación similar a la de hoy en día durante su estreno en Francia: “[j]ob of substituting French titles for the original dialog has been cleverly done, the printed word keeping step perfectly with the progress of the action. This is the first job of its kind” (s.a., 1929: 5).

Sea como fuere, a partir del año 1929, el subtítulado empezaría a extenderse por Europa. De acuerdo con Bartoll Teixidor (2015: 162):

[E]n Dinamarca se proyectó la película *The Singing Fool*, con subtítulos en danés, el 17 de agosto de 1929. En Italia también se pasaron películas subtituladas en 1929; en Holanda, en 1930; y en enero del 1932 en la Gran Bretaña.

No obstante, a pesar de su uso desde los primeros años del cine sonoro, el subtítulado generó, en su origen, un fuerte recelo en las productoras estadounidenses, pues pensaban que este reduciría la asistencia a las salas de cine (Santos, 1997: 94). La razón tras este miedo era el analfabetismo: durante la década de 1930, el número de personas analfabetas en Europa se contaba por millones (Izard, 2001: 197). Heinink (1993: 36-37) se pronuncia sobre la llegada del subtítulo al cine sonoro y el efecto negativo que este podía tener para los espectadores:

El subtítulado, el correctivo menos maligno para hacer comprensible una película en cualquier lugar del mundo, iba a privar a muchos espectadores de percibir plenamente la principal ventaja que aportaba el nuevo invento, y desvalorizaba el film [*sic*] hablado al reducirlo, en cierto modo, al formato anterior del mudo (imagen + texto escrito), con ciertas modificaciones (texto sobreimpreso) que harían la lectura aún más molesta.

A esto, además, se unían las dificultades técnicas de la época. Mientras que Cornu (2019: 191) menciona la baja calidad visual de los subtítulos —“subtitles could be hard

to read because of occasionally poor definition”—, Izard (2001: 197) explora otros problemas: durante los primeros años del cine sonoro, los textos traducidos se ubicaban en pantallas laterales. En el caso de las *part-talkies*, además, se combinaba el uso de subtítulos e intertítulos (Jarvinen, 2012: 107-108). Así describe este fenómeno Thompson (1985: 158): “[w]hen *Le Chanteur de Jazz* showed in Paris in early 1929, the intertitles were in French, with printed translations for the few moments of dialogue projected on to an adjacent screen”. A esto se sumaba también el número reducido de lenguas meta, lo cual era un problema para muchos países, pues recibían el audio y los subtítulos en lengua extranjera (normalmente en dos: inglés / francés, alemán o español) y, de nuevo en el caso de las *part-talkies*, intertítulos que solían estar traducidos a la lengua del país. Esta compleja situación, no obstante, duraría poco: en un breve espacio de tiempo, una serie de rápidos avances técnicos permitirían mejorar la modalidad hasta darle características similares a las que posee hoy en día²² (Chaume, 2004: 51) —como se refleja en el ya citado artículo de la revista *Variety* de noviembre de 1929 sobre el estreno de *Broadway Melody* en Francia—.

El subtítulo terminaría convirtiéndose en la principal modalidad de traducción de países europeos como Grecia, Bélgica, Portugal, Holanda, Noruega, Suecia o Dinamarca, entre otros. La razón detrás de la consolidación del subtítulo por delante de otras modalidades en estos países habría sido principalmente económica, dado que el coste era menor que el del doblaje. No obstante, también entraban en juego cuestiones como la fuerza del idioma, el nivel cultural del público meta (Chaume, 2004: 50-53) o el nivel de desarrollo de la industria cinematográfica del propio país —a menor posibilidad de competencia, mayor apuesta por el subtítulo— (Thompson, 1985: 163).

Dicho esto, no se pueden dejar de lado las cuestiones ideológicas, culturales y políticas para entender la elección de una modalidad de TAV u otra. Para Delabastita (1990: 99), de hecho, la cultura del país era el factor que condicionaba la preferencia por doblaje o subtítulo. Sobre esto se pronuncia Danan (1991: 613):

Subtitling and dubbing represent two extremes on the translation spectrum because they originate from two opposite types of cultural systems. Subtitling corresponds to a weaker system open to foreign influences. Dubbing results from a dominant nationalistic system in which a nationalistic film rhetoric and language policy are promoted equally. Suppressing or accepting the foreign

²² Para más información sobre la evolución del subtítulo en el plano técnico, recomendamos la lectura de Ivarsson (2004, 2009).

nature of imported films is a key to understanding how a country perceives itself in relation to others, and how it views the importance of its own culture and language.

La postura de Danan, pues, es que el doblaje tenía componentes nacionalistas y servía para demostrar la supremacía lingüística y cultural de una nación, mientras que el subtítulo estaría más enfocado al idioma de partida y no tendría cabida en sociedades cerradas. Francia, por ejemplo, apostó por el doblaje hasta el punto en el que la exhibición de películas subtítuladas fue prácticamente prohibida en el año 1932, una medida tomada para proteger al país de la influencia del inglés (Cornu, 2019: 191), algo que hizo también Italia. El gobierno del país transalpino, además, apostó por el doblaje para la unificación lingüística del país (Nornes, 2007: 145), políticas que seguirían otras naciones como Alemania o España (Danan, 1991: 612-613) (para más información, véase el **Punto 3.3.2.**).

No obstante, creemos que la postura de Danan no ha de tomarse, posiblemente, como una verdad absoluta. Así lo plantea Xavier (2009: 18), por ejemplo, que se cuestiona si la implantación del subtítulo en Portugal no obedeció, acaso, a una estrategia estatal de censura encubierta, preguntándose cómo si no un país en el que a finales de los años veinte el 70 % de la población era analfabeta apostaba por el subtítulo como modalidad de TAV. Pieper (2018: 156) apunta en la misma dirección, y afirma que el subtítulo en Portugal se empleó, precisamente, con el objeto de censurar y reducir la influencia exterior en el país²³:

Many films never arrived in fascist Portugal and the majority that were exhibited, were not only mutilated by cutting scenes, but also through the omission and manipulation of subtitles [...]. The aim was to keep the nation “free” of foreign influences.

Cherubini (2019: 85) va más allá, y compara directamente el uso del subtítulo en Portugal con el que hicieron Alemania, Italia o España con el doblaje²⁴:

[O] país foi governado por uma ditadura fascista desde o golpe de 1926 até a revolução em 1974, mas a modalidade oficial de tradução audiovisual é a legendagem. De facto, Salazar e os funcionários do Estado Novo pretendiam preservar o padrão da língua e da cultura portuguesa na

²³ Como ejemplo más reciente del uso del subtítulo para fines relacionados con la censura encontramos el caso de China, que durante los últimos años ha establecido una política de censura a través de esta modalidad. Uno de los ejemplos más notorios ha sido el de la serie *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, 1994-2004) (Stevenso, 2022: en línea).

²⁴ Para información más detallada sobre el proceso de censura en el subtítulo en Portugal durante la dictadura, recomendamos la lectura de Pieper (2020).

mesma maneira em que faziam os outros países europeus fascistas, nos quais era utilizada a dobragem para importar os filmes estrangeiros.

Esta postura, sin embargo, no es nueva. Ya en los años cuarenta, Zúñiga vinculaba el subtítulo al proteccionismo industrial y cultural por encima del doblaje (1948a: 392):

La no aceptación del doblaje es, pues, un arma de aquellos países en que, por razones artísticas, la producción indígena es pobre. Esto, claro, es una defensa que nada tiene que ver con el arte, sino con la pura industria. Y con el sentir nacional, mientras existan nacionalismos.

Pero al margen de estas cuestiones, es necesario tener en cuenta el perfil del espectador medio de la época a la hora de entender la preferencia por doblaje o subtítulo. El cine, más que un invento artístico, era un entretenimiento popular que atraía a la clase obrera y trabajadora, cuya comprensión lectora podía no ser la mejor. Tampoco conviene dejar de lado el factor comercial, pues es necesario para entender el porqué del triunfo de una modalidad u otra: como ya hemos señalado, los estudios no hacían si no tratar de realizar la menor inversión posible a la hora de traducir, buscando siempre la aceptabilidad de los espectadores (Díaz-Cintas, 2001: 61-62). Esto provocó que en el salto del cine mudo al sonoro se viviera un periodo de probaturas en el que cada estudio testó distintas soluciones, muchas veces cambiando de política de una película a otra y sin un plan definido en mente. En palabras de Vincendeau (2012: 140):

Articles in *Variety* over the period 1929-32 reveal an incredible confusion on the subject —strategies varied between studios, and changes of policy within a studio were common [...] in spite of the self-satisfied Hollywood discourse on its superior competence in terms of planning, it was precisely the lack of long-term strategies which engendered this confusion.

Un ejemplo lo podemos encontrar en la distribución al francés de la ya mencionada *Rio Rita*, donde la decisión de si distribuir la película con doblaje en francés o con los diálogos cortados e inserción de intertítulos se tomó solo tras llevar a cabo pases especiales para críticos francófonos (s.a., 1930: 5).

En esta línea coincide también Ballester Casado (2001: 129), que cree que al margen de la defensa de la industria patria y las connotaciones ideológicas de la dicotomía doblaje/subtítulo, muchos países que hoy en día son subtítuladores lo son porque en su momento simplemente no opusieron resistencia a esta modalidad y Hollywood no tuvo que forzar la entrada del doblaje. Visto desde esta perspectiva, la implantación de la modalidad de TAV predominante podría entenderse tanto desde una cuestión

ideológica por parte de los países receptores como económica por parte de las productoras y distribuidoras (Nornes, 2007: 145).

Finalmente, hay que tener en cuenta también el grado de desarrollo tecnológico y velocidad de implantación del cine sonoro en cada país, ya que esto también afectó a la apuesta por doblaje o subtítulo (Fuentes-Luque, 2019a: 19).

En resumen, la elección de una modalidad de TAV u otra no se debe a una sola razón, sino que existen toda una serie de cuestiones complejas que empujan a su uso por parte de una comunidad. Tal y como indica Szarkowska (2005: en línea):

The decision as to which film translation mode to choose is by no means arbitrary and stems from several factors, such as historical circumstances, traditions, the technique to which the audience is accustomed, the cost, as well as on the position of both the target and the source cultures in an international context.

Con el objetivo de mostrar de forma gráfica los factores principales detrás del establecimiento de las modalidades de TAV predominantes en cada país, hemos elaborado la **Figura 1**:

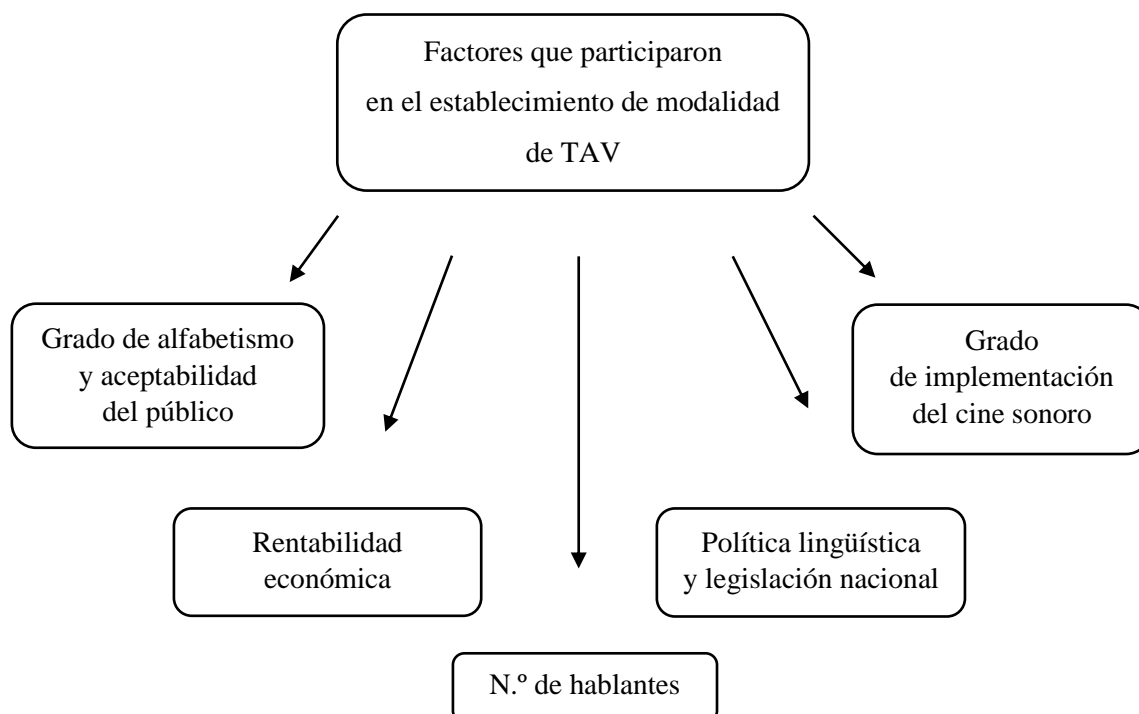


Figura 1: factores que participaron en el establecimiento de las modalidades de TAV predominantes en cada país.

Sea como fuere, primero gracias a las versiones multilingües —que, a pesar de su mala recepción, sirvieron para copar los mercados domésticos europeos e impedir el afloramiento de la competencia— y al perfeccionamiento del doblaje y el subtitulado después, Hollywood fue capaz de mantener la posición hegemónica que el salto del cine mudo al sonoro hizo peligrar (Ballester Casado, 2001, 53): en 1937, el 70 % de las películas comerciales proyectadas por todo el mundo eran producciones estadounidenses (Izard, 1992: 83).

1.3. Coda

A lo largo del presente capítulo, hemos indagado acerca de la historia de la TAV durante la primera mitad del siglo XX en Europa, principal mercado de EE. UU en la época. Así, en primer lugar, hemos repasado el concepto de la TAV y sus distintas modalidades específicas, con el fin de contextualizar nuestro objeto de estudio. Tras esto, hemos pasado a revisar el contexto histórico y social en el que se llevaba a cabo la traducción de películas en los años del cine mudo, así como las principales modalidades que se dieron durante este periodo de la historia del cine —por un lado, la explicación de películas y, por otro, la traducción de intertítulos—.

Una vez hecho esto, hemos continuado explorando el salto del cine mudo al sonoro y el impacto que este tuvo para la industria cinematográfica tanto europea como estadounidense, la respuesta por parte de las naciones europeas —que buscaron protegerse de la influencia lingüística y cultural del país norteamericano— y las modalidades de TAV que surgieron desde los EE. UU. para tratar de solventar la nueva barrera del idioma que acababa de surgir en el cine: por un lado, las versiones multilingües —que se abandonarían a principios de la década de 1930— y, por otro, el doblaje y el subtitulado. Para finalizar el capítulo, hemos llevado a cabo una breve reflexión acerca de las razones que llevaron a decantarse a diferentes países por una u otra modalidad.

CAPÍTULO 2. ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN ESPAÑOL: ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

En el presente capítulo, indagaremos sobre cuál era la situación de la TAV en España en el paso del cine mudo al sonoro dentro del contexto europeo expuesto a lo largo del **Capítulo 1**. Paralelamente, veremos cómo fue esta misma evolución en Hispanoamérica²⁵. Con esto, pretendemos mostrar la postura de Hollywood hacia el mercado de habla hispana durante los primeros años de la historia del cine. También cómo el desconocimiento del contexto lingüístico y cultural que rodeaba a estos países tuvo como resultado el fracaso de las primeras políticas de TAV del cine sonoro (incluyendo las ya mencionadas versiones multilingües en español, que tuvieron una mayor importancia para Hollywood dado el amplio número de hablantes de nuestro idioma en el mundo). Finalmente, hablaremos de cómo se asentaron las principales modalidades de TAV en España y en los diferentes países hispanoamericanos, y de cómo las políticas nacionalistas y las preferencias del público llevaron al intento de crear una variedad de español artificial, el español neutro, sobre el que hablaremos en el **Capítulo 3**.

2.1. Los orígenes de la TAV en español durante el cine mudo

En este punto, repasaremos cuál era el estado de la industria cinematográfica y de la TAV en España e Hispanoamérica durante los años del cine silente, centrándonos en el estado de la producción y en cómo se manifestaron la explicación de películas y la traducción de intertítulos en ambos mercados. Además, hablaremos de cuáles fueron los primeros conflictos lingüísticos relacionados con el uso del español en la TAV en esta época.

2.1.1. España durante el cine mudo: industria y traducción

Dado que en el **Capítulo 1** ya hemos ofrecido una visión general sobre la situación de la TAV durante la época del cine mudo en Europa y sobre cómo los EE. UU. se convirtieron en la principal potencia cinematográfica mundial, en el presente punto

²⁵ A modo de aclaración, nos gustaría indicar que emplearemos, de manera general, el término *Hispanoamérica* para referirnos al conjunto de países americanos de lengua española. Ocasionalmente, sin embargo, usaremos *América Latina* o *Latinoamérica* para hablar de los países americanos que hablan lenguas derivadas del latín (español, portugués, francés) (Fundeu: en línea). No obstante, hemos mantenido, en la medida de lo posible, las denominaciones empleadas por los diversos autores a la hora de citar y referenciar sus obras.

realizaremos un repaso al estado del cine y de la TAV en España en los años del cine silente, como preámbulo a la llegada del sonoro a nuestro país.

En general, se podría decir que la situación de la industria cinematográfica española no solo no distaba mucho de la de su entorno en los años del cine mudo, sino que era incluso peor. A pesar de no haber participado en la I Guerra Mundial —un conflicto que, como ya hemos visto, se llevó por delante a las industrias europeas—, nuestro país no pudo, o no supo, aprovechar esta oportunidad debido a la debilidad que la cinematografía nacional arrastraba desde su nacimiento (Porter Moix, 1992: 91).

El cine llegaría a Madrid tan pronto como en 1896 (Méndez-Leite, 1941: 9). Sin embargo, de acuerdo con Santos (1997: 123), durante las primeras décadas del siglo XX la industria cinematográfica española era prácticamente inexistente. Esto no quiere decir que no hubiera un sector dedicado a la exhibición, pues en las décadas de 1910 y 1920 el cine se consolidaría como el espectáculo preferido de las clases populares españolas, en especial en centros urbanos entre los que destacaron Madrid y Barcelona. Sin embargo, en términos de producción, la nuestra era una industria débil, irregular y que estaba a merced de las cinematografías europeas y estadounidenses (Minguet Batllori, 2008: 38). En palabras de Minguet Batllori (2008: 38), durante estos años el cine español “persiste [...] a pesar de su entramado industrial y no gracias a él”. Pérez Perucha (1989: 21) se muestra tajante al afirmar que existía un “abismal retraso evolutivo” entre la nuestra y el resto de las cinematografías occidentales, algo que hacía a nuestro cine “perder casi todas las batallas que se [veía] obligado a mantener con la potente producción extranjera”. Santos (1997: 123) ejemplifica esto al afirmar que en el año 1920 tan solo se estrenaron entre 10 y 15 películas españolas en nuestro país. Piqueras (1935a: 3-4), sin embargo, destaca dos periodos en los que la producción muda española pareció destacar mínimamente: uno en 1917 —no gracias al buen hacer de la industria nacional, sino más bien debido al declive de las producciones europeas a causa de la I Guerra Mundial— y otro entre 1925 y 1928 —debido a una reorganización industrial del cine, que se preparaba ya para dar el salto definitivo a las películas sonoras—.

Esta debilidad hacía del nuestro un mercado altamente apetecible no solo para Hollywood, sino también para otros países. En palabras de Montes Ibars (2017: 53): “[e]l cine extranjero, especialmente el norteamericano, pero también francés y alemán,

cautivó a los espectadores españoles y lideró las taquillas españolas desde que sus producciones llegaron masivamente a nuestro país durante la I Guerra Mundial”. Sin embargo, el verdadero interés de las industrias internacionales por España era que esta encabezaba el segundo mayor mercado lingüístico del planeta. Es decir, nuestro país se veía como la puerta de entrada a Hispanoamérica (Santos, 1997: 123).

La cartelera española se encontraba, así, colonizada por el cine de más allá de sus fronteras. En primera instancia, esta invasión se daría por parte de las cinematografías europeas —en especial la francesa, seguida de la italiana y la alemana— con solo las mejores películas estadounidenses siendo capaces de competir con los filmes galos (Thompson, 1985: 39). Pero con la I Guerra Mundial, España se convertiría en un monopolio estadounidense. Según Minguet Batllori, en esto tuvieron también un papel importante las empresas exhibidoras y las salas de cine, que no apostaban por la producción autóctona dada la preferencia del público por las películas extranjeras. Como el mismo autor señala (2008: 41):

El cine extranjero llega con rapidez a las pantallas españolas, es plenamente aceptado por el público, el cine autóctono responde con lentitud y poca imaginación a esa digámosle colonización y, como primera y fatal consecuencia, los exhibidores prefieren estrenar films [*sic*] extranjeros ante el riesgo que supone decantarse por las películas españolas.

Ante esta situación, sin embargo, nadie en España tomó medida alguna para proteger a la endeble industria nacional. Tal y como describe Santos (1997: 123): “hemos de lamentar la despreocupación generalizada que hizo de nuestro cine una presa tan vulnerable. No hubo gobierno, ni colectividad de artistas o de industriales, que se preocupasen por defender nuestro precario legado cinematográfico”. La situación general de la cinematografía española a finales de la época del cine mudo era, pues, extremadamente irregular en sus producciones a la par que deficiente: hacia 1928, la producción estadounidense suponía un 85 % de las películas distribuidas en España (Santos, 1997: 123).

En lo que respecta a la TAV, ya hemos mencionado en el **Capítulo 1** que, para autores como Dwyer (2005), Nornes (2007) o Serna (2014), la traducción era clave para el éxito del cine estadounidense en el extranjero. Sin embargo, esto fue aún más cierto en nuestro país, ya que la situación de extrema debilidad de la industria española provocaba una gran dependencia en la traducción (López Martín, 2015: 301). Durante

los años del cine mudo, las modalidades de TAV que se dieron en España fueron las mismas expuestas en el **Capítulo 1**: la explicación de películas y la traducción de intertítulos.

Tanto Ávila (1997a: 50) como Sánchez Salas (1998: 73) señalaban ya en su momento que la figura del explicador apenas había sido estudiada dentro del ámbito cinematográfico español, algo que, dada la falta de bibliografía posterior disponible, parece seguir siendo el caso²⁶. Nada nos hace pensar, sin embargo, que su función o su perduración en el tiempo fueran distintas de las observadas en la mayor parte del resto de países. En un principio, el bajo nivel cultural de los espectadores —en su mayoría de clases populares y analfabetos, por lo que no eran capaces de leer los intertítulos— y el carácter feriante del cine hizo que los explicadores gozaran de gran popularidad en España, a veces siendo incluso una atracción mayor que las propias películas (Ávila, 1997a: 52-55). Esta popularidad se ve también reflejada en el hecho de que se realizaran concursos para elegir por votación popular al mejor explicador de una velada o de que estos profesionales se anunciaban para su contratación en boletines junto con artistas y técnicos (Sánchez Salas, 1998: 77). No obstante, el aumento del nivel cultural del público terminaría por dejar sin espacio al explicador, que primero se convertiría en un mero lector de intertítulos para, finalmente, desaparecer a comienzos de la década de 1910 (Ávila, 1997a: 58). Nos gustaría señalar que Romaguera i Ramió (1993: 141-142) menciona que algunos de estos explicadores realizaban sus comentarios y traducían los intertítulos al catalán en las zonas catalanoparlantes. De hecho, Ávila (1997a: 51) apunta que en Sabadell al explicador se le denominaba también *xarlatà*. Desconocemos si esta misma situación se daría en las zonas de habla gallega y vasca de España, pero dado el carácter popular y feriante del explicador, no parece aventurado pensar lo contrario.

En cuanto a la otra modalidad de TAV de la época, la traducción de intertítulos, López Martín (2015: 301) afirma que la profesión de traductor y adaptador de intertítulos era frecuente en España, dado que la gran mayoría de películas venían de más allá de nuestras fronteras. Los primeros intertítulos en español llegaron a nuestro país de la mano de compañías como la francesa Pathé. En un primer momento, estos eran extremadamente simples e incluían mensajes dirigidos al público, como *intermedio*,

²⁶ Entre los escasos ejemplos encontramos aportaciones de Fernández Fernández (2000) o Sánchez Salas (1998, 2004), entre otros pocos.

hasta mañana o mañana nuevo espectáculo (López Martín, 2015: 223-225). No sería hasta 1907 cuando, como señala Ávila (1997a: 55), nos llegarían las primeras películas con “insertos explicativos en castellano”.

Serna (2014: 125), que defiende que la traducción de intertítulos resultaba vital para la viabilidad comercial de Hollywood en el extranjero durante los años del cine mudo, pone el caso de España como ejemplo de la importancia que la traducción tenía para el público meta: “Spanish-language intertitles offered viewers crucial information for understanding a narrative far removed from their cultural context [...]. That translation [...] was crucial to the film’s legibility for foreign audiences”.

No obstante, al igual que ocurría en otros países, en España también hubo quejas por la mala traducción de las películas, especialmente por parte de la prensa especializada. Sánchez Salas (1999: 430, 435) indica que entre las principales críticas figuraban no solo “incorrecciones gramaticales de las traducciones de rótulos extranjeros”, sino que iban “desde la aparición de barbarismos hasta lo ampuloso de la traducción, pasando por la queja de desvirtuar el sentido de la película”. Un ejemplo lo podemos encontrar en el ya citado artículo de 1913 publicado en la revista española *El mundo cinematográfico*, donde, aun sin dar ejemplos concretos, el autor se queja del problema endémico —en España y en Europa— que suponían los intertítulos mal traducidos, causados en muchas ocasiones porque el proceso de traducción se llevaba a cabo por personal sin conocimiento lingüístico.

En lo que se refiere a las quejas por la pérdida del sentido original de la película, un artículo del periódico *El imparcial* profundiza en las razones que llevaban a estos cambios (Bill, 1925: 6):

Si la obra proyectada es extranjera, estamos en caso análogo al de una traducción, en donde se compran unos derechos de exclusividad y el comprador, si no es literato, encarga a uno que lo es la adaptación de la obra al gusto y forma del público a quien va a ser sometida. Porque —también hay que decirlo, para que lo sepan los que lo ignoran— en cinematografía hay unos literatos, que se llaman “redactores de títulos”, que se ocupan de adaptar y acoplar la literatura y aún el asunto extranjero al paladar nacional.

Esta *adaptación* al gusto nacional se menciona también en el ya citado artículo de 1928 escrito por el traductor y adaptador Elías Riquelme (1928: 4), que cuenta que, una vez traducido el intertítulo, el titular —que podía ser el mismo traductor— cambiaba “la

mayor parte de veces su significado [del intertítulo], pues un título muy comprensible y chocante a los ingleses, americanos o franceses, no tendrá sentido ni gracia alguna para los españoles”.

Un ejemplo de esta *adaptación cultural* podemos encontrarlo en la traducción de los siguientes dos intertítulos de la película *Within Our Gates* (Oscar Micheaux, 1920), distribuida en España con el título *La negra*.

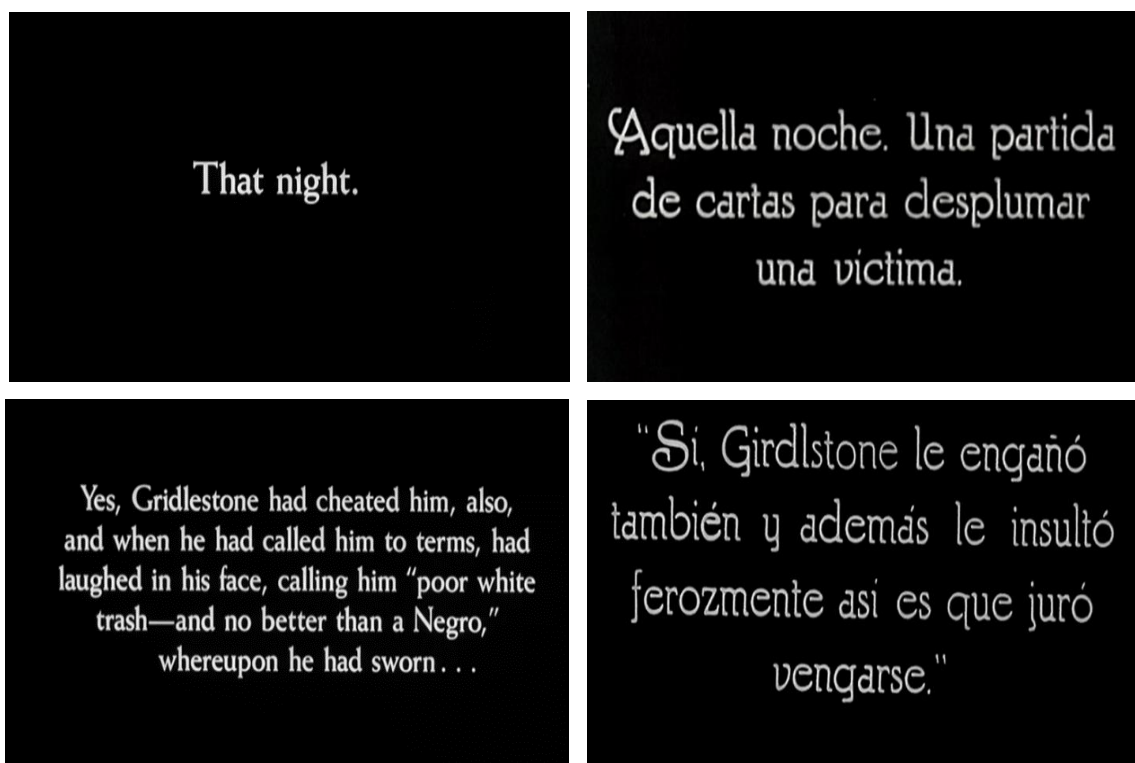


Imagen 12: ejemplos de intertítulos originales y su traducción de la película *Within Our Gates*.
Intertítulos traducidos cedidos por la Filmoteca Española.

Para Nornes (2007: 100-101), esta traducción pretendía facilitar al espectador español aspectos culturales y conceptos que tal vez le resultasen desconocidos. Por ejemplo, en el primer intertítulo, el traductor añadió información sobre una partida de cartas —en la escena directamente posterior se observa a los personajes jugando al póker—, algo que el autor achaca al hecho de que se buscara restar confusión en el público, que tal vez no conociese este juego. De la misma manera, Serna (2014: 125) afirma que la traducción del segundo ejemplo, que elimina insultos raciales, podría deberse al desconocimiento del público español de la época sobre el racismo y la segregación en los EE. UU.

Al margen de esto, creemos que la adaptación de los intertítulos generaba, si bien es probable que mínimamente, algo de interés entre la prensa —llegando incluso a reconocerse la labor del responsable del trabajo—. En una noticia publicada en la revista cinematográfica española *Popular Film* en 1927 se anunciaba, de forma entusiasta, el nombre del dramaturgo Manuel Linares Rivas —famoso por aquel entonces por su faceta teatral— como responsable de los intertítulos en castellano de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) (s.a., 1927: 11):

[H]oy podemos anticipar que el ilustre comediógrafo don Manuel Linares Rivas ha aceptado encargarse de la adaptación de los títulos de “Metrópolis”, que huelga decir constituyen un alarde literario. LA U.F.A. no ha omitido sacrificio alguno para poder dotar a esta producción del complemento que supone la firma de Linares Rivas al pie de sus títulos.

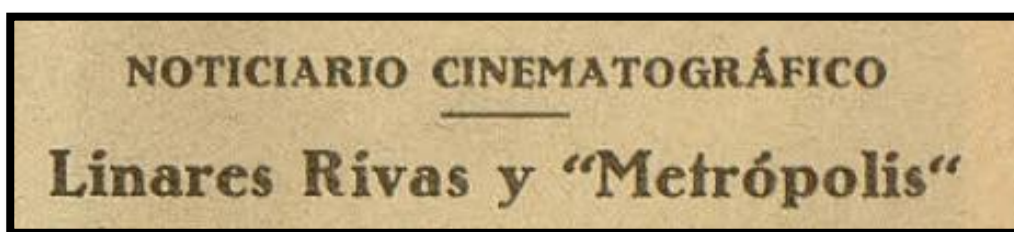


Imagen 13: titular de la revista *Popular Film* publicado el 5 de mayo de 1927.

Además, en la propia promoción de la película que figura en dicha revista, el nombre de Linares Rivas aparece con una tipografía destacada como responsable de la *versión explicativa* —más incluso que la del director de la película, Fritz Lang—, lo que deja intuir que su presencia debía tener cierto grado de atractivo. Esta situación, aunque probablemente anecdótica y debida a la celebridad del propio Linares Rivas, no deja de parecernos, cuando menos, de cierto interés y curiosidad.



Imagen 14: fragmento del cartel promocional de la película *Metropolis* del 5 de mayo de 1927.

Por último, y sin ser este el tema del presente trabajo, nos gustaría, siquiera sucintamente, señalar cuál era el estado de la TAV en lo referente al resto de las lenguas habladas en España en los años del cine mudo, con el fin de ofrecer la mejor panorámica de esta modalidad en nuestro país. Riambau i Möller (1995: 21-22) dice que la TAV al catalán no se daría hasta la década de 1920. Uno de los primeros filmes traducidos a esta lengua sería *Tiefland* (Adolf E. Licho, 1922).



Imagen 15: publicidad de *Tiefland* en la que se informa de la disponibilidad de intertítulos traducidos al catalán para su exhibición (s.a., 1922: s.p.).

Minguet Batllori (2008: 91) afirma, no obstante, basándose en la prensa de la época, que estas traducciones no fueron rentables. Sobre el gallego y el vasco, existe una acuciante falta de bibliografía, por lo que, creemos, son necesarias futuras investigaciones para saber si existieron traducciones a estas lenguas y, de ser así, cuán extendidas estuvieron.

Como conclusión a este punto, podemos observar que la situación general de la traducción en España durante el cine mudo no distaba mucho de la observada en el resto de Europa. Sin embargo, este periodo nos resulta atractivo por el interés que las distribuidoras y productoras tenían en España como puerta de entrada a Hispanoamérica, algo en lo que incidiremos también en el **Punto 2.1.3.**

2.1.2. La TAV en Hispanoamérica durante el cine mudo

Tras haber expuesto el estado de la cinematografía española y de la TAV en nuestro país durante los años del cine mudo, a continuación, pasaremos a exponer cuál era la situación en la que se encontraba el cine y la TAV en Hispanoamérica durante estos años.

Serna (2014: 122-123) afirma que Hispanoamérica suponía un mercado relativamente marginal en términos de rendimiento económico durante el periodo del cine mudo. De hecho, aunque Thompson asegura que en el año 1920 el 95 % de las películas proyectadas en Sudamérica provenían de los EE. UU. —con las diferentes industrias locales luchando por sobrevivir (King, 1990/1994: 27)—, este mercado apenas representaba un 10,6 % de los beneficios que Hollywood conseguía del panorama internacional. No obstante, este conjunto de países se veía como un mercado con un enorme potencial, especialmente tras la I Guerra Mundial (Serna, 2014: 127).

Al igual que en el resto del mundo, el cine llegó a Latinoamérica a finales del siglo XIX. Ya en 1896 aparecen en Buenos Aires las primeras proyecciones, que fueron recibidas con entusiasmo por parte de la población. Durante las primeras décadas del siglo XX, los principales exportadores de películas a Latinoamérica fueron las industrias europeas, con Francia e Italia a la cabeza (King, 1990/1994: 22-25). Tanto King (1990/1994: 22-23) como Serna (2014: 127) coinciden en que los principales mercados cinematográficos latinoamericanos de la época eran Brasil, Argentina y México. Dado que nuestro objeto de estudio es el idioma español, nos centraremos sobre todo en los dos últimos.

Según King (1990/1994: 23-24), en los albores del cine, la producción argentina tan solo significaba una mínima parte del porcentaje de las películas proyectadas en el país rioplatense, que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX había experimentado un increíble desarrollo económico, cultural y poblacional (con

inmigrantes provenientes tanto de Europa como de otros países latinoamericanos). Como ya hemos mencionado, las industrias cinematográficas europeas eran las principales proveedoras de películas para Latinoamérica en los primeros compases del cine mudo. En particular, en Argentina —que en 1914 había gastado 44 700 dólares en la compra de películas europeas frente a los 4970 dólares invertidos en películas estadounidenses (Thompson, 1985: 76)— destacaba el caso del cine italiano, dado el número de inmigrantes del país transalpino que residían allí. Sin embargo, la situación cambiaría de forma radical, como en tantas otras partes del mundo, tras el estallido de la I Guerra Mundial. El ya mencionado parón de producción europeo que trajo consigo el conflicto (véase el **Punto 1.2.1.**) llevó a que la producción estadounidense desplazara por completo a la europea en Hispanoamérica, tal y como muestran los índices de importación de películas en Argentina entre los años 1916 y 1917. A esto ayudaba también el hecho de que un gran número de las salas de cine del país (así como de otros colindantes como Uruguay, Paraguay o Chile) fueran propiedad de empresas estadounidenses (King, 1990/1994: 25-27).

El gran número de películas llegadas desde el país norteamericano traería consigo también el abandono de la industria local (King, 1990/1994: 31), lo que acarreó críticas de personalidades como las del actor y director argentino José Agustín Ferreyra que recoge Couselo (1969: 113):

No sólo [*sic*] le ha sido negado al cine argentino el apoyo directo o indirecto de la prensa, sino que ésta [*sic*] ha permanecido indiferente, excesivamente seducida por la producción extranjera, olvidando o ignorando que algunos de esos países beneficiados, celosos guardianes de sus industrias, no permiten la exhibición de películas foráneas.

Para mediados de 1926, el peso del país había aumentado tanto que Argentina se había convertido en el mercado internacional más importante de Hollywood fuera de Europa (King, 1990/1994: 25-26).

En cuanto a México, la situación tenía muchas semejanzas con la del caso argentino, ya que, en un primer momento, las pantallas de cine del país estaban copadas por películas europeas, y no sería hasta la I Guerra Mundial cuando los EE. UU. comenzarían a exportar sus superproducciones al país. La llegada del séptimo arte a México fue, al igual que en Argentina, temprana; Ramírez Aznar (1989: 15) apunta a que las primeras

proyecciones —realizadas por la empresa de los Lumière y por cineastas locales— tuvieron lugar ya en 1896 en la capital del país azteca.

La exhibición estaría, durante estos primeros años, encabezada por la productora francesa Pathé, a la que luego se sumarían largometrajes venidos desde Italia (Miquel Rendón, 1995: 18). En cuanto al periodo de dominio de la producción estadounidense, esta se hizo notar especialmente en la década de 1920, cuando una profunda crisis económica azotó el país y la producción local no pudo seguir haciendo frente a la competencia.

Sin embargo, lo que marcaría las relaciones cinematográficas entre los dos países norteamericanos durante este periodo sería la representación que los estudios estadounidenses hacían de México como un país desordenado y salvaje, algo que hería enormemente la sensibilidad mexicana y que tenía su origen en las relaciones políticas entre ambas naciones (De los Reyes, 1996: 23-25). No obstante, la falta de otros proveedores hizo del mercado estadounidense la única solución para abastecer las pantallas mexicanas (De los Reyes, 1996: 24):

El desencuentro entre mexicanos y norteamericanos en ese momento incidía más que nunca en la imagen negativa de los mexicanos en las películas. Las protestas del público y la prensa mexicanos se multiplicaron. Se propuso no exhibir tales películas, pero la ausencia de producción europea a causa de la primera guerra mundial [*sic*] obligó a distribuidores y exhibidores a aceptar esas películas, sin escrúpulo nacionalista.

Sobre esto, Gunckel (2008: 329) afirma que la prensa mexicana de la época alertaba a sus lectores no solo de la representación negativa que se hacía del país en la pantalla, sino también de la influencia que el cine tenía sobre los espectadores, y cómo esto podía llegar a suponer el riesgo de la pérdida de los valores nacionales en pro de los vistos en las películas estadounidenses —al igual que ocurría en los distintos países europeos—:

Hollywood films often presented distorted and denigrating representations of Mexicans and their culture [...] Both *La opinión* and *El heraldo de México* regularly warned their readership about such films screening in local theaters, and also solicited complaints from outraged cinemagoers. They often characterized film audiences as passive and easily seduced by moving images, and thus likely to abandon their own cultures for that of the United States. *La opinión*'s coverage of the first *Congreso de Cine* in Spain affirmed that because “the cinema audience is the most innocent and susceptible”, the dominance of Hollywood “contributes to the de-nationalization of the people and accustoms them to ideas, concepts and customs that are foreign and harmful”.

Ante esto, se buscó tomar medidas: políticos estadounidenses, incluido el entonces presidente Woodrow Wilson, prometieron establecer un diálogo con los estudios de Hollywood para eliminar los estereotipos denigrantes hacia el pueblo mexicano. Por su parte, en México se prohibió la proyección de películas de productoras que hicieran una mala representación de sus ciudadanos. No obstante, en el momento en el que se levantó el veto a dichas productoras, la industria cinematográfica de los EE. UU. acabó por asentarse por completo en el país azteca (Miquel Rendón, 1995: 146):

Luego de que se levantó en México la prohibición de exhibir películas de las marcas Paramount, Aywon y Metro en noviembre de 1922, el cine norteamericano desplazó definitivamente toda competencia. Una que otra película española, francesa, alemana, italiana o mexicana llamaba de pronto la atención de los periodistas, pero la gran mayoría [...] trataron sobre cintas de Hollywood.

Tal era la hegemonía de Hollywood que, en 1925, tan solo se produjeron cinco largometrajes mexicanos (Miquel Rendón, 1995: 141). Con el paso del cine mudo al sonoro, la posición del cine estadounidense en México se haría más fuerte, y el país azteca desplazaría a Argentina como principal mercado hispanoamericano para los EE. UU. (Serna, 2014: 127).

En lo que respecta a otros países, Serna (2014: 128) ofrece unas leves pinceladas de la situación de Honduras y Guatemala, e indica que en estos países la situación guardaba muchas similitudes con la de México y Argentina: una gran presencia de los filmes europeos hasta mediados de la década de 1910, que después se verían desplazados por las producciones estadounidenses.

Ya centrándonos exclusivamente en la TAV en Hispanoamérica durante el cine mudo, Thompson (1985: 40-41), afirma que, previamente a la I Guerra Mundial, los estudios estadounidenses apenas tenían presencia en este mercado, y que las películas exportadas rara vez eran traducidas. La entrada de los EE. UU. en estos países una vez comenzada la Gran Guerra, sin embargo, hizo que tanto estudios como distribuidoras tomaran consciencia de la importancia no ya solo de la traducción, sino de que esta fuera buena, con la prensa especializada de la época alertando de que las traducciones pobres, con faltas de ortografía y modismos mal empleados, podían alinear a los espectadores. Por el contrario, parece que aquellas películas que ofrecían traducciones no ya solo correctas en el plano ortográfico, sino adaptadas a la cultura meta de los mercados, tenían una mayor recaudación en la taquilla y contentaban más al público (Serna, 2014:

127-130). Dicho esto, Thompson (1985: 41) indica que no sería hasta mitad de la contienda cuando los estudios de Hollywood mostrarían auténtico interés por exhibir sus películas en Hispanoamérica con intertítulos traducidos.

Otra crítica vertida en la época hacia la traducción de los intertítulos en Hispanoamérica era la del uso de un lenguaje y unas oraciones complejas en comparación con las versiones originales, denunciando que se utilizaran “treinta o cuarenta palabras para traducir un original inglés en el que había sólo [sic] tres o cuatro” —algo que se explicaba también por el hecho de que la traducción se cobrase por palabra de la lengua de llegada— (Miquel Rendón, 1995: 161-162). Sobre esto, Miquel Rendón recoge lo expresado por el ya citado Elías Riquelme, quien, como ya hemos mencionado, trabajó como traductor y adaptador de intertítulos destinados al mercado hispanohablante para diversas empresas europeas y estadounidenses (RAH: en línea), y que afirmaba lo siguiente sobre la traducción de intertítulos y su adaptación al mercado hispano (1995: 161-162):

El título debe ser distinto para el anglosajón, más cerebral, más objetivo, y para el hispano mucho más emotivo, sentimental, imaginativo en grado máximo. [...] [E]l americano puede resumir en poquísimas palabras lo que nosotros acostumbramos a expresar en periodos más largos. Los primeros se limitan a enunciar lo esencialmente objetivo de un motivo, mientras nosotros añadimos el elemento emocional, estético.

Finalmente, no queremos dejar de mencionar otra práctica que parece haberse dado, en mayor o menor medida, en la época del cine mudo: la proyección de películas con intertítulos bilingües en zonas donde la frontera lingüística no estaba definida (detalle que ya mencionamos en el **Capítulo 1**). Nornes (2007: 106) afirma que este fue el caso de Cuba, donde en algunos territorios se proyectaban películas con intertítulos bilingües en inglés y en español. Serna (2014: 138) afirma que esto también se daba en la zona fronteriza entre México y los EE. UU., y ofrece el siguiente ejemplo de intertítulo bilingüe distribuido para el público:



Imagen 16: ejemplo de intertítulo bilingüe. *La venganza de Pancho Villa* (Edmundo Padilla y Félix Padilla, 1930) (Serna, 2014: 138).

Para la autora, este intertítulo bilingüe ejemplifica la importancia de la traducción en los años del cine mudo, pues es una muestra de cómo las mismas imágenes podían ser interpretadas de forma diferente dependiendo del texto del intertítulo. Igualmente, este ejemplo permite observar la carga ideológica que podía dársele al filme a partir de la traducción.

Como detalle final, nos gustaría señalar que en Hispanoamérica también estuvo presente la figura del explicador de películas, en especial en Argentina, donde este destacó a un nivel similar al de España. En el caso de México, parece que esta labor no llegó a estar extendida de forma profesional, sino que era realizada por miembros de la comunidad (Fuentes-Luque, 2019b: 137). No obstante, de acuerdo con Fuentes-Luque (2019a: 4-5), los explicadores siguieron trabajando en Hispanoamérica incluso después de la llegada del sonido debido al relativo retraso de la introducción de este en las zonas rurales.

2.1.3. La traducción de intertítulos en España e Hispanoamérica como preámbulo al conflicto lingüístico del cine sonoro

Una vez expuesta la situación del cine y la TAV en España e Hispanoamérica durante el periodo del cine mudo, procederemos a desarrollar en un punto que, si bien breve, consideramos de interés para esta parte de nuestra investigación: cómo la traducción de intertítulos para el mercado hispanohablante en esta época sentó las bases para los futuros conflictos lingüísticos que desarrollaremos en el **Punto 2.3.** y en el **Punto 3. 2.**

Ya hemos mencionado en el **Punto 2.1.1.** que el interés de las productoras y distribuidoras internacionales en España no venía solo por los posibles beneficios que se podían obtener de nuestro propio país, sino porque estas entendían que España encabezaba el segundo mercado lingüístico más grande del mundo solo por detrás del inglés (Santos, 1997: 123). En esto coincide Riambau i Möller (1995: 12-13), quien afirma que existía un interés en emplear los mismos intertítulos para todo el mercado hispanohablante. Esto explicaría las quejas de la época que se daban en Hispanoamérica, donde la prensa especializada y los críticos de cine denunciaban que, en muchas ocasiones, los intertítulos traducidos no tenían en cuenta las particularidades lingüísticas de las regiones y países donde se exhibían los filmes. Un ejemplo de esto lo encontramos en la traducción de la película *Daddy Long Legs* (Marshall Neilan, 1919), donde la voz inglesa *daddy* se tradujo como *papaíto* en la versión destinada al público hispanoamericano frente a otras opciones más arraigadas como *papito*, *viejito* o *papacito*. Así, las críticas apuntaban a unas traducciones que estaban repletas de españolismos extraños para la audiencia hispanoamericana (Serna, 2014: 128).

A nuestro modo de ver, este hecho resulta de vital importancia, ya que muestra la concepción que Hollywood y el resto de las industrias cinematográficas tenían de los distintos países de habla hispana como un único mercado, sin prestar atención a las diferencias que podían darse de país en país ya durante los años del cine silente. Más aún, creemos que las voces en contra de la falta de representatividad de otras variedades diatópicas del español podrían considerarse como un preámbulo del conflicto lingüístico que se daría en los mercados de habla hispana con la llegada del cine sonoro.

2.2. La llegada del cine sonoro a España e Hispanoamérica

En el presente punto, pretendemos ofrecer una breve contextualización acerca de los efectos de la llegada del cine sonoro tanto a España como a los diversos países hispanoamericanos. Con esto, buscamos sentar las bases para, en los **Puntos 2.3.** y **2.4.**, explorar el uso de las principales modalidades de TAV que Hollywood empleó en el mercado hispanohablante con el fin de solventar el problema idiomático surgido a raíz del advenimiento de las películas habladas.

Tal y como hemos señalado en el **Punto 1.2.2.1.**, con la llegada del cine sonoro, Hollywood priorizó, en un primer momento, la exportación de películas —dobladas,

subtituladas, versionadas, etc.— a un número reducido de idiomas, entre los que se encontraba el español. Según Jarvinen (2012: 24-25), el interés en este idioma venía, principalmente, por el mercado hispanoamericano y no tanto por el español, aunque este se consideraba relativamente importante. En los años 1927 y 1928, Latinoamérica había significado más de un 30 % de ingresos internacionales para los estudios de Hollywood, un porcentaje que obedecía a la falta de medidas proteccionistas que ahora empezaban a tomarse por parte de los países europeos. Además, los observadores de la época estimaban que el mercado de habla hispana estaba compuesto por 100 millones de personas. A esto había que sumarle también la falta de oposición por parte de las cinematografías locales, pues no solo se trataban de industrias pequeñas, sino que además no había colaboración ni distribución internacional entre ellas. No obstante, tal y como veremos a continuación, la resistencia de los sectores intelectuales y de la prensa española e hispanoamericana y, sobre todo, el desconocimiento de la diversidad que encerraba el mercado hispanohablante supondrían problemas para el establecimiento del cine sonoro estadounidense en España e Hispanoamérica.

2.2.1. La introducción del sonoro en España: dependencia extranjera, despertar industrial y Guerra Civil

Como en tantas otras partes del mundo, la llegada del cine sonoro a nuestro país supuso toda una revolución. Sin embargo, a partir de las fuentes consultadas, parece que pueden diferenciarse tres periodos diferentes desde la llegada del cine sonoro hasta la década de 1940: un primer momento de dependencia del extranjero, un segundo periodo de auge de la industria nacional y, por último, una paralización de la producción provocada por la guerra civil española.

Como recoge Minguet Batllori (2008: 86-87), la llegada de las películas habladas sorprendió a la industria cinematográfica española, que no se había preparado para dicho advenimiento aun cuando esta nueva forma de hacer cine ya había aterrizado en otros países. Esto se debió a que numerosos profesionales pensaron que el cine sonoro sería tan solo una moda pasajera, por lo que invertir dinero en la conversión de las salas sería una inversión infructuosa (Santos, 1995: 151). Piqueras (1932b: 145) resume así la llegada del cine hablado a España y la postura que tomó la industria de nuestro país:

España salta del cine mudo al film [*sic*] sonoro y parlante, empujada, no por nuestra producción sino por la que viene de fuera. [...] Nuestros cineastas, [*sic*] no tuvieron presente que el cine en

Norteamérica, [*sic*] era considerado como una industria. ¡Quedaron esperando confiados en su fracaso [del cine sonoro] y no supieron adivinar que al ser mucho más fuerte que ellos, serían inevitablemente derrotados!

Tanto Besas (1985: 7) como Santos (1995: 151-152) afirman, pues, que el paso del cine silente al parlante en España supuso un durísimo golpe para la ya de por sí endeble industria cinematográfica nacional: si entre 1928 y 1929 se habían rodado en nuestro país alrededor de 60 películas, en 1930 se realizaron tan solo cuatro —de las que únicamente una era sonora— y, entre 1931 y 1933, 20. Esta escasa y pobre producción autóctona venía provocada por la debilidad que la industria arrastraba desde su nacimiento, por la falta de preparación ante la llegada del sonoro y por la dependencia en materia técnica del extranjero para la sonorización de salas y películas (Santos, 1997: 123-125). En palabras de Montes Ibars (2017: 53): “[l]a llegada del cine sonoro propició una crisis en la producción española, en gran parte por el desafío tecnológico que requería tal avance en una industria débil e incapaz de mantener un progreso continuo y estable”. Gómez Bermúdez de Castro (1993: 100), además, aporta otro dato que afectó negativamente a la cinematografía española: la inestabilidad política y económica en España durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República española, lo que provocó la falta de inversión en el cine patrio.

Esta situación daría pie a que la industria estadounidense, para la que el paso del cine mudo al sonoro en España no había resultado excesivamente traumático, continuara dominando el mercado nacional (León Aguinada, 2010: 56). Conviene destacar en este punto que España, aun a pesar de lo expuesto hasta ahora, era un mercado en pleno crecimiento a principios de los años treinta, con hasta 2800 salas de cine adaptadas para la proyección de películas sonoras en 1932 (Fuentes-Luque, 2019b: 144), lo que indica que sí existía una demanda cinematográfica. Además, como ya hemos señalado, desde Hollywood se pensaba que las producciones que funcionaran en España lo harían también en Hispanoamérica —creencia heredada de la etapa del cine mudo—, por lo que nuestro país se antojó como un mercado fundamental (Ballester Casado, 2001: 62).

Así pues, durante los primeros años del cine sonoro, la mayoría de las películas habladas provenían del extranjero, con el público entregado a estas producciones (Ballester Casado, 2001: 93). Ya en su momento, Piqueras (1932b: 145-146) denunciaba que la ineficacia de la industria española había provocado que las películas

de Hollywood desplazasen casi por completo de las carteleras a las españolas, y apuntaba a que ese hecho se debió a que muchas de las producciones nacionales continuaban siendo mudas:

Por estas causas, los primeros films [*sic*] sonoros y parlantes que llegan a España, [*sic*] torpedean nuestra producción. [...] El film [*sic*] sonoro venció rápidamente las primeras hostilidades y, mientras las producciones extranjeras se presentaban en nuestros mejores cines, los films [*sic*] españoles ocupaban un modesto lugar en las carteleras de los cines de barriada.

La primera cinta sonora estrenada en nuestro país sería, de acuerdo con Santos (1997: 124), *Innocents in Paris* (Richard Wallace, 1928), una producción de la Paramount que se proyectó en Barcelona en septiembre de 1929 (Gómez Bermúdez de Castro, 1993: 99) —la ya mencionada *The Jazz Singer* se estrenó ese mismo año en Madrid, pero lo hizo en versión muda—. En lo que respecta a la primera película sonora española, esta fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías Riquelme²⁷, 1929) (Ramón: en línea), pero no llegaría a estrenarse con sonido debido a dificultades técnicas (Méndez-Leite, 1965: 304-305).

Sin embargo, parece que la situación de nuestra industria cambiaría a partir de 1933, cuando la producción nacional empezaría a normalizarse y el cine español comenzaría a cosechar éxitos en taquilla (Gómez Bermúdez de Castro, 1993: 108), algunos incluso superando a las películas de Hollywood en popularidad y recaudación (Pozo Arenas, 1984: 33-34). La principal razón tras este cambio, apunta Ballester Casado (2001: 97), fue que el público quería escuchar cintas en lengua española interpretadas por actores españoles. Montes Ibars (2017: 53), además, señala el interés que despertaban los temas nacionales y los problemas que arrastraban las modalidades de TAV en aquellos primeros años como otros factores que jugaron a favor del cine nacional:

Frente a las dificultades que presentaba la utilización de subtítulos en una sociedad en la que las tasas de analfabetismo rondaban el 30 % de la población total, o el rechazo generalizado que producían los malos doblajes y los intentos de Hollywood por monopolizar el mercado español a través de la producción de films [*sic*] en castellano, el cine español floreció con relativa rapidez. El público comenzó a llenar las salas para visionar películas que abordaban temas típicamente españoles, como el costumbrismo, el honor, la religión, la picaresca o la comicidad.

²⁷ Como curiosidad, indicaremos que se trata de la misma persona ya mencionada en la presente tesis doctoral como traductor y adaptador de intertítulos al español.

No obstante, Gómez Bermúdez de Castro (1993: 103) afirma que dichos éxitos nacionales no implicaron que las películas españolas recuperasen el terreno perdido frente a las estadounidenses. El propio Montes Ibars (2017: 56), a pesar de destacar el buen hacer del cine español en estos años, no niega la predominancia de las cintas estadounidenses en nuestro país durante el nacimiento del sonoro, y apunta al efectivo entramado empresarial hollywoodiense como el principal responsable de este hecho:

Nos encontramos analizando los años de la II República Española (1931-1936), un periodo en que la colonización por parte de Hollywood de las pantallas españolas es una evidencia. Esta situación no es fruto única y exclusivamente de la mayor calidad de las películas estadounidenses en comparación con las españolas, que también, sino que responde al éxito comercial de un modelo empresarial monopolístico. [...] España poseía una demanda muy elevada que su producción no podía cubrir y carecía de una legislación eficaz que protegiera el cine nacional y gravase la exportación de cine extranjero.

Será también en estos años cuando distintas voces comiencen a denunciar de forma más abierta el estado de la cinematografía nacional, a atacar al cine extranjero y a defender a la producción autóctona (Ballester Casado, 2001: 61). Galan (2003: 24) recoge testimonios de intelectuales y miembros de la industria que denunciaban la colonización cultural y la imposición del estilo de vida estadounidense, y aporta un cartel de los estudios ECESA de principios de los años treinta para ejemplificar el sentir de la época:



Imagen 17: cartel de los estudios ECESA de principios de los años treinta (Galan, 2003: 25).

Las críticas, además, no solo buscaban fomentar la industria nacional, sino también la protección de la lengua española (León Aguinaga, 2010: 57). Esta petición nace por los conflictos lingüísticos que se dieron con las versiones multilingües y los primeros doblajes destinados al mercado hispanohablante —cuestión que trataremos con atención más adelante (véanse los **Puntos 2.3.** y **2.4.**)— y no se limitaba tan solo a las voces de los repartos y de los doblajes, sino que también se extendía a los rótulos y el subtítulo (López Martín, 2015: 310). Valero de Bernabé (1935: 3-4), periodista cinematográfico de la época, escribía lo siguiente en relación con el uso del idioma español en las películas extranjeras:

Uno de esos temas frecuentemente asomados al comentario popular es el de la acción que el Estado puede y debe ejercer sobre el cine. [...] Y no debería ser autorizada la proyección de películas cuyos rótulos y cuyos diálogos fuesen esos atentados al castellano, y hasta al sentido común, que son frecuentemente las palabras cinematográficas que leemos o escuchamos en nuestras salas de film [*sic*]. Barbarismos, extranjerismos, deficiencias de construcción gramatical y lógica, absurdos, tonterías... [...] En España debemos leer un lenguaje que esté escrito con un *mínimum* de discreción.

Como respuesta, en el año 1934 el gobierno de España intenta elaborar una ley que regularice el mercado cinematográfico nacional. Dicha ley, que habría implantado una normativa para regular tanto la exhibición de películas extranjeras como el uso de la lengua española en el cine, incluía, entre otras, medidas como el establecimiento de un sistema de cuotas de proyección de películas españolas o la prohibición del subtítulo en las salas —ambas ya se habían implantado en Francia para fomentar la producción autóctona y proteger a la lengua francesa frente a la inglesa (Cornu, 2019: 191)—. Sobre esto, conviene destacar que, de acuerdo con un artículo de la revista *Variety* de 1930, ya en aquel año existían planes para prohibir la exhibición de películas de habla inglesa en las salas españolas (s.a., 1930), si bien estos no llegaron a cristalizarse (Ballester Casado, 2001: 101). La ley de 1934, no obstante, jamás llegó a aprobarse (Montes Ibars, 2017: 80), y las primeras medidas de carácter proteccionista no se implantarían en nuestro país hasta 1941 (Ballester Casado, 2001: 73).

En resumen, podemos observar cómo, tal y como ocurrió durante la época del cine mudo, nuestro país continuó con una tendencia similar a la del resto de naciones europeas, con un rechazo al cine extranjero por parte de las clases más cultas y la prensa (Galan, 2003: 24-25), un entramado industrial que empezaba a demandar ayudas para

poder hacer frente a la producción foránea y una producción nacional que comenzaba a atraer a más público a las salas. Cabe destacar, sin embargo, que no todos los sectores estaban en contra del cine extranjero, pues distribuidores y exhibidores habían hecho de este la base de su negocio, lo que jugaría un papel importante en la consolidación del doblaje en nuestro país (Ballester Casado, 2001: 119) (véase el **Punto 2.4.1.2.**).

No obstante, el estallido de la Guerra Civil no solo provocaría la completa destrucción del entramado cinematográfico nacional (Ávila, 1997a: 84), sino también de la distribución de cine extranjero —y, por ende, de la TAV—. Tras la finalización del conflicto, nuestra industria se mantendría paralizada durante buena parte de la década de 1940 a causa del contexto político y económico y del exilio de artistas como consecuencia de los primeros años de la dictadura de Francisco Franco, lo que llevaría a un gran retraso con respecto a la producción de otros países a pesar de la introducción de medidas para con el cine patrio, todas ellas con un marcado corte nacionalista (Ballester Casado, 2001: 71-77).

2.2.2. Hispanoamérica: invasión pacífica, resistencia y Política de buena vecindad

Tras haber investigado sobre cómo se produjo la llegada del cine sonoro a España y cuál fue la reacción de la industria, la prensa y el público de nuestro país, seguidamente indagaremos acerca de la respuesta de Hispanoamérica a la llegada de las películas sonoras.

Como expresa Fuentes-Luque (2019b: 147), los primeros filmes sonoros²⁸ fueron, en general, bien recibidos por los espectadores hispanoamericanos. No obstante, tal y como ocurrió en otras partes del mundo, esta nueva forma de hacer cine pronto provocó el rechazo de intelectuales y de la prensa (Reyes de la Maza, 1973b: 12-13), así como de algunos sectores del público que, como había ocurrido en Europa, llegaron a protagonizar reacciones hostiles ante las películas proyectadas en inglés (Vincendeau, 2012: 139).

La introducción del cine sonoro puso en primera línea el debate sobre la amenaza cultural que Hollywood suponía para Hispanoamérica, un miedo que tenía su base en la

²⁸ Fuentes-Luque (2019b: 136) afirma que la primera película sonora estrenada en Hispanoamérica fue, probablemente, *The Jazz Singer* en 1928 en Argentina. Reyes de la Maza (1973b: 15), por su lado, afirma que la primera película sonora estrenada en México fue *The Singing Fool*.

percepción de los EE. UU. como potencia neocolonial que pretendía imponer el estilo de vida estadounidense en el resto del mundo (Jarvinen, 2012: 22). La principal crítica que se esgrimió en contra del cine sonoro estadounidense era que este suponía una *invasión pacífica* que terminaría con la lengua española. Según Reyes de la Maza (1973b: 13):

[S]e pensó que [sic] si todas las películas iban a ser realizadas en el idioma inglés, el público latinoamericano por fuerza tendría que aprender dicha lengua si quería divertirse, y al cabo de unos cuantos años el castellano sería olvidado y pasaría a la categoría de las lenguas muertas.

Así, tan pronto como el cine sonoro aterrizó en Hispanoamérica, el problema del idioma generó un profundo debate. Ya en 1929, el periodista mexicano Jorge Hermida denunciaba los problemas que planteaba el nuevo cine (1929: 42):

Aquí viene el dilema, el de las lenguas. ¿Cómo se las van a arreglar? ¿Qué idioma adoptarán para la India? ¿El urdo, el esperanto? ¿De dónde van a sacar a los actores? ¿Qué harán con Chaplin, o Ramón Novarro [...]? [...] El lector no necesita ayuda mía para imaginarse los innumerables enredos que trae consigo el nuevo invento.

En la misma dirección se pronunciaba también De Girac (1929: 58), que veía en el filme parlante la muerte del cine como lenguaje universal:

El film [sic] parlante es el fin del internacionalismo cinegráfico [sic], es decir, la negación misma de nuestra industria. El film [sic] se encerrará dentro de sus fronteras lingüísticas, puesto que resultará inaccesible a los oídos extranjeros y así caerán las esperanzas que todos los hombres habían puesto en el cinema como medio notable de aproximación de los pueblos.

Tal fue el sentimiento de rechazo que el periódico *El Universal* llegaría a lanzar una campaña donde se solicitaba prohibir la exhibición de películas habladas en lengua inglesa en todos los países de lengua española de América Latina (Reyes de la Maza, 1973b: 13). Estos movimientos coinciden con las apreciaciones de Ballester Casado (2001: 83), quien afirma que la cuestión del idioma se empleó en Hispanoamérica para tratar de estimular un sentimiento de nacionalismo continental.

Sin embargo, a pesar de esta recepción inicial por parte de la prensa, el advenimiento del cine sonoro fue recibido con entusiasmo por parte de los cineastas latinoamericanos, ya que introducía la especificidad cultural en forma del idioma y la música (King, 1990/1994: 53-54). Esto, unido al descenso en la producción cinematográfica de

Hollywood como resultado de la Gran Depresión, parecía abrir un hueco en la hegemonía cinematográfica estadounidense. Cantú Robert (1932: 259-260), por ejemplo, afirmaba que México estaba “llamado a ser la Meca del cine hablado hispano” debido a su situación geográfica y capacidad de producción.

Esto se tornaría, a la postre, en una realidad: aunque en un primer momento la llegada del cine sonoro paralizó la producción cinematográfica hispanoamericana, en poco tiempo la situación cambiaría hasta verse un auge en la industria audiovisual de la región, en concreto en Argentina y México (Fuentes-Luque, 2019b: 146; 2020a: 54) —una situación que reflejaba lo que se estaba viviendo en Europa, donde la llegada del sonido también despertó a las aletargadas industrias locales—. Mateu (2008: 15-16) describe así el estado del cine argentino y su posición hegemónica durante los años treinta y cuarenta: “[p]ara este período la Argentina debió disputar con la industria norteamericana el mercado latinoamericano y el propio mercado local, disputa que se centró en los contenidos [sic] y el doblaje de las películas para el público hispanoparlante”.

De la misma manera, Castro-Ricalde (2014: 10-12) ofrece con las siguientes palabras una visión de la cinematografía mexicana de la época conocida como la *edad de oro del cine mexicano*:

[E]n la América hispana, el cine mexicano fue con el que se identificó la mayoría de los públicos, a pesar de que Hollywood era la industria dominante [...]. El público hispanoamericano sentía que las historias mexicanas de celuloide eran mucho más cercanas a su sensibilidad, a su manera de ser, a su cotidianidad. Durante la primera mitad de la década de los cuarenta, la única opción cinematográfica viable era México, ya que se había hecho casi imposible promover una industria en los países más pequeños [...]. México era el único capaz de enfrentar el poder de Hollywood en los mercados de habla hispana.

Con el fin de hacer frente a las industrias argentina y mexicana, desde Hollywood se inició una política de exportación cinematográfica hacia Hispanoamérica que se centró, primero, en la distribución de versiones multilingües y, más adelante, de películas dobladas y subtituladas (Fuentes-Luque, 2020a: 54) (véanse los **Puntos 2.3.** y **2.4.2.**). Así, para mediados de la década de 1930, los EE. UU., cuya economía ya estaba en vías de recuperación, se lanzaron a la reconquista cinematográfica de América Latina.

De acuerdo con King (1990/1994: 55), este movimiento formaba parte de la iniciativa denominada *Política de buena vecindad*²⁹ impulsada por el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt. Esta tenía varios objetivos. Por un lado, se buscaba la recuperación de la economía estadounidense mediante el acceso a los recursos naturales de Latinoamérica y la exportación de productos hacia estos países para hacer frente al auge industrial alemán (Grow, 1981: 2). Por otro, se pretendía disipar la aparición de nacionalismos revolucionarios y posibles acercamientos de los países de América Latina a los gobiernos fascistas y de extrema derecha europeos, mediante la promoción de una imagen positiva de los EE. UU. gracias al uso de políticas no hostiles, entre las que se encontraba el cine (King, 1990/1994: 55-56; Lénárt, 2018: 60).

Los resultados de estas políticas, afirma King (1990/1994: 55-56), no tardaron en llegar. Bruce (1953: 332) recoge la siguiente anécdota, que denota la influencia del cine estadounidense en Latinoamérica durante esta época.

A group of well-dressed Argentine businessmen called on the head of a United States film company some years ago with a request. “It may seem ridiculous,” they explained, “and you may want to turn us down. But we are in the men’s furnishings business here in Buenos Aires, and the new Clark Gable film, *It Happened One Night* [Frank Capra, 1934], is ruining our trade.”

“How?” asked the movie man.

“Well, in one scene, Gable takes off his shirt to go to bed —and he wears no undershirt. Now our young Argentines are refusing to buy undershirts and our business is being seriously affected!” The movie man was first amused — then astonished. If one Made-In-Hollywood film could set such a trend, what might a whole series of pictures do?³⁰

Más allá de la política exterior de los EE. UU., el aumento de la exportación de películas hacia Latinoamérica (no solo los países de habla hispana, sino también Brasil) también se debió al hecho de que el número de cines adaptados para la proyección de películas sonoras fue aumentando de forma paulatina a lo largo de toda la década de 1930. Y es que, si en un primer momento el número de cines capaces de proyectar filmes hablados era mucho menor al que se podía encontrar en España (Fuentes-Luque, 2019b: 144), este fue creciendo hasta el punto en que, en 1937, América Latina era ya el

²⁹ Se recomienda, para ampliar información al respecto, la lectura de Lénárt (2018).

³⁰ Estas declaraciones nos resultan similares a las realizadas por Kent (1927) acerca del impacto comercial y cultural del cine mudo en Europa (véase el **Punto 1.2.1.**).

tercer mercado cinematográfico más grande del mundo, tan solo detrás de los EE. UU. y Europa (Fuentes-Luque, 2020a: 54).

Tras el estallido de la II Guerra Mundial en 1939, las políticas intervencionistas y la exportación de películas estadounidenses a Latinoamérica aumentaron para evitar la posible influencia de las Potencias del Eje³¹ (King, 1990/1994: 57-58) y para paliar los efectos económicos a causa de la nueva contienda (Fuentes-Luque, 2020a: 54-55). Y es que la II Guerra Mundial, al contrario de lo que había ocurrido en la anterior Gran Guerra, no trajo consigo un aumento de la demanda de películas por parte de los países implicados, sino que ocasionó la pérdida de un gran número de mercados europeos y asiáticos (Glancy, 1999: 7). De hecho, durante los años que duró la contienda, Hispanoamérica vivió una época de prosperidad, lo que hizo que los estudios de Hollywood centrasen su atención en este mercado, con el fin de compensar la pérdida de sus principales clientes, hasta el punto de depender de los ingresos generados en esta región (Fuentes-Luque, 2020b: 139). Fuentes-Luque (2020a: 54) ofrece los siguientes datos:

La presencia de producciones de Hollywood (tanto de largometrajes como de cortometrajes) en América Latina continuó aumentando constantemente, y durante la Segunda Guerra Mundial alrededor del 90 % de las películas exhibidas en muchos países latinoamericanos provenían de Hollywood: El Salvador 85 %, Panamá 80 %, Colombia y Venezuela 75 %, y Cuba 69 % (Usabel, 1982: 150).

Ante esta situación, los sindicatos cinematográficos de México y Argentina amenazaron con boicotear comercialmente a las películas estadounidenses y a los actores de doblaje que participasen en sus películas, pues, tal y como se recoge en un número de *Variety* de 1945, existía un temor de que esta modalidad de TAV terminase con las cinematografías de ambos países (s.a., 1945: 11). Estas amenazas, no obstante, no tuvieron éxito (Fuentes-Luque, 2020b: 140).

Así, podemos observar cómo, aunque la llegada del cine sonoro supuso un auge para la cinematografía hispanoamericana (en especial de México y Argentina), los EE. UU.

³¹ De hecho, sería en esta época cuando México se alzaría como principal potencia cinematográfica hispanoamericana por delante de Argentina, ya que desde los EE. UU. se dieron ayudas y se incentivó la inversión en la industria del cine mexicano por su condición de aliado en la II Guerra Mundial. El país rioplatense, por otro lado, permaneció neutral en el conflicto, lo que llevó al gobierno estadounidense a imponer sanciones que afectaron a la industria cinematográfica del país (Jarvinen, 2012: 162-163).

aprovecharon el atractivo del cine hollywoodiense para reforzar su influencia comercial y política en estos países, sobre todo durante la II Guerra Mundial.

2.2.3. La falta de colaboración entre España e Hispanoamérica como motivo de la debilidad industrial del cine de habla hispana

Es necesario señalar un último factor que contribuyó a la debilidad de la cinematografía de los países de habla hispana de esta época y que, dada la temática de este trabajo, bien merece ser mencionada: la escasa colaboración entre España y los países de Hispanoamérica en la producción y comercio cinematográfico (Santos, 1997: 125), algo que quizá habría permitido a la producción española florecer y hacer frente a la estadounidense, pero que, tanto por falta de medios como de voluntad, nunca se llegó a dar. Ya en los primeros compases del cine sonoro, Piqueras (1932a: 175) se lamentaba de la pasividad de los cineastas y productores españoles frente a los estadounidenses:

Cuando la palabra se unió definitivamente al cinema, España y Sudamérica se ofrecieron a los productores yanquis como uno de los mercados exteriores de mayores posibilidades comerciales. Frente a la miopía de nuestros productores, los productores norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Frente a la pasividad de nuestros cineastas, los cineastas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente a nuestra ignorancia y a nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia y su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales y de agencias distribuidoras.

Esto no quiere decir que no se produjeran intentos por iniciar una colaboración entre países hispanohablantes. En el año 1931 tuvo lugar en San Francisco una reunión entre cónsules de 16 países hispanoamericanos. El objetivo del encuentro era crear una guía para la grabación de películas en lengua española, con el fin de facilitar la distribución cinematográfica entre los mercados de habla hispana (Jarvinen, 2012: 94; Fuentes-Luque, 2019b: 140).

Ese mismo año tuvo también lugar el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Madrid, que pretendía sentar las bases para la construcción de un mercado cinematográfico común para los países de habla hispana (Ballester Casado, 2001: 85). Entre otras cosas, en este congreso se discutió y trató de establecer el uso de la lengua española en el cine. No obstante, aunque se debatió acerca de posibles intercambios de producción entre países, las medidas aprobadas no avanzaron en la creación de una industria cinematográfica común (Fuentes-Luque, 2019b: 141). De hecho, el evento fue

visto por algunos como un fracaso. En España, país promotor del congreso, el periodista Mateo Santos Cantero (1931: 2) se mostró especialmente crítico, llegando a denunciar que nuestros cineastas no buscaban colaborar con ninguno de los países de Hispanoamérica, sino exportar películas españolas a dicho mercado. Además, alertaba de rivalidades dentro de la propia organización. Más aún, la impresión que se tuvo del evento en Hispanoamérica fue que España defendía posturas colonialistas e imperialistas (Ballester Casado, 2001: 85-86).

Los intentos de España por hacerse con el mercado hispanoamericano continuarían durante la década de 1940 de la mano del gobierno dictatorial de Francisco Franco, pero estos fracasarían por la debilidad de la propia industria española (Ravotto, 1941: 13). Igualmente, el rechazo del público español a las películas hispanoamericanas impidió cualquier intento de creación de un mercado común (León Aguinaga, 2009: 255). Dicho esto, conviene destacar que tanto México como Argentina se situaron entre los diez principales proveedores cinematográficos de España entre 1939 y 1954 (Díez Puertas, 2016: 60).

EE. UU. tenía, pues, un territorio desprovisto de producción sonora que pudiera hacerle frente ante sí, y desde Hollywood se inició la maquinaria para poder proveer a los países hispanoparlantes de cintas sonoras. El interés, como ya hemos dicho, se veía agudizado, dado que desde los EE. UU. se tenía el convencimiento de que las películas que funcionaran en España lo harían también en América Latina (Ballester Casado, 2001: 62), lo que permitiría mantener el control en ambos territorios. Sin embargo, tal y como veremos en el **Punto 2.3.** y el **Punto 2.4.**, el establecimiento de las modalidades de TAV con las que exportar las películas a España e Hispanoamérica no sería una tarea sencilla.

2.3. La TAV durante los primeros años del cine sonoro en España e Hispanoamérica: las versiones multilingües en español

Una vez observado el impacto de la llegada del cine sonoro a los mercados hispanohablantes, en el presente punto indagaremos sobre cuáles fueron las primeras respuestas de Hollywood ante el nuevo problema lingüístico causado por este suceso, centrándonos en las versiones multilingües. Dado que en el **Capítulo 1** ya se ha explorado, de manera general, la adopción y abandono de las versiones como modalidad

de TAV, en este capítulo nos centraremos en la recepción que estas tuvieron en España e Hispanoamérica. En concreto, queremos destacar el conflicto con el que Hollywood tuvo que lidiar en lo que llegaría a conocerse como la *guerra de los acentos* y cómo esto conduciría, en última instancia, a la implantación del doblaje y el subtítulo en España e Hispanoamérica, así como a la creación del español neutro.

Tal y como hemos visto en el **Capítulo 1**, la llegada del cine sonoro supuso toda una revolución no solo en cómo se hacían las películas, sino también en cómo se exportaban. Y es que, en un primer momento, nadie en Hollywood reparó en cómo las películas habladas iban a acarrear consigo un problema lingüístico y de traducción que, obviamente, dejaría obsoletas las modalidades de TAV empleadas hasta la fecha (Nornes, 2007: 123). Sin embargo, una vez se hizo patente el problema, desde los EE. UU. se comenzó a experimentar en los diferentes mercados lingüísticos, con el fin de encontrar las soluciones que mejor se acoplaran a las preferencias y necesidades del público, a las políticas de los países receptores y a los distintos parámetros económicos necesarios para conseguir la mayor rentabilidad posible. Entre las primeras modalidades con las que se experimentó se encontraban el doblaje y el subtítulo —ambas aún en una fase embrionaria—, o la inserción de intertítulos —tanto manteniendo los diálogos en inglés como enmudeciéndolos—, entre otras (Ballester Casado, 2001: 38-39; Izard, 2001: 196-198) (véase el **Punto 1.2.2.1**).

Los primeros doblajes al español aparecerían poco tiempo después de la llegada del cine sonoro, y serían de las primeras modalidades de TAV en tratar de implantarse en el mercado hispanohablante (Jarvinen, 2012: 25). Chaume (2004: 47) indica que el primer doblaje grabado en nuestra lengua fue el de la ya mencionada *Rio Rita*, que se realizaría con un reparto de voces principalmente hispanoamericano. De estos años datan también los doblajes al español de otras películas como *Shanghai Lady* (John S. Robertson, 1929) o *The Broadway Melody*. No obstante, estos primeros intentos serían mal recibidos por un gran número de espectadores, en parte por la mezcla de nacionalidades en el elenco de actores de doblaje —cada una con su acento— (Reyes de la Maza, 1973b: 23); en parte por la mala calidad técnica y la novedad que suponía para el público la visualización de películas dobladas (Chaume, 2004: 47). Gunckel (2008: 331) explora cómo estos primeros doblajes fueron recibidos por el público hispanoamericano y recoge las reacciones adversas que se dieron en la época por toda la región:

Universal [...] premiered a dubbed version of *Broadway* (Paul Fejös, 1929) in Mexico and Los Angeles, inspiring particularly vicious reviews on both sides of the border. A reviewer for *La opinión* found it sufficient to quote the reactions of a Mexico City critic: “The showing of the first talking film for the Spanish-speaking public turned out so badly, that everyone, even if they don’t understand English, prefers films grunted in this language”. The film met an equally hostile reception in Buenos Aires, where its exasperating mixture of lengthy intertitles and poorly recorded dialogue provoked “unseemly behavior by the audience all over the house”. A dubbed version of RKO’s *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), whose “rancho” ambience and musical interludes apparently qualified it for specialty exhibition, received a similar response across Latin America.

Nájar (2015: 112), además, afirma que la inexperiencia en el ajuste labial afectaba a la calidad del doblaje de estas primeras producciones, lo cual no hacía sino acrecentar el rechazo del público hacia ellas:

Era tal la inexperiencia de los adaptadores que, a veces, preferían que una voz *fuera de cuadro* (en *off*), explicara la escena o, inclusive [...] hasta llegaron a cambiar los acercamientos de la cámara en la toma del protagonista, por amplios planos generales, sólo [*sic*] para ocultar y simplificar el doblaje de voz a otro idioma.

Por otro lado, también tenemos constancia del uso de la inserción de intertítulos en Hispanoamérica durante los primeros años del cine sonoro. De acuerdo con un artículo de prensa de la época, esta modalidad fue puesta en práctica en México, donde la acogida por parte del público fue más bien pobre dada la acuciante pérdida de información que suponía para el espectador (s.a., 1930: 50): “Teatro Palacio was recently the scene of a near-riot when the customers stamped feet and whistled because the English language talker had only 60 Spanish titles”. Otro artículo del mismo año recoge una situación altamentesimilar en Argentina. En él, se cuenta cómo el uso de la inserción de intertítulos provocó protestas por parte del público, que acabó abandonando la proyección debido a que era imposible seguir de forma fluida la trama de la cinta (Goldflam, 1930: 7): “in the case of the Fox Follies [David Butler y Marcel Silver, 1929], the continuity of the pictures being broken to insert titles. This caused protests from the first night audience and withdrawal after that performance”. En cuanto a España, Zúñiga (1948a: 390) menciona, si bien de forma escueta, el uso de esta práctica durante los primeros años del cine sonoro extranjero en nuestro país. No obstante, un artículo de prensa española de la época acerca de los pases de prueba de la película *Rio Rita* en versión doblada nos permite ver que la inserción de intertítulos también se daba en España y, a juzgar por el tono usado por el autor, debía de estar más

o menos extendida —y no ser muy del agrado del público— (s.a., 1930: 12): “[p]roduce también gratísima sorpresa la ausencia total de títulos explicativos”.

Reyes de la Maza (1973b: 18, 23) también recoge el intento de introducir en México la figura de un explicador que, al comienzo de cada acto, expusiese la acción de la película, siempre con cuidado de no *destripar* el final a los espectadores, así como de la eliminación de los diálogos sonoros. De nuevo, anotamos de la prensa de la época que esta solución también se dio en Argentina (Goldflam, 1930: 7). Ni la inserción de intertítulos ni la explicación de películas perduraron en el tiempo tras estos primeros intentos (Ballester Casado, 2001: 62).

Como consecuencia de las reacciones negativas, la principal estrategia de Hollywood para mantener el control de este mercado durante los primeros años del cine sonoro serían las versiones multilingües —que, recordemos, consistían en rodar una misma película en varios idiomas a la vez (Ballester Casado, 2001: 62)—. El uso de esta modalidad en lengua española, según Sanz de Soto (1989: 107), estaría particularmente extendido en comparación con otros idiomas, dado que “los productores norteamericanos sabían que el mercado hispanohablante era muy superior al de otras lenguas y obraron con lógica matemática”. Heinink (1993: 39) profundiza sobre la llegada de las versiones multilingües en nuestro idioma desde una perspectiva comercial y apunta a la debilidad industrial cinematográfica de los países de habla hispana y al sabotaje preventivo de una hipotética revolución cinematográfica de estos como otros de los motivos detrás de la fuerte apuesta hollywoodiense por las versiones en español:

Aunque puede parecer una maniobra insensata de intromisión, aquella operación enfocada hacia el vasto territorio de habla española, que se mantuvo, con altibajos, a lo largo de toda una década, responde a una lógica comercial muy sencilla: o la industria estadounidense quiso atender la llamada del sector hispano de la exhibición para abastecer aquel populoso mercado, rentable en potencia pero desprovisto de infraestructura para abordar la producción propia —hecho público y notorio—, o temiendo un equipamiento sorpresa (ya que era preciso renovarse, ¿por qué no pasar de la nada a instalaciones último modelo?) se optó por retrasar en lo posible ese eventual despegue industrial, desviando camino de Hollywood a los individuos de valor que hubieran podido hacerles la competencia.

Según Gubern (1977: 41), entre 1930 y 1936 se produjeron hasta 123 versiones en español (véase **Tabla 2** más abajo). Sin embargo, la fecha y el número de versiones varía dependiendo del autor. Así, Santos (1997: 125) coincide con Gubern en este

número, pero afirma que la producción se daría entre 1929 y 1939. Pozo Arenas (1984: 30), por su parte, recoge datos ofrecidos por historiadores como Alfonso Pinto —quien afirma que la cifra fue de 113— o Rotellar —quien apunta a 129 películas realizadas entre 1930 y 1935—. La mayoría de estas se grabarían, principalmente, en dos grandes centros: por un lado, Hollywood; y por otro, Joinville (Ballester Casado, 2001: 63). Dicho esto, al contrario que las versiones alemanas o francesas, la presencia de grandes comunidades hispanohablantes en Los Ángeles y Nueva York, y la cercanía de los países hispanoamericanos hizo que la mayoría de las versiones en español se produjesen en los EE. UU., siendo una de las excepciones las producciones de Paramount (Jarvinen, 2012: 43).

La primera versión multilingüe al español llegaría con *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1929), versión de la original *Blaze o' Glory* (George Crone, 1929) (Heinink, 1995: 247).



Imagen 18: carteles promocionales de las películas *Blaze o' Glory* y *Sombras de gloria*, supuestamente, primera versión multilingüe en español.

Fueron varios los estudios importantes que se lanzaron a la grabación de estas versiones, entre los que se incluían la ya mencionada Paramount, la Fox, la Universal, la Metro-

Goldwyn-Mayer, la Columbia y la Warner Bros (Jarvinen, 2012: 44). No obstante, a pesar del número de estudios de renombre que produjeron versiones multilingües en español, estos filmes eran, por lo general, considerados como productos de segunda categoría en los EE. UU., sin apenas promoción y mencionados casi exclusivamente en documentos comerciales. Las versiones contaban con presupuestos ciertamente reducidos —normalmente por debajo de los 100 000 \$—, calendarios de producción cuidadosamente programados y actores y guionistas poco conocidos y con contratos de corta duración, todo ello para reducir los costes y aumentar los beneficios lo máximo posible. Además, aquellos profesionales más destacados eran testigos de cómo su talento se veía coartado por las características del producto, por lo que tampoco podían desarrollar la faceta más artística del cine —uno de los casos más sonados sería el del actor español Ernesto Vilches, quien abandonaría las versiones por no permitírsele un mayor control sobre temas artísticos— (Jarvinen, 2012: 35, 44-48). Esto contrastaba con cómo Hollywood promocionaba estos filmes en los países hispanohablantes, donde se vendían al público como superproducciones de primera categoría, un contraste que, en palabras de Jarvinen (2012: 35), “exposed the inner workings of the dream machine and left little doubt about Hollywood’s intense focus on the bottom line”.

En cuanto a la recepción que tuvieron las versiones en los países hispanohablantes, en general, esta fue negativa entre la crítica, si bien no necesariamente así entre el público. A pesar de la falta de fuentes sobre datos de recaudación, documentos de la época elaborados por sucursales en España e Hispanoamérica hacen pensar que algunas versiones no solo competían *de tú a tú*, sino que, en ocasiones, incluso recaudaban más dinero que películas extranjeras dobladas y subtituladas. Se tiene constancia del buen hacer de diversas películas —*La mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931), *El presidio* (Edgar Neville y Ward Wing, 1930), *Cascarrabias* (Cyril Gardner, 1930), *El cuerpo del delito* (Cyril Gardner y A. Washington Pezet, 1930), etc., así como las versiones en español de las películas de Buster Keaton y de El Gordo y el Flaco³²— en países como España, Venezuela o Cuba. Conviene destacar la recaudación lograda por algunas

³² De hecho, en un artículo de *Variety* del 18 de febrero de 1930, se cuenta cómo la versión española de la película *Night Owls* (James Parrott, 1930), título traducido por *Ladrones*, protagonizada por el Gordo y el Flaco —de acuerdo con la publicación, es la primera versión multilingüe estadounidense que se exhibió en España— rompió todos los récords de taquilla en Barcelona en su estreno.

versiones en Hispanoamérica, aun cuando el cine sonoro todavía no había terminado de aterrizar en todos los países de la región (Jarvinen, 2012: 51-53)³³.

Sin embargo, como ya hemos señalado, en lo que concierne a la crítica cinematográfica, las versiones multilingües en español tuvieron una recepción mayoritariamente negativa —en especial en Hispanoamérica, según Fuentes-Luque (2019b: 139)—. Ballester Casado (2001: 63-65) recoge varios testimonios de la época en los que se denota el rechazo hacia las versiones, que eran recibidas con una mezcla de frialdad y hostilidad. Las críticas ponían de manifiesto la pésima calidad del español hablado por los actores y la intrusión cultural que estas significaban. Gunckel (2008: 333), en este aspecto, ofrece la reacción de críticos hispanoamericanos de la época ante la mala representación cultural y lingüística de los países hispanohablantes:

Theater and film critic Rafael M. Saavedra complained [...] that these early Spanish language films from Hollywood exhibited “an absolute ignorance of our customs, our clothing, and our lexicon”, reducing characters and setting to the level of caricature while employing a Spanish he described as “horribly mutilated, full of mystifications; and in addition to the terrible defects of pronunciation, a strange accent”. Another writer, referring to the cultural and linguistic oversights of Hollywood sound film as “denaturalizations of sound and monstrous amplifications”, suggested that the industry’s Spanish language films represented no remedy: “[A]fter hearing the sound films that ruin our language, I would declare free entry to English talking pictures. Listening to the latter, the audience gets bored by not understanding the dialogue, but hearing the others would mean the danger of corruption.”

Además, la prensa especializada de España e Hispanoamérica también alertaba del peligro que las versiones suponían para las distintas cinematografías nacionales, conscientes de que el objeto de estas era garantizar el control del mercado para los EE. UU. y forzar la exhibición de producciones hollywoodienses (Ballester Casado: 2001: 63-65). Así lo describe Jarvinen (2012: 35): “[i]n the Spanish-speaking world, suspicion that Hollywood studios saw Spanish-version films as second-rate echoed contemporary fears of U.S. domination of modern, mass-produced culture”. Un artículo de la revista española *Cinelandia* de 1930 viene a confirmar la afirmación de Jarvinen (Galo Pando³⁴, 1930: 8):

³³ Piqueras (1932a: 177-178) destaca el éxito de las versiones *El presidio* y *Su noche de bodas* (Florián Rey, 1931) como casos anómalos, justamente por su gran popularidad en España.

³⁴ Entendemos que se trata de un pseudónimo, aunque no hemos podido confirmar la identidad de la persona detrás de este.

Una furia de versiones habladas en otros idiomas ha invadido a Hollywood, no habiendo, hoy por hoy, para los productores cinematográficos de esta ciudad, nada más importante que los mercados extranjeros. [...] [L]os estudios han comenzado a parar mientes en que de América Latina y de Europa pueden llegar buenos millones a cambio de cintas habladas en lenguas nativas de esos países. Pero lo malo está en que en Hollywood se cree de que [*sic*] tales películas —mercadería de exportación— pueden ser hechas a la ligera, con intérpretes baratos, directores improvisados y escaso costo. No quisiéramos ser agoreros de mala suerte, pero estamos ciertos de que tal producción de pacotilla encontrará, por lo menos en los países de habla española, la recepción fría que se merece. Y entonces los productores darán a nuestro mercado su verdadero valor.

Otras voces, no obstante, se lamentaban de cómo las versiones aprovechaban las ventajas del idioma español. El periodista español Mateo Santos Cantero (1930: 2), por ejemplo, se quejaba de que iniciativas similares no surgieran por parte de la industria española y de la fuga de talentos que se estaba produciendo en nuestro país:

Presenciamos con una indiferencia suicida, cómo una nación extranjera saca de nuestro idioma las ventajas que nosotros no somos capaces de sacar. Vemos asimismo cómo emigran a Hollywood, a Berlín, a París, algunos de nuestros mejores artistas. [...] Mientras se siga improvisando [...] es preferible que nuestros artistas emigren y que nuestra lengua les sirva a los extraños para hacer películas [...].

En México, la periodista Luz Alba³⁵ (1930: 200) también mostraba su rechazo a la llegada de las versiones multilingües cuando estas aún se encontraban en su origen, señalándolas como un producto meramente comercial: “¿[a]caso se cree que es por galantería por lo que en Hollywood están haciéndose películas habladas en español? [...] [S]i están haciendo películas especiales habladas para cada país, es porque eso es lo único que les conviene”.

Como ya hemos apuntado, de entre todas las críticas que recibieron las versiones multilingües en español, una de las principales era que estas no se adaptaban a la cultura de llegada (Izard, 1992: 73) —algo comprensible, afirma Sanz de Soto (1989: 108-109), dado que era harto complejo transformar una visión del mundo profundamente estadounidense solo a través del idioma—. En palabras de Vincendeau (1988: 140), las versiones eran “too standardised to satisfy the cultural diversity of their target audience, but too expensively differentiated to be profitable”. Así queda patente en comentarios de los españoles Piqueras (1931: 3) y Méndez-Leite (1941: 82), que apuntaban a que

³⁵ Pseudónimo de la periodista Cube Bonifant.

esta falta era especialmente hiriente en las adaptaciones al español, así como en el de la mexicana Luz Alba (1931a: 233):

Nuestros actores y actrices [...] casi nunca encajan dentro de temas yanquis, hechos por y para mentalidades yanquis y de acuerdo con prejuicios, costumbres y antecedentes yanquis. Sin embargo, las cintas hispanoparladas son en un 99 % cuando menos, simples traducciones, casi siempre mal hechas, de películas en inglés.

Más allá de la adaptación cultural a los países meta, en lo que respectaba a la traducción de los diálogos de los filmes en sí, Aragón (1930: 218-219) encontraba también problemas:

Es gran inconveniente traducir los argumentos ingleses al español; confiemos en que muy pronto se escriban diálogos españoles, especiales, exclusivos, por algún escritor de fama. Mientras no sea así, continuará teniéndose la impresión, al ver estos filmes, que sus oraciones son demasiado cortas. Es natural: en inglés pueden estar muy bien, pero no en castellano, por la simple razón de que el castellano puede ser en sus diálogos más jugoso por tantas ventajas de belleza y amplitud que lleva en sí y que nadie desconoce. Traducir apeándose como hasta hoy se ha hecho literalmente al original, es tener poca táctica y escaso gusto; por eso ningún diálogo de las películas nos ha entusiasmado: es frío, es “quebrado” e insulso. Debe permitirse traducir más libremente [...].

Huelga decir que hubo excepciones a la baja calidad de estas películas, como es el caso de la afamada versión española *Drácula* (George Melford, 1931), adaptación de la original inglesa del mismo título producida por Universal Pictures —*Dracula* (Todd Browning, 1931)—. A pesar de la diferencia de presupuesto de 400 000 \$ frente a 70 000 \$ —341 000 \$ frente a 66 000 \$, según Heinink (1993: 39)—, la versión española contaba con aspectos cinematográficos que superaban a la original (Jarvinen, 2012: 37). En palabras de Melton (2011: 212): “[t]he Spanish version followed the same script as the Lugosi version. However [...] it was very different in that the more mobile camera movement employed by director George Melford and his shooting team gave it a much livelier quality”.

Un artículo de prensa escrito por Del Barco (2022: en línea) profundiza en algunos aspectos interesantes de esta producción: el director de la cinta, George Melford —que precisaba de la presencia de un intérprete en el set de rodaje— y Carlos Villarías —protagonista de la versión española— veían las grabaciones hechas por el equipo estadounidense para tratar de superarla. Igualmente, la periodista recoge declaraciones de la actriz protagonista, Lupita Tovar, en las que indica que existía un deseo por parte

de los responsables de la versión de superar en calidad a la original: “We wanted our version to be the best [...]. And according to the critics, I think it was”.



Imagen 19: títulos y créditos de reparto de *Dracula* y su versión española.

No obstante, esta sería una de las pocas excepciones en las que una versión sería bien tratada por parte de un estudio y hecha con cuidado artístico; como ya hemos señalado, en su gran mayoría estas producciones eran consideradas de segunda categoría. A la acuciante falta de calidad se sumaba, además, la escasez de intérpretes de renombre que pudieran competir con los que aparecían en las originales de habla inglesa, algo que Jarvinen apunta como otro de los principales males que acabaron con estas obras (2012: 35-38). Dicho esto, cabe mencionar que estas películas parecían funcionar bien —al menos en términos económicos— en el mercado doméstico estadounidense, especialmente en áreas como California o Texas (s.a., 1930: 25).



Imagen 20: titular de la revista *Variety* publicado en diciembre de 1930.

Sea como fuere, tal y como hemos expuesto en el **Capítulo 1**, las versiones terminarían abandonándose conforme el doblaje y el subtítulo se asentaron como las principales modalidades de TAV. Según los datos ofrecidos por Gubern, el número de producciones en español descendería de manera radical a partir de 1931:

Año	N.º de versiones multilingües producidas en español
1930	43
1931	35
1932	12
1933	9
1934	11
1935	11
1936	2

Tabla 2: número de versiones múltiples en español producidas por los EE. UU. de 1930 a 1936, elaborada a partir de Gubern (1977: 41).

Dicho todo esto, es preciso destacar, dado el especial interés que despierta para este bloque de nuestro trabajo, la otra gran crítica que recibieron las versiones multilingües en español, que no fue otra que lo que en la actualidad algunos autores denominan la *guerra de los acentos*, que antes se avanzaba. La *guerra de los acentos*, basándonos en lo expuesto por autores como Ballester Casado (2001), Gunckel (2008), Jarvinen (2012) o Fuentes-Luque (2019a, 2019b), puede definirse como un conflicto lingüístico originado por el amplio número de variedades diatópicas de diferentes nacionalidades que aparecieron en los doblajes, versiones y películas que Hollywood destinó para el público hispanohablante entre finales de 1920 y principios de 1940. Esta controversia nace, según Heinink (1993: 39), a raíz de la ya mencionada concepción que se tenía desde los EE. UU. del mercado de habla hispana como unitario, sin tener en cuenta las diferencias dialectales de cada país:

Lo que los norteamericanos no podían sospechar es que cada pueblo de habla hispana tenía una forma peculiar en el empleo del lenguaje castellano, con sus acentos y modismos, y que aquel supuesto vasto mercado no era, por consiguiente, tan uniforme como ellos creían.

Y es que, durante la época en que estas versiones comenzaron a realizarse, desde los estudios estadounidenses nunca se consideró el hecho de que existían diferentes variedades de español con acentos, significados y referentes culturales propios, lo que llevó a la contratación de actores argentinos, mexicanos, españoles, cubanos, etc., e incluso hablantes no nativos, algo que causaba confusión entre los espectadores

(Fuentes-Luque, 2019b: 139). Piqueras (1931: 4), sin embargo, no hablaba de confusión alguna, sino directamente de rechazo y hostilidad: “[e]n Chile no quieren las películas en donde hay un solo actor con acento argentino. En la República Argentina no quieren oír a los chilenos. Y entre Cuba y Méjico [*sic*] existe una reciprocidad hostil [...]”. Igualmente, Navarro Tomas (1931: 10-11) asegura que artistas hispanoamericanos llegaron a pedir a sus gobiernos la prohibición de películas en las que apareciesen actores españoles en lo que tenía tintes de “una guerra sin cuartel”. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en un artículo de *Variety* de 1930, en el que se recoge la reacción del público argentino ante el uso de variedades del español ajenas al país (s.a., 1930: 6):

Argentina is not taking kindly to the Spanish dialog pictures supplied by American producers. The latest to get razzed unmercifully being a Sonoart production released through Paramount, “La Fuerza del Querer”³⁶ [Ralph Ince, 1930]. [...] While Argentina speaks Spanish, it abhors the Madrid form of speech, nor is willing to accept that from Latin-America in general. Argentina is supposed to supply the major quota of cash in the picture business down here [...]. It is evident that so long as Hollywood turns out Spanish pictures made by Spaniards and Mexicans (in the main) this market will be fairly unreceptive to them.

Heinink (1993: 39-40) coincide en apuntar al desconocimiento de los estudios de Hollywood como uno de los principales fracasos de las versiones multilingües en español:

Mexicanos, argentinos, cubanos, españoles... no estaban dispuestos a dar su aprobación a pronunciaciones del castellano distintas de las utilizadas en sus propios territorios, y en el intento por contentar a todos es preciso reconocer que [las versiones] sí fracasaron: basta con revisar por encima las crónicas de la época para apreciar el descontento generalizado existente.

Ciertamente, en estas películas se podían escuchar una amplia variedad de acentos. La ya mencionada versión española de *Drácula* es un claro ejemplo. Este filme, que contaba con un elenco actoral compuesto por españoles (Carlos Villarías), mexicanos (Lupita Tovar), argentinos (Barry Norton) y cubanos (Amelia Senisterra), fue estrenado en 1931 en España, Cuba, Argentina, México y los EE. UU. (IMDB: en línea). Es decir, se estrenó en cinco países distintos con intérpretes de hasta cuatro nacionalidades diferentes, cada uno con su propio acento (Jarvinen, 2012: 37): un buen reflejo de la forma de proceder de los estudios estadounidenses.

³⁶ Versión multilingüe en español de *The Big Fight* (Walter Lang, 1930).

Fuentes-Luque (2019b: 140-142) apunta a que la clave del conflicto, sin desdeñar las disputas entre los distintos países hispanoamericanos, tenía como base la adopción del español europeo o el español hispanoamericano en los filmes de habla hispana producidos en Hollywood, hasta el punto en el que Piqueras (1932a: 176) denunciaría que la cuestión del idioma hizo surgir “una lucha entre mexicanos, argentinos, chilenos y cubanos y todos ellos unidos contra los españoles”³⁷. Prueba de esto lo encontramos en las palabras de Luz Alba, quien azotaba así a las producciones con actores procedentes de España (1931b: 249): “[l]os artistas españoles son tan malos como los hispanoamericanos, con esta ventaja: que a los españoles no se les entiende nada”. En definitiva, se podría decir que la producción de películas destinadas a todos los mercados hispanohablantes “raised the issues of both national and pan-Hispanic identities” (Jarvinen, 2012: 51).

En un primer momento, parece que desde Hollywood se apostó por talento hispanoamericano para actuar en las versiones multilingües. No obstante, conforme estas producciones fueron avanzando en el tiempo, estudios como Paramount optarían por actores españoles por delante de los hispanoamericanos, lo que calmaría las voces críticas venidas desde España, pero las alzaría desde Hispanoamérica (Nornes, 2007: 143-144). En noviembre de 1930, la periodista Margot Valdez Peza (1930: 226) entrevistó a la ya nombrada actriz mexicana Lupita Tovar, quien relataba cómo el acento y la nacionalidad le afectaron a la hora de conseguir trabajo en Hollywood: “hablando sobre la cuestión de los mexicanos y españoles, sobre el tan cansado problema de la *c* y la *z*, [Tovar] me dice: ‘Imagínese, en otra casa productora se negaron a darme trabajo: decían que yo no hablaba español’”. Tras esto, la periodista reflexionaba sobre el conflicto lingüístico: “esta cuestión tan desagradable y absurda no ha sido sustituida por los españoles ni los mexicanos; ha sido un grupito de ignorantes de diferentes nacionalidades: españoles, argentinos, mexicanos, los que han urdido semejante enredo con fines mercantilistas”.

A pesar de que durante un breve periodo —entre 1930 y 1931— la posibilidad de que las versiones prevaleciesen en el tiempo como modalidad de TAV era percibida como real (Jarvinen, 2012: 43), el ocaso de estas llegaría poco después. En esto jugaría un papel importante el rechazo de la comunidad hispanohablante. Sin embargo, fue el

³⁷ Para más información al respecto, véanse los **Puntos 2.3.** y **3.2.**

factor económico lo que terminó por desequilibrar la balanza en contra de las versiones, ya que las medidas tomadas por muchos países de habla hispana redujeron su rentabilidad (Piqueras, 1932a: 179):

México, Chile, Cuba, República Argentina, [*sic*] han querido reformar su economía y recurren a todos los medios de que disponen. Las películas parece ser [*sic*] que es un buen negocio, y su entrada ha sufrido considerables recargos. Y para una producción española —o en español en estos casos— hay veintitantas fronteras que ofrecen a su explotación otros tantos obstáculos. Esta ha sido la causa principal que ha hecho reaccionar a los productores yanquis.

Además, el perfeccionamiento técnico del doblaje y el subtulado, que acarrearán un menor coste, como se comentaba en el **Punto 1.2.2.2.**, ofreció a Hollywood una alternativa aceptable (Chaume, 2004: 49-51).

Con todo, a pesar de su fracaso, las versiones cumplieron con tres objetivos clave para Hollywood. En primer lugar, Gubern (1977: 11) afirma que las versiones multilingües permitieron alcanzar un objetivo fundamental, que fue el de la ocupación de los mercados castellanoparlantes. En segundo, las versiones permitieron también a Hollywood continuar aquello que ya había empezado con las películas mudas, que era la implantación y aceptación de los géneros, la estética y la ideología estadounidense (Gubern, 1977: 40). Y en tercer lugar, estas también sirvieron para preparar al público español para la aceptación del doblaje cinematográfico (Heinink, 1993: 39):

[A]l tratar preferentemente temas con personajes típicamente americanos que, a pesar de serlo, se presentaban hablando español, [las versiones] servirían como prólogo educativo a los lanzamientos posteriores de material en inglés doblado al castellano. Así pues, el objetivo principal quedó resuelto con eficacia.

Dicho esto, como cierre a este apartado nos gustaría apuntar que, a pesar de que se suele considerar que el doblaje y el subtulado resolvieron los problemas generados por las versiones multilingües, Jarvinen (2012: 103) afirma que la experiencia del público con estas últimas no solo lastró la consolidación de la TAV, sino que dio alas a las producciones autóctonas en lengua española, en especial en México y Argentina.

2.4. La consolidación del doblaje y el subtulado en España e Hispanoamérica

Una vez considerada cómo fue la llegada del cine sonoro a España e Hispanoamérica, así como cuáles fueron las primeras modalidades de traducción que Hollywood

implementó en estos mercados —con especial énfasis en las versiones multilingües, dada la relevancia que la controversia lingüística que generaron tiene para buena parte de nuestra investigación—, en el presente punto pasaremos a exponer cómo el doblaje y el subtítulo se consolidaron como las principales modalidades de TAV en estos territorios. En este repaso, prestaremos también atención a cómo los sentimientos de nacionalismo y el proteccionismo cultural, industrial y lingüístico, así como los factores sociales, jugaron un papel importante en la aceptación de dichas modalidades.

Tal y como hemos anotado en el **Punto 2.3.**, los primeros doblajes en español llegaron tan pronto como en 1929, con películas como las ya mencionadas *Rio Rita* o *The Broadway Melody*. Sin embargo, como también ya hemos señalado, estos primeros doblajes no fueron bien recibidos por parte del público debido a la baja calidad técnica de la época y a la mezcla de acentos de diferentes nacionalidades (Chaume, 2004: 47). No obstante, la situación no tardaría en cambiar, ya que las versiones multilingües no supusieron el abandono de las prácticas de doblaje y subtitulación (véase el **Punto 1.2.2.2.**), sino que ambas modalidades continuaron empleándose y mejorándose técnicamente (Chaume 2004: 49-51). De hecho, algunas productoras como la RKO o la United Artists, por citar algunas, apostaron directamente por una estrategia combinada de doblaje y subtitulación para la distribución internacional de sus películas, sin llegar a producir versiones (Jarvinen, 2012: 44).

2.4.1. España y el triunfo del doblaje como principal modalidad de TAV

En este punto, profundizaremos en cómo el doblaje se convirtió en la principal modalidad de TAV en España durante los años treinta y su consolidación a lo largo de los años cuarenta, prestando especial atención a los motivos ideológicos, económicos y sociales que propiciaron este hecho.

2.4.1.1. Los primeros doblajes en España: recepción en la década de 1930

Como ya hemos comentado, los primeros doblajes —práctica también llamada *sincronización*, *dubbing* o *doble* en la prensa española de la época (Ávila, 1997a: 78)— no fueron bien recibidos en España, que seguía así la tendencia del resto de países europeos (Ballester Casado, 2001: 104). Prueba de ello son diferentes artículos en los que se refleja el descontento del público, como el que aparece en la revista *Variety* el 11 de febrero de 1930, que demuestra que en los EE. UU. eran conocedores del problema

al que la cinematografía estadounidense se enfrentaba en nuestro país y que apuntaba, como hemos visto en el **Punto 2.3.**, al idioma como causa principal de las protestas (s.a., 1930: 5):

The Spanish capital is all hot and bothered with the advent of talkers made in English and dubbed for Spanish. The accents and syntax of this speech are sometimes far from good social form to native ears and the public reaction is adverse.

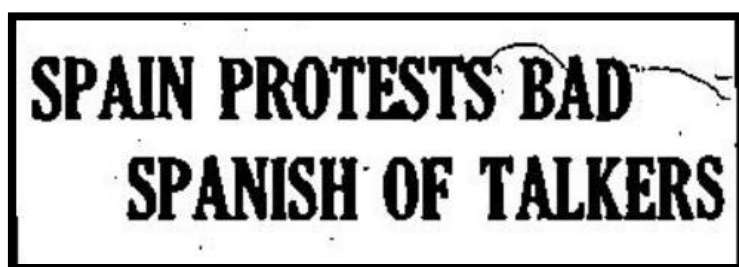


Imagen 21: titular de la revista *Variety* publicado en febrero de 1930.

Las principales críticas que recibieron los primeros doblajes eran los problemas con el ajuste labial, las actuaciones de los actores —la gran mayoría provenían del ámbito teatral, lo que afectaba negativamente a la calidad global del filme debido a unas actuaciones melodramáticas— (Ávila, 1997a: 79-81) y la ya señalada mezcla de variedades diatópicas. Esto hizo a algunos críticos de la época, como Piqueras, tildar al doblaje de ser un fracaso similar al de las versiones (1932a: 177): “[e]n las sincronizaciones o ‘dobles’ hechos en castellano, ha sucedido algo parecido a lo ocurrido con las versiones. Una lucha intestina de elementos hispanoamericanos han [sic] hecho fracasar también esta nueva forma del cine comercial”. Ballester Casado (2001: 105) afirma además que el rechazo hacia los primeros doblajes no provenía tan solo de la prensa, sino también del público y de su deseo de ver producciones sonoras que les resultasen relevantes culturalmente. De hecho, tal y como hemos expuesto en el **Punto 2.2.1.**, esta sería una de las razones por las que las producciones sonoras españolas empezarían a destacar durante la primera mitad de los años treinta (Montes Ibars, 2017: 53).

Como ya hemos visto, el doblaje convivió durante sus primeros años de vida en España con las versiones multilingües. Estas no fueron, empero, las dos únicas modalidades de TAV presentes en nuestro país durante estos años. De acuerdo con León Aguinaga (2010: 56), el subtítulo sería la modalidad predominante en España durante los

albores del cine sonoro. Díaz-Cintas (2001: 61) indica que las primeras muestras de esta modalidad se dieron en nuestro país, probablemente, entre finales de la década de 1920 y muy a principios de la de 1930. Según Bartoll Teixidor (2015: 162), el primer filme subtulado en España fue *The Love Parade* (Ernst Lubitsch, 1929), estrenada en 1930 en Barcelona³⁸. Gubern *et al.* (1995: 127), además, aportan el nombre de la primera compañía en apostar por el subtulado en España: Exclusivas Diana. Méndez-Leite (1965: 346-347) describe con las siguientes palabras el uso de esta modalidad en nuestro país:

Las películas no españolas se proyectaban hasta entonces con rótulos en la parte inferior del fotograma, cuyo texto seguía el curso del diálogo que los intérpretes hablaban en el idioma de origen. Ello representaba una desventaja para el espectador, obligado a leer las traducciones rápidamente [...].

No obstante, tanto las versiones como el subtulado perduraron poco tiempo en nuestros cines. En el caso de las versiones, el fracaso de estas se debió, como ya hemos visto, al coste y a la reacción negativa que despertaban (Piqueras, 1932a: 179) (véase el **Punto 2.3.**); mientras que, en el del subtulado, el rechazo vino dado por el alto grado de analfabetismo que había por aquel entonces en nuestro país —hasta un 30 % de la población—, lo que dificultaba el seguimiento de la película (Ávila, 1997a: 83; Montes Ibars, 2017: 53). Este hecho aparece reflejado en un artículo de prensa de la época (s.a., 1930: 12) en el que se afirma que las protestas frente a la proyección de películas en versión original subtitulada eran comunes: “ahora comprendemos por qué en Madrid ha sido corriente en estos últimos tiempos patear los estrenos de cintas dialogadas en inglés —aunque con subtítulos en español—, pidiendo a voz en grito: ¡En español..., en español!”. Dicho esto, Zúñiga (1948b: 117) afirma que el subtulado estaría extendido en España hasta el estallido de la Guerra Civil aun a pesar del analfabetismo de la población.

Pero mientras que ambas modalidades eran rechazadas por el público, el doblaje continuó aumentando en términos de calidad, popularidad y uso por parte de estudios y distribuidoras, siendo cada vez más aceptado por los espectadores (Chaume, 2004: 49; Fuentes-Luque, 2019b: 145). En este proceso de aceptación, dice Heinink (1993: 39),

³⁸ Como curiosidad, Ávila (1997a: 68-69) afirma que *Rio Rita* se estrenaría en España el 19 de abril de 1930 en versión original subtitulada debido a las carencias técnicas de los cines de la época. No obstante, un artículo de tres días antes afirma que la película pudo verse doblada en una prueba (s.a., 1930: 12).

también ayudaron las versiones multilingües, pues introdujeron al público la idea de que personajes ubicados en otros países hablaran español.

Conforme el doblaje fue implantándose en España, el problema de las variedades diatópicas también se solucionó. Ya en 1932, Hollywood empezó a producir doblajes de corte localista para el mercado español como respuesta a las críticas venidas desde nuestro país (Ávila, 1997b: 44). Los primeros doblajes al español europeo se realizarían en los estudios de Joinville de la Paramount (Ávila, 1997b: 44), que desde 1931 empiezan a funcionar como centro de doblaje para el Viejo Continente —su conversión total para tal fin no llegaría hasta 1933, según Fuentes-Luque (2019b: 144)—. La prensa de la época destacó de este movimiento que la productora hollywoodiense consideraba que la reticencia del público español para con los doblajes estaba desapareciendo, y que la calidad técnica de estos había mejorado lo suficiente como para ser aceptable (s.a., 1932: 17):

Paramount is going back to Spanish dubbing again, the work to be done in Joinville. [...] Paramount's idea is that dubbing has improved technically to the extent where Spaniards may now accept it, although they have been vigorously opposed to it in the past.

La primera película doblada al español europeo sería, según Ávila (1997b: 44), *Devil and The Deep* (Marion Gering, 1932) —a modo de anécdota, cabe destacar que el célebre director de cine Luis Buñuel participaría en la adaptación de los diálogos para el doblaje—, a la que seguirían otros títulos como *Rich Man's Folly* (John Cromwell, 1931), *The Broken Lullaby* (Ernst Lubitsch, 1932) o *Six Hours to Live* (William Dieterle, 1932). Esto no implica, empero, que en Joinville no se grabasen doblajes con múltiples acentos hispanos, ya que, por ejemplo, la película *Derelect* (Rowland W. Lee, 1930) no fue bien recibida por crítica y público por esta precisa razón (Ávila, 1997a: 73).

A partir de 1932 aparecerían los primeros estudios de doblaje en España, con la apertura de los Estudios T.R.E.C.E. y Orphea en Barcelona y los Estudios Fono España en Madrid, entre otros. El primer doblaje al español grabado en nuestro país sería el de la película *Rasputin and The Empress* (Richard Boleslawski, 1932) (Ávila, 1997b: 44-45), que se haría en los Estudios T.R.E.C.E. (Ávila, 1997a: 86). Igualmente, Chaume (2018b: 20) afirma que en esta época se desarrollaría una industria del doblaje no solo al

español, sino también al resto de idiomas de nuestro país³⁹. Esta práctica desaparecería tras la Guerra Civil y no volvería a establecerse de forma generalizada hasta la llegada de la democracia.



Imagen 22: *Rio Rita*, *Devil and The Deep* y *Rasputin and the Empress*, supuesta y respectivamente, primera película doblada al español, primera película doblada al español europeo y primera película doblada en España.

El número de estudios de doblaje ubicados en España continuaría creciendo hasta el punto en el que, en el año 1935, ya había en nuestro país hasta 13, algunos de capital extranjero y otros de capital nacional, en lo que fue toda una expansión industrial (Ávila, 1997a: 83-84, 136). Este hecho supuso la aparición de múltiples oportunidades no solo para los actores de doblaje, sino también para otros profesionales como ingenieros de sonido o traductores (Ávila, 1997a: 98; Fuentes-Luque, 2019b: 144). Sería también durante este periodo de desarrollo de la industria del doblaje español cuando el gobierno de nuestro país trataría, en 1934, de introducir medidas proteccionistas contra el cine extranjero mediante un proyecto de ley que, de haberse aprobado, habría establecido que los doblajes destinados al mercado español deberían grabarse en territorio nacional,

³⁹ Como curiosidad, nos gustaría señalar que es en esta época cuando se realizará el que es considerado el primer doblaje al catalán: el del cortometraje *Bric-à-brac et compagnie* (André E. Chotin, 1931). Dicho doblaje se grabará en Barcelona, en los Estudios Orphea, en el año 1933 (Ávila, 1997a: 91). No se ha encontrado información sobre doblajes al resto de lenguas cooficiales de España en estas fechas.

además de que habría prohibido la subtitulación en las salas de cine (Montes Ibars, 2017: 80). No obstante, este proyecto no saldría adelante (véase el **Punto 2.2.1.**).

Paralelamente, la consideración que el doblaje tenía por parte de la prensa y el público fue evolucionando, con posturas tanto a favor como en contra de esta modalidad (Ávila, 1997a: 77-79). De hecho, queremos anotar que las fuentes consultadas resultan, en ocasiones, contradictorias.

En lo que a la prensa se refiere, Piqueras (1932c: 7-9), que se había mostrado altamente crítico tanto contra los primeros doblajes como contra las versiones multilingües en español, escribe un artículo donde arremete contra parte de la prensa española por lanzar una campaña contra el doblaje que, según el periodista, venía promovida por trabajadores de Joinville, y defendía que el doblaje era el mal menor en comparación con las versiones porque suponía una alteración artística menor:

Nosotros estamos frente a las versiones, frente al doblaje, frente a los títulos superpuestos... Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos como la más indeseable de todas a la de las versiones. Entre un film [*sic*] traducido completamente —en sus elementos sonoros y visuales— y otro film [*sic*] traducido dialogalmente solo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a favor de éste [*sic*] mayor cantidad de elementos originales.

Tres años más tarde, el periodista afirmaría que el doblaje había servido para que Hollywood mantuviera el control sobre el mercado cinematográfico de nuestro país sin necesidad de invertir en producción española original —una consecuencia de la debilidad de la industria cinematográfica española—, como sí había ocurrido en Francia o Alemania (Piqueras, 1935b: 45-46).

Otro periodista de la época, Guzmán (1934: 1), se muestra férreo defensor del doblaje, al considerarlo como un puente de transición entre cine nacional y cine extranjero —precisamente, Chaume (2004: 50) habla de la conversión del cine extranjero a producto nacional a través del doblaje como uno de los motivos que hizo que esta modalidad triunfara en países como Francia, Alemania, Italia o España—, y denuncia que las críticas a este venían solo desde los sectores intelectuales del panorama cinematográfico. Otros críticos de la época, como Méndez-Leite o Zúñiga, por otro lado, no se muestran tan favorables al doblaje. En el caso del primero (1965: 347-348), el autor centra su crítica en que el doblaje sirvió a las productoras extranjeras para hacerse con el mercado nacional y dejar en jaque a la producción autóctona —aunque lo

defendía como industria que generaba dinero para actores que, de otra forma, no habrían podido trabajar—:

Fue de esta forma [mediante el establecimiento del doblaje] como la inicial competencia de nuestras producciones quedó virtualmente anulada. ¿Debió salir el Gobierno al paso de la maniobra y no autorizar el doblaje de películas extranjeras, para no prestar con él nuestro propio idioma, o sea nuestras propias armas de combate? [...] El mal estaba hecho. [...] Y el cinema patrio, apenas incorporado a las nuevas corrientes, mediante sacrificios desbordantes, se veía combatido en su propio suelo y detenido en su dificultoso curso.

En cuanto a la aceptación popular, Méndez-Leite (1965: 347) afirma que el doblaje se extendió con rapidez por España, y el público se acostumbró rápidamente a la comodidad de oír a las estrellas de Hollywood hablar en español. Igualmente, el autor se hace eco de un artículo anónimo del año 1934 en el que se expone que la mayoría de los españoles abrazaba ya el doblaje, que tan solo era mal recibido en las grandes ciudades (Méndez-Leite, 1965: 350-360). De la misma opinión parece ser Zúñiga (1948a: 392), que afirma que, al contrario del subtítulo, que no era del gusto de todos los públicos, el doblaje era la modalidad mejor aceptada en pueblos y cines de barriada, que suponían una notable fuente de ingresos. Este mismo autor, sin embargo, afirma que en 1935 el público aún se mostraba reticente al doblaje y no era tan común (1948b: 117). Piqueras (1935b: 45-46), no obstante, contradice esta afirmación, y señala que en el año 1935 el doblaje había sido plenamente aceptado en nuestro país.

Este era el estado en el que la TAV se encontraba en España durante la primera mitad de la década de 1930, cuando, tras haber coincidido hasta tres modalidades en el tiempo (doblajes, versiones y subtítulo), el doblaje parecía encontrarse cada vez más extendido en nuestro país. Igualmente, tal y como hemos visto en el **Punto 2.2.1.**, la industria cinematográfica nacional se encontraba en un periodo de expansión, si bien a la sombra de las películas de Hollywood. No obstante, como se verá a continuación, el estallido de la guerra civil española provocará, por un lado, la destrucción completa de nuestra industria; y, por otro, la imposición de la obligatoriedad del doblaje una vez terminada la contienda.

2.4.1.2. El doblaje en España tras la Guerra Civil: razones detrás de su consolidación

Tal y como hemos visto en el **Punto 2.4.1.1.**, los años treinta fueron testigos de un enorme crecimiento de la industria del doblaje en España. Sin embargo, la Guerra Civil

paralizó este desarrollo por completo. Para cuando el conflicto hubo finalizado, tanto el entramado industrial del cine nacional como el del doblaje estaban completamente destruidos (Ávila, 1997a: 84, 147-156). No obstante, a partir de 1940, el gobierno de Franco empieza a introducir una serie de regulaciones en torno al mercado cinematográfico español para intentar revitalizar la producción patria —sobre todo con fines propagandísticos del nuevo régimen dictatorial—. Paralelamente, se empiezan a tomar también medidas proteccionistas para con el idioma español, prohibiendo el uso de otras lenguas en los medios de comunicación, incluidos el resto de los idiomas hablados en el ámbito nacional. En palabras de Montero Domínguez (2017: 9): “[l]a victoria del franquismo supuso, una vez terminada la Guerra Civil, el triunfo del nacionalismo esencialista [...] y la prohibición de cualquier uso del resto de los idiomas peninsulares en el ámbito público”. Esto llevará a la instauración de la obligatoriedad del doblaje a través de la denominada *Orden de 23 de abril de 1941*⁴⁰ por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español salvo autorización 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.

Tal y como puede leerse en la mencionada orden, esta no solo establecía el doblaje obligatorio en el país, sino también que este debía realizarse en estudios españoles ubicados en territorio nacional y por personal español —medidas, queremos recordar, ya planteadas en el mencionado proyecto de ley de 1934 (véase el **Punto 2.2.1.**)—.

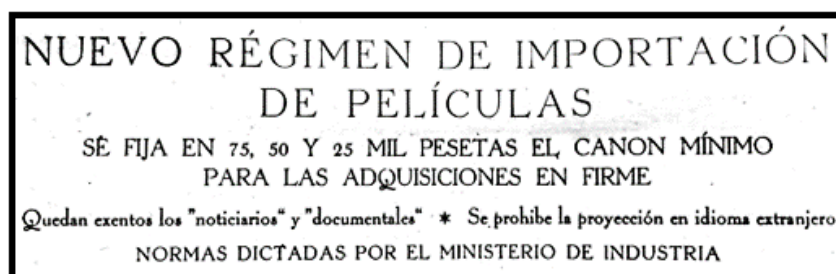


Imagen 23: titular de la revista *Primer Plano* del 27 de abril de 1941 en el que se anuncia la obligatoriedad del doblaje en España (s.a., 1941: s.p.).

⁴⁰ Esta norma fue promovida a instancias de Tomás Borrás, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo. No obstante, no llegó a recogerse ni en el BOE ni en ningún otro boletín legislativo estatal, sino que se publicó en la revista afín al régimen *Primer Plano* (Ballester Casado, 2001: 100-102).

Sin embargo, contrariamente a la idea popular que relaciona la consolidación del doblaje en nuestro país con la imposición de la Dictadura —error en el que cae, por ejemplo, Galan (2003: 32), quien llega a afirmar que esta modalidad no llega a España hasta después de la Guerra Civil—, la obligatoriedad del doblaje en España contó con el visto bueno de exhibidoras, distribuidoras, estudios de grabación y productoras de Hollywood (Heinink, 1993: 44).

Ballester Casado (2001: 111-122) distingue tres tipos de razones que llevaron a la consolidación del doblaje en España: sociales, económicas y políticas. Entre las sociales, la autora destaca el analfabetismo de la sociedad española durante las décadas de 1930 y 1940 —que, según Gubern (1993: 7), se situaba alrededor del 40 % en las grandes ciudades y hasta el 80 % en algunas zonas rurales—. Este había sido el motivo de que, ya antes de la Guerra Civil, el doblaje hubiera sido preferido por delante del subtítulo en pueblos y zonas menos desarrolladas (Zúñiga, 1948a: 392) y justificaba la función social de la Orden (Gubern, 1993: 7). Respecto a las económicas, Ballester Casado (2001: 121) alude a que en la decisión participaron tanto profesionales del cine español⁴¹ como del estadounidense, a sabiendas del negocio que suponía la importación y exportación de películas (Gubern, 1997: 11-12). Así lo comenta Estivill Pérez, quien conecta las motivaciones económicas con las sociales (1999: 680):

Teniendo en cuenta los altos índices de analfabetismo que todavía asolan al país, el doblaje era un sistema que permitía llegar a un mayor número de espectadores, y [*sic*] por tanto, tenía que ser más rentable. Por ello, parece lógico pensar que la progresiva sustitución del subtítulo por el doblaje para hacer más accesibles las películas al gran público habría sido estimulada por las propias empresas distribuidoras y exhibidoras.

En esta consideración coincide, aunque sin mencionar específicamente nuestro país, Nornes (2007: 145-146), quien, sin desdeñar las aspiraciones nacionalistas de los países en los que el doblaje floreció durante los años treinta y cuarenta, afirma que estas, por sí solas, resultan demasiado simplistas para explicar el triunfo de esta modalidad. En su lugar, el autor apunta a que fue Hollywood quién aprovechó la coyuntura del nacionalismo ferviente para hacerse con los mercados locales a través del doblaje. Además, existía otra razón económica a tener en cuenta sobre por qué esta modalidad de

⁴¹ El apoyo llegó, sobre todo, del sector de la exhibición y la distribución (Ballester Casado, 2001: 121), aunque León Aguinaga (2009: 175) destaca que el apoyo no era unánime y que muchos pequeños empresarios y estudios de rodaje exigían un límite porcentual de películas dobladas proyectadas en los cines de nuestro país.

TAV fue impulsada por el régimen de Franco, y es que parte del dinero recaudado mediante la adjudicación de permisos de doblaje —20 000 pesetas— pretendía destinarse a la producción cinematográfica nacional. Este movimiento buscaba en última instancia que España dejara de depender cinematográficamente del extranjero (León Aguinaga, 2009: 86)⁴².

Para Estivil Pérez (1999: 679), de hecho, las motivaciones económicas fueron las que jugaron un papel más determinante en la consolidación del doblaje en España:

[L]a imposición del doblaje [...] no tenía como objetivo primordial manipular los diálogos de las películas ni perseguir las lenguas extranjeras [*sic*] sino que era consecuencia de la política económica de posguerra, una política ferozmente proteccionista. Hay que tener en cuenta que en 1939 la situación de la industria cinematográfica tras la guerra civil puede considerarse deficiente: los estudios de rodaje y laboratorios han quedado obsoletos, necesitados urgentemente de material de repuesto que sin embargo no pueden fabricarse en el país; las productoras han paralizado su actividad; las distribuidoras han dejado de importar; y por encima de todo, el trauma psicológico de la guerra: asesinatos, exilio, etc.

Ballester Casado, empero, contradice las apreciaciones del autor al afirmar que las razones de corte político fueron las que jugaron un papel más importante detrás de la obligatoriedad del doblaje en nuestro país. Estas se concretaron en tres frentes: censura, nacionalismo e idioma (Ballester Casado, 2001: 112-121). La implementación de la censura⁴³ en el cine fue uno de los principales motivos por los que el franquismo apostó por la obligatoriedad del doblaje, ya que permitía modificar los argumentos de las películas para que se adaptaran al ideario del Régimen⁴⁴. De acuerdo con Gil (2009: 13), esta censura de los diálogos a través del doblaje se complementaba con otras prácticas:

Cuando los films [*sic*] procedían del extranjero era obligatorio el doblaje al castellano. Esa exigencia proporcionó un mecanismo extraordinario a los censores: la posibilidad de intervenir

⁴² Cabe señalar aquí que Hollywood no fue la única industria que se lanzó a la conquista cinematográfica de nuestro país al acabar la Guerra Civil: Alemania, durante los primeros compases de la década de 1940, buscó introducir sus películas en España con el objetivo de sustituir el monopolio cinematográfico estadounidense —recordemos que el país teutón era el principal rival de Hollywood en materia cinematográfica durante esta época, como se explicaba en el **Punto 1.2.2.**—. Sin embargo, el país europeo se negó a pagar los cánones de importación y los permisos de doblaje demandados por España, al considerarlos excesivos (León Aguinaga, 2009: 90-91).

⁴³ Que llegaría no solo al cine, sino también a otros medios como la literatura (Zaragoza Ninet y Cerezo Merchán, 2019) o el teatro (Pérez L. de Heredia, 2005).

⁴⁴ Sobre la censura en la traducción en España durante el siglo XX, conviene destacar la labor del grupo de investigación TRACE (Traducción y Censura), creado en 2006 en la Universidad de León (previamente, el grupo había funcionado como proyecto desde 1997). Para más información, consúltese la página web <https://trace.unileon.es/>.

libremente en los diálogos, poniendo en boca de los actores frases que no habían dicho jamás. Junto a esta práctica, el corte de escenas y planos llegaba a hacer irreconocible o incomprendible una cinta.

Estas manipulaciones de los diálogos y argumentos, cambios de finales y cortes de planos y escenas de los filmes serían, como añade Gil, “realizadas al principio toscamente”, si bien con el paso de los años pasarían a ser “diestramente mejoradas [...] para que pasaran inadvertidas al espectador” (2009: 10).

Sin embargo, son las motivaciones nacionalistas y lingüísticas las que resultan más importantes para nuestro trabajo. Y es que la imposición del doblaje en España era una suerte de rechazo al arte extranjero, que omitía su carácter foráneo (Izard, 1992: 92) y que venía acompañado por un discurso marcadamente nacionalista (Ballester Casado, 2001: 111). De hecho, desde la propia prensa estadounidense ya se anunciaba en 1941 que el objetivo de España, si bien a largo plazo dadas las limitaciones de la industria nacional, era la de eliminar los productos de Hollywood de la cartelera y *purgar* el país de cualquier influencia intelectual y cultural estadounidense (Ravotto, 1941: 13, 20). Por este motivo, nuestro país intentó crear, sin éxito, un mercado común con Hispanoamérica —principalmente, con México y Argentina, pues estos eran los máximos productores cinematográficos de la región— (véase el **Punto 2.2.3.**) y trató de dar facilidades, también sin éxito, al cine europeo —este fracaso se debió, al igual que ocurrió con el cine hispanoamericano, a la poca atracción que las producciones venidas del Viejo Continente despertaban en el público en comparación con las estadounidenses— (León Aguinaga, 2009: 253, 255).

En términos lingüísticos, la imposición del doblaje destacó en dos puntos. Por un lado, esta política se compaginó con la supresión del resto de las lenguas nacionales, con el fin de crear una *identidad nacional unificada* (Jarvinen, 2012: 113). Por otro, el doblaje era también una forma de rechazo a las lenguas extranjeras, por la cual la sociedad española no pudiera escuchar “otro sonido que el propio” (Rodríguez Braun, 1992: 55). Esto, dice Nornes (2007: 145), era común entre las sociedades con gobiernos nacionalistas: “[w]ith this ability to insulate audiences from the grating sound of foreign

languages and accents, there is no question that dubbing was attractive to those with nationalist sentiments”⁴⁵.

Sin embargo, en el caso de España este rechazo no se extendía tan solo a las lenguas extranjeras (o cooficiales), sino que también iba en contra de cualquier otra variedad de español. Y es que, como ya hemos dicho, la ya mencionada *Orden de 23 de abril de 1941* dictaminaba que el doblaje debía realizarse en estudios españoles ubicados en territorio nacional y por personal español. En este sentido, las primeras tendencias lingüísticas nacionalistas venían dándose en España desde principios de los años treinta. La *guerra de los acentos* y la lucha por parte de sectores de la prensa y la cultura por la imposición del castellano —con declaraciones realizadas por la Real Academia Española en 1930 o desde diversos artículos de prensa, como los de Piqueras, en los que se abogaba por el uso de un “castellano puro” en la cinematografía en español (Piqueras, 1932a: 176)— supusieron, en palabras de Fuentes-Luque, “one of the first demonstrations of linguistic nationalism and intolerance in Spain” (2019b: 141). No sería, sin embargo, hasta la aplicación de la Orden cuando se consumaría el rechazo al resto de variedades diatópicas del español en nuestro país (Ballester Casado, 2001: 114) —habría que esperar a los años sesenta y setenta para volver a escuchar doblajes hispanoamericanos en nuestras pantallas, más concretamente, en la televisión (Ávila, 1997b: 70)—.

Pero, a pesar de todos los intentos del franquismo por controlar el efecto colonizador cultural de la cinematografía estadounidense mediante el doblaje, la censura y las trabas fiscales, el cine de los EE. UU. no dejó de abrirse paso por nuestro país. En palabras de León Aguinaga (2009: 251):

La hegemonía del cine norteamericano resistió sin grandes dificultades las acometidas de la legislación española y también de la competencia de otros suministradores de películas. Ni el encarecimiento de las importaciones, ni el trato discriminatorio aplicado por las autoridades en comparación al otorgado al cine español, europeo y latinoamericano, consiguieron modificar esa situación.

⁴⁵ En este sentido, cabe recordar también que estas políticas no se dieron tan solo en España. Francia, por ejemplo, también prohibió el uso de subtítulos en los cines del país como política de protección frente al inglés (Cornu, 2019: 191) y también alegó motivos sociales —el analfabetismo— para hacerlo (Barnier, 2019: 223). Italia y Alemania desarrollaron, asimismo, políticas lingüísticas similares (Danan, 1991: 612).

Kinder (1993: 33) afirma que el régimen infravaloró el poder ideológico del cine. Como consecuencia, paradójicamente, el uso del doblaje como herramienta y proceso de *nacionalización* del cine extranjero (Izard, 1992: 92; Chaume, 2004: 50) acabó permitiendo que modos de vida ajenos y contrarios al franquismo penetraran en España (Ballester Casado, 2001: 115).

En el ámbito industrial, esto trajo consigo dos consecuencias. Por un lado, el doblaje renació como industria próspera bajo el amparo gubernamental. Por otro, los estudios de doblaje lograron depurar aún más la técnica y España se convirtió en una potencia en cuanto a la calidad de los doblajes, que contaban con cuidadas traducciones —si bien sometidas a una estricta censura— y buenos profesionales (Ávila, 1997a: 160-161, 174).

No obstante, hubo voces dentro del panorama cinematográfico español que vieron la política de doblajes del Régimen como un ataque al cine patrio. Esto queda patente en las portadas que *Primer Plano* dedicó al asunto en 1943:

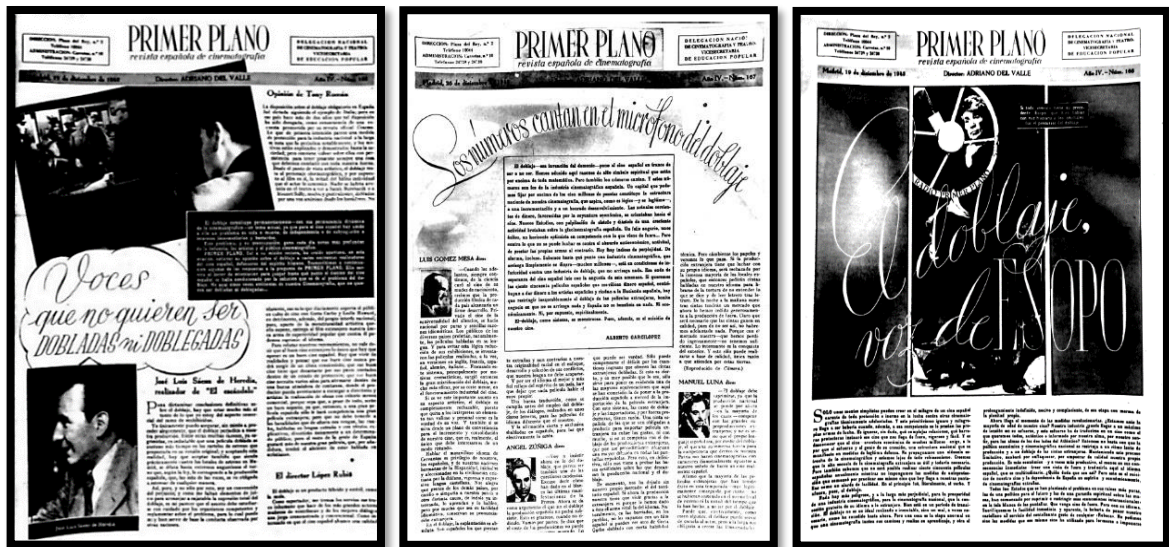


Imagen 24: portadas de la revista *Primer Plano* del 12, 19 y 26 de diciembre de 1943 en contra del doblaje cinematográfico.

La obligatoriedad del doblaje en nuestro país terminaría en el año 1946 (Ávila, 1997a: 62, Ballester Casado, 2001: 103) —Méndez-Leite (1965: 347), sin embargo, habla del año 1948—. De acuerdo con Higginbotham (1988: 9), la eliminación de la obligatoriedad del doblaje obedeció a un cambio de política por parte del franquismo, que ahora buscaba la aprobación internacional. Montero Domínguez (2017: 11), no obstante, afirma, apoyándose en Vallés (1992), que el levantamiento de la medida tenía

como objetivo revitalizar el cine nacional, algo que no se consiguió dada la preferencia del público por las películas venidas de Hollywood.

La censura oficial en el doblaje y el cine se mantendría instaurada en España hasta después de la llegada de la democracia (Ávila, 1997b: 47). En el año 1977, la censura sería “suprimida por decreto bajo el primer gobierno de Adolfo Suárez” (Gil, 2009: 9)⁴⁶ y muchas películas previamente censuradas serían redobladas para su emisión en televisión, a veces solo algunos fragmentos, a veces en su totalidad (Ávila, 1997a: 210-211) —para más información acerca del concepto de *redoblaje*, véase el **Punto 3.4.**—. En esto tendría un papel importante Radio Televisión Española⁴⁷, que en 1979 decide “volver a doblar aquellas películas ya dobladas durante la dictadura con el fin de respetar la fidelidad de las mismas” (Montero Domínguez, 2017: 12). Igualmente, a partir de la década de los ochenta, el doblaje pasaría a utilizarse como herramienta de normalización lingüística de los distintos idiomas cooficiales de nuestro país, ayudando a su recuperación, reflejando la realidad plurilingüe de España y creando industrias del doblaje en estas lenguas (Montero Domínguez, 2017: 12-16).

En lo que respecta al subtítulo, comenta Galan (2003: 34), este no volvería a emplearse en España, si bien de forma residual, hasta la década de 1970: “[h]ubo que esperar a los años setenta para que comenzaran a verse de nuevo en España películas subtituladas. Se hizo tímidamente, en las llamadas salas ‘de arte y ensayo’, especialmente controladas por las autoridades”. En concreto, Ballester Casado (2001: 104) señala la *Orden de 12 de enero de 1967* del Ministerio de Información y Turismo⁴⁸ como el momento en el que se marca el retorno de esta modalidad a las salas. Las principales razones que se esgrimieron para permitir de nuevo la exhibición de cine subtítulo en nuestro país fueron el auge del turismo extranjero y dar cabida al cine de autor (s.a., 1967: 895):

La necesidad de una regulación de las salas para exhibición de películas en su versión original o subtítulo, [*sic*] aparece motivada tanto por el desbordamiento creciente en los últimos años de la población turística que, por razones idiomáticas, difícilmente puede asistir a espectáculos

⁴⁶ No pretendemos, en este trabajo, tratar una posible censura o autocensura no oficial tras la llegada de la democracia a nuestro país.

⁴⁷ Conviene destacar que, desde su llegada en la década de 1950, la televisión española ha emitido, por norma general, contenido doblado no solo para películas, sino para series de televisión y otros programas (Bartoll Teixidor, 2012: 70).

⁴⁸ Disponible en <https://www.boe.es/boe/dias/1967/01/20/pdfs/A00895-00895.pdf>.

cinematográficos en nuestro país, como por las dificultades de explotación normal de películas de calidad y de carácter minoritario.

Dicho esto, Gruback (1969: 27) afirma que tan pronto como en 1955 vuelven a proyectarse, aunque en números muy escasos, películas subtituladas en España. Y, lo que es más, ya en la *Orden del 31 de diciembre de 1946*⁴⁹, que eliminaba la obligatoriedad del doblaje, se establecía la posibilidad de exhibir películas en versión original subtitulada en España:

El apartado tercero de la Orden de 28 de junio de 1946 preveía la entrada en vigor del régimen de autorizaciones de doblaje, restableciendo la libertad de exhibición, en versión directa, de películas extranjeras rotuladas en castellano, que estaba prohibido por el apartado octavo de la Orden de 23 de abril de 1941 [...]. Cuando la Junta Superior de Orientación cinematográfica considere inconveniente el doblaje al castellano de una producción extranjera, podrá tomar el acuerdo de autorizar exclusivamente su rotulación [...]. Las películas extranjeras que no posean permiso de doblaje serán explotadas en su versión original, pudiendo ser rotuladas en castellano [...].

Sea como fuere, la regulación de estas pequeñas salas de subtulado a finales de los años sesenta supondrían, de acuerdo con Kirchner (1997: 67), “una brecha en el muro de la censura” del franquismo, tanto por el propio carácter de los subtítulos —que permiten escuchar los diálogos originales— como por el hecho de que el cuerpo censor no intervino en esta modalidad de la misma manera que con los doblajes (Ballester Casado, 2001: 131-133).

Con la llegada de las cintas de vídeo y los videoclubs en los años ochenta, indica Bartoll Teixidor (2012: 70-73), el subtulado continuaría siendo prácticamente nulo en España, si bien los avances tecnológicos y la aparición del DVD, el Blu-ray y la Televisión Digital Terrestre (TDT) durante las décadas de 1990 y los años 2000 aumentarían la presencia de esta modalidad en nuestro país. En los últimos años, Agulló García (2020: 57) advierte que, desde la llegada de las plataformas de vídeo bajo demanda (VOD) a España, los ámbitos de consumo de los espectadores respecto al subtulado parecen haber cambiado, al ser este más accesible para el público general, aunque sin desplazar al doblaje como modalidad principal. No obstante, son necesarios futuras investigaciones que puedan arrojar más luz en torno a esta cuestión.

⁴⁹ Disponible en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1947/025/A00572-00573.pdf>.

2.4.2. Hispanoamérica: el asentamiento del subtulado y el doblaje

Una vez explicado cómo el doblaje se convirtió en la principal modalidad de TAV en España, en el presente punto expondremos el proceso por el que tanto el subtulado como el doblaje acabaron implantándose en los distintos países de Hispanoamérica⁵⁰. No obstante, antes de comenzar, nos gustaría señalar que, tal y como hemos indicado ya en la **Introducción** del presente trabajo, son pocas las investigaciones que han profundizado en la historia de la TAV, pero esto es aún más cierto en el caso del desarrollo de esta modalidad general de traducción en Hispanoamérica (Fuentes-Luque, 2020b: 137), que hoy en día continúa prácticamente inexplorada. Entre los pocos trabajos que han tratado la historia de la TAV en esta región podemos destacar las aportaciones de Reyes de la Maza (1973a), Jarvinen (2012), Nájjar (2015) o las diferentes aportaciones de Fuentes-Luque (2012, 2019a, 2019b, 2020a, 2020b), entre otras. No obstante, la importancia de la TAV en Hispanoamérica es vital para esta parte de nuestra investigación, ya que, como apunta Fuentes-Luque (2020b: 137), “all audiovisual translation for the entire Spanish-speaking market was done in several Latin American countries, and this eventually gave rise to a specific linguistic variation labelled ‘neutral Spanish’, which still characterizes Latin American Spanish dubbing today”. Así pues, es necesario, de cara a nuestro trabajo, investigar esta historia para, en el **Capítulo 3**, poder profundizar en el *español neutro*.

2.4.2.1. El fracaso de los primeros doblajes y la consolidación del subtulado en Hispanoamérica

Tal y como hemos visto en el **Punto 2.4.1.1.**, durante los primeros años tras la llegada del cine sonoro convivieron en España tres modalidades de TAV diferentes: el doblaje, el subtulado y las versiones multilingües. Esta situación no fue diferente en Hispanoamérica. Sin embargo, al contrario que en nuestro país, en los diversos territorios hispanoamericanos el subtulado acabó convirtiéndose, a lo largo de los años treinta, en la principal modalidad de TAV. Para entender el porqué, es necesario prestar atención a los primeros intentos de traducción realizados por Hollywood y a las preferencias del público hispanoamericano.

⁵⁰ Para una revisión general de la historia de la TAV en Europa, véase el **Capítulo 1**.

Tanto en el **Capítulo 1** como en lo que llevamos del **Capítulo 2** hemos indicado que una de las primeras prácticas empleadas para la traducción de películas habladas fue la inserción de intertítulos. Esta modalidad, como ya hemos expuesto (véase el **Punto 1.2.2.1.**), consistía en la inserción de planos con texto impreso en los que se traducían, muchas veces de forma resumida, los diálogos del filme. Esta práctica —usada por una gran cantidad de estudios durante el advenimiento del sonoro (Jarvinen, 2012: 109)— no solo permitía traducir las películas, sino también eliminar escenas con poca acción y mucho diálogo que podían no ser del interés de los espectadores no angloparlantes. La inserción de intertítulos, además, se combinaba también, en ocasiones, con el uso de subtítulo convencional⁵¹ para la traducción de números musicales (Jarvinen, 2012: 107).

Sin embargo, esta modalidad, como ya hemos señalado, no llegó a ser del agrado del público debido a que rompía el ritmo de la película. En el caso concreto de Hispanoamérica, se comenzó a demandar que una mayor cantidad de diálogo se dejara en las películas para poder seguir las tramas con mayor facilidad y sin interrupciones. Prueba de ello son los ya mencionados artículos de *Variety* (Goldflam, 1930: 7; s.a., 1930: 50), que recogen tanto el rechazo a los intertítulos como la preferencia por el subtítulo en Argentina y México. De hecho, Goldflam afirma que el uso de esta modalidad ayudó a productoras como la Metro a cosechar grandes éxitos en el país rioplatense en lo que podría ser uno de los primeros ejemplos del uso del subtítulo en Hispanoamérica, utilizado en el filme *The Broadway Melody* (1930: 7):

“Broadway Melody” opened a new field to Argentine, this film breaking records. Locally, M-G-M must be conceded the palm for superimposing titles in Spanish by running a second film over the parts where the English dialogue called for explanation, thus enabling audiences to follow the action without having the picture interrupted.

Esto llevó a estudios como la Warner Bros a distribuir películas en las que se mantenía una mayor cantidad del diálogo original, que era subtítulo, aunque sin eliminar por completo la inserción de intertítulos ya que, aunque interrumpían la acción, ayudaban a seguir el argumento y los diálogos (Jarvinen, 2012: 108). Estas películas exportadas a

⁵¹ Empleamos el término *subtitulado convencional* para referirnos al subtítulo interlingüístico estándar, tal y como lo entiende, por ejemplo, Tamayo Masero (2012: 47), y que Díaz-Cintas y Fernández Cruz (2008: 208-209) definen como una subtitulación en la lengua materna del espectador.

Hispanoamérica y que mezclaban intertítulos insertados y subtítulos recibieron el nombre de *X-versions*, o *versiones-X* (Fuentes-Luque, 2019b: 146).

Como señala Jarvinen, a pesar de las quejas que implicaba el uso de los intertítulos (así como el tiempo que consumía insertarlos en el metraje), el coste del subtulado convencional durante estos primeros años hacía que su uso no fuera viable para traducir la totalidad de una película. La situación, no obstante, daría un vuelco en septiembre de 1931, cuando la Paramount desarrollaría y comenzaría a usar en Europa un nuevo método que permitía introducir subtítulos en las películas a muy bajo coste, lo que eliminaba la necesidad de intertítulos (2012: 108-109). Así, aunque los subtítulos hacían necesaria la creación de copias de las películas para cada mercado —al contrario de lo que ocurría con los intertítulos, donde se producía una única versión con los textos en inglés que luego se cortaban y sustituían por los intertítulos traducidos—, la magnitud e importancia del mercado hispanoamericano hacía que esto resultara más rentable, por lo que estudios como la ya mencionada Warner Bros decidieron adoptar el subtulado como principal modalidad de TAV en Hispanoamérica (Jarvinen, 2012: 109-110).

Paralelamente, durante los primeros años tras el advenimiento del cine sonoro comienzan a producirse los primeros doblajes destinados al público hispanohablante. No obstante, como se ha señalado en el **Punto 2.3.**, la recepción de estos doblajes en Hispanoamérica fue negativa debido a la mezcla de acentos de diversas nacionalidades. Así describe la situación Reyes de la Maza (1973b: 23):

Como ninguno de los directores o productores de Hollywood entendía el castellano, no se dieron cuenta que uno de los “dobladores” era argentino, otro español, otro mexicano, otro cubano, y la mezcolanza de acentos resultó tan grotesca, que los públicos todos de España y de América Latina rechazaron la película con indignación.

A este rechazo contribuyeron también, no olvidemos, las dificultades técnicas de la época (Aragón, 1930: 217):

El sistema ideado era inaceptable bajo todos los puntos de vista [...] [y] consistía en hacer doblar las voces inglesas por artistas españoles procurando que las frases traducidas tuvieran la misma cantidad de sílabas, de suerte que los movimientos de la boca sincronizaran perfectamente y se tuviera la ilusión de que eran los mismos artistas quienes hablaban y no los ocultos “dobles”. [...] El mecanismo era tan evidente que el público lo rechazó indignado. Así fue como fracasaron *Brodway Melody*, *Río Rita* y *La dama de Shangai*.

El rechazo que los estudios, productores y distribuidores experimentaron con la mezcla de acentos en los doblajes destinados a Hispanoamérica hizo que no se intentara volver a introducir esta modalidad a lo largo de la década de 1930, al menos a gran escala (Jarvinen, 2012: 113); por un lado, la opción de producir un doblaje para cada uno de los países de habla hispana era inviable, ya que habría supuesto un coste económico demasiado alto. Por otro, la distribución de las películas que sí se estaban doblando en España tampoco parecía una opción que pudiera satisfacer a los espectadores de la región —de nuevo por las reacciones negativas hacia el acento español—. Esto, unido a la aceptación del subtítulado por parte del público hispanoamericano y a que los distintos gobiernos de la región no estaban poniendo problemas legales ni restricciones en materia lingüística en contra del inglés —como sí ocurría en Europa—, terminó por decantar la balanza (Jarvinen, 2012: 113; Fuentes-Luque, 2019b: 146).

Prueba de la aceptación del subtítulado en Hispanoamérica durante los primeros años del cine sonoro es que, una vez que la Paramount decidió abandonar las versiones multilingües para apostar por el doblaje en España, la productora se decantó por el subtítulado como modalidad para el mercado hispanoamericano: “Paramount is going back to Spanish dubbing again [...]. For the rest of the Spanish-speaking market, outside of Spain, the same picture will be released with ordinary super-imposed titles, as in the past” (s.a., 1932: 17). Igualmente, contamos con las declaraciones de Reyes de la Maza (1973b: 25) sobre México y el uso del subtítulado en el cine —“México prefirió el menor de los males y aceptó los subtítulos”—, o artículos como el de la revista *Variety* (s.a., 1930: 7) sobre Argentina —“It looks as though good products with superimposed titles will make much more money than the purely Spanish productions [made by Hollywood]”—, que atestiguan la consolidación del subtítulado durante estos años⁵².

Fue de esta forma, pues, cómo el subtítulado se convirtió, durante la década de 1930, en la principal modalidad de TAV de la región. Dicho esto, algunas películas dobladas sí fueron exhibidas en Hispanoamérica durante la segunda mitad de los años treinta a modo de prueba, concretamente en países como Argentina, Chile, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, México, Paraguay o Perú, con el fin de comprobar cuál era la

⁵² Igualmente, el cineasta español Néstor Almendros asegura que en Cuba el subtítulado era la principal modalidad de TAV muy por delante del doblaje, aunque sus declaraciones se refieren a la década de 1950 (1985: 27).

reacción del público. En la mayoría de los casos, sin embargo, esta fue negativa (Jarvinen, 2012: 113).

2.4.2.2. Segundo intento de introducción y consolidación de la distribución de doblaje y subtítulo en Hispanoamérica. Principales países exportadores de TAV en la región

Tal y como hemos observado en el **Punto 2.4.2.1.**, el subtítulo se convirtió en la principal modalidad de TAV de Hispanoamérica tras el fracaso de los primeros doblajes y las versiones multilingües. No obstante, el interés de Hollywood por distribuir películas dobladas en Hispanoamérica renacería durante la década de 1940 (Jarvinen, 2012: 114). La razón de este nuevo interés fue el gran éxito, tanto nacional como internacional, que cosecharon las cinematografías mexicanas y argentinas en los años treinta y cuarenta (véase el **Punto 2.2.2.**). Esto había llevado a ambas industrias a disputarle el mercado rural y provincial a las películas de Hollywood (Mateu, 2008; Castro-Ricalde, 2014). En palabras de Fuentes-Luque (2020a: 54):

En América Latina [...] las industrias cinematográficas nacionales de México y Argentina estaban en auge, lo que obligó a la mayoría de los grandes estudios de Hollywood a rediseñar sus estrategias de mercado para América Latina y a centrarse finalmente en la distribución de películas dobladas, en un intento de compensar la competencia de estos dos países latinoamericanos.

Así pues, fue el éxito de estas industrias, que afectaba a las recaudaciones de los estudios estadounidenses, lo que llevó a Hollywood a volver a interesarse por distribuir películas dobladas en Hispanoamérica (Jarvinen, 2012: 114). Conviene recordar aquí que, tal y como hemos señalado en el **Punto 2.2.2.**, Hispanoamérica se convirtió durante los años cuarenta en uno de los principales clientes de Hollywood debido a la pérdida de los mercados europeos y asiáticos durante la II Guerra Mundial, llegando a depender económicamente de las recaudaciones de esta región, lo que explica la reacción de los EE. UU. al respecto (Fuentes-Luque, 2020b: 139). No obstante, tal y como describe Fuentes-Luque (2019b: 147), Hollywood debía solucionar dos cuestiones para lograr introducir el doblaje en este mercado: por un lado, la costumbre del público de consumir películas en versión original subtitulada; y, por otro, el conflicto generado por los acentos y las variedades dialectales de cada país.

Con el fin de hacer frente a ambas cuestiones, desde Hollywood se realizó una inversión considerable para tratar de mejorar al máximo posible la calidad de los doblajes

destinados al mercado hispanoamericano. Varios estudios decidieron contratar a actores y profesionales de una amplia variedad de nacionalidades para ofrecer doblajes que mezclaran distintos acentos y expresiones (Fuentes-Luque, 2020b: 140)⁵³. Los estudios pronto se percataron de que el doblaje funcionaba mejor en las zonas rurales y los barrios de clase obrera —como ya lo habían hecho las versiones—, mientras que el público de las ciudades, con un mayor nivel educativo, los críticos y la prensa preferían el subtítulo (Jarvinen, 2012: 105, 113-114). Esto empujaría a Hollywood a ofrecer ambas modalidades en Hispanoamérica: “[t]he studios had some success in selling exhibitors on a mixed program of dubbed and subtitled films to accommodate the different tastes of urban and rural, upscale and neighborhood theatergoers” (Jarvinen, 2012: 114).

Para finales de la II Guerra Mundial, la nueva política de doblaje cinematográfico destinado a la comunidad hispanoamericana estaba ya en marcha. Una de las primeras películas en ser ofrecidas con doblaje en español hispanoamericano sería, según Fuentes-Luque (2020b: 139), *Gaslight* (George Cukor, 1944). Este doblaje, sin embargo, no se realizaría en Hispanoamérica, sino en los EE. UU., ya que la Metro-Goldwyn-Mayer trasladaría hasta ahí el elenco de actores de doblaje que era, según indica Nájjar (2015: 204), de nacionalidad mexicana.

⁵³ Esta postura nos resulta, cuando menos, curiosa, pues recordemos que una de las principales quejas vertidas hacia los primeros doblajes y las versiones múltiples durante los años treinta era, justamente, la mezcla de acentos de distintas nacionales. No obstante, entendemos que, si en ese momento eso se dio por el desconocimiento de los estudios, en este caso dicha mezcla se produjo de forma controlada, con el fin de contentar a la mayor cantidad de público posible y con la contratación de profesionales como Luis Buñuel, Octavio Paz o Edmundo Santos por parte de estudios como la Warner Bros, la Metro o la Walt Disney Pictures, en un intento por asegurar la calidad de estos nuevos doblajes.



Imagen 25: carteles promocionales de *Gaslight*, una de las primeras películas ofrecidas en Hispanoamérica bajo la nueva política de doblaje de Hollywood.

A esta película le seguirían otras como *Laura* (Otto Preminger, 1944), *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944) o *My Reputation* (Curtis Bernhardt, 1946), entre otras, cuyos doblajes se realizaron, principalmente, en Nueva York y Los Ángeles con “planteles de traductores y actores de doblaje de diversos países hispanohablantes” que no disimulaban sus acentos (Fuentes-Luque, 2020a: 58).

El establecimiento del doblaje llevó al auge de diversos países como centros de producción de TAV en Hispanoamérica a lo largo de los años. Entre ellos, Nájjar (2015: 120-121) señala que países como Argentina, México, Puerto Rico, Venezuela, Colombia y Chile⁵⁴ desarrollaron, en algún momento a lo largo de los siglos XX y XXI,

⁵⁴ Sobre estos dos últimos países, nuestra búsqueda bibliográfica ha resultado infructuosa. No obstante, a modo de anécdota personal, el autor del presente trabajo mantuvo conversaciones con familiares residentes en Bogotá (Colombia), quienes afirmaron que, actualmente, en el país conviven salas de cine especializadas en el doblaje —en las que, según su experiencia personal, el acento de los actores de doblaje es mexicano— en los barrios de clase obrera y salas especializadas en subtítulo en los más favorecidos. Esto coincidiría con la apreciación de Jarvinen (2012). Dicho esto, Orrego Carmona (2013: 300-301) afirma que, en Colombia, se observa una preferencia por el contenido doblado en la televisión pública, mientras que las de pago prefieren el subtítulo.

una industria del doblaje —a estos habría que sumar, durante un breve periodo a principios de los años cincuenta, a Cuba, aunque las tensiones políticas generadas por la Revolución cubana impedirían que una industria de la TAV terminara por florecer en la isla (Fuentes-Luque, 2020b: 141)—.

Fuentes-Luque (2019b: 149) indica que los primeros países en desarrollar una industria del doblaje en la región serían Argentina y México. En el caso de Argentina, los primeros doblajes destinados a toda Hispanoamérica llegarían entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta —incluyendo algunos largometrajes de la Walt Disney Pictures— (Pérez, 2007: en línea). Aunque la recién nacida industria se paralizaría en el primer lustro de la década de 1940, esto sentaría las bases para la primera gran expansión del doblaje en el país rioplatense, que llegaría en la década de 1960 no para productos cinematográficos, sino para los de un nuevo medio: la televisión —en esto coincide Liponetzky (2003: en línea)—. Sin embargo, la industria del doblaje argentino se *desinflaría* poco después, y pasaría a centrarse en el subtulado como principal modalidad de TAV y a importar doblajes producidos en otros países (Fuentes-Luque, 2019a: 7-8), principalmente México y Puerto Rico (Pérez, 2007: en línea).

En cuanto a México, curiosamente, sería uno de los pioneros del doblaje en España, Adolfo de la Riva, quien, tras exiliarse en el país azteca al acabar la Guerra Civil —viaje pagado por la propia Warner Bros, para quien De la Riva había trabajado en España—, introduciría y participaría en el desarrollo de la industria del doblaje mexicano, que se especializaría en los dibujos animados (Ávila, 1997a: 88). Esto lo contradice, sin embargo, Nájjar, quien, si bien afirma que De la Riva sí tuvo un papel importante en el desarrollo de esta modalidad (2015: 202-205), niega que fuera el introductor, al existir ya una industria intermitente en el país a lo largo de la década de 1930 (2015: 127). Este mismo autor afirma que sería en la década de 1940 cuando se sentarían las bases sólidas de dicha industria en México (2015: 129):

Por esos mismos días de finales de 1942, los diarios informaban de la creación de unos laboratorios de doblaje [...] en el Paseo de la Reforma, en donde se daban “los últimos toques a lo que será el laboratorio donde se doblen al español muchas, por no decir todas, las películas extranjeras que hoy ven en nuestro producto un formidable competidor”.

La creación de estos estudios y la llegada del doblaje al país azteca generó reacciones diversas por parte de la prensa, amén del rechazo de la industria cinematográfica

mexicana. De hecho, llegó a existir la creencia de que tanto México como Argentina prohibieron el doblaje en el año 1949 como medida de protección para sus cinematografías nacionales, a excepción de las películas infantiles⁵⁵ —algo defendido por autores como García Aguiar y García Jiménez (2011: 130)—. Scandura menciona incluso al respecto la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y su reforma en 1952, por las cuales el gobierno mexicano “establecía que las películas debían verse en idioma original y subtituladas” (2020: 110).

Nájar (2015: 129-131, 252), sin embargo, niega esto —diciendo incluso que se trata de una falsa creencia popular—, y afirma que durante los años cincuenta no solo se estrenarían películas dobladas de distintas nacionalidades en los cines mexicanos, sino que, además, el país se convertiría en un centro de doblaje para productos televisivos, siendo esta una industria próspera que funcionaría durante años sin parones en su producción⁵⁶. En palabras del autor (2015: 131):

[L]a inmensa mayoría de primeras series, [*sic*] claramente estaba enfocada hacia los pequeños hispanoparlantes. Y, principalmente por eso, el doblaje de traducción se convirtió en una necesidad vital e insustituible para su difusión a través de las *pantallas chicas*. Fue en ese momento de la historia de nuestro país, cuando los actores, en especial los que habían adquirido experiencia en las ciudades de Nueva York y Los Ángeles, se convirtieron en piezas fundamentales para cubrir la aumentada, enorme y sorpresiva demanda de producción de doblaje a otro idioma, surgida en aquellos momentos en que la televisión requería de mucha más producción a bajo costo. Posteriormente, en base a la plena aceptación continental del doblaje de traducción realizado en México, éste [*sic*] cobró la importancia estelar que hoy parece estar perdiendo y se convirtió en una próspera industria.

Por su parte, Mendivil Iturros (1995: 45) comenta, acerca de la supuesta prohibición del doblaje en México en la década de los cincuenta, que:

No existe en la Ley Cinematográfica de diciembre de 1949, ni en su reglamento de agosto de 1951, ni en el proyecto de reformas y adiciones a la Ley Cinematográfica ningún apartado que prohíba expresamente la exhibición de películas extranjeras de largo y corto metraje dobladas al castellano.

⁵⁵ Lo que daría pie al auge de los doblajes en español neutro de las películas de la Walt Disney Pictures (Nájar, 2015: 130), situación que trataremos en el **Punto 5.6**.

⁵⁶ En concreto, Nájar (2015: 497) señala el año 1953 como aquel en el que el doblaje en México deja de ser esporádico y pasa a ser realizado con asiduidad.

Esta misma autora, sin embargo, sí habla de una propuesta de ley de 1960 que prohibía explícitamente la proyección de películas dobladas al español en el país. No obstante, esta sería paralizada en el senado mexicano.

Más allá de Argentina y México, Puerto Rico sería, durante muchos años, uno de los principales exportadores de doblajes para todo el mercado hispanohablante, alcanzando, en palabras de Fuentes-Luque (2012: 80), grandes cuotas de calidad, prestigio y éxito gracias a un plantel de profesionales de distintas nacionalidades. Esta isla sería pionera de la TAV en el Caribe y llegaría a convertirse en una gran potencia empresarial en este ámbito (Fuentes-Luque, 2020b: 136).

Como añade Fuentes-Luque, la historia del doblaje puertorriqueño comienza el año 1958 de la mano del empresario Ángel Ramos y los directores de doblaje Esther Palés y Pepe Rodríguez. La decisión de emplear Puerto Rico como centro de doblaje por parte de muchos estudios estadounidenses se debió a varios motivos. En primer lugar, la isla era territorio estadounidense desde 1952. En segundo, contaba con dos lenguas oficiales, el inglés y el español, con unos ciudadanos que habían crecido en un contexto bilingüe. Además, el gobierno de la isla había iniciado una nueva política fiscal con el fin de atraer capital extranjero y la industria audiovisual puertorriqueña se encontraba, en ese momento, en pleno desarrollo (2020b: 140-143).

Pero más allá de las conveniencias geográficas, fiscales y empresariales que ofrecía la isla, esta contaba con otra gran ventaja para el doblaje de productos audiovisuales: un enorme número de exiliados e inmigrantes hispanohablantes que provenían de una amplia variedad de países (Argentina, Chile, Costa Rica, Cuba, España, México, Uruguay...) con experiencia en campos tan variados como el teatro, la radio o la televisión —esto permitió, tal y como veremos en el **Capítulo 3**, que este estado libre asociado de los EE. UU. participara de forma activa en la formación del español neutro en los años sesenta y setenta—. Todo esto convertía a Puerto Rico en una ubicación ideal para establecer un centro de doblaje.

Así, muchas series de televisión —*I love Lucy* (Desi Arnaz, 1951-1957), *Bonanza* (David Dortort y Mark Roberts, 1959-1973) o *Perry Mason* (Gail Patrick Jackson,

1957-1966)—, dibujos animados y películas, fueron traducidas⁵⁷ y dobladas en los estudios puertorriqueños para ser distribuidos no ya solo por toda Hispanoamérica, sino también por España. Esto último resulta especialmente curioso porque, como apunta Fuentes-Luque (2020b: 141), fue la prohibición de exportar doblajes españoles por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo —una medida que el autor define como una muestra de “suicidal nationalism and protectionism”— lo que a la postre llevaría a que nuestro país se convirtiera en cliente de Hispanoamérica, al importar contenido doblado en Puerto Rico —y en México— durante las décadas de 1960 y 1970 (Ávila, 1997b: 70).

El declive del doblaje puertorriqueño llegaría entre finales de los años setenta y principios de los ochenta. En esto participaron dos factores. Por un lado, el empuje de la industria del doblaje mexicano, que ofrecía unos costes mucho menores que los estudios de la isla. Por otro, la voluntad de potenciar el inglés como lengua vehicular por parte del gobierno de Puerto Rico (Fuentes-Luque, 2020b: 147-148).

Venezuela sería otro país que se convertiría en un exportador de TAV. Aunque el doblaje ya se había introducido, como en el resto de Hispanoamérica, en la década de 1940 —y convivía con el subtítulado—, no sería hasta finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960 cuando empezaría a desarrollarse una industria en el país, que, finalmente, se consolidaría en los años setenta especializándose en el doblaje de telenovelas brasileñas (Fuentes-Luque, 2020a: 56-61). No obstante, la industria de la TAV en Venezuela experimentaría cambios constantes. En palabras de Fuentes-Luque (2020a: 59):

[A] partir de los años setenta del siglo XX y hasta la actualidad [el doblaje venezolano] experimentaría una evolución y desarrollo diversos y amplios, desde el tipo de producciones audiovisuales traducidas y dobladas al español (que pasarían de estar limitadas inicialmente solo a las películas, a extenderse a series, telenovelas, dibujos animados y documentales), el medio de distribución (evolucionando de las salas de proyección a la difusión hertziana de televisión y la distribución televisiva vía satélite y por cable), procedencia e idioma original de las producciones audiovisuales (pasando de la exclusividad inicial del inglés de las películas estadounidenses al abanico multilingüe de las telenovelas brasileñas y turcas y las series de anime japonesas), y los procedimientos y condiciones técnicas y profesionales.

⁵⁷ Fuentes-Luque (2020b: 146-147) da, junto al de un enorme número de actores y actrices de doblaje, el nombre de dos traductoras audiovisuales destacadas de la época: Yolanda Villavicencio y Angie Vázquez. Asimismo, describe de forma exhaustiva el proceso de traducción que se realizaba en dicha época.

Dicho todo esto, conviene no olvidar que el subtítulado no desaparece de Hispanoamérica con la llegada del doblaje. De hecho, podemos encontrar las palabras dichas en la revista *Variety* (s.a., 1961: 138) o por García Escudero (1967: 107), en las que queda patente que el subtítulado continuaba bien asentado en Hispanoamérica durante los años sesenta, lo que era positivo para la cinematografía nacional de países como Argentina y México. Y, lo que es más, tanto México como Puerto Rico no solo proveían de doblaje al resto de países hispanoamericanos, sino también de subtítulado. Sobre el subtítulado en Venezuela, esta modalidad comenzaría a desarrollarse a mediados de la década de 1980 gracias a la llegada del vídeo doméstico (Fuentes-Luque, 2020a: 62).

Volviendo al doblaje, a partir de la década de 1970, esta modalidad pasaría a recaer mayoritariamente en México, que aplicó una política de reducción de costes, con el objetivo de hacerse con todo el mercado, hasta el punto de ofrecer doblajes y traducciones gratuitas para los estudios estadounidenses (Fuentes-Luque, 2012: 78, 80-81; 2020b: 147). No obstante, durante los años ochenta, Argentina vuelve a mostrar interés por esta modalidad, y en los años 1986 y 1988 se redactan en el país, respectivamente, la Ley n.º 23316⁵⁸ y el Decreto 1091/88⁵⁹, según los cuales se establecía la obligatoriedad de traducir para doblaje los contenidos audiovisuales distribuidos en Argentina empleando la variedad lingüística conocida como *español neutro*, con el fin de poder exportar luego los doblajes a otros países.

Aunque esta ley no entraría en vigor hasta el año 2013 (s.a., 2013: en línea) debido a falta de reglamentación (Stiletano, 2013: en línea), Argentina produciría doblajes para su mercado interno durante los años ochenta⁶⁰ y noventa con la llegada del vídeo doméstico y de la televisión por cable —también se introduciría, durante la década de 1990, la traducción para voces superpuestas (Fuentes-Luque, 2019a: 8)—. Así, Pérez (2007: en línea) señalaba ya en su momento que Argentina había conseguido ganar terreno con respecto a México en términos de producción de doblajes, si bien el país azteca continuaba siendo el principal exportador de esta modalidad en Hispanoamérica.

⁵⁸ Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23775/norma.htm>.

⁵⁹ Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/215000-219999/217461/norma.htm>.

⁶⁰ Con todo, Liponetzky (2003: en línea) afirma que el doblaje sí continuó dándose durante los años setenta en el país rioplatense.

En la actualidad, Fuentes-Luque (2019a: 9-10) indica que el subtítulo continúa siendo la norma en el cine y la televisión argentina menos para el contenido infantil, aunque Giménez Casset (2014: en línea) señala que cada vez son más los cines y los estudios de Hollywood que apuestan por el doblaje en el país rioplatense. En el año 2013, además, entró en vigor el ya mencionado Decreto 1091/88⁶¹, lo cual ha hecho todavía más complejo el panorama de la TAV en Argentina. De hecho, esta ley afirma que el dinero recaudado mediante las multas de aquellas empresas que no inviertan en el doblaje argentino irá a parar a la propia industria audiovisual del país (Fuentes-Luque, 2019a: 13), una medida que recuerda, en parte, a la tomada en España en los años cuarenta con la obligatoriedad del doblaje y la introducción de tasas destinadas a financiar el cine nacional. Más aún, podemos destacar también las semejanzas entre las normativas española de la década de 1940 y la argentina actual por el hecho de que ambas buscaban la protección de la identidad y la cultura nacional a través del lenguaje, tal y como podemos leer en Decreto Nacional 933/2013⁶² del gobierno argentino, que establecía que un porcentaje determinado de doblajes destinados al público argentino deben ser realizados en el país “para la defensa de nuestra cultura e identidad nacional, circunstancia que se garantiza a través de la actividad desarrollada por actores y locutores que posean nuestras características fonéticas”.

Al margen de lo anteriormente mencionado, resulta interesante señalar que este cambio de paradigma —de un país predominantemente subtítulador a uno doblador— que actualmente se está dando en Argentina no ha sido recibido de la misma manera por parte de la industria —que lo ha visto de forma positiva— que por la de los espectadores y la prensa, donde la respuesta a la expansión del doblaje ha sido más heterogénea y ha producido, incluso, fuertes reacciones en contra (Fuentes-Luque, 2019a: 13-14). Giménez Casset (2014: en línea) cree que estas respuestas provienen de la visión que se tiene del doblaje en el país rioplatense como modalidad de TAV destinada a personas con baja cultura y fácilmente manipulables a los que se les priva del texto original. No obstante, los canales de televisión de pago y productores defienden la apuesta por el doblaje como una respuesta a los nuevos ámbitos de consumo audiovisuales de la población (Fuentes-Luque, 2019a: 11).

⁶¹ De acuerdo con Stiletano (2013: en línea), el doblaje obligatorio afecta a “programas, películas, series y telefims [*sic*] exhibidos [...] en el territorio nacional a través de cualquier sistema de TV abierta, cable, satélite o suscripción, público o privado”. No afecta, no obstante, al material emitido desde el extranjero.

⁶² Disponible en <http://www.sajj.gob.ar/933-nacional-decreto-reglamentario-ley-23316-sobre-doblaje-peliculas-para-televison-dn20130000933-2013-07-15/123456789-0abc-339-0000-3102soterced>.

De vuelta a México, a partir de los años 2000 hubo una crisis en el sector de la TAV que terminó saldándose con la desaparición del principal estudio del país azteca. Esto llevó a que un gran número de pequeñas empresas especializadas en el doblaje y la subtitulación ubicadas en México, los EE. UU. —en concreto, en Miami (El Halli Obeid, 2012: en línea)—, Puerto Rico y Venezuela comenzaran a pugnar por hacerse con el mercado, lo que ha llevado a una bajada de las tarifas de doblaje y de su traducción (Fuentes-Luque, 2020a: 60). En palabras de Nájjar (2015: 496):

En los últimos años del milenio anterior, ocurrió un suceso muy importante: varios inadvertidos países latinoamericanos sirvieron para incitar a una competencia de reducción de precios, al iniciarse ellos en la realización de labores de doblaje de traducción de voz para las producciones norteamericanas, en la gran expansión de la televisión de paga, por cable y vía satélite.

En la actualidad, la industria del doblaje mexicano parece haberse recuperado. Sin embargo, como nos cuenta Nájjar (2015: 500-508), los cambios en el consumo de contenido, la entrada de distintos países al mercado de la TAV hispanoamericana en la década de los años 2000 y la competencia basada en la reducción de costes y los plazos de entrega auguran un futuro complicado no ya solo para los profesionales mexicanos, sino para los de toda Hispanoamérica. En palabras del autor (2015: 500, 503):

Ahora, vamos cada vez más rápido, hacia ninguna parte. [...] [D]e no cambiarse la actual forma mercantil de realizar las producciones de cine, de televisión y de sus respectivas traducciones dramatizadas, todo conducirá fácilmente a la mediocridad de los resultados generales, a la sustitución de una banda sonora con un proceso mediocre, para películas también mediocres, con el fin principal de venderlas cada vez más baratas, hasta llegar a la posible extinción, tanto de las productoras nacionales y regionales, como del buen sentido estético y de la racionalidad en general.

En este punto, nos gustaría hablar también acerca de la reglamentación actual del doblaje en el país azteca. A principios de la década de 1990, el gobierno mexicano promulgó la Ley Federal de Cinematografía de 1992⁶³, según la cual: “[l]as películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas en español, en los términos que establezca el Reglamento. Las clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español”. No obstante, en el año 1999, se añade a esta ley el artículo 23, que dictamina que:

⁶³ Disponible en http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfc/LFC_orig_29dic92_ima.pdf.

Con el fin de conservar la identidad lingüística nacional, el doblaje de películas extranjeras se realizará en la República Mexicana, con personal y actores mexicanos o extranjeros residentes en el país, salvo las disposiciones contenidas en convenios o tratados internacionales, y en los precisos términos del Artículo 8º de esta Ley.

A pesar de que ambos artículos parecen contradecirse, la realidad es que ambos se complementan el uno al otro para dar cabida en los cines del país norteamericano a ambas modalidades: “[l]os artículos 8 y 23 de la **Ley Federal de Cinematografía** se complementan. Mientras uno aclara que todas las películas deberán tener subtítulos si se presentan en su idioma original [...]; el otro permite el **doblaje mexicano**” (Cruz, 2021: en línea). De esta adición del artículo 23 queremos destacar las similitudes que encontramos entre este y las reglamentaciones a favor del doblaje que se hicieron en España en los años cuarenta del siglo XX y en Argentina en los años diez del presente siglo, y cómo en las tres se incide en la protección de la identidad nacional a través de la lengua.

Por último, cabe mencionar que, en el caso de Venezuela, a partir de la entrada del régimen chavista en el poder, la situación de los profesionales de la traducción para doblaje y subtitulado en el país empeoró considerablemente, al tener que enfrentarse no solo al traslado de las principales empresas y profesionales del país al extranjero, sino también a salarios más reducidos, cortes de luz e internet y al aumento de la competencia de otros países (Fuentes-Luque, 2020a: 64-65).

Así pues, tal y como ha podido observarse a lo largo del **Punto 2.4.2.**, la implantación de las distintas modalidades de TAV en Hispanoamérica ha sido un proceso largo, complejo y cambiante en el que han participado diferentes países desde los inicios de la década de 1930 hasta la actualidad y en el que han entrado en juego motivaciones sociales y económicas de distinta índole. Como hemos visto, Hollywood fue capaz de encontrar un equilibrio en la exhibición de películas subtituladas y dobladas en los cines y las televisiones para los distintos países hispanoamericanos, una estrategia comercial que continúa vigente hoy en día (Jarvinen, 2012: 114; Fuentes-Luque, 2019b: 147). Sin embargo, si a mediados de los noventa King (1990/1994: 55) afirmaba que el subtitulado era, en general, más prominente que el doblaje, Fuentes-Luque (2019a: 9-10) considera que de la actual situación del mercado de la TAV en Hispanoamérica se puede deducir que Hollywood muestra hoy en día una mayor preferencia por el doblaje

en una única variedad lingüística —el español neutro—, con el fin de reducir costes y aumentar el número de espectadores lo máximo posible.

Así pues, el establecimiento del doblaje en Hispanoamérica resulta de una importancia vital para la presente investigación, ya que no solo nos permite arrojar luz a una parte de la historia de la TAV generalmente desconocida, sino que el desarrollo de esta modalidad en la región durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta —que se produciría, como hemos visto, en una amplia variedad de países y con profesionales de nacionalidades muy diversas— es lo que llevará al nacimiento del ya mencionado *español neutro*, cuyas características, usos, historia y situación actual expondremos en el **Capítulo 3**.

2.5. Coda

A lo largo del presente capítulo hemos revisado la historia de la TAV en España e Hispanoamérica desde sus inicios durante los años del cine mudo hasta el establecimiento del subtítulo y el doblaje en ambas zonas, prestando especial atención a la evolución de este último. Así, en primer lugar, hemos investigado acerca de la situación de la industria del cine y de la TAV durante los años del cine mudo en el mercado hispanoparlante —centrándonos, sobre todo, en España y en México y Argentina—. Seguidamente, hemos explorado cómo se produjo la llegada del cine sonoro a ambas regiones, el impacto que tuvo en el ámbito industrial y cultural y cómo Hollywood respondió al desafío que suponía esta nueva forma de hacer cine para el mercado hispanohablante. De esta manera, primero hemos hablado acerca de las versiones multilingües en español, las razones que llevaron a su apuesta por parte de los estudios de Hollywood —en especial la pobre recepción de los primeros doblajes destinados para el público de habla hispana— y los motivos que propiciaron su fracaso —por un lado, su coste económico superior al doblaje y al subtítulo y, por otro, el conflicto lingüístico denominado la *guerra de los acentos*—.

A continuación, nos hemos centrado en la situación de España y en cómo el doblaje terminaría convirtiéndose —tras haber coexistido en la primera mitad de la década de 1930 con las versiones multilingües y el subtítulo— en la principal modalidad de TAV del país al finalizar la Guerra Civil, por imposición del gobierno dictatorial de Francisco Franco. Detrás de esta decisión se tuvieron en cuenta motivos sociales, pero

sobre todo de índole económico y político —en especial la censura, la búsqueda de la unificación nacional a través de la lengua y el aislamiento del país de cualquier influencia extranjera—. Esto llevaría a que el subtulado no volviese a las salas de cine de forma más o menos regular a España hasta finales de la década de 1960, mientras que la censura en el doblaje no desaparecería hasta 1978.

Finalmente, en lo que respecta a Hispanoamérica, hemos observado las razones por las que el subtulado se tornaría en la principal modalidad de TAV durante las décadas de 1930 y 1940 —una falta de reglamentación a favor del doblaje, el rechazo del público hacia esta modalidad y el menor coste y mayor aceptación del subtulado — y cómo Hollywood terminaría consiguiendo introducir el doblaje en la región con el fin de hacer frente a las industrias cinematográficas argentinas y mexicanas, un movimiento que llevaría a la aparición y desaparición de distintos países productores de doblaje en Hispanoamérica desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad y que ha tenido como resultado la distribución, de manera equilibrada, de material audiovisual doblado y subtulado en dicha región.

CAPÍTULO 3. EL ESPAÑOL NEUTRO Y EL ESPAÑOL EUROPEO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Tras haber revisado, entre otros aspectos, cómo fue el paso del cine mudo al sonoro y el impacto que dicha transición tuvo en la TAV —prestando especial atención a la situación en Europa—, así como el proceso histórico y las razones por las cuales el doblaje y el subtítulado se asentaron en España e Hispanoamérica a lo largo del siglo XX (véanse el **Capítulo 1** y el **Capítulo 2**, respectivamente), en el presente capítulo consideraremos los orígenes, la implantación y el estado actual del denominado *español neutro* en Hispanoamérica. Esta variedad de español —definida por algunos autores como *artificial*— surge como respuesta al ya abordado conflicto lingüístico conocido como la *guerra de los acentos* y todavía sigue vigente en los doblajes y subtítulos hispanoamericanos (Fuentes-Luque, 2020b: 137). No obstante, a pesar de su importancia histórica y comercial en la TAV, son escasos los estudios descriptivos y de recepción en el ámbito académico (Díaz-Cintas y Remael, 2021: 54) —destacamos aquí la aportación de Scandura (2020)—.

Asimismo, en este capítulo también profundizaremos sobre el uso de la variedad de español empleada en los productos audiovisuales traducidos destinados para el público de España —a la que nos referiremos como *español europeo* (véase el **Punto 3.3.1.**)—, considerando la implantación de este desde una perspectiva histórica e ideológica, amén de sus principales características. Por último, dedicaremos una sección para comentar el fenómeno del redoblaje en la TAV, centrándonos en esta práctica en nuestro país.

Con esto, pretendemos ofrecer una revisión histórica del uso del español neutro y del español europeo dentro de la TAV para, así, contextualizar el objeto de estudio de nuestro análisis traductológico, que no es otro que el de las diferentes técnicas de traducción empleadas en el doblaje original en español neutro y en el redoblaje en español europeo de *La sirenita*.

3.1. El español neutro: definición, nomenclatura y usos

En el presente punto, repasaremos la definición de *español neutro* a través de un recorrido por las aportaciones realizadas por diversos autores a lo largo de los años. Además, indicaremos los distintos nombres que esta variedad ha recibido con el paso del tiempo y los usos que se le ha dado, poniendo especial énfasis en su aplicación en la

traducción para doblaje. Así, pretendemos ofrecer una descripción general de esta variedad de español para, en el **Punto 3.1.1.**, centrarnos en sus características más definitorias y, ya en el **Punto 3.2.**, explorar de forma más detenida su origen, evolución y estado actual.

A lo largo del **Capítulo 2** hemos apuntado que la denominada *guerra de los acentos* tuvo, entre otras consecuencias, la creación de una variedad de español⁶⁴ con la que Hollywood pretendía abarcar todo el mercado de habla española y que, como ya hemos señalado, continúa vigente en el doblaje hispanoamericano: el español neutro (Fuentes-Luque, 2020b: 137). No obstante, antes de investigar cómo se creó, conviene **definir** qué es lo que entendemos por esta denominación.

Una de las primeras menciones al español neutro a las que hemos tenido acceso figura en la ya citada Ley n.º 23316⁶⁵ elaborada por el gobierno argentino en 1986. En su origen, esta ley —que, tal y como hemos señalado en el **Punto 2.4.2.2.**, tenía como objetivo, en última instancia, el desarrollo de una industria del doblaje en el país rioplatense— estipulaba lo siguiente (s.a., 1986: en línea):

El doblaje para la televisación de películas y/o [*sic*] tapes de corto o largometraje, la presentación fraccionada de ellas con fines de propaganda, la publicidad, la prensa y las denominadas “series” que sean puestas en pantalla por dicho medio y en los porcentajes que fija esta ley, deberá ser realizado en idioma castellano neutro, según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispano hablante [*sic*].

No obstante, no es hasta la publicación del Decreto 1091/88 —redactado dos años después y que venía a complementar dicha ley— cuando encontraremos una de las primeras definiciones para esta variedad: “se entenderá por ‘idioma castellano neutro’, al hablar puro, fonética, semántica y sintácticamente, conocido y aceptado por todo el público hispano parlante, libre de modismos y expresiones idiomáticas regionales de sectores” (s.a., 1988: en línea).

Esta definición fue comentada en su momento por Petrella (1997: en línea), quien critica la naturaleza puramente comercial de la ley, el hecho de que no se tuviera en cuenta a

⁶⁴ Consideramos de interés la posibilidad de abordar el estudio del neutro desde la perspectiva de las variedades del español. No obstante, al ser esta parte un trabajo de corte historiográfico, creemos que es algo que queda fuera del alcance del presente estudio. Dicho esto, recomendamos las lecturas de Cabezas García (2017) y Gutiérrez Mate (2017) al respecto.

⁶⁵ Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23775/norma.htm>.

ningún lingüista profesional para su elaboración y su carácter ambiguo: “[l]a lectura de la ley suscita no pocas preguntas: ¿Qué [*sic*] se entiende por modismos?, ¿qué es el hablar puro? Si se evitan las expresiones de sectores, ¿a qué sectores y a qué expresiones se alude?, ¿por qué idiomáticas?”.

Ya una década después de la publicación del decreto encontramos la definición aportada por Mayoral (1998: 4), quien describe el neutro como “una lengua artificial, que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos” y que representa, en cierta manera, “la máxima expresión de la intención de la universalidad”. Esta definición resulta de interés, pues se incluye aquí el concepto de *artificialidad*. Así, con el neutro se perseguía *crear* una variedad lingüística con “un acento común para Iberoamérica” (Ávila, 1997b: 70) y “carente de localismos y modismos que pudieran identificarse con tal o cual variedad de español o región” (Fuentes-Luque, 2020a: 61), todo esto mediante “reglas comunes que pudiesen funcionar por encima de fronteras políticas y geográficas” (García Izquierdo, 2006: 153) y sin responder “a políticas lingüísticas ni a proyectos disciplinares” (Iparraguirre, 2014: 234).

En este punto es interesante señalar la matización realizada por Iglesias Gómez (2009: 501), quien afirma que lo que se buscaba era que esta variedad no pudiera adscribirse “a ninguna región concreta del mundo hispanohablante. Un español que sea a la vez todos los españoles y ninguno. Un español no tanto neutro, sino más bien indefinido”. No obstante, aunque el autor señala que este objetivo sí se logró, hasta cierto punto, entre los hablantes hispanoamericanos (véase el **Punto 3.2.3.**), esto no fue así en ningún momento para los espectadores españoles, para quienes el neutro resultaba ajeno —algo que hizo que su implantación en nuestro país durante la década de 1970 resultase infructuosa (Ávila, 1997b: 70)—. En palabras de Iglesias Gómez (2009: 501):

Desde luego a los oídos del hablante español de España no suena a “neutro”, pues los seseos, las cadencias y ciertas palabras son inequívocamente reconocibles como “de fuera de España”; pero tampoco es posible determinar exactamente de qué variante del español se trata.

Bravo-García (2011: 53), por su parte, profundiza en las implicaciones que el neutro tiene para con los objetivos comerciales de un producto audiovisual y en cómo enmarca

el discurso empleado —regional, nacional o internacional— en el país en el que se utiliza:

El *neutro* [...] implica garantizar la ausencia de rasgos nacionales o locales, que son considerados como interferencias indeseadas en la promoción de los productos y personajes del mundo mediático (locutores, actores, traductores, etc.). El *neutro* no muestra indiferencia ante los rasgos propios nacionales, regionales o locales, pero sí un afán de superación, pues las peculiaridades que vinculan al origen pueden suponer una limitación real en la práctica profesional; por consiguiente, se establece en estos países una frontera nítida entre el discurso nacional y el considerado internacional. Todo ello puede repercutir en el proyección [*sic*] del profesional de los medios tanto dentro como fuera de su patria, o en el funcionamiento en el mercado de un determinado producto. Por eso es muy frecuente el uso de este adjetivo precisamente en países con rasgos lingüísticos característicos o que se perciben más singularizados respecto a la norma estándar general, como Argentina, Chile, Uruguay, etc.

Sin embargo, la autora se resiste a hablar de *artificialidad* —como sí hace Mayoral (1998)— o de *indefinición* —Iglesias Gómez (2009)—, y apunta a la *estandarización* del idioma para su uso en el ámbito internacional como característica definitoria (Bravo-García, 2009: 92): “la renuncia a lo particular no crea necesariamente un código artificial de lenguaje, sino una estandarización mayor que se utiliza para medios o productos en los que podría tener cabida lo dialectal”.

Más recientemente, Scandura (2020: 45) propone su propia definición, en la que destaca la *comercialidad* y la *comprensibilidad* entre las distintas comunidades de Hispanoamérica como rasgos principales de este español:

No hay acuerdo respecto de lo que es el español neutro. Para unos, es una lengua artificial o inexistente; para otros, se trata de una variedad sin rasgos regionales, mientras que, para otros, se trata justamente de una colección de rasgos de los distintos dialectos. [...] [El español neutro] se trata de una variedad del español que busca ser comercialmente viable en toda Latinoamérica (y entre la población de habla hispana de Norteamérica) mediante el uso de estructuras gramaticales, pronunciación y léxico que deberían ser comprensibles para todos los hablantes de esta región y que no sean representativos de una región en particular.

Dicho esto, conviene señalar que la autora sí establece una diferenciación entre el *español neutro general* y el *español neutro para doblaje*⁶⁶, en el que Scandura sí advierte la *artificialidad* como una característica definitoria (2020: 46):

[E]l español neutro del doblaje podría definirse como una variedad artificial del español neutro general que se usa únicamente en las versiones dobladas de productos audiovisuales extranjeros para su emisión en cine, TV, DVD o plataformas de Internet o VOD. Sus rasgos generales básicos son una gramática que tiende a simplificar las estructuras, un léxico que busca ser comprensible en toda Latinoamérica y una fonética no marcada por ninguna de las variedades locales del español de América.

En lo que respecta a la **nomenclatura** empleada a la hora de hablar del neutro, son varios los términos que se han utilizado para referirse a esta variedad. Tal y como ya se ha señalado, uno de los más repetidos a lo largo de los años es el de *español o castellano neutro*, que emplean autores como Ávila (1997b), Petrella (1997), Llorente Pinto (2006), Bravo-García (2009, 2011), Nájjar (2015) o Scandura (2020), entre otros muchos. En esto es importante, sin embargo, diferenciar entre el uso de *neutro* como adjetivo para el idioma o como adjetivo para el acento, una diferenciación de la que advierten Gómez Font (2012: en línea) —“[t]ambién se llama neutro al español hablado sin acento de ningún sitio en particular”— o Nájjar (2015: 152) —“[e]l concepto de acento neutro es fácilmente confundible con otra norma de la misma época, el castellano neutro, que no se refiere al acento de los actores sino al lenguaje utilizado por ellos”—.

García Izquierdo (2006, 2009), por su parte, recoge otras denominaciones como *castellano general*, *español común* o *español internacional*. Igualmente, encontramos también otras etiquetas como *panespañol* (Iparraguirre, 2014), *español estándar*, *español global* (Gómez Font, 2012), *español hispano* o *español latino* (Fuentes-Luque, 2020a). Sobre esta última etiqueta parece mostrarse favorable Gutiérrez Mate, ya que, aunque admite que suele ser ajena a la literatura académica, esta es la denominación predominante en internet para referirse a esta variedad (véase **Tabla 3**).

⁶⁶ Tal y como veremos en el presente punto, el español neutro no está reservado únicamente para su uso en esta modalidad de TAV. Por otro lado, esta es una cuestión que conectaremos más adelante con el *dubbese*.

	N.º de resultados (YouTube)	N.º de resultados (Google)
Español latino	1 260 000	116 000 000
Español latinoamericano	6120	644 000
Castellano latino	1920	326 000
Español americano	89	335 000
Castellano latinoamericano	78	99 000
Castellano americano	1	33 100

Tabla 3: predominio de la denominación español latino en internet en el año 2013
(Gutiérrez Maté, 2017: 251).

Cabe destacar, sin embargo, que el autor no rechaza el empleo de la etiqueta de *español neutro*, sino que la reserva para el resultado de la reducción de la marcación diastemática —es decir, la dialectización o particularización de formas de expresión— en la traducción del texto origen al texto meta, “y no para el resultado del proceso de búsqueda de una lengua común”. Sin embargo, reconoce el uso aglutinador que hacen de este término, así como de otros como *español común* o *español estándar*, otros autores (Gutiérrez Maté, 2017: 253).

Conviene en este punto destacar el hecho de que la Walt Disney Pictures —productora responsable de la película que ha generado el corpus que analizamos en el **Capítulo 6** y uno de los ejemplos más notorios del uso del español neutro (Chaume, 2013b: 24)— emplea el término *español latinoamericano* (en contraposición a la opción de audio de *español europeo*, que denomina *castellano*) para la distribución doméstica de sus películas en formato DVD y Blu-Ray.



ESPECIFICACIONES TÉCNICAS		DURACIÓN 79 min. aprox			
IDIOMAS	Dolby Digital 5.1:  Castellano, Español Latinoamericano, Inglés, Portugués, Rumano <small>Algunos reproductores pueden no ser capaces de reproducir todas las opciones y contenido extra.</small>				
SUBTÍTULOS	Castellano, Inglés, Portugués, Rumano, Inglés codificado para sordos <small>El contenido extra puede no estar traducido al castellano y no contener subtítulos.</small>				
Acceso directo a escenas	DVD 9	16x9 1.78:1	Color	Cert. Calificación ICAA N.º: 38.628-II APTA PARA TODOS LOS PÚBLICOS Nacionalidad: USA	

Imagen 26: especificaciones técnicas de la versión doméstica distribuida en nuestro país de *La sirenita* en la que se especifican los idiomas de las pistas de audio.

Además, la plataforma de servicio de VOD por suscripción de dicho estudio, Disney Plus, ofrece las opciones de *español* —español europeo— y *español (latinoamericano)* —español neutro— como opciones para sus pistas de audio y subtítulos.

Audio	Subtítulos
Dansk	Off
Deutsch	Dansk
English	Deutsch
English [Audio Description]	English [CC]
✓ Español	✓ Español
Español (Latinoamericano)	Español (Latinoamericano)

Imagen 27: opciones de audio y subtitulación en la plataforma Disney Plus de *La sirenita*.

Por otro lado, la distribuidora de contenido audiovisual Feel Films ofrece en algunos de sus productos una opción de audio que denominan *español neutro*.

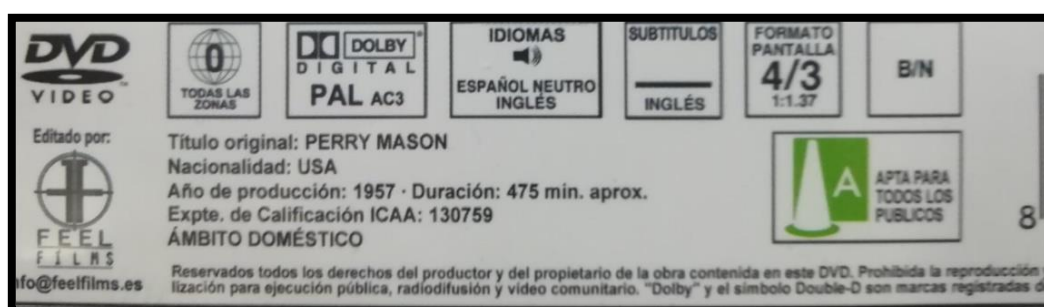


Imagen 28: especificaciones técnicas del DVD de la serie *Perry Mason* distribuido en España, en el que se especifican las opciones de audio.

La razón detrás de la amplia gama de etiquetas empleadas para denominar a esta variedad, afirma Bravo-García (2011: 50) —que, por su parte, distingue entre *español internacional*, *español neutro*, *acento neutro*, *español global* o *español latino*, si bien indica que cada una de ellas incide en un concepto en concreto, pero que son usadas de forma indistinta por parte de algunos autores (2009: 77-79)—, reside en las distintas connotaciones que cada una de estas ha ido adquiriendo con el paso de los años, algo que se puede observar en la denominación del propio idioma: *castellano* o *español*. No obstante, la autora apunta a que todas estas fórmulas, aun con matices, “focalizan una visión del español entendido más que nunca como vehículo de expresión de un mundo cultural que, trascendiendo su cuna peninsular originaria, se identifica con una

comunidad lingüística amplia y centrada en el continente americano” (2011: 50). Con todo, conviene recalcar aquí que tanto García Izquierdo (2006: 152) como Gómez Font (2012: en línea) remarcan que la denominación *español neutro* es la que ha arraigado más en el ámbito de la traducción. En palabras de Gómez Font (2012: en línea):

Al hablar sobre la modalidad del español que no es propia de ningún país en concreto y que puede funcionar bien en todo el ámbito hispánico se utilizan distintas denominaciones: los traductores hablan del “español neutro”, pues sus clientes les piden que traduzcan algunos textos, sobre todo comerciales, a ese tipo de lengua.

Teniendo todo lo anterior en cuenta, y con el objetivo de simplificar la terminología encontrada en la bibliografía sobre este tema, a lo largo de este capítulo —así como del presente trabajo— emplearemos la etiqueta de *español neutro* —o, simplemente, *neutro*— para referirnos a esta variedad.

En este punto conviene señalar, de nuevo, la aportación de Iglesias Gómez (2009: 89), quien indica que, al ser esta variedad principalmente *neutra* para las comunidades hispanoamericanas, puede también denominarse *español neutro de Hispanoamérica*. Esta separación entre España e Hispanoamérica que realiza Iglesias Gómez a la hora de hablar del neutro puede conectarse con las palabras de Mayoral (1998: 4), quien afirma que en España tenemos también nuestra propia forma de neutro empleado en la TAV y los medios de comunicación —en contraposición con el neutro hispanoamericano—, y que, como ya hemos señalado, exploraremos en el **Punto 3.3.1.** bajo la denominación de *español europeo*.

En lo que respecta a los **usos** del español neutro, este resulta característico del panorama audiovisual hispanoamericano (Fuentes-Luque, 2020a: 60-61). Sin embargo, este también está extendido a otras ramas de la comunicación. Así pues, tal y como puede observarse en la **Figura 2**, el neutro puede encontrarse en textos literarios (Benseñor, 1993), técnicos (Castro, 1996), científico-técnicos o con lenguaje especializado (García Izquierdo, 2006), didácticos (Llorente Pinto, 2013), etc. Dicho esto, siendo este un trabajo centrado en la TAV y el uso del español neutro en esta modalidad general de traducción, en todo momento vamos a hablar sobre esta variedad centrada en el panorama audiovisual (en concreto, en el neutro para doblaje).

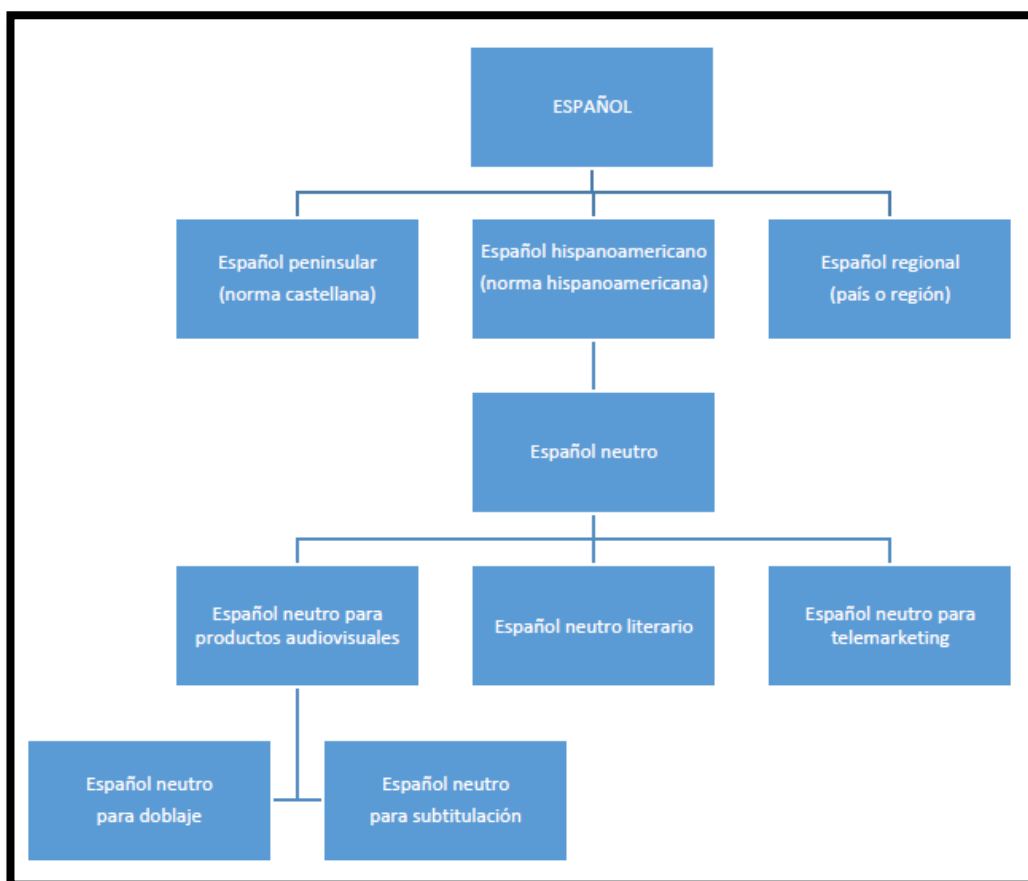


Figura 2: ramificación del español neutro dependiendo de su uso (Scandura, 2020: 46).

Sobre el *español neutro para el doblaje*, tal y como hemos señalado en el presente punto, este podría considerarse, como apunta Scandura (2020: 46), una variedad artificial del propio neutro destinada al doblaje de productos audiovisuales extranjeros y que se caracteriza por el uso de estructuras simples, un léxico comprensible para toda Hispanoamérica y una fonética no marcada. En este sentido, tanto Chaume (2013b: 24) como Scandura (2020: 86) consideran el neutro —en el caso de esta última, el neutro para doblaje— como un *dubbese*. El *dubbese*⁶⁷ —o lengua del doblaje, que mencionaremos de nuevo en el **Punto 3.3.1.**— es un modelo de lengua que aplica una cultura determinada en el doblaje de productos audiovisuales y que está “fuertemente influido por la política lingüística de cada lengua, país y cultura” (Chaume, 2013b: 23). Sin embargo, la principal diferencia entre el español neutro para doblaje y otros modelos de *dubbese* es que el primero no es un modelo destinado para un único país,

⁶⁷ Término acuñado por Myers (1973) y el más aceptado por la comunidad académica para hacer referencia a este concepto (Marzà y Prats Rodríguez, 2018: 36).

sino para todo un conjunto de culturas y hablantes que comparten un espacio geográfico y una lengua común. En palabras de Scandura (2020: 86):

[L]os doblajes en español neutro utilizan un *dubbese* que intenta buscar un equilibrio entre los clichés de traducción, la estandarización y la deslocalización sacrificando incluso la fidelidad o la coherencia con las imágenes o aún más, la sincronía labial y la isocronía, en pro de la supuesta aceptabilidad de una comunidad heterogénea compuesta por más de 400 millones de hablantes con sus propios dialectos y variedades geográficas y con su propia cultura.

Así, la principal peculiaridad del neutro para doblaje sería que este da más importancia a la aceptabilidad del lenguaje por parte de todos los públicos, mientras que otras formas de *dubbese* “priorizan la consolidación de estructuras gramaticales, términos y clichés de traducción” (Scandura, 2020: 86).

3.1.1. Características del español neutro

Tras haber revisado cómo ha evolucionado la definición y nomenclatura del español neutro a lo largo de los últimos años y de cómo este encaja dentro de la modalidad de TAV de traducción para doblaje, a continuación, procederemos a exponer las principales características de esta variedad, con el fin de contextualizar de una forma más completa nuestro objeto de estudio. En primer lugar, llevaremos a cabo una revisión de las aportaciones de distintos autores a lo largo de los años para, tras esto, proceder a compararlas, indicando similitudes y diferencias.

A la hora de hablar acerca del español neutro —en concreto, de su vertiente para doblaje—, parece no existir un decálogo o listado definido acerca de cuáles son sus características, algo que, en palabras de García Izquierdo (2009: 32), menguan la robustez de este. A esto se suma también el hecho, añade Scandura (2020: 60), de que el neutro varía dependiendo de factores como el estudio de doblaje y su ubicación, el traductor y su capacidad, las legislaciones estatales e intervencionismo gubernamental, el encargo de traducción, etc. En este sentido, El Halli Obeid (2012: en línea) señala que el origen y evolución del neutro se dio “con base en estudios, pero también de decisiones intuitivas, sondeos de marketing, y el más puro método de prueba y error”, con el objetivo de crear un español que fuera “no sólo [*sic*] inteligible, sino con el que el consumidor de los productos mediáticos se pueda implicar sin sentirse interpelado por una variante que le es ajena” (Bravo-García, 2009: 79). Así pues, existe una dificultad innata a la naturaleza y evolución del neutro para encontrar decálogos de características

No obstante, son varios los autores que, en mayor o menor profundidad, han investigado esta cuestión. Guevara (2013: 30-33), por ejemplo, destaca la funcionalidad del lenguaje por encima de la corrección lingüística como una de las principales señas de identidad del neutro. En lo que se refiere a características concretas, Ávila (1997b: 70) indica que la principal es la suavización seseada de la pronunciación de los sonidos *za*, *ce*, *ci*, *zo* y *zu*, propia del habla latinoamericana. Ballester Casado (2001: 68) añade también que “el uso de giros lingüísticos populares en Argentina, México, España y Chile” es otra característica. Gómez Font (2012: en línea), por su parte, comenta las siguientes características: en el plano escrito, “el uso de un léxico común, comprensible 100 % por todos los hablantes”; y, en el hablado, “la entonación, la música o el acento de ningún sitio en particular”, que no diferencia “los sonidos de la *ese*, de la *ce* ante vocal débil y de la *zeta*”. Esto implica que el neutro es, pues, seseante, como se apuntaba. Por otro lado, el autor señala que, en lo que respecta a los pronombres de 2.^a persona del singular, se opta por *tú* en tratos de cercanía y *usted* en el trato de cortesía o respeto. En cuanto a la forma del plural, se emplea tan solo el *ustedes*. Fuentes-Luque (2020a: 61) coincide con las apreciaciones realizadas por Ávila (1997b) y Gómez Font (2012) — pronunciación de la *c* y la *z* como *s* siguiendo la pronunciación hispanohablante y de comunidades autónomas españolas como Andalucía o las Islas Canarias, uso de *usted/ustedes* frente a *tú/vos/vosotros*, pequeñas diferencias de vocabulario, etc.—, pero no con las indicaciones de Ballester Casado (2001), al afirmar que el neutro ha de estar, supuestamente, carente de elementos localistas y modismos que puedan vincularlo con variedades o regiones determinadas. Gutiérrez Maté (2017: 255-264), a su vez, considera que las tres características principales de esta variedad son un carácter panamericano —que se refleja en la pronunciación y en el uso de los tiempos verbales y el uso del pronombre de 2.^a persona del plural *ustedes*—, una fuerte impronta de la variedad mexicana y la omisión de palabras malsonantes, insultos, marcas diatópicas, diastráticas y diafásicas.

Sin embargo, de los diferentes autores que han estudiado el español neutro, son Petrella (1997), Llorente Pinto (2006), García Aguiar y García Jiménez (2011) y Scandura (2020) quienes exponen los rasgos de esta variedad aplicada al doblaje de forma más detallada. Así pues, procedemos a recopilar las aportaciones realizadas por estas autoras a lo largo de los años para, tras esto, compararlas:

<p>Petrella (1997: en línea)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Rasgos morfosintácticos: uso del pronombre de 2.^a persona del singular <i>tú</i>; ausencia del pronombre de 2.^a persona del plural <i>vosotros</i> y de sus formas verbales; preferencia por el pretérito perfecto compuesto de indicativo frente al pretérito perfecto simple; preferencia del futuro imperfecto de indicativo como forma de futuro —aunque, a veces, acompañando al perifrástico—; uso del modo condicional para expresar deseo y probabilidad; uso de la voz pasiva; uso reiterado de las perífrasis verbales <i>deber/poder + infinitivo</i> como consecuencia de la influencia del inglés; uso generalizado del verbo <i>hacer</i> como verbo comodín; uso de verbos pronominales como no pronominales; uso poco generalizado de tiempos verbales compuestos; uso poco generalizado de marcadores textuales; uso de los sufijos diminutivos <i>-ito</i> e <i>-illo</i>; tendencia al uso de estructuras sintácticas simples; preferencia por el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo por delante del pretérito perfecto simple o del pretérito pluscuamperfecto de indicativo; traducción de sujeto no enfático; oraciones imperativas e interrogativas con el orden <i>verbo + sujeto + objeto</i>; leísmo; loísmo; falta de concordancia nominal y verbal y conjugación del verbo <i>haber</i> en construcciones impersonales. • Rasgos léxicos: uso predominante de la norma culta madrileña y, en menor medida, la norma culta mexicana; calcos del inglés; omisión o uso reducido de regionalismos, insultos, etc.; uso de vocativos que pueden resultar extraños para ciertas comunidades de hablantes. • Rasgos semánticos: eliminación de las marcas dialectales, diacrónicas y diafásicas de los hablantes; uso de un registro formal perteneciente a la norma culta de diversos países.
<p>Llorente Pinto (2006: 1-8)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Plano fónico: variedad compuesta por 17 fonemas consonánticos frente a los 18/19 del español centro-norte de España; pronunciación sin rasgos meridionales: consonantismo fuerte y estable, sin velarización de nasales, pérdida de consonantes implosivas, sonidos <i>r/l</i> sin confusión. • Plano morfosintáctico: variación gramatical, con alternancia de

	<p>soluciones por parte de un mismo personaje; falsa pluralidad del complemento directo (<i>se los/las</i> en vez de <i>se lo/la</i>); uso del interrogativo <i>cuál</i> como adjetivo; oraciones de relativo hendidas construidas con <i>que</i> sin importar el antecedente; fórmulas interrogativas directas introducidas por <i>cómo</i> reforzadas con <i>ser</i> + <i>que</i>; pérdida del verbo <i>ser</i> en la fórmula <i>es que</i>; alternancia entre posesivos tónicos y átonos; alternancia entre el pretérito perfecto y el pretérito indefinido, entre el presente y el pretérito perfecto, y entre el subjuntivo y el indicativo en oraciones sustantivas dependientes del verbo <i>crear</i>; ausencia de sufijos aspectuales y de diminutivos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano léxico: léxico estándar con presencia de mexicanismos; dualidad de términos para referirse a una misma realidad.
<p>García Aguiar y García Jiménez (2011: 127-138)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Características fonéticas: seseo; diptongación en algunos sustantivos y adjetivos; yeísmo. • Características morfosintácticas: uso de <i>ustedes</i> como pronombre para la 2.^a persona del plural; uso de adverbios con función de adjetivo; eliminación del artículo en determinadas estructuras; uso de los adverbios <i>acá</i> y <i>allá</i>; uso de la locución adverbial culta mexicana y centroamericana <i>entre más</i>; uso de la locución verbal <i>qué tanto</i> en vez de <i>cuán(to)</i> o <i>cómo de</i>; queísmo; uso de <i>jugar</i> como verbo transitivo sin preposición ni artículo; la pluralidad del complemento indirecto <i>les</i> desaparece al convertirse este pronombre en <i>se</i>, marcándose el plural en el pronombre de complemento directo (<i>se los di</i> en vez de <i>se lo di</i>); predominancia del pretérito indefinido frente al pretérito perfecto compuesto; predominancia del futuro simple frente a la perífrasis <i>ir</i> + <i>infinitivo</i>; uso de la perífrasis <i>haber que</i> seguido por verbo conjugado en plural (<i>no hay que perdernos</i>); uso de la perífrasis <i>estar por</i> + <i>infinitivo</i> con el significado <i>estar a punto de</i>; preferencia por el subjuntivo frente al indicativo en algunas construcciones; uso de verbos con un régimen diferente al español europeo; uso pronominal del verbo <i>tardarse</i> para indicar pérdida de tiempo; uso del verbo <i>obsequiar</i> con un complemento directo de persona, o con complemento directo que expresa el regalo y un complemento indirecto que expresa la persona que

	<p>lo recibe (<i>se las obsequié a, ustedes me van a obsequiar 500 dólares</i>); uso del verbo <i>aparecerse</i> como pronominal; uso del verbo <i>robar</i> como pronominal cuando no hay complemento indirecto; <i>apurarse</i> como sinónimo de <i>darse prisa</i>; preferencia por el indicativo frente al subjuntivo en casos de alternancia (<i>ojalá ganas</i>), construcciones en voz pasiva, interferencias y calcos sintácticos del inglés, uso del verbo <i>ser</i> en lugar de <i>estar</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Características léxicas: léxico libre de localismos, modernismos y vulgarismos; uso reducido de indigenismos o afronegrismos; influencia general del español de América.
<p>Scandura (2020: 48-60)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Nivel fonético y fonológico: rasgos generales del español de América; elusión de ambigüedades y confusiones; seseo; yeísmo; no aspiración ni pérdida de la <i>s</i> a final de palabra; no aspiración de la <i>s</i> en posición media o implosiva; sonido /x/ no fuerte; no elisión de las consonantes a final de palabra; énfasis en las <i>d</i> finales; énfasis en las dos vocales de diptongos y hiatos; betacismo; elisión de acentos y variaciones regionales. • Nivel morfosintáctico: uso de estructuras sencillas; influencia de la lengua origen; tendencia al uso de la voz pasiva. • Nivel léxico: influencia del español mexicano y de la norma madrileña, que ha ido desapareciendo como consecuencia de la globalización; facilidad de adaptación de formalismos y neologismos; dificultad en la neutralización de alimentos, ropa, colores, etc., por su amplia variedad terminológica dependiendo del país; tendencia al uso de la técnica de traducción de la <i>generalización</i>⁶⁸; uso de sinónimos formales sin importar el contexto; ausencia de insultos; uso de eufemismos; uso de extranjerismos, predominio aparente de criterios subjetivos en la elección léxica por parte del traductor.

Tabla 4: características del español en la traducción para doblaje. Elaboración propia a partir de Petrella (1997), Llorente Pinto (2006), García Aguiar y García Jiménez (2011) y Scandura (2020).

Ante la ya mencionada falta de un decálogo definido de las características del español neutro aplicado al doblaje, seguidamente, procederemos a comparar las características

⁶⁸ Véase el **Punto 4.3.2.**

de esta variedad recopiladas en la **Tabla 4**⁶⁹, indicando las similitudes y diferencias que hemos encontrado.

En el **plano léxico-semántico**⁷⁰, Scandura (2020: 60) destaca como característica principal la subjetividad del traductor en el criterio de selección del léxico. Petrella (1997: en línea) señalaba en su momento el uso de la norma culta madrileña —y, en menor medida, la mexicana— como base a la hora de decidir qué palabras emplear. Scandura (2020: 51-52) coincide en este hecho, pero matiza que la influencia de la norma mexicana es mayor que la madrileña. Con todo, la autora indica que la influencia de ambas normas se ha visto reducida como consecuencia de la globalización y la aparición de estudios de doblaje en otros países hispanoamericanos. Llorente Pinto (2006: 5) destaca también la presencia de mexicanismos en el léxico empleado en el neutro, aunque afirma que este busca, por lo general, ser común para toda Hispanoamérica. Por su parte, García Aguiar y García Jiménez (2011: 135) hablan tan solo de una influencia general del español hispanoamericano en el léxico. Petrella (1997: en línea) afirma también que existe una tendencia al uso de calcos de la lengua inglesa, así como al uso reducido de regionalismos e insultos. En este sentido, García Aguiar y García Jiménez (2011: 134) coinciden en que se evita el uso de expresiones localistas y vulgares, a lo que añaden también los neologismos —algo que, argumentan, tiene como resultado una sensación de artificialidad y arcaísmo en España— y la escasa presencia de expresiones de origen indígena. Scandura (2020: 54-55) también señala que existe una ausencia de expresiones malsonantes y que se tiende al uso de eufemismos, pero apunta a que la adaptación de neologismos sí es común. Además, coincide con Petrella en la presencia de extranjerismos. Por último, Scandura (2020: 52) destaca la dificultad para neutralizar terminología relacionada con campos como los alimentos, la ropa o los colores dada la amplia variedad terminológica dependiendo del país, y comenta que, con el fin de solucionar esto, se tiende al uso de hiperónimos y de un registro formal sin importar el contexto comunicativo, algo que Petrella (1997: en línea) ponía de relieve también en su momento: “[e]l léxico es atemporal, perteneciente a un registro formal, y responde a una norma culta de distintas procedencias”.

⁶⁹ Queda fuera del alcance de esta tesis doctoral explorar cuáles de estas características se detectan en *La sirenita*.

⁷⁰ Conviene destacar en este plano la existencia del *Glosario de español neutro*, elaborado por la Comisión de artes audiovisuales del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires como recurso para traductores audiovisuales (disponible en <https://tav-ctpcba.github.io/Glosario/>), y el glosario *Neutrolatino*, elaborado por un grupo de traductores e intérpretes entre quienes se encuentra la Dra. Scandura (disponible en <https://www.neutrolatino.com/>).

En cuanto a los **rasgos fonéticos y fonológicos**, Scandura (2020: 48) indica que el español neutro mantiene los rasgos generales hispanoamericanos, pero huyendo de localismos y regionalismos. García Aguiar y García Jiménez (2011: 131) destacan como principales características el seseo, el yeísmo y la diptongación de algunas palabras. Llorente Pinto (2006: 2-3), además, añade otras características, como un consonantismo fuerte y estable, la pérdida de consonantes implosivas y que no existe confusión entre la *r* y la *l*. Scandura (2020: 48-50) coincide en señalar el fenómeno del yeísmo y el seseo en el neutro —como también hacen Ávila (1997b), Gómez Font (2012) y Fuentes-Luque (2020a)—. Además, la autora suma a esto otras características, como la no aspiración o pérdida de la *s* en medio o al final de palabra, un sonido /x/ no fuerte, la no elisión de consonantes a final de palabra, énfasis en la *d* a final de palabra, énfasis de las dos vocales en diptongos y hiatos, y betacismo (pronunciación idéntica de la *v* y la *b*).

Por último, en lo que se refiere al **plano morfosintáctico**, Scandura (2020: 50) considera como una de las características del neutro la alternancia de estructuras sencillas que faciliten la comprensión del filme entre todos los hablantes con otras no tan naturales, así como una tendencia al uso de la voz pasiva. Petrella (1997: en línea) también apunta al uso de estructuras simples y de la pasiva como rasgos del neutro, y agrega el uso de perífrasis verbales con los verbos *poder* y *deber*. Esto, señalan ambas autoras, se debe a la influencia del inglés. Igualmente, García Aguiar y García Jiménez (2011: 134) hablan de una tendencia al calco de estructuras anglófonas. Llorente Pinto (2006: 3) apunta, asimismo, que las soluciones gramaticales en el neutro se alternan, aunque sin profundizar en dicha afirmación. Otros rasgos señalados por Petrella (1997: en línea) en relación con las estructuras son un uso escaso de marcadores textuales, el uso de oraciones condicionales para expresar deseo y probabilidad, y el orden *verbo + sujeto + objeto* en oraciones imperativas e interrogativas. En cuanto al uso de pronombres personales de 2.^a persona, Petrella (1997: en línea) afirma que, en singular, se emplea el *tú* y que, en el plural, no se emplea ni el *vosotros* ni sus formas verbales, sino el *ustedes* —algo en lo que coinciden García Aguiar y García Jiménez (2011), Gómez Font (2012) y Gutiérrez Maté (2017)—. Por otro lado, en cuanto al uso de los tiempos verbales, parece existir diversidad de opiniones. Petrella (1997: en línea) opina que se da una preferencia por el pretérito perfecto compuesto de indicativo —*yo he comido*— para hablar del pasado, y por el futuro imperfecto de indicativo —*yo comeré*— y el futuro perifrástico —*voy a comer*— para hablar del futuro. No obstante,

Llorente Pinto (2006: 4) matiza que se produce una alternancia entre el ya mencionado pretérito perfecto y el pretérito indefinido —*he comido/comí*—. Además, la autora señala que, en determinados contextos, se alterna entre presente y pretérito perfecto —*aún no sucede/aún no ha sucedido*—. Sin embargo, García Aguiar y García Jiménez (2011: 132-133) hablan de una predominancia del pretérito imperfecto por encima del pretérito perfecto compuesto, así como del futuro simple sobre el futuro perifrástico —*comeré/voy a comer*—. De manera adicional, ambas autoras mencionan la preferencia del subjuntivo por encima del indicativo en algunas construcciones —Llorente Pinto (2006: 4) alude a una alternancia entre el subjuntivo y el indicativo en oraciones sustantivadas dependientes del verbo *creer*, con oraciones como *¿Crees que eso pase?*—. Petrella (1997: en línea), por último, añade que existe una predilección por el pretérito imperfecto de subjuntivo por delante del pretérito perfecto simple o pretérito pluscuamperfecto de indicativo —*yo comiera o comiese* en vez de *comí* o *había comido*—. Otras características son el uso de *hacer* como verbo comodín, uso de algunos verbos pronominales como no pronominales y viceversa —*ríe por todo, no te tardes*— o falta de concordancia nominal y verbal y con la conjugación del verbo *haber* —*hubieron problemas*— (Petrella, 1997: en línea; Scandura, 2020: 50-51).

Finalmente, encontramos una serie de características morfosintácticas que, si bien no son recogidas por todas las autoras mencionadas en la **Tabla 4**, sí son señaladas por algunas de ellas. En primer lugar, tanto Llorente Pinto (2006: 3) como García Aguiar y García Jiménez (2011: 132) reflejan que, en el neutro, cuando el pronombre indirecto se indica con el invariable *se*, la marca del plural cae en el pronombre del complemento directo (*se los di* en lugar de *se lo di*). Petrella (1997: en línea) incluye también entre las características morfosintácticas el uso de los diminutivos *-ito* e *-illo* y casos de leísmo y loísmo. En cuando a las características señaladas exclusivamente por Llorente Pinto (2006: 3-5), encontramos el uso de *cuál* como adjetivo —*¿cuál difunto?*—; pérdida del verbo *ser* en la fórmula *es que* —*¿Qué no hay cena?*—; la alternancia entre posesivos tónicos y átonos; oraciones de relativo hendidas construidas con *que* sin importar el antecedente; fórmulas interrogativas directas introducidas por *cómo* reforzadas con *ser* + *que*; y, por último, ausencia de sufijos aspectuales y de diminutivos, algo que contrasta con la aportación de Petrella, quien sí afirma que el uso de diminutivos sí es común en el español neutro. Por último, entre las características destacadas por García

Aguiar y García Jiménez (2011: 131-134), encontramos la elisión del artículo en algunas estructuras, el uso de los adverbios *acá* y *allá*, etc.

A lo largo del **Punto 3.1.** hemos ahondado en cómo la definición, nomenclatura, usos y características del neutro han cambiado con el paso del tiempo, dejando patente una aparente falta de consenso entre los diferentes autores que han trabajado este tema. Dicho esto, con el fin de entender la evolución del neutro desde sus orígenes hasta la actualidad dentro del panorama audiovisual, es necesario realizar un recorrido a lo largo de su historia, lo que procedemos a llevar a cabo en el **Punto 3.2.**

3.2. La historia del español neutro en la TAV

Una vez hemos revisado cómo han evolucionado la definición, nomenclatura, usos y características del español neutro a lo largo de los años, a través de distintos autores, en el presente punto procederemos a profundizar en la historia de esta variedad de español dentro de la TAV hispanoamericana. Así pues, en el **Punto 3.2.1.** realizaremos un repaso a los orígenes e implantación del neutro en Hispanoamérica para, en el **Punto 3.2.3.**, explorar el estado de este desde finales del siglo XX hasta la actualidad, prestando especial atención a los argumentos expuestos a favor y en contra de su uso. Por otro lado, dedicaremos el **Punto 3.2.2.** para exponer el uso del neutro en España durante las décadas de 1960 y 1970.

3.2.1. Orígenes e implantación del español neutro en Hispanoamérica

Al igual que ocurre con otros de los contenidos vistos en el **Punto 3.1.**, —definición, nomenclatura, características, etc.—, parecen existir ciertas discrepancias acerca de cómo y cuándo surgió el español neutro. En un principio, la mayoría de las propuestas sitúan la creación de esta variedad entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado (Scandura, 2020: 41). Sin embargo, otros autores —como García Izquierdo (2006), Chaume (2013b) o Fuentes-Luque (2020b)— van más allá y apuntan incluso a la década de 1960.

Sea como fuere, y como ya se ha apuntado, la creación del neutro responde, en última instancia, a una disputa que surge con la llegada del cine sonoro a los países de habla hispana: la *guerra de los acentos*. Este conflicto, recordemos, partía de qué variedad diatópica de español utilizar en las versiones multilingües y los doblajes de entre finales

de la década de 1920 y principios de la década de 1940: o bien el europeo, o bien el hispanoamericano (Gunckel, 2008: 334). El debate, empero, iba más allá, pues, tal y como ya indicaba Piqueras en la época (1931: 4; 1932a: 176), el conflicto se daba también entre los diferentes países hispanoamericanos. Sin embargo, aunque generalmente suele apuntarse a la llegada del cine sonoro como el comienzo del problema, lo cierto es que este tiene su origen en la época del cine mudo (véase el **Punto 2.1.3.**), cuando productores, distribuidores y exhibidores comenzaron a emplear las mismas traducciones de intertítulos en España e Hispanoamérica, algo que, de acuerdo con Serna (2014: 128), despertó ya en su momento las quejas de la prensa especializada: “critics [...] protested translations that failed to take into account the linguistic particularities of their target audiences, which varied by country and region”. Dicho esto, no fue hasta la llegada del sonido al cine cuando el problema alcanzó su punto álgido, haciéndose así evidente para los estudios estadounidenses, que hasta ese momento habían ignorado la cuestión.

El debate, indica Gunckel, giraba en torno a qué vocabulario y acento emplear, siendo los principales puntos de conflicto el seseo y el yeísmo. Las voces a favor del uso del habla hispanoamericana argumentaban que la gran mayoría de los actores y actrices hispanohablantes empleados por Hollywood, así como del público, eran de esta región. Además, defendían que muchas películas estaban ambientadas en Hispanoamérica, por lo que el hecho de que los personajes hablaran con una variedad de español distinta a la hispanoamericana rompía la suspensión de la incredulidad⁷¹ —llegándose incluso a tildar el uso del habla de España como ridículo—. Por otro lado, quienes estaban a favor de la variedad diatópica española argumentaban que la adopción de esta ayudaría a estandarizar el español empleado en las películas de Hollywood frente a la diversidad de acentos hispanoamericanos. Además, defendían también que esta variedad era la empleada en el teatro, por lo que no tenía por qué ser recibida con extrañeza por el público, sino como una extensión de las convenciones teatrales al cine (2008: 334).

Frente a esta situación, y ante una falta de entendimiento entre ambas partes, “there was a general agreement that the industry should adopt standards or guidelines” (Gunckel, 2008: 334). El conflicto llegaría incluso a tomar tintes diplomáticos cuando, en el año

⁷¹ Concepto acuñado por el escritor británico Samuel T. Coleridge en el siglo XIX y definido como “[the] audience’s tolerance of the fictionality of media content [...] sacrificing Realism, and occasionally logic and believability, as well as the media content’s aesthetic quality for the sake of enjoyment” (Böcking, 2008: 1).

1931, los cónsules de hasta 16 países hispanoamericanos (Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela) se reunirían para tratar de esclarecer qué variedad de español adoptar en el cine, en el que fue, según Fuentes-Luque (2019a: 6), el primer intento formal de consensuar y regular el uso de un español neutro para la TAV. Los principales acuerdos a los que se llegó en dicha reunión fueron la consideración del español como una *unidad* en la que las variedades hispanoamericanas eran igual de correctas que la hablada en España, la estandarización de la pronunciación de los actores y actrices siguiendo la variedad diatópica española y el uso de variedades y acentos hispanoamericanos para la caracterización de personajes y regiones (s.a., 1931: s.p.).

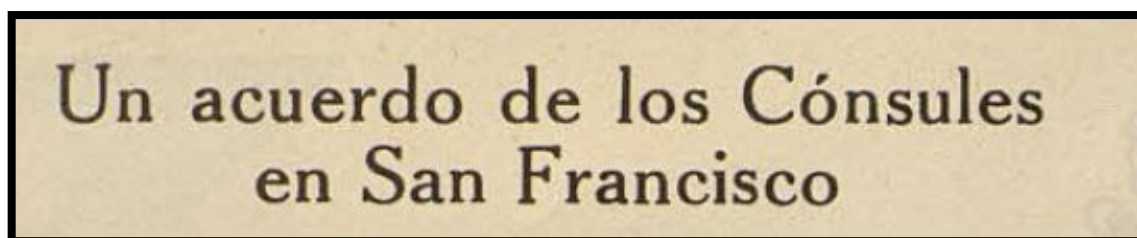


Imagen 29: titular de la revista española *Arte y cinematografía* (s.a., 1931: s.p.) en el que se anuncia la reunión entre cónsules hispanoamericanos para debatir la cuestión de la lengua española en el cine.

Gunckel (2008: 335), además, afirma también que, durante estos años, se produjeron múltiples reuniones entre la Montion Picture Producers and Distributors of America y la Spanish-American Cultural Association, con el fin de solventar el problema. A raíz de estas se decidió, como ya había ocurrido en la reunión entre los 16 cónsules hispanoamericanos, adoptar el español europeo como estándar en Hollywood, siempre y cuando los personajes y la ambientación no fueran hispanoamericanos. Igualmente, el ya mencionado I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (véase el **Punto 2.2.3.**) celebrado en 1931 también trató de esclarecer qué variedad de español emplear en el cine, con la aprobación del uso del español europeo en la mayoría de los casos (Ballester Casado, 2001: 85).

Será durante estos años de búsqueda de unas normas para regular el español en el cine cuando, según algunos autores, tendrá lugar la aparición del español neutro. Chaume (2004: 47; 2012a: 12), por ejemplo, afirma que los primeros doblajes destinados al público de habla hispana se realizaron en esta variedad —si bien, en trabajos posteriores

(Chaume, 2013b), el autor indicaría que esta surge en los años sesenta—. Nájjar (2015: 152), por su parte, también apunta a la década de 1930 como el origen del neutro, aunque diferencia, tal y como hemos visto en el **Punto 3.1.**, entre *acento neutro* —que buscaba moderar el acento de los actores y actrices— y *castellano neutro* —“el uso del idioma castellano pretendidamente *universal*”—. Igualmente, Ávila (1997b: 70) y Ballester Casado (2001: 68) hablan del origen del español neutro en los años treinta — el primero llega a afirmar que el neutro se origina en los doblajes producidos en Joinville—, aunque cabe destacar que ambos autores emplean de forma indistinta las denominaciones *acento neutro* y *castellano neutro*.

Así, podemos observar cómo ya durante la década de 1930 se dan los primeros pasos hacia la estandarización del idioma español en los doblajes y versiones multilingües, con algunos autores llegando a defender que el neutro nace en estos años. Sin embargo, estos primeros movimientos serían en balde, pues, mientras que en España terminaría por establecerse un doblaje de corte localista con la llegada de la dictadura de Francisco Franco, el abandono de las versiones, las malas experiencias con los primeros doblajes y la aceptabilidad del público para con el subtítulo en Hispanoamérica, que se convertiría en la principal modalidad de TAV en la región (véanse los **Puntos 2.3.** y **2.4.**), harían que estas primeras propuestas de regulación del español en las películas de Hollywood quedaran en nada.

Ya adentrándonos en las décadas de 1940 y 1950, diversos autores señalan que el neutro nació durante esta época. Este es el caso de Iglesias Gómez (2011: 501), que conecta de forma directa el origen del español neutro con los doblajes de las películas de la Walt Disney Pictures. Así, el autor afirma que, tras experiencias negativas con los doblajes al español realizados en Joinville —como el del cortometraje *Three Little Pigs* (Burt Gillet, 1933), que mezclaba actores españoles y franceses— o el doblaje original al español de *Snow White and the Seven Dwarfs* (David Hand, 1937), grabado en los EE. UU. con un elenco que mezclaba tanto hablantes nativos como no nativos de distintas nacionalidades, Disney apostaría para su siguiente largometraje, *Pinocchio* (Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940), por un doblaje que marcaría el inicio del español neutro (para más información al respecto, véase el **Punto 5.6.1.**).

García Aguiar y García Jiménez (2011: 130), por su parte, identifican otro posible origen del español neutro: el año 1944, cuando la Metro-Goldwyn-Mayer trasladaría a

un grupo de actores desde México hasta Nueva York, con objeto de grabar allí doblajes destinados para el público hispanoamericano. Este hecho se da —tal y como hemos expuesto en el **Punto 2.4.2.2.**— por el interés de Hollywood en distribuir contenido audiovisual doblado a Hispanoamérica para hacer frente al éxito de las cinematografías mexicana y argentina, que vivían en ese momento una edad de oro. En palabras de Fuentes-Luque (2020a: 55):

En la recta final de la Segunda Guerra Mundial las productoras de Hollywood ya estaban doblando películas al español para recuperar el gran mercado latinoamericano. [...] MGM anunció que la compañía incorporaría actores de diferentes países latinoamericanos para mezclar los diversos acentos y expresiones del español, y otras compañías siguieron el ejemplo y se prepararon para el prometedor filón de las versiones en español.

Pero mientras que García Aguiar y García Jiménez (2011: 130) dicen que este sería el origen del español neutro —o, al menos, de un español mexicano neutro, ya que la gran mayoría de profesionales eran originarios de este país—, Fuentes-Luque (2020a: 58) indica que estos doblajes se caracterizaban por “una variedad lingüística de acentos que en un principio no se intentaba camuflar, reconociéndose los acentos argentino, mexicano, castellano o cubano, entre otros”.

Dicho esto, Nájjar (2015: 130-131) afirma que la vuelta de estos actores a México se produciría tres años después, en 1947, y que con su regreso tendría lugar el despegue de la industria del doblaje mexicano. Y es durante los primeros años de dicha industria, según Guevara (2013: 14-16), cuando el neutro nacería “en el subtítulo para su forma escrita y en el doblaje para su forma oral”. Así, sería con los doblajes de las películas de animación de la Walt Disney Pictures y de las series de televisión de los años cincuenta cómo el español neutro se extendería por toda Hispanoamérica, con los directores de doblaje como responsables de *neutralizar* el idioma, a veces llegando a recibir sugerencias del público de los distintos países que les ayudaban a perfeccionar la variedad.

Otros autores, no obstante, van más allá y sitúan el nacimiento del neutro, como ya hemos dicho, en la década de 1960. Chaume, a pesar de haber apuntado con anterioridad que el neutro nace en los años treinta (2004, 2012a), afirma en trabajos posteriores (2013b: 24) que el neutro nace en la década de 1960 como “un modelo lingüístico artificial para doblar al español filmes, series de TV y dibujos animados

norteamericanos”, creado para emular y combinar “rasgos lingüísticos de diferentes dialectos del español hablados en España y Latinoamérica”. En esta línea se sitúa también García Izquierdo (2006: 153), quien afirma:

[E]l español neutro es una creación de varias productoras cinematográficas que, en México (según algunos; en Puerto Rico, según otras versiones), a mediados de los 60, y por una cuestión de rentabilidad económica de sus productos en el mercado hispanohablante, se pusieron de acuerdo en impulsar una nueva variedad del español, al que llamaron español o castellano neutro.

Fuentes-Luque (2020a: 61; 2020b: 142) también se posiciona a favor del origen del neutro en la década de 1960, pero, en lo que se refiere a la ubicación, señala que no surge en las principales potencias audiovisuales de habla hispana (México, Argentina y España), sino en el Caribe; en concreto, en Venezuela y, sobre todo, en Puerto Rico. La creación del español neutro, indica el autor, sería una consecuencia de la amplia variedad de nacionalidades de los actores de doblaje presentes en la isla, que fue explotada por directores de doblaje como Axel Anderson, Enrique Romero o Ricardo Palmerola para crear esta variedad (2020b: 142).

Así pues, tal y cómo hemos indicado, las discrepancias en torno al origen del neutro son evidentes. ¿Cuándo y dónde nace, pues, el español neutro? En vista de la escasez de fuentes bibliográficas y de la diversidad de opiniones de los distintos autores consultados, esta no parece ser una pregunta de fácil respuesta. Tal vez, y a modo de conjetura, el surgimiento del neutro no tuvo lugar en un momento y localización geográfica determinados, sino que más bien fue gestándose como variedad de forma inconsciente por parte de traductores, ajustadores, actores y directores de doblaje, etc., a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y sesenta en diversas ubicaciones, quizás de forma paralela en México y Puerto Rico, pues estas eran las principales potencias dobladoras en Hispanoamérica durante estos años —en esta dirección apunta, por ejemplo, Llorente Pinto (2013: 3)—, hasta asentarse en los años sesenta y setenta, cuando, de acuerdo con Ávila (1997b: 70), los doblajes en neutro llegarían incluso a las televisiones españolas. No obstante, creemos necesarios futuros trabajos de corte historiográfico centrados en el español neutro para poder esclarecer con exactitud el origen de esta variedad.

3.2.2. *El uso del español neutro en España durante los años sesenta y setenta*

Tras haber indagado en el nacimiento del español neutro en Hispanoamérica, seguidamente dedicaremos una breve sección a considerar cómo, durante las décadas de 1960 y 1970, se introdujeron, a través de la televisión, doblajes en esta variedad lingüística en nuestro país. Tras una amplia búsqueda bibliográfica, parece que son pocas las investigaciones que han tratado de forma pormenorizada este suceso. Entre los escasos trabajos donde se menciona encontramos las aportaciones de Ávila (1997b), Mazzitelli y Garrido Domené (2019) o Fuentes-Luque (2019a, 2020b), entre otros. Sin embargo, la presencia del español neutro en las televisiones españolas durante los años sesenta y setenta es de gran interés para la historia de la TAV de habla hispana, pues no solo supondría una brecha en la *filosofía* del régimen franquista (Ávila, 1997a: 203), sino que marcaría un breve periodo de tiempo en el que prácticamente la totalidad de la TAV en nuestro idioma se realizaría en países hispanoamericanos (Fuentes-Luque, 2019a: 1).

De entre los distintos trabajos que mencionan la presencia del español neutro en nuestro país, nos gustaría destacar la aportación de Ávila (1997a: 199-207), quien repasa exhaustivamente este fenómeno, como recogemos en este párrafo y los dos siguientes. De acuerdo con el autor, la llegada de la televisión supuso la entrada a España de doblajes realizados en neutro fuera de nuestras fronteras en forma de telefilmes y series de televisión. Este fenómeno comenzaría entre finales de la década de 1950 y principios de 1960. El primero de estos doblajes sería el de *Highway Patrol* (Frederick Ziv, 1955-1959), primera serie extranjera en emitirse en la historia de Radiotelevisión Española (RTVE) (Morales Pérez, 2017: en línea), a la que seguiría otras como *Bewitched* (Sol Salks, 1964-1972) o las ya mencionadas *I Love Lucy* o *Perry Mason* —primer gran éxito de una serie extranjera en nuestro país—, entre otras muchas. La gran mayoría de estas llegarían dobladas por estudios puertorriqueños, aunque también mexicanos.

Conforme la televisión se fue afianzando en España, los estudios de doblaje nacionales comenzaron a demandar que los doblajes dejasen de adquirirse del extranjero, para imitar el modelo cinematográfico y emitir series dobladas en español europeo. También hubo aquí críticas por parte de la prensa española, si bien las reacciones fueron menos exacerbadas que las vistas durante la *guerra de los acentos*. Sin embargo, dados los grandes gastos que experimentaba en ese momento TVE, aún en fase de expansión, la

cadena tan solo doblaría unas cuantas series en estudios españoles durante la década de 1960. No sería hasta la primera mitad de los setenta cuando la cadena pública apostaría de forma clara por el doblaje en español europeo. Algunas de las primeras series traducidas y dobladas en España serían *S.W.A.T.* (Aaron Spelling y Leonard Goldberg, 1975-1976) o *The Love Boat* (Aaron Spelling y Douglas S. Cramer, 1977-1086), a las que seguirían otras muchas en lo que pasaría a convertirse en la norma en nuestro país —hasta el punto en el que el uso del neutro se desaconsejaría debido al rechazo de la audiencia (Ávila, 1997b: 70)—. En esto tendría un papel importante el propio gobierno español, pues miembros de este —entre ellos, Fraga Iribarne— presionarían para que la televisión pública dejase de trabajar con el extranjero y pasase a encargarse los doblajes a estudios nacionales.

Así, los doblajes en español neutro desaparecerían de nuestras pantallas a lo largo de los años setenta. No obstante, Mazzitelli y Garrido Domené (2019) afirman que el neutro podría seguir escuchándose en nuestro país durante los años ochenta y noventa, sobre todo en series infantiles y películas de animación. En esto coincide el propio Ávila (1997a: 206-207): “[p]ese a que las fuentes de Televisión Española con responsabilidad en aquellos años aseguran que en 1973 se terminaron los doblajes en castellano neutro, lo cierto es que todavía en 1984 se podían escuchar algunas series infantiles con este peculiar acento”. Un caso especial sería el de la Walt Disney Pictures y sus doblajes, práctica de especial interés para nuestra investigación, que trataremos más a fondo en el **Capítulo 5**.

3.2.3. El español neutro desde finales del siglo XX hasta la actualidad: situación y críticas

Una vez explorados los posibles orígenes del neutro y su introducción y abandono en España, en el presente punto pasaremos a exponer la situación y usos actuales de esta variedad de español. Tal y como hemos visto en el **Punto 2.4.2.2.**, la desaparición de la industria del doblaje puertorriqueño dejó a México como la mayor potencia dobladora en Hispanoamérica durante finales del siglo XX. Este hecho se vio reflejado también en el neutro, pues, si bien hasta el momento esta variedad se había desarrollado —en vista de las fuentes consultadas— tanto en Puerto Rico como en el país azteca, a partir de los años ochenta este pasaría a estar influenciado, sobre todo, por el español mexicano (Scandura, 2020: 42). Esto es así hasta el punto de que muchos autores establecen una

relación directa entre el neutro y la variedad diatópica mexicana —García Aguiar y García Jiménez (2011), Gutiérrez Maté (2017), etc.—. Sobre esto, Martín Villa (2015: 5) llega a decir incluso que, en la actualidad, “ese español neutro mexicano del que tanto se habla, [sic] se degeneró hasta volverse para una parte de la industria un mexicano con acento *light*”, una consecuencia del empeoramiento de las condiciones laborales que la industria del doblaje mexicano ha sufrido en las últimas décadas. Martínez Moreno (2022: 10) apuna también hacia esta realidad, y afirma que la expansión del español neutro ha supuesto “la internacionalización del *habitus* lingüístico⁷² del centro de México y su imposición en los doblajes latinoamericanos; proceso impulsado por el poder que ejerció México y sus empresas en el mercado”.

Esta identificación del neutro con el español de México a nivel léxico y fonético, dice Fuentes-Luque (2020a: 61), ha llevado a que esta variedad reciba hoy en día críticas venidas desde un gran número de países hispanoamericanos. Dichas críticas, a pesar de no haber alcanzado la intensidad de las vistas durante la *guerra de los acentos* de los años treinta (Fuentes-Luque, 2020b: 142), sí encierran, en opinión de García Izquierdo (2009: 27), elementos de lucha de identidad y resistencia lingüística frente al fenómeno de la globalización. Martín Villa (2015: 8), sin embargo, va aún más allá y habla de cómo las tensiones políticas, los conflictos territoriales y los sentimientos nacionalistas también influyen en el rechazo de muchos países hispanoamericanos hacia el neutro producido en México. Estas acusaciones, con todo, no son nuevas. Ya en los años noventa, Ávila (1997b: 26) denunciaba esta situación, avisando de que el problema empezaba ya por aquel entonces a “preocupar a algunos intelectuales y universidades sudamericanos”:

[A] otro lado del Atlántico, la fuerte influencia del doblaje mexicano o portorriqueño en países de Centroamérica y Sudamérica es uno de los ejemplos de influencia preocupante. [...] [H]e podido comprobar cómo en Honduras, Costa Rica, El Salvador, Colombia, Venezuela o Uruguay se están introduciendo modismos y giros lingüísticos propios de la cultura mexicana. Es necesario alertar de que esta homogeneización lingüística tiene, sin duda, el peligro de la pérdida progresiva de identidad cultural [...].

Nájar (2015: 165-166), sin embargo, ignora las críticas vertidas hacia los doblajes producidos en México y defiende que la exportación del español —neutro— mexicano y

⁷² Concepto definido por el autor como “las variantes lingüísticas predominantes o que se perciben y ejecutan como tal” (Martínez Moreno, 2022: 11).

la buena recepción que este ha tenido desde sus inicios en toda Hispanoamérica es consecuencia de la relevancia internacional de los medios de comunicación mexicanos, de las políticas expansionistas de Hollywood, del auge de la televisión y, por último, de la simpatía que tradicionalmente ha despertado el país azteca entre sus vecinos. No obstante, si acudimos al artículo 23 de la ya mencionada Ley Federal de Cinematografía (1999: en línea), podemos observar cómo desde México se buscaba la protección de la lengua y la cultura nacional a través del doblaje, con medidas de corte nacionalista similares a las tomadas en España durante los años cuarenta. En concreto, el artículo especifica que, para conservar la identidad lingüística de la nación, el doblaje debe grabarse en estudios ubicados en México y con personal residente en el país. Esta medida resulta de interés, pues ayuda a entender las críticas vertidas desde otros países hacia el doblaje producido en México, y es que, ¿cómo puede un doblaje que busca la conservación de la identidad lingüística de un país satisfacer también a una comunidad de hablantes tan heterogénea como la hispanoamericana?

Dejando a un lado a México, Argentina es otro país que, desde comienzos del siglo XXI, ha apostado por la creación de una industria del doblaje para convertirse en una nación exportadora de esta modalidad (véase el **Punto 2.4.2.2.**). En palabras de Craig (2007: en línea):

Más argentinos les [*sic*] ponen voz a películas, series y dibujos. [...] Hasta no hace mucho, el doblaje era casi monopolio mexicano, pero variables que van desde las ventajas económicas hasta el desarrollo de talentos locales a partir de la enseñanza del neutro, han metido a la Argentina en la conversación.

El desarrollo de esta industria del doblaje, como ya hemos señalado a lo largo de este capítulo, ha venido acompañado por la voluntad de crear un neutro argentino que fuera comprensible para toda Hispanoamérica a la par que de uso corriente en el país (s.a., 1986: en línea). Esta intención, reflejada en la ya mencionada ley de 1986 sobre la regulación del doblaje en español neutro en el país sudamericano, ha planteado, a lo largo de los años, dice Fuentes-Luque (2019a: 12), diferentes puntos de debate: ¿cómo puede el español que pretende usarse ser neutro si se pretende seguir el uso corriente argentino? Y, si toma como base la variedad diatópica argentina, ¿cómo se garantiza la comprensibilidad entre todas las comunidades hispanoamericanas, más aún cuando el objeto final del uso del neutro por parte de la industria argentina es el de grabar doblajes

que puedan ser exportables al resto de países de la región —el neutro, al fin y al cabo, enmarca el lenguaje empleado como *internacional* (Bravo-García, 2011: 53)—?

Además, señala Fuentes-Luque (2019a: 13), estas pretensiones se podrían hilar también con otra cuestión, ya esgrimida por la propia Argentina y otros países hispanoamericanos en contra del español neutro mexicano: ¿es la intención del gobierno y la industria audiovisual argentina exportar doblajes en español neutro argentino —más allá de los obvios intereses comerciales— una forma de colonización audiovisual y manipulación lingüística? Aquí cabría mencionar, sin embargo, que sí existe una tradición por el uso de un lenguaje neutro en la traducción literaria producida en el país, pues, en palabras de Benseñor (1993: s.p.), “Argentina, en materia de traducción literaria, ha sido tradicionalmente respetuosa de los rasgos lingüísticos que nos unen con el resto de los hablantes del castellano”. No obstante, Gargatagli (2012: en línea) desmarca el lenguaje tradicionalmente empleado en la traducción literaria en Argentina de “ese engendro presente y comercial llamado castellano neutro”⁷³.

Argentina, sin embargo, no es el único país que se ha sumado a México en la creación de una industria del doblaje empleando un español neutro. Fuentes-Luque (2020a: 60) afirma que el doblaje venezolano se diferenció en sus orígenes del mexicano por el empleo de un español neutro —o, al menos, más neutro que el usado en el país norteamericano—. Igualmente, Martín Villa indica que, frente al rechazo que el español neutro mexicano impuesto por los EE. UU. ha provocado entre los espectadores de Suramérica y Centroamérica — algo que, como consecuencia, ha traído en los últimos años un auge de la defensa de los valores nacionales y regionales de los países de estas regiones—, las industrias de la TAV de Venezuela y, más concretamente, de Colombia (por su mayor estabilidad política) podrían producir un español neutro que funcionara mejor entre el público dada su mayor cercanía e influencia cultural en el resto de Hispanoamérica —con la excepción de Argentina, dadas sus peculiaridades lingüísticas— (2015: 8-9).

⁷³A modo de curiosidad, durante la década de 1940, la industria cinematográfica argentina ya apostaba por el uso de un lenguaje *neutro* propio de la literatura: “el lenguaje también se modificó; perdió vigencia el diálogo realista y se puso de moda el de tipo literario hispanizante; fue la época donde el ‘tú’ sustituyó al ‘vos’” (Getino, 1998: 21). Esto, indica Mateu (2008: 15-16), se hizo con el fin de aumentar el atractivo de las películas argentinas entre el público hispanoamericano.

Las críticas al neutro, sin embargo, no se centran tan solo en las connotaciones ideológicas y nacionalistas de su uso. Iparraguirre (2014: 249) señala que el español neutro parece ser a veces entendido como un peligro para la riqueza del idioma, algo que no coincide con la realidad, dice la autora, pues esta modalidad “de ninguna manera se piensa como lengua de uso cotidiano, sino como variedad lingüística diseñada para ciertos contextos específicos: contenidos mediáticos, traducciones comerciales, difusión científica, entre otros”. De esta misma crítica habla Bravo-García (2011: 54), que afirma que el adjetivo de *neutro* hace que este se perciba en ocasiones como un español *empobrecido* con el que los hablantes no pueden conectar: “[c]on frecuencia, se plantea que si se rompe la conexión con una identidad nacional [*sic*] ¿qué virtud puede tener una lengua que no es de nadie?”. No obstante, la autora defiende que este no tiene por qué ser el caso con el neutro (Bravo-García, 2009: 93):

La empatía lingüística mejor lograda no es la que selecciona únicamente rasgos comunes a los consumidores finales de un producto, sino la que nos hace sentir como próximos rasgos que en realidad no pertenecen a nuestra modalidad, pero que se introducen en sus variantes afines, concomitantes con usos pasivos o próximos que no resultan ajenos para el espectador y no provocan rechazo. Esta es la primera de las virtudes que debe tener un buen *neutro*.

Por otro lado, García Izquierdo (2009: 19-20) plantea también que la existencia de una variedad neutra de español no tiene por qué estar reñida ni anular la diversidad y riqueza lingüística del español.

Scandura (2020: 60-63), aparte, plantea otros problemas generados por el uso de esta variedad de español. Si el neutro pretende emplearse para todo el territorio hispanoamericano, ¿quién decide qué es natural y correcto gramatical y políticamente? ¿Cómo se eligen los términos más utilizados? Ante esto, la autora señala que, posiblemente, el uso de un español totalmente neutro sea una quimera. Otro problema que identifica (2020: 71-75) es que, en el caso de Argentina, el neutro se enmarca en el género infantojuvenil, pero el receptor puede ser tanto un niño como un adulto. Esto, indica, provoca que el uso de un vocabulario formal —una característica de la variedad, como vimos en el **Punto 3.1.1.**— lleve a confusiones y problemas de comprensión para los niños. Por otro lado, advierte también de que, mientras la gente joven toma el neutro con naturalidad, son los adultos quienes lo perciben como algo ajeno. La influencia —y contaminación— del neutro en el vocabulario de los niños, señala, es también percibido por algunos como otro problema. En esto último coincide Llorente Pinto (2013: 5-6),

que, volviendo de nuevo a las críticas de corte ideológico, alerta de los riesgos a la identidad cultural que esto supone para los países receptores.

No obstante, todas estas críticas y recelos no parecen estar poniendo en entredicho, ni ahora ni en un futuro, el uso del español neutro (Scandura, 2020: 76). La razón, indica Fuentes-Luque (2019a: 10), se debe a los intereses económicos de Hollywood, pues esta variedad permite “to treat the whole of Spanish speaking Latin America as a single market —thus saving them [Hollywood studios] time, work and, above all, money— instead of carrying out customized audio-visual translations”. De hecho, ya a finales de la década de los 2000, Bravo-García afirmaba que, al margen de posiciones a favor y en contra, el neutro era cada vez más demandado por los medios de comunicación (2009: 96).

Esta tesis es también defendida por Giménez Casset (2014: en línea), quien, hablando sobre el crecimiento del doblaje en Argentina, afirma que las críticas al neutro —entre las que se incluyen el uso de léxico y expresiones ajenas al público del país y provenientes de México o de un registro culto— tan solo esconden una excusa para atacar al doblaje, pues el subtítulo argentino comparte estas características:

Ese híbrido que ahora parece que rechazamos y que acabamos de descubrir como arma a favor del subtítulo, la causa de que ese pandillero aparezca en los cines argentinos hablando en un registro formal o utilizando mexicanismos o términos que no oímos en ninguna parte, no es un problema exclusivo del doblaje. Es probable que ese subtítulo también esté plagado de “malditos desgraciados” y de expresiones como “¡Vete al demonio!”. Y el humor, los juegos de palabras y toda esa intención lingüística del guionista de la película también se resuelven del mismo modo. ¿Todos somos políglotas y entendemos la cultura de la obra original? ¿Y si se tratara de una película china y todo fueran rayos y centellas? ¿La miraríamos con subtítulos también? ¿Creeríamos en ese subtítulo? ¿No atenta también contra el aspecto lingüístico, contra la fidelidad a la intención del guionista y contra la credibilidad de la traducción?

En la actualidad, en opinión de Scandura (2020: 42), esta variedad de español es, al menos a nivel fonológico, cada vez más *neutra*, una consecuencia de la globalización y de la aparición de nuevas industrias de doblaje por distintos países de Hispanoamérica. En este sentido, la autora se muestra en consonancia con El Halli Obeid (2012: en línea), que destaca del neutro la capacidad de adaptación y continua evolución por su vinculación a los medios de comunicación y a la industria del entretenimiento.

A lo largo del presente punto hemos podido observar cómo el español neutro ha ido desarrollándose a lo largo de los años hasta encontrarse ya plenamente asentado en la industria del entretenimiento audiovisual hispanoamericano, si bien no sin críticas. Pasemos ahora a abordar la cuestión del español europeo.

3.3. El caso del *dubbese* en España: el *español europeo*

Tras haber hablado sobre qué es y cómo surge el español neutro dentro de la traducción para doblaje en Hispanoamérica, en el presente punto pasaremos a reflexionar acerca del modelo de *dubbese* que se ha empleado históricamente en el doblaje destinado al público español, prestando especial atención a cuáles son sus principales características y a cómo influyó la situación política y el clima de nacionalismo reinante en nuestro país durante la dictadura de Francisco Franco —entre otros factores— en su consolidación.

3.3.1. Nomenclatura y características

A lo largo del **Punto 2.4.2.** y del **Punto 3.2.** hemos visto cómo el establecimiento del doblaje en Hispanoamérica vino impulsado no por una voluntad de los países receptores —pues el público aceptaba sin problemas el subtítulado y no había regulaciones en pro de otra modalidad, como sí ocurría en otros lugares—, sino por el ímpetu de Hollywood por acrecentar su presencia en este mercado frente al empuje de las industrias cinematográficas de Argentina y México y la pérdida de los mercados europeos como consecuencia de la II Guerra Mundial. Esto, como hemos desarrollado a lo largo del presente capítulo, tuvo entre sus consecuencias la aparición del español neutro como variedad lingüística empleada en los doblajes destinados para el público hispanoamericano. Una variedad, sin embargo, que, como se ha mostrado, ha sufrido y continúa encontrando críticas por su cercanía a ciertas variedades diatópicas en detrimento de otras —en especial la mexicana (Gutiérrez Mate, 2017: 269)— y por un sentimiento de *imposición* por parte de los EE. UU. (Martín Villa, 2015: 8-9).

Este no fue, sin embargo, el caso de España, que —al igual que otros países de su entorno, como Francia, Italia o Alemania— instauró el doblaje como modalidad de TAV obligatoria en el país durante los primeros años de la dictadura franquista en consonancia con una serie de políticas lingüísticas con fines nacionalistas y proteccionistas (véase el **Punto 2.4.1.**). Así, creemos poder sugerir que el modelo de

lengua empleado en el doblaje destinado al público de España, nuestro *dubbese*, se diferencia del español neutro para doblaje por el hecho de que este último —como ya hemos dicho en el párrafo anterior— viene impulsado por las decisiones tomadas desde Hollywood para con el mercado hispanoamericano, mientras que el primero parte de unas políticas concretas, internas y con el objetivo de proteger —e imponer— la lengua y la cultura del país.

En este sentido, el nuestro se aproximaría más a la definición de Chaume (2013b: 23), para quien el *dubbese* “es el modelo de lengua que cada cultura prefiere aplicar a sus doblajes y está fuertemente influido por la política lingüística de cada lengua, país y cultura”, ya que fueron las políticas lingüísticas adoptadas durante el Franquismo para con los medios audiovisuales —entre ellas, la ya mencionada *Orden del 23 de abril de 1941*— lo que daría forma al español empleado en los doblajes de nuestro país.

Sobre este modelo de lengua, y como ya adelantábamos en el **Punto 3.1.**, Mayoral (1998: 4) llega a afirmar que este estándar podría considerarse, en cierta manera, una suerte de *neutro* propio de España y al margen del español neutro hispanoamericano:

En cierto modo, este neutro existe también en España, pues los locutores de los medios de comunicación y los actores de doblaje utilizan también un español neutro, que no corresponde a ninguna variedad regional concreta; todos comparten un registro coloquial culto y las diferencias fonéticas son mínimas.

Sobre cómo nombrar a esta variedad de español empleada en nuestro modelo de *dubbese*, son varias las denominaciones que, en los últimos años, se han acuñado tanto desde la academia como desde la industria. García Izquierdo (2009), por ejemplo, habla de *español peninsular*. Gutiérrez Mate (2017), en cambio, se refiere a esta como *español de España*, aunque recoge otras etiquetas como *español europeo* (a veces únicamente *europeo*) o, simplemente, *español* (en contraposición con *latino*). Chaume (2018a), por su parte, emplea las nomenclaturas *español europeo*, *español peninsular* y *castellano*. Mazzitelli y Garrido (2019), a su vez, alternan entre *español peninsular* y *español estándar peninsular*. Finalmente, Fuentes-Luque (2019a) se refiere a esta como *español peninsular europeo*. Por otro lado, si recordamos las **Imágenes 26 y 27**, en ellas

el doblaje para el público español se denominaba *castellano* y *español*⁷⁴, respectivamente. Así pues, ante la amplia variedad de nomenclaturas al respecto, conviene preguntarse qué denominación es la más correcta para esta variedad de español.

Si recreamos la tabla elaborada por Gutiérrez Mate (2017: 251) —véase **Tabla 3**—, pero buscando cuán extendidas están las diferentes denominaciones empleadas para referirse al español hablado en los doblajes destinados al público de España, el resultado es el siguiente:

Denominación	N.º de resultados (YouTube)	N.º de resultados (Google)
Castellano	862 000	152 000 000
Español de España	24 300	20 600 000
Español europeo	970	303 000
Español peninsular	291	227 000
Español estándar peninsular	0	2010
Español peninsular europeo	2	300

Tabla 5: resultados de búsqueda de las distintas denominaciones del español hablado en España en el motor de búsqueda Google y en el sitio web YouTube (basado en Gutiérrez Mate, 2017).

Atendiendo a los resultados de esta búsqueda, la denominación *castellano* podría parecer, en un primer momento, la opción más indicada, dado que no solo es la que ofrece un mayor número de resultados, sino que también parece de uso común por parte de la industria. No obstante, atendiendo a la definición recogida en el *Diccionario panhispánico de dudas* (Real Academia Española, s.f.: en línea), *castellano* es también un sinónimo para referirse al idioma español, además de servir para nombrar el dialecto hablado en la región histórica de Castilla. Por ello, y con el fin de evitar posibles confusiones, en la presente investigación no nos decantaremos por esta nomenclatura.

En cuanto al resto de denominaciones, podemos observar que *español de España* es la segunda en número de resultados. Sin embargo, esta no parece estar presente en gran parte de la literatura académica, por lo que tampoco nos decantaremos por ella. En cambio, *español europeo* y *español peninsular* sí parecen estar extendidos tanto en los resultados de búsqueda (lo que podría indicar un uso cotidiano) como en la bibliografía

⁷⁴ Estas últimas dos parecen ser, a modo de apreciación personal, las dos denominaciones más empleadas en la distribución para vídeo doméstico. No obstante, serían necesarias futuras investigaciones para esclarecer cuál de las dos es la denominación más común en este sector.

consultada —este no es el caso de *español peninsular europeo* y *español estándar peninsular*, por lo que también prescindiremos de ellas—. Así pues, entre *español europeo* y *español peninsular*, en el presente trabajo nos decantaremos por la primera opción. Las razones que nos llevan a escoger esta nomenclatura son diversas. En primer lugar, podemos observar en la **Tabla 5** que la etiqueta *español europeo* está más extendida que *español peninsular*. En segundo, si hablamos de *español peninsular*, tenemos la sensación de estar ignorando comunidades autónomas como las Islas Baleares o Canarias. Por ende, en el presente trabajo nos decantaremos por la denominación *español europeo* para hacer referencia a la forma de *dubbese* empleada en España. Dicho esto, somos conscientes de que quizá sean necesarios futuros estudios que profundicen en cuál sería la opción más correcta para hacer referencia a la forma de *dubbese* empleada en nuestro país.

En lo que respecta a las características del español europeo (siempre entendido como forma de *dubbese*), la principal sería que este contiene una *oralidad prefabricada*, que es el “falso discurso oral que encontramos en los doblajes [...] a medio camino entre la escritura y la oralidad, entre la planificación y la espontaneidad” (Chaume, 2013b: 23). Esta propiedad, dice Baños-Piñero (2004: 3), es compartida por textos audiovisuales originales y traducidos:

El guionista de un texto audiovisual original sigue una serie de estrategias y utiliza una serie de mecanismos para elaborar un discurso que resulte verosímil y que, a pesar de ser fingido, pueda ser identificado con el discurso oral espontáneo por parte de los espectadores [...]. Del mismo modo, el traductor audiovisual empleará una serie de recursos para reflejar el “lenguaje real” en el texto meta.

A esta necesidad de *reflejar el lenguaje real* se suman las restricciones propias del doblaje —sincronía labial y quinésica e isocronía, entre otras cuestiones— y la estandarización lingüística y estilística impuesta por los estudios de doblaje (Baños-Piñero y Chaume, 2009: en línea). Sobre esta estandarización lingüística, Ávila apunta a que la lengua empleada en los doblajes destinados al público español bebe, mayoritariamente, del dialecto castellano. Este autor, además, da unas pautas generales sobre cómo tiene que ser el lenguaje empleado en los doblajes en español europeo: “[l]a utilización de diálogos claros, sencillos, cotidianos, donde tecnicismos y barroquismo sólo [*sic*] tengan cabida por exigencias del guión [*sic*], conseguirán la empatía que necesita el espectador para creer lo que está oyendo” (1997b: 70).

Baños-Piñero (2009: 126-131), por su parte, es quien da una visión más detallada y cercana en el tiempo de las características propias del discurso oral prefabricado utilizado en los doblajes nacionales. A partir del análisis de un estudio de caso —un corpus compuesto por episodios doblados al español europeo de la comedia de situación *Friends*—, la autora expone las siguientes características. A **nivel fonético-prosódico**, la autora señala que se pierden algunas marcas del discurso oral espontáneo. Entre las principales características destaca una articulación fonética tensa —que se traduce en evitar reducciones y supresiones consonánticas, como la caída de la *d* intervocálica y de las vocales átonas, asimilaciones y disimilaciones, y la adición de vocales iniciales (Chaume, 2004: 171)—, una pronunciación clara, correcta, marcada y enfática —sin cacofonías propias del discurso oral ni metátesis y con marcas suprasegmentales y alargamientos fónicos y silábicos (esto último a veces consecuencia del ajuste)— y una entonación que ayuda a organizar y estructurar el discurso. Además, el español utilizado destaca por una pronunciación estándar, sin marcas dialectales salvo por exigencias de la trama.

Por otro lado, a **nivel morfológico** prevalece la corrección lingüística sobre la imitación del discurso oral espontáneo, por lo que se evitan concordancias agramaticales. Chaume (2004: 177), además, indica también que se debe evitar la formación por analogía de singulares, plurales, masculinos, femeninos y flexiones verbales incorrectas.

En cuanto al **nivel sintáctico**, la autora señala la presencia de frases cortas, yuxtaposiciones, elipsis, deícticos, estructuras conversacionales estereotipadas, etc., lo que aumenta la sensación de oralidad real. Sin embargo, otras características como dubitaciones, hipérbatos, anacolutos, preposiciones, paráfrasis explicativas, etc., no suelen estar presentes en los doblajes. Destaca también la organización estructurada del discurso, la coherencia y la cohesión del diálogo, el orden sintáctico canónico y coherente, la redundancia y el uso abundante de deícticos y unidades anafóricas cuya referencia se encuentre en pantalla.

Finalmente, en cuanto al **nivel léxico-semántico**, la autora destaca que “la pretendida oralidad de los textos audiovisuales basa sus cimientos en la emulación del léxico oral espontáneo” (2009: 129), por lo que es en este nivel en el que más puntos en común comparten el discurso oral real y el prefabricado. Entre las características que se dan a este nivel, destaca el uso de un léxico común, con el uso de términos genéricos y de

gran alcance semántico. Además, se observa también creatividad léxica, figuras estilísticas, intertextualidad y argot —siempre que sea general—, y un uso abundante de fórmulas estereotipadas y unidades fraseológicas. Por otro lado, Baños-Piñero destaca que el uso de tecnicismos y términos no normativos es poco común, mientras que el empleo de palabras ofensivas o malsonantes depende del personaje. Igualmente, existe una ausencia de préstamos de otras lenguas y el uso de un léxico sin marcas dialectales o sociolectales —de nuevo, se busca una estandarización lingüística—.

Expuestas estas características⁷⁵, conviene señalar, no obstante, que estas han ido evolucionando con el paso del tiempo. Por ejemplo, mientras que durante el régimen de Franco apenas podían escucharse insultos en la pantalla (Ávila, 1997b: 25), a lo largo de los años ochenta y noventa comienza a emplearse una mayor cantidad de lenguaje soez en los doblajes (Sáenz-Herrero y Rica-Peromingo, 2020: 517).

3.3.2. Orígenes del *dubbese* de España

Ya a lo largo del **Punto 2.4.1.** hemos hablado de cómo una de las principales motivaciones que llevaron al asentamiento del doblaje en nuestro país fue la política lingüística del régimen dictatorial de Francisco Franco. Esta apuesta por el doblaje en lengua española, indica Ballester Casado (2001: 113), era una respuesta proteccionista, ya que, al igual que había ocurrido en Francia, existía la idea de que proteger el idioma equivalía a proteger la cultura nacional —pues lengua, cultura y nación, indica la autora, son conceptos estrechamente relacionados (2001: 123)—. No obstante, en el presente punto, trataremos de profundizar en cómo y por qué se estandarizó el español empleado en los doblajes de nuestro país.

Tal y como ya hemos señalado en el **Punto 2.4.1.2.**, fue con la *Orden de 23 de abril de 1941* cuando se instauró la obligatoriedad de doblar al español toda película venida del extranjero (Ávila, 1997b: 25). Entre las motivaciones del régimen dictatorial tras la toma de dicha decisión, dice Ballester Casado (2001: 113-114), la cuestión de la lengua fue una de las principales. Esta preocupación por el uso del idioma, afirma Danan (1991: 611-612), fue común entre los regímenes fascistas de Europa de la primera mitad del siglo XX, así como en Francia. Y es que, con el fin de reforzar su unidad lingüística

⁷⁵ Como ya hemos indicado a la hora de exponer las características del español neutro, queda fuera del alcance del presente trabajo identificar cuáles de estas características aparecen en el doblaje en español europeo de *La sirenita*.

y nacional, estos países apostaron por el uso de un lenguaje estandarizado, así como por la prohibición de otros dialectos y lenguas en un proceso de nacionalismo lingüístico⁷⁶, que parte de la suposición “de que la variedad lingüística promovida como lengua nacional es superior a cualquier otra variedad lingüística dentro del propio estado” (Montero Domínguez, 2017: 7) y que “tiene más valor comunicativo que las demás variedades o lenguas que se hablen en el territorio nacional” (Moreno Cabrera, 2008: 192).

En el caso de España en particular, esto se tradujo en la represión del catalán, el gallego, el euskera, etc. —pues su empleo era percibido por parte del franquismo como un ataque a la unidad del país (Uría, 1985: 25)—, así como de los distintos dialectos de la lengua española (Ballester Casado, 2001: 90-92), lo que haría que el régimen franquista se caracterizara, en palabras de Uría (1985: 25-26), por “un castellanismo centralista fuertemente exacerbado”. Esto tuvo su reflejo en los medios audiovisuales y, como ya hemos indicado, en la TAV. Tal y como puede leerse en el primer número de la revista *Primer Plano* (s.a., 1940: s.p.): “[t]odas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos”⁷⁷. Esta situación continuó presente durante muchos años, tal y como se lamenta Bernárdez (2002: en línea):

Sin duda una de las herencias culturales del franquismo [...]. Parece que el acento solo aparece en nuestras películas (con pocas honrosas excepciones) si se trata de provocar la risa mediante una mala imitación del aragonés de un baturrico, el catalán de un ridículo industrial textil de Tarrasa, o el pseudoandaluz indefinido de una señorita bien de Sevilla; es decir, siempre con un claro matiz de humor, muchas veces de burla, o como un *tierno* detalle regional.

⁷⁶ Entendido dentro de un proceso de nacionalización más amplio que Montero Domínguez (2017: 7), basándose en Rodríguez Alonso (2014: 24), define como “proceso consciente llevado a cabo por las élites políticas y culturales de los estados para expandir y asimilar entre la población de sus territorios una serie de símbolos [...] [para] transformar a sus habitantes en ciudadanos de un nuevo entramado colectivo político-identitario como es el estado-nación”.

⁷⁷ Conviene señalar que sí hubo doblajes al resto de lenguas habladas en España durante la dictadura franquista, pero de forma muy anecdótica y mal percibidas por el régimen (Ávila, 1997b: 23). La primera película doblada a otra lengua cooficial estrenada tras la Guerra Civil no llegaría hasta 1966. Se trataba de un doblaje al catalán de la película española *María Rosa* (Armando Moreno, 1965), el éxito del cual llevaría a la producción de más doblajes en este idioma (Kichner, 1966: 125). Es interesante indicar también que, en el ámbito de la traducción, la persecución a las lenguas cooficiales en el plano legislativo desaparecería en la década de 1960 (Bacardí, 2015: 312).

La apuesta por el dialecto castellano venía, además, por la consideración de este como la *lengua del Imperio*, ya que Castilla era vista por parte de los afines al régimen como “la articuladora histórica de la nación española” (Uría, 1985: 26). En este sentido, creemos poder relacionar esto con las palabras de Fasold (1984: 77), quien indica que, para que una lengua cumpla con objetivos nacionalistas, ha de estar conectada a un pasado glorioso⁷⁸, como sería el caso del Imperio español y el habla de Castilla. Esto, creemos, unido al ya mencionado proceso de nacionalización lingüística, podría servir de explicación ideológica de por qué el régimen apostó por el dialecto castellano como base para el estándar lingüístico del doblaje nacional, una variedad que continúa siendo la principal hoy en día, aun habiendo, eso sí, doblajes al resto de lenguas de nuestro país.

Pero al margen de las consideraciones ideológicas, pensamos que podría conjeturarse que el uso de un lenguaje estándar sin marcas dialectales en los doblajes al español europeo podría ser también una herencia de la tradición teatral española. Gunckel (2008: 334), por ejemplo, afirma que este fue uno de los argumentos empleados durante los años treinta a favor de la adopción del español europeo por encima del hispanoamericano en los doblajes de películas, las versiones multilingües y las producciones estadounidenses, pues se consideraba como una solución ante la multiplicidad de acentos hispanoamericanos y una suerte de extensión de las convenciones del teatro español. Igualmente, Koch y Hernández Riaño (2019: en línea) afirman que “[las] exigencias de despojar el idioma de sus particularidades se han dado tradicionalmente en el teatro”. Así defendía Navarro Tomás⁷⁹ la conexión entre el modelo de lengua empleado en el teatro y en el cine en un escrito en el que argumentaba por qué el español europeo debía ser el que prevaleciese sobre el hispanoamericano en las producciones hollywoodienses (1931: 10-11):

Nunca ha sido obstáculo el dominio de la pronunciación correcta para que actores catalanes, valencianos, gallegos, andaluces e hispanoamericanos hayan colaborado en la escena española. [...] ¿Hay motivo alguno para suponer a los artistas cinematográficos menos hábiles o más incapaces que los demás para seguir un ejemplo tan repetido y corriente?

⁷⁸ Otras características que debe cumplir la lengua para tal fin, indica, es servir como símbolo de identidad nacional y autenticidad étnica para una parte importante de la población y emplearse en el día a día sin tener otros idiomas como alternativa (Fasold, 1984: 77).

⁷⁹ A título personal, queremos señalar que no nos mostramos en consonancia con las declaraciones del autor, si bien entendemos que estas ayudan a explicar cómo tuvo lugar el establecimiento de la lengua estándar en los doblajes en español europeo.

Así, este filólogo apostaba por el uso de lo que él denominaba un *español culto* heredero de la literatura y el teatro español “sin carácter local determinado, aunque más próxima al habla de Castilla que a ninguna otra modalidad regional” (Navarro Tomás, 1931: 21) —una postura tildada por Ballester Casado (2001: 124) como claramente imperialista hacia Hispanoamérica—. La justificación que daba el autor para el empleo de esta pronunciación es que, de esta forma, el cine podía llegar a un mayor número de espectadores (1931: 16):

Al actor, en escena, no se le admite otro modo de hablar que el que corresponde al personaje que representa, y si este personaje no ha de aparecer con carácter dialectal, su pronunciación no debe ser otra sino aquella que el común sentir de las gentes [...]. En el “cine” parlante la pronunciación correcta y normal, sin dialectalismo chocante, es aún más necesaria que en el teatro, porque, mientras una compañía dramática puede reducir su actuación a los límites de su país, toda película hablada en español necesita ser apta para poder ser llevada a todos los países de esta lengua.

Teniendo en cuenta estas palabras, y a pesar de que el autor habla en el artículo, como ya hemos indicado, acerca del español hablado en las producciones en lengua española de Hollywood —entendemos que tanto originales como versiones multilingües, dada la fecha de publicación—, creemos, de nuevo, poder aventurar que quizá este podría ser también el origen del uso de la variedad de español europeo estandarizado que se emplearía en los doblajes destinados al público español. No obstante, tras haber realizado una búsqueda bibliográfica al respecto, son escasos los trabajos centrados en esta cuestión. Por este motivo consideramos necesarias futuras investigaciones que puedan profundizar de manera más concisa en este aspecto, no solo en el campo de los estudios de traducción, sino también en los de comunicación audiovisual y filología.

Retomando la definición de *dubbese* de Chaume (2013b), podemos adivinar, tal y como hemos señalado en el **Punto 3.3.1.**, cómo el español para doblaje empleado en nuestro país hoy en día surgió a raíz de unas políticas concretas tomadas durante los inicios de la dictadura franquista y también, presumimos, de la tradición en el uso del idioma en el teatro, dos hechos que terminarían asentando la norma⁸⁰ de *estandarización lingüística* en nuestros doblajes —definida como la “neutralización o nivelación de los rasgos no estándar de las diferentes variedades dialectales de la lengua (incluidas las sociales) de la lengua origen [...], de los idiolectos y de todos los registros lingüísticos” (Martí

⁸⁰ Entendida como las diferentes regularidades en el comportamiento de un traductor como miembro de una cultura a la hora de llevar a cabo su trabajo (Toury, 1995).

Ferriol, 2010: 90)—. Esto ocurriría en contraposición con el español neutro empleado en Hispanoamérica que, como ya hemos visto, nace y llega a los distintos países de esta región por una suerte de imposición externa desde los EE. UU.

Con esto, hemos pretendido ofrecer el contexto histórico del surgimiento de ambas formas de *dubbese*, de las cuales analizaremos, a partir de dos ejemplos, las técnicas, macrotécnicas y métodos de traducción —conceptos que desarrollaremos en el **Capítulo 4** de nuestro trabajo— en nuestro corpus.

3.4. Retraducción y redoblaje en la TAV: definición y causas

Como cierre para el actual capítulo, procederemos a indagar acerca del fenómeno de la *retraducción* en la TAV, centrándonos en el *redoblaje*. Para ello, primero llevaremos a cabo una definición de estos dos conceptos y, tras esto, estudiaremos cómo se ha desarrollado esta práctica a lo largo de los años en el mercado audiovisual de nuestro país, observando los motivos más comunes por los que se ha dado y prestando especial atención a aquellos que tratan sobre el paso de una variedad lingüística a otra. De esta manera, pretendemos ofrecer un marco teórico alrededor del concepto de *redoblaje*, para así contextualizar buena parte de nuestro trabajo, que es el estudio del doblaje y redoblaje de una misma película en dos variedades diferentes de español —por un lado, neutro; y por otro, europeo—.

Antes de centrarnos en qué consiste el redoblaje, conviene definir qué es una retraducción. Zaro (2007: 21) da una definición provisional de esta práctica, que sería “la traducción total o parcial de un texto traducido previamente”. Chaume (2018b: 13) complementa esta de forma más precisa, indicando que se trata de “the second, third, fourth or nth-translation of the same text produced at a later stage”. La retraducción, indica el autor, se convirtió en objeto de estudio durante las últimas décadas del siglo XX. No obstante, hoy en día son pocas las investigaciones escritas sobre el tema. Esto es una realidad también en la TAV, en la que, aun cuando lleva siendo una práctica que viene dándose desde las primeras décadas del cine sonoro (Iglesias Gómez, 2011: 55), tan solo recientemente ha captado la atención de la academia —destacamos, en este sentido, los trabajos de Di Giovanni (2016a, 2016b) o Zanotti (2015), así como el volumen editado por Zaro Vera y Ruiz Noguera (2007) o el número 15 de la revista *Status Quaestionis* editado por Dore (2018), ambos con aportaciones de diversos

autores—. Sobre el estado de la investigación de la retraducción en la TAV, Zanotti (2018b: 59) señala que:

Despite its relative frequency and pervasiveness over time and across cultures, the phenomenon of audiovisual retranslation is far from being fully understood. This is due, in part, to a lack of comprehensive and systematic investigations, as well as to the scant availability of in-depth case studies. The growing number of studies on the topic seems to suggest that there is interest in exploring this phenomenon in more depth [...].

En este sentido, y como ya hemos señalado en la **Introducción** del presente trabajo, creemos que nuestra investigación puede ayudar a cubrir, en cierta medida, este vacío, al incluir un estudio de caso en el que, precisamente, se ha analizado una comparación entre técnicas de traducción de un doblaje original y una retraducción, algo que se ha acompañado con una entrevista al traductor y a la letrista responsables de la nueva versión del filme, para así conocer, entre otras cuestiones, hasta qué punto influyó el texto original en su trabajo.

Chaume (2018b: 13) retoma su definición de *retraducción* para aplicarla a la TAV, indicando también algunas de las características más definitorias de este fenómeno en la modalidad:

As far as audiovisual translation is concerned, retranslation can be defined as the second or subsequent translation(s) of the ST into the same target language. Here, I am referring exclusively to interlinguistic translation, thus excluding for the purposes of this article intralingual translations, intersemiotic translations (such as audiodescriptions) and adaptations of a pre-existing text (be it literary or not) into an audiovisual product, i.e. media adaptations, franchises and remakes, which are examples of media localization too (Chaume, forthcoming) that can also be retranslated in the sense of readapted.

Así pues, el autor restringe la definición de *retraducción* en TAV a tan solo la traducción interlingüística, dejando fuera la intralingüística, intersemiótica, las adaptaciones o los *remakes*. Además, advierte de la necesidad de no confundir la retraducción con la traducción indirecta —también conocida como traducción con lengua pivote—, especialmente en casos como el de España y sus distintas lenguas cooficiales, en los que en ocasiones se tiende a traducir directamente desde el guion traducido al español debido a falta de tiempo o por las pobres condiciones del encargo, lo que crea confusión alrededor de ambos conceptos (Chaume, 2018b: 14-18).

Según Zanotti (2015: 110), una retraducción puede darse cuando se pasa de una modalidad de TAV a otra —por ejemplo, del doblaje al subtítulo— o cuando la modalidad de traducción es la misma, caso en el que la práctica recibe el nombre de redoblaje, resubtitulado, etc. De cara a la presente investigación, nos vamos a centrar en esta última posibilidad; en concreto, en el redoblaje.

Zanotti indica que este término se refiere a “the existence of a second, or subsequent, dubbed version of the same audiovisual text in the same target language” (2015: 111) que va “from mere re-acting of a previously translated dubbing script to slight revision, to completely new translating” (2018: 59). Así, Zanotti establece una categorización general de tres tipos diferentes de redoblaje (2015: 115-116):

- **Regrabación (*revoicing*)**: una nueva grabación de un guion de doblaje original sin cambios textuales o, en caso de haberlos, mínimos. Los principales cambios se centran en el estilo de actuación e interpretación, la calidad de la voz y el sonido, etc.
- **Revisión (*revision*)**: una revisión de la traducción de un guion previo con cambios a diferentes niveles. Entre estos se incluyen desde corregir imprecisiones y errores de traducción hasta reescrituras extensas, pasando por cambios a nivel estilístico, etc.
- **Retraducción (*retranslation*)**: una retraducción completa de un guion para su posterior redoblaje.

Las razones detrás de la retraducción de un texto son diversas. En el caso de nuestro país, Chaume (2018b: 18-23) destaca un total de ocho motivos, de los cuales vamos a pasar a nombrar siete —el octavo, aquel que tiene que ver con el paso de una variedad lingüística a otra, será el objeto de estudio del **Punto 3.4.1.**—:

- **Formato de la emisión**: retraducción de un texto audiovisual debido a incompatibilidad con el formato del archivo de audio o de subtítulo, por cuestiones de derechos de autor, etc. Zanotti (2018b: 59) destaca este como uno de los casos más comunes de resubtitulado: “new subtitled version is usually commissioned when the exhibition outlet or distribution format changes (film festival, cinema release, home video, TV broadcasting, streaming platform, etc.),

leading to the creation of multiple subtitled versions of the same audiovisual product”.

- **Modalidad de traducción:** retraducción necesaria debido al paso de una modalidad a otra. Esto puede deberse a derechos de autor, a un cambio en la compañía que encarga la traducción a una nueva modalidad o a que el cliente quiere distanciarse de la traducción previa.
- **Obsolescencia:** aunque estos casos son poco frecuentes, una retraducción puede darse también por razones diacrónicas como la actuación de los actores de doblaje o la calidad de las traducciones, por lo que se solicita una nueva traducción que modernice la obra. También puede deberse al mal estado de conservación de los materiales. Igualmente, también puede obedecer a circunstancias históricas, como, por ejemplo, la censura.
- **Política y planificación lingüística:** retraducción en dos o más variedades de una misma lengua debido a una política lingüística determinada. Un ejemplo sería la traducción de una misma serie, película o documental al catalán, valenciano o balear debido a la promoción de una variedad lingüística determinada o por razones puramente políticas —con el fin de remarcar la diferencia entre una comunidad de hablantes y otra, por ejemplo—. Este es el caso también de los redoblajes de las películas de la Walt Disney Pictures que se están dando en el mundo árabe, según plasma Di Giovanni (2016b: 5-7), que promueven un idioma panárabe.
- **Razones económicas:** la voluntad del cliente de pagar o no los derechos de un doblaje es también una de las razones por la que retraducir una película. En el caso del doblaje, el precio de los derechos rara vez excede a lo que costaría un redoblaje. No obstante, existen excepciones que pueden llevar a apostar por esta práctica.
- **Derechos de autor:** al margen de los motivos económicos, existen también condicionantes legales a la hora de utilizar doblajes ya realizados. Ante las complicaciones que puede tener el proceso de conseguir estos derechos, la solución es, a veces, el encargo de una nueva traducción.
- **Pérdida del material original:** ante la pérdida de doblajes originales o la dificultad de acceder a estos, se puede optar directamente por una retraducción a modo de redoblaje o resubtitulado.

Así pues, existen diversos motivos por los que puede darse una retraducción de un producto audiovisual en nuestro país. No obstante, de entre las distintas razones detrás de un redoblaje, hay una en la que queremos profundizar al ser esta el caso de nuestro objeto de estudio, como es la retraducción por razones de variedad lingüística.

3.4.1. La retraducción en TAV por razones de variedad lingüística

Tal y como hemos indicado, de entre todas las razones que puede haber detrás de una retraducción, aquella relacionada con el paso de una variedad lingüística a otra es la que mayor interés despierta de cara a nuestra investigación —si bien no la única, pues en el caso de la Walt Disney Pictures la decisión de redoblar películas del español neutro al español europeo se debió también a una cuestión vinculada con el pago de derechos de autor (véase el **Punto 5.6.1.4.**)—. Chaume (2018b: 21-22) señala que los rechazos que se producen entre comunidades de hablantes para con las distintas variedades de un idioma también son motivo de redoblaje. Para ejemplarizarlo, el autor apunta a la ya mencionada *guerra de los acentos* o al rechazo que actualmente está experimentando el español neutro en distintos países hispanoamericanos —que, como hemos visto, se vincula, en muchas ocasiones, con la variedad de español hablada en México y con un imperialismo lingüístico por parte de este país (véase el **Punto 3.2.3.**)—, lo que ha llevado a, en ocasiones, apostar incluso por producir doblajes en distintas variedades de español para contentar al público —este fue el caso de la película *Cars* (John Lasseter, 2006), en la que se grabó un doblaje en español neutro, otro en español mexicano, otro en español argentino y otro más en español europeo—.

Las apreciaciones de Chaume, creemos, pueden vincularse con las palabras de Fuentes-Luque (2019b: 134), quien afirma que el contexto hispanoparlante latinoamericano puede considerarse como multilingüe:

Rather than a monolingual context, Spanish-speaking Latin America can be seen as a multivariational linguistic context, producing texts in different language varieties. These can be considered different languages, drawing on Dirk Delabastita and Ranier Grutma's definition of multilingualism as including "not only the official" taxonomy of languages, but also the incredible range of subtypes and varieties existing within the various officially recognized languages [...].

De la misma manera, el contexto multilingüe hispanohablante —no solo Hispanoamérica, sino también España, que, tal y como hemos observado en el **Punto 3.2.2.**, asimismo recibió doblajes en español neutro en la forma de producciones

televisivas en los años sesenta y setenta, así como en las películas de animación de la Walt Disney Pictures hasta principios de la década de 1990— puede entenderse igualmente como multicultural. Aquí entran en juego la teoría de los polisistemas y los estudios descriptivos de traducción (EDT)⁸¹, según los cuales “la actividad traductora forma parte de un sistema cultural receptor enmarcado en un determinado momento histórico, y se rige por las normas de dicho sistema en ese momento histórico y sociopolítico [*sic*]en particular” (Scandura, 2020: 105). En la misma línea, Chaume (2013b: 21) afirma que:

[L]os Estudios Descriptivos de la Traducción [*sic*] examinan las traducciones como hechos de la cultura en que se originan y, en ese sentido, los EDT consideran las traducciones como productos concretos de las normas y convenciones de la cultura meta. No solo se preocupan de las normas lingüísticas y textuales que dirigen la traducción hacia un lado u otro, sino que también indagan en las razones sociológicas, políticas y económicas que hay detrás de esas normas.

Por ende, desde la perspectiva de la teoría de los polisistemas y los EDT, consideramos que el redoblaje de productos previamente doblados en una variedad lingüística diferente a la de la comunidad de hablantes tiene sentido, pues esto aproximaría el producto audiovisual al país al que va dirigido, que cuenta con su propio contexto sociopolítico —tal y como indica Marcelo Winitser (2003: 634), “el traductor a menudo está sometido a una ideología dominante a nivel [*sic*] nacional y que influye notoriamente en la práctica y teoría traductorales”, que no tiene por qué ser compartida por todas las comunidades de un mismo grupo de hablantes—, y con sus propias normas y convenciones para con las traducciones, así como unas expectativas específicas por parte del público meta.

Con este punto, hemos pretendido ofrecer una contextualización teórica y una explicación de las motivaciones lingüísticas y culturales detrás del fenómeno de redoblaje de una variedad lingüística a otra. Así, en el **Capítulo 5** pasaremos a exponer un caso concreto de redoblaje; el de los filmes de la Walt Disney Pictures, centrándonos en el caso de *La sirenita*.

⁸¹ Para mayor profundización en estas teorías, recomendamos las lecturas de Even-Zohar (1978, 1990) y de Toury (1995).

3.5. Coda

En este capítulo hemos investigado acerca del español neutro y del español europeo en la TAV, así como del concepto de *redoblaje*. En primer lugar, hemos llevado a cabo un repaso a la definición, nomenclatura y usos del español neutro, centrándonos en el doblaje. Tras esto, hemos expuesto sus distintas características léxico-semánticas, fonéticas y fonológicas, y morfosintácticas. Por último, hemos repasado la historia de esta variedad —tildada por algunos como artificial— de español, rastreando sus posibles orígenes en las décadas de 1930, 1940, 1950 y 1960, su llegada a las pantallas españolas durante los años sesenta y setenta y, por último, su situación actual.

A continuación, hemos llevado a cabo una labor similar con el modelo de *dubbese* empleado en España. Así, hemos revisado la nomenclatura existente alrededor de este, hasta establecer y justificar la denominación empleada en nuestro trabajo: *español europeo*. Seguidamente, hemos repasado las principales características de este para, en última instancia, repasar las razones políticas, culturales e históricas de por qué este español europeo tomó como base el dialecto castellano.

Para finalizar el capítulo, hemos explorado el concepto de *retraducción* en la TAV, centrándonos en el redoblaje y en los motivos por los que se produce este fenómeno, en especial aquellos relativos al paso de una variedad lingüística a otra, conectando este fenómeno con los EDT y la teoría de los polisistemas.

CAPÍTULO 4. MÉTODOS, ESTRATEGIAS, TÉCNICAS Y UNIDADES DE TRADUCCIÓN

Tras haber visto los efectos —tanto de índole técnica como ideológica— que provocó el salto del cine mudo al sonoro en la TAV en Europa en el **Capítulo 1**, los casos concretos de cómo y por qué se establecieron las principales modalidades de TAV en España e Hispanoamérica a lo largo del siglo XX en el **Capítulo 2**, y los orígenes y características específicas de los *dubbeses* presentes en las traducciones para doblaje destinadas al público español e hispanoamericano —amén de las razones detrás de los redoblajes relacionadas con el paso de una variedad lingüística a otra— en el **Capítulo 3**, a continuación, repasaremos las nociones de *método*, *estrategia* y *técnica de traducción*⁸² —centrándonos, en este último punto, en la taxonomía propuesta por Martí Ferriol (2006)—. Además, a lo largo del capítulo introduciremos y desarrollaremos un nuevo concepto que hemos acuñado como *macrotécnica*, el cual se situará a un nivel intermedio entre la técnica y el método de traducción y que tiene como propósito facilitar el análisis traductológico de textos audiovisuales. Por último, profundizaremos en el concepto de *unidad de traducción* para, finalmente, estudiar la posibilidad del uso de la *réplica* —proveniente del ámbito de la traducción teatral— como unidad mínima estructural aplicada a la traducción para doblaje.

Así, en este capítulo realizaremos una revisión exhaustiva de los conceptos teóricos sobre los cuales hemos basado el análisis de nuestro corpus, que, como ya hemos explicado en la **Introducción** del presente trabajo, pretende identificar las técnicas, macrotécnicas y métodos detectados en la traducción para doblaje en español neutro y en español europeo de la película *La sirenita*.

4.1. El método de traducción

En el presente punto, procederemos a explorar la noción de *método de traducción*. En primer lugar, llevaremos a cabo un repaso histórico de este concepto en los estudios de traducción modernos para, seguidamente, centrarnos en la clasificación propuesta por Hurtado Albir (2001). Finalmente, introduciremos la idea del *método* como concepto no estanco y expondremos por qué consideramos que esta postura podría ser la más

⁸² En todo momento, y para evitar cualquier confusión terminológica, nos vamos a regir por la nomenclatura empleada por Hurtado Albir (2001) para el análisis traductológico.

aproximada a la práctica real de la traducción. Con esto, pretendemos llevar a cabo una revisión teórica exhaustiva de uno de los objetos de análisis de nuestro trabajo.

Antes de comenzar con nuestro recorrido histórico, conviene aclarar qué entendemos por *método de traducción*. Según explica Hurtado Albir, el *método de traducción* se refiere a la forma en la que el traductor encara el texto origen (2001: 241), siendo “una opción global que recorre todo el texto” —es decir, es observable a nivel macrotextual (Martí Ferriol, 2006: 90)— que afecta tanto al proceso como al resultado de la traducción (2001: 257). En consonancia, Martí Ferriol define el *método* como el “modo de proceder del traductor a la hora de abordar la ejecución de un encargo de traducción, tanto en la fase preliminar de su aceptación como en la fase de traducción en sí misma” (2006: 36), e indica que este “es el resultado del empleo, consciente o inconsciente, de una serie de normas y técnicas de traducción, que configuran la opción metodológica escogida por el traductor” (2010: 94).

4.1.1. Repaso histórico de la noción de método dentro de los estudios de traducción modernos

Seguidamente, procederemos a realizar un repaso histórico alrededor de la noción de *método de traducción*. Para dicho repaso, seguiremos los trabajos de Hurtado Albir (2001) y Martí Ferriol (2013), al realizar ambos un recorrido por los distintos autores que han investigado este concepto.

A lo largo de los años, el método ha sido estudiado desde distintas perspectivas, lo que ha llevado a una amplia variedad de clasificaciones. En sus repasos históricos, Hurtado Albir (2001: 242-247) y Martí Ferriol (2013: 31-37) distinguen entre cuatro maneras diferentes de entender el método: las propuestas dicotómicas, la *iusta via media*, las propuestas plurales y las tipologías funcionales. A continuación, pasaremos a definir brevemente estas para, después, exponer la propuesta de clasificación de Hurtado Albir (2001).

4.1.1.1. Las propuestas dicotómicas

De acuerdo con Martí Ferriol (2013: 31), la clasificación de *método* en las propuestas dicotómicas se basa en la oposición clásica entre *traducción literal* y *traducción libre*, es decir, “propuestas [...] marcadas por polos radicalmente opuestos” (Hurtado Albir,

2001: 242), con denominaciones que han ido alternándose y coexistiendo a lo largo de los años y que abundan en el debate entre *forma* o *fondo*: ¿ha de respetar el traductor la forma del texto o su contenido? (Hurtado Albir, 2001: 242; Martí Ferriol, 2013: 31-32).

En relación con esta diferenciación, Vinay y Darbelnet (1958) distinguen entre las clasificaciones de *traducción literal* y *traducción oblicua* —que dependen, en gran medida, de las diferencias entre lengua origen y lengua meta (Hurtado Albir, 2001: 242)—. Por su parte, House (1977) propone los términos *covert translation* (que se da en textos no anclados a la cultura origen) y *overt translation* (que se da en aquellos que sí lo están). Newmark (1981, 1988/1992, 1991, 1993, 1998), a su vez, diferencia entre *traducción semántica* (la que se aproxima al autor original) y *traducción comunicativa* (la que se acerca al destinatario), línea que también siguen Toury (1980), quien distingue entre *acceptabilidad* —dar prioridad a las normas de la cultura meta— y *adecuación* —prioridad a las normas de la cultura origen—, y Venuti (1995, 1998). Este último autor también se centra, mayoritariamente, en el elemento cultural y establece dos métodos: *foreignizing* —que también denomina *resistancy* o *minoritizing translation*— y *domesticating*. El primer método busca poner de manifiesto las diferencias culturales y lingüísticas entre cultura origen y meta, mientras que el segundo aproxima el texto origen a los valores de la lengua meta (Hurtado Albir, 2001: 243-244; Martí Ferriol, 2013: 33).

4.1.1.2. *La iusta via media*

La segunda propuesta de clasificación del método—que Steiner (1975: 302) denomina *via media*— reniega de las propuestas dicotómicas, abogando por combinar soluciones familiarizantes y extranjerizantes (Martí Ferriol, 2013: 35-36) y por una *traducción por el sentido* (Hurtado Albir, 2001: 244). Esta concepción del método, de acuerdo con Hurtado Albir (2001: 244), era ya defendida por autores clásicos como Cicerón, San Jerónimo, Lutero, etc.; pero no fue hasta Steiner —cuya visión de la traducción es la de un proceso de comprensión y reexpresión del sentido— y, posteriormente, autores como Hatim y Mason (1990/1995) —que conciben la traducción como una transacción comunicativa de naturaleza pragmática y semiótica— o Lvóvskaya (1997) —quien la percibe como un proceso en el que intervienen factores comunicativos, culturales y cognitivos de diversa índole—, cuando la idea se asentó en los estudios de traducción modernos.

4.1.1.3. Las propuestas plurales

La tercera clasificación expuesta por Hurtado Albir (2001) y Martí Ferriol (2013) son las denominadas *propuestas plurales*. Estas son aquellas de las que, de acuerdo con distintos parámetros, pueden surgir varias clasificaciones (Hurtado Albir, 2001: 245). Entre los defensores de esta posición destaca Catford, quien ofrece las siguientes clasificaciones (1965/1970: 21-26): según la extensión de la traducción —*traducción completa* de un texto frente a la *traducción parcial*—, según el nivel en el que se sitúa la traducción —*traducción total* frente a *traducción restringida* a un único nivel (fonológico, grafológico, gramatical o léxico)—, según el rango gramatical —*traducción palabra por palabra*, *traducción literal* y *traducción libre*— y, por último, *traducción* (en el caso de textos) o *transferencia* (si se trata de lenguas).

Junto a Catford, Newmark es otro autor que, además de su clasificación dicotómica, plantea una taxonomía que obedece a distintos parámetros textuales. Esta está compuesta por (1988/1992: 70-72): *traducción palabra por palabra* —método de traducción en el que se conserva el orden de la frase y se traducen cada una de las palabras, una a una, por su significado más corriente y en el que los referentes culturales se traducen de forma literal—, *traducción literal* —reproducción del texto origen, pero transformando las estructuras gramaticales de la lengua original—, *traducción fiel* —reproducción del significado contextual exacto del texto origen siguiendo las estructuras gramaticales de la lengua de llegada—, *adaptación* —forma de traducción propia de la poesía y el teatro—, *traducción libre* —reproducir el contenido del texto origen, pero no sus aspectos formales—, *traducción idiomática* —emplear coloquialismos y modismos, aunque no aparezcan en el texto origen—, *traducción inversa* —traducción de poesía en prosa—, *traducción información* —traducción de la información de un texto no literario—, *traducción cognitiva* —reproducción del texto origen pasando la gramática de la lengua origen a la de la lengua de llegada— y *traducción académica* —traducción empleando un estilo elegante, idiomático y culto—.

Por último, Hewston y Martin (1991) hablan de distintas opciones para llevar a cabo la adaptación de elementos culturales de una lengua a otra, incluyendo la *reducción* —reconversión de elementos culturales—, *inserción* —integración de elementos culturales— y *conversión* —uso de elementos culturales equivalentes—.

4.1.1.4. Las tipologías funcionales

Finalmente, Hurtado Albir cierra su repaso revisando la propuesta de Nord (1996), que propone una clasificación con base dicotómica en la forma de la *traducción documento* —que busca documentar una comunicación en la cultura origen a los lectores de la cultura de llegada— y la *traducción instrumento* —que busca ser una “herramienta para la comunicación entre culturas” (Martí Ferriol, 2013: 37)—. La primera se subdivide, a su vez, en *traducción literal*, *traducción interlineal* y *traducción filológica*; mientras que la segunda se subdivide en *traducción exotizante*, *traducción equifuncional*, *traducción heterofuncional* y *traducción homóloga*. Las características de cada una de estas subcategorías son explicadas al detalle, con ejemplos, en la **Tabla 6**.

TRANSFERENCIA INTERCULTURAL DE TEXTOS							
Función de la traducción	Documentación de una comunicación realizada en la cultural original (CO) para los lectores de la cultura meta (CM)			Instrumento para una comunicación en la CM formado según el modelo de una comunicación realizada en la CO			
Funciones del TM	Función metatextual			Función referencial/expresiva/apelativa/fática o subfunciones			
Tipo de traducción	TRADUCCIÓN-DOCUMENTO			TRADUCCIÓN-INSTRUMENTO			
Forma de traducción	Traducción interlineal	Traducción literal	Traducción filológica	Traducción exotizante	Traducción equifuncional	Traducción heterofuncional	Traducción homóloga
Finalidad de la traducción	Reproducir el sistema de la LO en la LM	Reproducir la forma del texto original	Reproducir forma + contenido del TO	Reproducir forma + contenido + situación	Cumplir funciones del TO en la CM	Cumplir funciones similares como TO	Lograr un efecto homólogo al de TO
Enfoque de la traducción	Estructuras de léxico y sintaxis LO	Unidades léxicas del TO	Unidades sintácticas del TO	Unidades textuales del TO	Unidades funcionales del texto original	Unidades funcionales transferibles	Grado de originalidad del texto original
Ejemplos	Traducción palabra por palabra	Citas literales en noticias de prensa	Obras clásicas latinas o griegas	Prosa literaria moderna	Instrucciones la uso, textos técnicos	<i>Don Quijote</i> para niños	Poesía traducida por un poeta

Tabla 6: tipología funcional para la clasificación de traducciones (Nord, 1996: 93).

4.1.2. La clasificación del método traductor según Hurtado Albir (2001)

Después de su repaso a través de las propuestas de clasificación del método en la traductología moderna, Hurtado Albir propone su propia clasificación, que huye de las propuestas puramente dicotómicas y plurales, así como de relacionar un método con una modalidad o tipo de traducción en concreto —aunque reconoce que ciertos tipos de textos son más propensos a ciertos métodos (2001: 255)—. En su lugar, la autora propone centrar la clasificación del *método traductor* en la finalidad u objetivo de la traducción —siguiendo la vertiente funcionalista de Nord (1996)—, teniendo en cuenta el contexto sociohistórico en el que esta se realiza y la propia opción personal del traductor (2001: 249-251).

La propuesta de la autora se divide en un total de cuatro métodos básicos (2001: 252):

- 1) El *método interpretativo-comunicativo* (o *traducción comunicativa*): método centrado en la comprensión y reexpresión del texto origen a la vez que se mantiene la finalidad, el efecto en el destinatario, la función y el género textual del original.
- 2) El *método literal*: método centrado en la reconversión del texto origen con una traducción “palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase” de la morfología, la sintaxis o la significación del original (Hurtado Albir, 2001: 252). El objetivo de este método es reproducir el sistema lingüístico o la forma del texto de partida.
- 3) El *método libre*: método que, aunque mantiene funciones similares y la información del texto origen, no busca transmitir el mismo sentido. Entre los cambios que experimenta se encuentran el cambio de dimensión semiótica (medio sociocultural, género textual) o de dimensión comunicativa (tono, variación lingüística) debido al cambio de destinatario, la finalidad de la traducción, etc.
- 4) El *método filológico* (o *traducción erudita, traducción crítica, traducción anotada*): método que se caracteriza por añadir notas a la traducción con comentarios de carácter filológico, histórico, etc. Está dirigido a estudiantes o investigadores.

Si tenemos en cuenta las definiciones de estos cuatro métodos expuestos por Hurtado Albir, y atendiendo a las indicaciones de Martí Ferriol al respecto (2006: 43), nuestro análisis de técnicas de traducción se centrará en el *método literal* y el *método interpretativo-comunicativo*. Esto se debe a diferentes motivos. En primer lugar, el

método filológico, tal y como hemos observado, se centra en textos con un afán investigador. Por lo tanto, podríamos entender que este resultaría, de entrada, poco común dentro de la TAV. El *método libre*, por otro lado, no busca transmitir el mismo sentido ni cumplir con la misma función del texto origen, por lo que creemos que también queda fuera del alcance de este estudio. Martí Ferriol, no obstante, considera que el *método libre* sí puede tener cabida dentro del caso específico de los referentes culturales (2006: 43). Sin embargo, nos preguntamos si este caso en concreto no se correspondería con el *método interpretativo-comunicativo*, al poder responder, entendemos, a la técnica de *adaptación* (véase el **Punto 4.3.2.3.**). Dicho esto, consideramos que el método libre sí tiene cabida dentro de ciertas modalidades de TAV como el *comentario libre*, el *fundub* o el *funsub*⁸³.

A continuación, y con el objetivo de listar la información presentada en el **Punto 4.1.1.** y el **Punto 4.1.2.** de forma esquematizada, procederemos a resumir las diferentes propuestas de categorización del método de traducción en la **Tabla 7:**

Propuestas dicotómicas	<ul style="list-style-type: none"> • Vinay y Darbelnet (1958): <i>traducción directa</i> frente a <i>traducción oblicua</i>. • House (1977): <i>covert translation</i> frente a <i>overt translation</i>. • Newmark (1981): <i>traducción semántica</i> frente a <i>traducción comunicativa</i>. • Toury (1980): <i>aceptabilidad</i> frente a <i>adaptación</i>. • Venuti (1995, 1998): <i>foreignizing</i> (también <i>resistancy</i> o <i>minoritizing translation</i>) frente a <i>domesticating</i>.
Via media	<ul style="list-style-type: none"> • Steiner (1975) • Hatim y Mason (1990/1995) • Lvóvskaya (1997)
Propuestas plurales	<ul style="list-style-type: none"> • Catford (1965/1970): según la extensión de la traducción (<i>traducción completa</i> frente a <i>traducción parcial</i>); según el nivel de la traducción (<i>traducción total</i> frente a <i>traducción restringida</i> — a nivel fonológico, grafológico, gramatical o

⁸³ Para un repaso de las diferentes modalidades específicas de TAV, véase Chaume (2004, 2012a), Martínez Sierra (2012b) o Reverter Oliver (2019).

	<p>léxico—); según el rango gramatical (<i>traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción libre</i>); <i>traducción frente a transferencia</i> (interpretación).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Newmark (1988/1992): <i>traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción fiel, adaptación, traducción libre, traducción idiomática, traducción inversa, traducción de poesía a prosa, traducción información, traducción cognitiva, traducción académica.</i> • Hewston y Martin (1991): <i>reducción, inserción, conversión.</i>
Tipologías funcionales	<ul style="list-style-type: none"> • Nord (1996): <i>traducción documento (traducción literal, traducción interlineal, traducción filológica), traducción instrumento (traducción exotizante, traducción equifuncional, traducción heterofuncional, traducción homóloga).</i>
En función de objetivo	<ul style="list-style-type: none"> • Hurtado Albir (2001): <i>método interpretativo-comunicativo (o traducción comunicativa), método literal, método libre, método filológico (o traducción erudita, traducción crítica, traducción anotada).</i>

Tabla 7: resumen de propuestas de categorización del método traductor.

4.1.3. El método de traducción como concepto no estanco

Continuando con los planteamientos de Hurtado Albir, podemos entender que existe una relación entre método y técnica de traducción, ya que la elección de un método en particular puede hacer prevalecer las técnicas asociadas a este por delante de otras. En palabras de la autora (2001: 254):

[E]n el caso de una opción metodológica en que se priorice el método literal prevalecerá probablemente el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc.; con una opción metodológica que priorice el método de adaptación prevalecerá la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva, etc.

Sin embargo, esto no hace que la combinación de técnicas asociadas a distintos métodos resulte inaudita. Martí Ferriol señala que resulta obvio que, a pesar de que la elección de un método —y las técnicas propias de este— se reproduzca a lo largo del texto traducido, las restricciones puntuales pueden llevar al traductor a emplear técnicas que no se correspondan con el método seleccionado (2006: 76). Igualmente, Mayoral (2013: s.p.) defiende que, en el ámbito profesional, la alternancia entre la literalidad y la creatividad a la hora de traducir es frecuente, y que las decisiones del traductor vendrán marcadas también por su propia subjetividad:

Un mismo texto se puede traducir de innumerables formas diferentes, de las cuales algunas pueden ser más aceptables que otras [...]. Una traducción profesional adecuada combinará procedimientos de traducción tanto literales como no literales, será literal y no literal hasta cierto grado y estará muy condicionada por la subjetividad del traductor.

Además, Mayoral también señala que “las cualidades de la traducción no se pueden describir mediante opciones binarias de cierto/falso, correcto/incorrecto, sino que constituyen opciones graduales, de máximo a mínimo” (2013: s.p.). Hurtado Albir (2001: 255) no ignora este hecho, e indica que los métodos “a veces [...] no se presentan en estado puro”, ya que se pueden dar injerencias metodológicas que “ponen de relieve que las fronteras no son siempre netas entre los diversos métodos”, ya sea por decisiones —conscientes o inconscientes— o errores del traductor, por las características del texto, etc.

Martínez Sierra es otro autor que señala este hecho, al afirmar que los distintos métodos de traducción no pueden entenderse como unidades cerradas, sino que son conceptos “híbridos” (2017: 29) que forman parte de un único continuo —idea planteada también por Martí Ferriol (2006, 2010, 2013)— en el que las técnicas se reparten de forma gradual. En palabras del autor (Martínez Sierra, 2017: 30):

Los podemos entender [los métodos] como vasos comunicantes o como un continuo en el que las técnicas se reparten, pudiendo puntualmente hacer uso de una que, sobre el papel, pertenece al método opuesto al que estamos asumiendo; por ejemplo, el uso de un préstamo (técnica propia del método de la traducción literal) en una traducción que sigue un método interpretativo-comunicativo (siguiendo la terminología de Hurtado 2001).

Finalmente, queremos rescatar aquí una aportación anterior (Carrero Martín, 2017) en la que pudimos comprobar la tendencia a la combinación de técnicas propias de distintos

métodos en una misma traducción, algo que esperamos poder refrendar en la presente investigación.

4.2. La estrategia de traducción

Una vez definido el *método*, y antes de exponer la noción de *técnica de traducción*, creemos conveniente, con el fin de clarificar los conceptos teóricos empleados en el presente trabajo (para no caer en confusiones terminológicas), identificar y definir qué entendemos como *estrategia de traducción* en esta tesis doctoral.

En opinión de Hurtado Albir (2001: 271), la noción de *estrategia* dentro de los estudios de traducción ha resultado tradicionalmente confusa. Esto se debe a que este término ha sido empleado a lo largo de los años por diferentes autores para acuñar otros conceptos, como el método o la técnica. Por ello, y con objeto de simplificar y unificar la nomenclatura de análisis traductológico, la autora propone una definición más cercana al de otros campos como el de la psicología o la pedagogía, y pasa a definir la *estrategia* como “procedimientos (verbales y no verbales, conscientes e inconscientes) de resolución de problemas” que permiten “subsana r deficiencias y hacer un uso más efectivo de las habilidades disponibles” por parte del traductor (2001: 272). Además, también indica que estas pueden darse a distintos niveles y ser más globales o locales (2001: 277); es decir, pueden producirse tanto a nivel microtextual como macrotextual.

Dado el carácter aparentemente prescriptivo del concepto de *estrategia*, así como el hecho de que esta es visible durante el proceso traductor —no como la técnica (observable en el producto) o el método (observable tanto en el producto como en el proceso)—, consideramos que este concepto queda fuera del alcance del presente trabajo, de corte descriptivo. No obstante, somos conscientes de la importancia de este en los estudios de traducción —motivo por el que lo hemos considerado (siquiera sucintamente)— y de la necesidad de profundizar en su estudio por parte de la comunidad investigadora. Por ello, creemos que son necesarios futuros trabajos que exploren este concepto tanto en el marco de la traducción en general como en la TAV en particular.

4.3. La técnica de traducción

Tras haber explicado la noción de *método* (véase el **Punto 4.1.**) e introducido —si bien brevemente, al no ser parte de nuestra investigación— la *estrategia* (véase el **Punto 4.2.**), a continuación, pasaremos a hablar de la *técnica de traducción*.

En primer lugar, definiremos qué entendemos por *técnica* dentro de los estudios de traducción, revisando las diferentes denominaciones con las que se ha nombrado este concepto a lo largo de los años y su relación con el método, la estrategia y los problemas de traducción, así como su relevancia dentro de los estudios descriptivos. Tras esto, pasaremos a realizar un recorrido histórico a través de los principales autores que han estudiado la técnica, revisando las aportaciones de cada uno de ellos para, finalmente, centrarnos en la propuesta taxonómica de Martí Ferriol (2006, 2010, 2013) —empleada en el análisis de técnicas de nuestro corpus— y exponer nuestra interpretación de esta. Con esto, no solo pretendemos establecer y definir un concepto clave en nuestra investigación e introducir la taxonomía empleada en nuestro análisis, sino también tratar de clarificar el uso que hemos dado a cada técnica y sentar las bases para, en el **Punto 4.4.**, presentar el ya mencionado concepto de *macrotécnica* que hemos desarrollado para nuestro trabajo.

Hurtado Albir (2001: 308) define la *técnica* como el “[p]rocedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora⁸⁴ a microunidades textuales”. Esta cuenta con cinco características básicas (Hurtado Albir, 2001: 268): afecta al resultado de la traducción, se cataloga en comparación con el original, se refiere a microunidades textuales, tiene un carácter discursivo y contextual, y es funcional.

Atendiendo a esta definición, así como a las de *método* y *estrategia* de traducción, hemos elaborado la siguiente tabla a modo de resumen:

⁸⁴ Entendida por la autora como la “noción relacional que define la existencia de un vínculo entre la traducción y el texto original” y que “se establece en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y el contexto sociohistórico en el que se desarrolla el acto traductor” (2001: 308); una definición, consideramos, en sintonía con el concepto de *fidelidad traductora* propio de las corrientes funcionalistas de los estudios de traducción, que establecen que el objetivo del texto meta es “que la traducció siga funcionalment comunicativa per al receptor. I per això col·loca la traducció en el seu context sociocultural, és a dir, en el món real” (Chaume y García del Toro, 2010: 53).

Noción	Afecta al...	A nivel...
Método de traducción	Proceso traductor Producto traducido	Macrotextual
Técnica de traducción	Producto traducido	Microtextual
Estrategia de traducción	Proceso traductor	Microtextual Macrotextual

Tabla 8: relación entre método, técnica y estrategia de traducción con proceso, producto y niveles del texto (basada en Carrero Martín, 2017; 2020).

De acuerdo con Hurtado Albir, la técnica ha sido, desde hace décadas, objeto de estudio por parte de múltiples autores —algo que ha tenido como consecuencia la proliferación de diversas denominaciones para referirse al concepto (*procedimientos, estrategias, operaciones técnicas, métodos, etc.*)— (2001: 256). Asimismo, Marco (2004: 130) considera que la técnica constituye un pilar básico dentro de los estudios de traducción, al ser fundamental para cualquier trabajo de carácter descriptivo —como este que nos ocupa—. En este sentido, la propia Hurtado Albir destaca que el principal valor de las técnicas es que estas “proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirven para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original”, lo que las convierte en un instrumento de análisis descriptivo y comparativo altamente útil para “identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor” (2001: 257).

Al igual que Hurtado Albir (2001) y Marco (2004), creemos indudablemente que las técnicas son de gran valor para los estudios de corte descriptivo. No obstante, opinamos que, más allá de un instrumento de análisis traductológico, las técnicas pueden constituir también un objeto de análisis en sí mismas. Por lo tanto, podríamos entender que estas cumplen una doble función de herramienta de análisis —que etiqueta la solución de traducción— así como de objeto analizado —aquello que se busca y detecta—.

A la ya mencionada definición de Hurtado Albir (2001), Martí Ferriol añade que la técnica sirve para etiquetar “soluciones específicas a problemas (muy) concretos del

encargo de traducción⁸⁵” (2010: 91). No obstante, en esta relación entre *problema* y *técnica* de traducción caben, consideramos, ciertas matizaciones. Por un lado, creemos cierto que las técnicas brindan, como ya hemos señalado, un metalenguaje con el cual se pueden etiquetar las distintas soluciones tomadas por el traductor a la hora de enfrentarse al texto. Sin embargo, entendemos quizá matizable plantear que la presencia de un problema sea lo que determine a su vez la presencia o no de una técnica. Consideremos por un momento, por ejemplo, la oración *The table is red* y su traducción *La mesa es roja*. En ella, a pesar de no existir un *problema de traducción*, creemos poder detectar la presencia de la técnica *traducción palabra por palabra* (véase el **Punto 4.3.2.3.**). Ante los casos en los que no se observa ningún tipo de problema —o, en el caso de la taxonomía que aquí nos ocupa, de restricciones específicas audiovisuales⁸⁶—, el autor introduce y emplea, al margen de su taxonomía de técnicas, la noción de *traducción natural* (Martí Ferriol, 2006: 97-98), concepto definido por Hurtado Albir (2001: 644) como “habilidad innata y rudimentaria de mediación entre lenguas que tiene cualquier hablante plurilingüe”.

Dicho esto, tal y como hemos observado en el anterior ejemplo, consideramos que la ausencia de un problema no parece implicar necesariamente la ausencia de una técnica. De igual manera, merece la pena plantearse si la relación entre problema y técnica no podría llevar, quizá, a complicaciones metodológicas innecesarias a la hora de efectuar un análisis, pues se podría argumentar que sería necesario detectar los problemas de traducción presentes en el texto origen —seleccionando, a su vez, una taxonomía de problemas de traducción— antes de proceder con el análisis de técnicas. Esto, como ya hemos dicho, podría generar complicaciones en todo el proceso analítico. No obstante, profundizaremos en estas cuestiones en el **Punto 4.3.2.4.**

⁸⁵ *Problema* entendido como “[d]ificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea de traducción” (Hurtado Albir, 2001: 308).

⁸⁶ Entendidas como “‘interferencias’ o elementos que introducen ‘ruido’ [...] en el proceso de comunicación y en la transferencia del texto que supone la traducción” (Martí Ferriol, 2013: 129). En el caso de la TAV, el autor identifica seis tipos de restricciones: profesionales —relacionadas con las condiciones laborales y que se presentan en la fase preliminar de la traducción, al contrario que las otras cinco—, formales —inherentes a las convenciones de las modalidades de doblaje y subtítulo—, lingüísticas —relacionadas con la variación lingüística— semióticas/icónicas —propias del lenguaje cinematográfico, de tipo semiótico y, en la mayoría de los casos, transmitidas por el canal visual y no lingüísticas—, socioculturales —causadas por la coexistencia de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico— y, finalmente, restricciones nulas —ausencias de restricciones— (Martí Ferriol, 2013: 151-152).

4.3.1. Propuestas anteriores y posteriores a Martí Ferriol (2006): desde la década de 1950 a los años 2020

En las páginas siguientes, vamos a llevar a cabo un repaso de las principales taxonomías de técnicas anteriores a la de Martí Ferriol (2006), con el objetivo no solo de explorar cómo ha evolucionado esta noción en los estudios de traducción con el paso de los años, sino también de comprender mejor la elaborada por este autor —que bebe directamente de la de Hurtado Albir (2001), pero que también toma conceptos de otras anteriores como la propuesta por Newmark (1988/1992)—. Para esta revisión, hemos tenido en cuenta los trabajos de Hurtado Albir (2001) y Martí Ferriol (2013), quienes repasan los diferentes autores que han estudiado sobre la *técnica* tanto en la traducción en general como en la TAV en particular⁸⁷. Igualmente —y aunque no de forma pormenorizada al no formar estas propuestas parte de nuestro objeto de estudio principal— realizaremos un breve comentario personal de las distintas aportaciones, señalando de cada una de ellas aquellos aspectos que consideremos más destacables⁸⁸. Además, comentaremos también la propuesta de Zabalbeascoa y Arias-Badía (2021), al ser esta una de las últimas taxonomías presentadas hasta la fecha de finalización del presente trabajo. Este repaso se realizará en orden cronológico sin distinguir entre aquellas propuestas de corte más generalista y aquellas específicas para la TAV.

4.3.1.1. La aportación de Vinay y Darbelnet (1958): los procedimientos técnicos de ejecución (o métodos) y los pares opuestos

Vinay y Darbelnet (1958) son los primeros autores en tratar el concepto de *técnica* en el campo de la traducción, si bien lo hacen bajo la etiqueta de *procedimientos técnicos de traducción* —aunque empleando en ocasiones el término *métodos*—. En su obra, los autores dividen estos procedimientos en siete, los cuales agrupan en directos (*préstamo, calco, traducción literal*) y oblicuos (*transposición, modulación, equivalencia y adaptación*). A estos suman también la *inversión*, la *compensación* y una serie de pares opuestos que comprenden las siguientes soluciones antagónicas: *disolución* frente a *concentración*, *amplificación* frente a *economía*, *ampliación* frente a *condensación*,

⁸⁷ Conviene tener en cuenta para este mencionado recorrido histórico a través del concepto de *técnica* la amplia multiplicidad de nomenclaturas empleadas por los diversos autores.

⁸⁸ Nos gustaría señalar que este repaso no recoge a todos los autores que han trabajado el concepto de *técnica de traducción* a lo largo de los años —una labor, creemos, que podría abordarse en futuras investigaciones, siempre teniendo en cuenta la envergadura de la tarea—, sino aquellos más destacados y que han servido de antecedente a la propuesta de Martí Ferriol (2006).

explicitación frente a *implicitación*, *generalización* frente a *particularización*, *articulación* frente a *yuxtaposición* y, por último, *gramaticalización* frente a *lexicalización*.

Esta primera propuesta de Vinay y Darbelnet, creemos, resulta ciertamente destacable, en especial al tratarse de un trabajo pionero en el campo de estudio de las técnicas de traducción. Ambos autores, como puede observarse, catalogan las distintas técnicas de acuerdo con su clasificación dicotómica del método de traducción (*traducción literal/traducción oblicua*), una decisión que continuará presente en taxonomías posteriores, como la propia propuesta de Martí Ferriol (2006). No solo eso, sino que las numerosas técnicas incluidas en el listado también serán, como veremos a lo largo de este recorrido, retomadas por un amplio número de autores posteriores, lo cual no hace sino indicar su relevancia dentro de los estudios de traducción modernos. Como aspecto a comentar, creemos que la estructuración de estos denominados *procedimientos* dentro del trabajo de los autores resulta, en ocasiones, un tanto confusa; en especial en lo relacionado con los denominados *pares comparados*, al trabajarse de forma separada del resto de las técnicas de la taxonomía sin dedicarles estrictamente una sección propia en la obra.

4.3.1.2. *La aportación de los traductores bíblicos contemporáneos*

Los traductores bíblicos contemporáneos —Nida (1964), Taber y Nida (1972), Margot (1979), etc.— no proponen una taxonomía de técnicas conjunta en sí misma, sino que a lo largo de sus diferentes trabajos plantean, en palabras de Hurtado Albir (2001: 261), “una serie de consideraciones para los casos en los que no existe equivalencia en la lengua de llegada”.

Nida (1964: 226), por ejemplo, introduce cuatro *técnicas de ajuste*: *adición*, *sustracción*, *alteración* y *notas al pie de página* —desarrollando para cada una de ellas diferentes contextos en los que puede darse su aplicación—. Asimismo, el autor presenta también (como forma de *alteración*) el *equivalente descriptivo*, que propone para crear “satisfactory equivalents for objects, events, attributes, and relationals for which no regular term exists in the receptor language” (1964: 237). Ciertos autores de este grupo distinguen también entre dos formas de *paráfrasis*: la *paráfrasis legítima* —que se da cuando la traducción es más larga que el texto de llegada debido a las características de

la propia lengua meta— y la *paráfrasis ilegítima* —cuando se produce una explicación de elementos del texto origen— (Nida y Taber, 1974/1986; Margot, 1979). Por último, Taber y Nida (1971) hablan de la *sustitución cultural*, que consiste en el cambio de un elemento cultural del texto origen por otro funcionalmente equivalente de la cultura meta.

En lo que respecta a las propuestas de los traductores bíblicos, las diferentes aportaciones que estos realizan a lo largo de sus obras son de interés, en especial por cómo desarrollan los diferentes contextos en los que puede aplicarse un mismo fenómeno y en su consideración de las notas al pie de página como técnica, que será luego recogida por otros autores como forma de ampliación textual. No obstante, el hecho de que las propuestas de estos estén divididas en diversos libros y que no se presenten de forma taxonómica hacen de su estudio algo complejo, un factor también señalado por autores como Vázquez Ayora (1977: 253):

Nida y Taber no construyen unidades definidas ni una taxonomía formal que den por resultado técnicas bien diferenciadas, concretas y de fácil aplicación, lo cual causa frecuente confusión. [...] [S]us procedimientos se hallan dispersos y diluidos en forma vaga y caótica hasta tal grado que hace difícil seguirlos debidamente; sus pautas son casi siempre abstractas, difíciles de clasificar y con nombres demasiado generales [...].

Igualmente, queremos destacar que el cambio de nomenclatura para referirse a la *técnica* genera también complicaciones para el estudio del fenómeno, dado que, a la vez que Nida introduce la nueva etiqueta de *técnicas de ajuste*, pasa a emplear la de *procedimientos técnicos* —usada por Vinay y Darbelnet— para referirse a lo que, entendemos, serían una serie de estrategias de traducción. Así pues, aunque es innegable el valor de estas obras en el ámbito de los estudios de traducción, consideramos esta propuesta obsoleta, dada la dificultad que plantea su aplicación, en especial en comparación con las de otros autores.

4.3.1.3. *La aportación de Vázquez Ayora (1977): los procedimientos técnicos de ejecución*

Vázquez Ayora (1977) emplea mayoritariamente la etiqueta de *procedimientos técnicos de traducción*, aunque también hace uso de otras como *métodos* o *técnicas*. En su obra, el autor hace un análisis crítico de las aportaciones de la escuela francocanadiense —representada por Vinay y Darbelnet (1958)— y la escuela norteamericana —con los

traductores bíblicos como principales exponentes—, criticando de la primera su carácter mecanicista y de la segunda su falta de una taxonomía y una metodología claras, abogando por crear un modelo integrador que combine y actualice ambas propuestas (1977: 251-256).

En primer lugar, el autor afirma que la *traducción literal*, como técnica, solo es posible cuando se dan coincidencias estructurales y de significación, lo que la hace poco frecuente y “destinada al fracaso”. También condena la traducción *libre* y las paráfrasis, al entender que, si una traducción no es fiel, no es una traducción (Vázquez Ayora, 1977: 259, 265-266). En su lugar, afirma que toda traducción es de carácter oblicuo y pasa a hablar de procedimientos principales (*transposición, modulación, equivalencia y adaptación*) y *procedimientos complementarios (amplificación, explicitación y compensación)*, a la par que añade otros tres: *omisión, desplazamiento e inversión*.

En primer lugar, queremos valorar de manera positiva el carácter revisor e integrador pretendido en la propuesta de Vázquez Ayora, amén de las aportaciones que este hace en forma de distintas técnicas como la *omisión*. Igualmente, valoramos que se descarte la clasificación en pares comparados de Vinay y Darbelnet, pues creemos que, hasta cierto punto, podía resultar confusa. No obstante, la condena que hace de las técnicas de corte extranjerizante posiblemente no resulta, creemos, procedente, pues consideramos que su posicionamiento respecto al fenómeno de la traducción literal podría resultar un tanto rígido y reduccionista. A su vez, conviene preguntarse si otras técnicas incluidas en la obra de Vinay y Darbelnet, como la *generalización* o la *particularización*, podrían haber tenido cabida en el listado. Por último, queremos señalar que la denominación inconsistente entre *procedimiento, método y técnica* puede asimismo generar confusión.

4.3.1.4. La aportación de Delabastita (1990): técnicas de traducción audiovisual

Delabastita (1990) es uno de los primeros autores en introducir el concepto de *técnica de traducción* aplicada a la TAV. En total, su propuesta se compone de cinco *técnicas de traducción audiovisual*: dos básicas —*substitutio* (doblaje) y *adiectio* (subtitulado)— y cuatro alternativas —*detractio* (cortes), *repetitio* (no-traducción), *adiectio* (nuevas imágenes, sonidos, diálogos...) y *transmutatio* (alteración del orden del filme)—. A pesar de que estas se refieren al tipo de operación de transferencia audiovisual, Martí Ferriol establece un paralelismo entre ellas y el concepto de *técnica de traducción* tal y

como lo entendemos en el presente trabajo, algo para lo que hay que “limitarse a los aspectos verbales o lingüísticos” (2013: 107) de estas operaciones. Así pues, el *adiectio* podría relacionarse con las técnicas de *ampliación* y *amplificación*, la *detractio* con la *reducción* y la *omisión*, la *repetitio* con el *préstamo* y el *calco*, y la *transmutatio* con la *modulación*⁸⁹.

La propuesta de Delabastita nos plantea una serie de dudas debido a que, en su génesis, esta no parece responder al concepto de *técnica* que estamos siguiendo en este trabajo, sino que es Martí Ferriol, como ya hemos indicado, quien establece esta conexión. Es más, la propuesta de Delabastita parece mezclar modalidades específicas de TAV con otros fenómenos, como labores de edición audiovisual. Además, este autor afirma que estas técnicas se observan a nivel macrotextual, algo que choca con el concepto de *técnica* empleado por Martí Ferriol y por Hurtado Albir, que defienden su uso a nivel microtextual.

4.3.1.5. *La aportación de Newmark (1988/1992): los procedimientos de traducción*

El siguiente autor en nuestro repaso a través de la noción de *técnica*, Newmark (1988/1992), emplea la etiqueta *procedimiento de traducción*. De acuerdo con Hurtado Albir (2001: 264), este recoge las propuestas planteadas por Vinay y Darbelnet y por los traductores bíblicos, pero los actualiza añadiendo nuevos procedimientos. No obstante, creemos que uno de los puntos más destacables de esta propuesta es cómo se aleja de las posiciones —en nuestra opinión, un tanto rígidas— de Vázquez Ayora al considerar la *traducción literal* como la técnica “primordial [...] en el sentido de que es el punto de partida de la traducción” (1992/2010: 102). Es igualmente interesante, en este sentido, la distinción que este pasa a hacer de la traducción literal en tres técnicas diferentes: la *traducción literal* —que, para el autor, puede darse desde el nivel de palabra al nivel de oración, pasando por grupos de palabras, colocaciones, etc. e incluso metáforas y colocaciones con el mismo léxico extracontextual—, la *traducción uno por uno* y la *traducción palabra por palabra* (Newmark, 1988/1992: 101-102), dándole así al concepto una mayor profundidad que la de otras propuestas anteriores y marcando una diferenciación que será luego tomada por Martí Ferriol (2006). No obstante, al margen del capítulo que el autor dedica en su obra a la traducción literal, Newmark también propone toda otra serie de técnicas: la *transferencia*, la *naturalización*, el *equivalente*

⁸⁹ Para más información, véase el **Punto 4.3.2.3**.

cultural, el *equivalente funcional*, el *equivalente descriptivo*, la *sinonimia*, la *traducción directa*, las *transposiciones*, la *modulación*, la *traducción reconocida*, la *etiqueta de traducción*, la *compensación*, el *análisis componencial*, la *reducción*, la *expansión*, las *paráfrasis*, la *equivalencia* y la *adaptación*. Igualmente, también admite el uso de notas al pie de página y a final del libro y de adiciones con el fin de aclarar elementos culturales, técnicos o lingüísticos del texto (1988/1992: 117-132).

Un punto destacable del trabajo de este autor, creemos, es que también plantea la posibilidad del uso de dobles, tripletes y cuatripletas de técnicas de traducción “para hacer frente a un solo problema” (1988/1992: 129). Cabe aquí mencionar que, en su repaso al concepto de *técnica*, Hurtado Albir señala que estas combinaciones se pueden dar dentro de una misma unidad de traducción (véase el **Punto 4.5**).

Otro factor que nos gustaría comentar de la propuesta de Newmark es la aparente falta de una organización de las técnicas, pues, al contrario de las propuestas de Vinay y Darbelnet —quienes agrupaban las técnicas dependiendo del método— o de Vázquez Ayora —que hablaba de *procedimientos principales* y *procedimientos secundarios*—, el autor no hace ningún tipo de categorización. Dicho esto, no se puede negar la aportación de Newmark al campo del estudio de las técnicas de traducción, así como su influencia en autores posteriores tanto por su taxonomía de técnicas —con especial énfasis en la *traducción literal*— como por los conceptos de *doblete*, *triplete*, etc.

4.3.1.6. La aportación de Delisle (1993): *procedimientos, estrategias, errores, etc.*

Jean Delisle (1993) es otro de los autores que trabaja a partir de la propuesta de Vinay y Darbelnet, de quienes hereda la etiqueta *procedimientos de traducción*, aunque introduciendo cambios en su taxonomía. No obstante, este autor también emplea *estrategia de traducción* y *error de traducción* para referirse a conceptos que otros autores designan como técnicas.

Entre los cambios que realiza, Delisle toma los dos pares comparados de *ampliación/condensación* y *amplificación/economía* para tornarlos en uno solo: el *refuerzo* —que incluye los fenómenos de *disolución*, *explicitación* y *perífrasis*— y la *economía* —donde incluye la *concentración*, la *implicitación* y la *conciación*—. La propuesta de Delisle, no obstante, también incluye fenómenos como la *adición*, la *omisión* o la *paráfrasis*, que considera *errores de traducción*. También es destacable la

mención que hace el autor de la *creación discursiva*, una técnica que será más adelante incluida por Hurtado Albir y Martí Ferriol, siendo este el principal aspecto que queremos señalar de la taxonomía de Delisle.

No obstante, la organización de estos conceptos en su obra —que no aparecen presentados en una taxonomía definida como consecuencia, creemos, de no tratarse este de un libro de corte teórico, sino de un manual de traducción centrado en dificultades a la hora de hacer frente a un texto— y la consideración de fenómenos como la *omisión* o la *adición* como errores de traducción, así como las diferentes etiquetas que emplea (procedimientos, estrategias, etc.), hacen de ella una propuesta algo compleja de estudiar.

4.3.1.7. La aportación de Chesterman (1997): las estrategias de traducción

Chesterman (1997) es otro autor que, en su obra, estudia el concepto de *técnica de traducción* bajo la etiqueta de *estrategia*, que divide entre *globales* y *locales*, conceptos que conectan con las definiciones de *método* y *técnica* de Hurtado Albir (2001), respectivamente. Así, el autor entiende la *estrategia* como un proceso traductor que, como forma de manipulación textual, también es observable en el producto final de la traducción. Asimismo, considera estas como soluciones a problemas de traducción concretos —un planteamiento que no compartimos, como ya hemos señalado en el **Punto 4.3.**—.

Dentro de las *estrategias locales*, el autor diferencia entre *pragmáticas*, *semánticas* y *sintácticas/gramaticales*. Son estas últimas, de acuerdo con Martí Ferriol (2013: 90), las que equivalen a la noción de *técnica* tal y como la concebimos en este trabajo. Estas incluyen la *traducción literal*, el *préstamo/calco*, la *transposición*, el *cambio de unidad*, el *cambio de estructura de sintagma*, el *cambio de estructura de proposición*, el *cambio de estructura oracional*, el *cambio de cohesión*, la *modificación de nivel* y el *cambio de disposición* —a nivel sintáctico— y la *sinonimia*, la *antonimia*, la *hiponimia*, la *conversión*, el *cambio de abstracción*, el *cambio de distribución*, el *cambio de énfasis* y la *paráfrasis* —a nivel semántico— (Chesterman, 1997: 94-107).

La propuesta de Chesterman nos resulta llamativa por el hecho de que parte de un punto de vista profesionalizante, al intentar recrear las técnicas empleadas en la traducción profesional. Igualmente, y tal y como señala Martí Ferriol (2013: 89), la diferenciación

del autor entre estrategias generales y locales puede conectarse, como ya hemos comentado, con la dicotomía *método/técnica*. Sin embargo, no estamos plenamente de acuerdo, como ya hemos dicho, con la conexión que Chesterman establece entre *técnica* y *problema* de traducción por los motivos expuestos en el **Punto 4.3**. Igualmente, la falta de diferenciación entre los conceptos de *técnica* y *estrategia*, que Chesterman parece combinar en una sola denominación, nos resulta problemática, pues puede resultar confusa.

4.3.1.8. *La aportación de Chaves (2000): técnicas de traducción*

Tras Delabastita (1990), Chaves es la siguiente autora en este repaso en investigar las *técnicas de traducción* —valiéndose de esta etiqueta— dentro del prisma de la TAV —en concreto, en la modalidad de traducción para doblaje—. Sin embargo, la propuesta de la autora difiere de la de Delabastita en que revisa aportaciones de autores como Vinay y Darbelnet, Vázquez Ayora, Newmark o Delisle (Chaves, 2000: 152). Para el desarrollo de su taxonomía, la autora analiza un corpus compuesto por un total de cuatro películas francesas con sus respectivas traducciones para doblaje al español. En total, identifica ocho técnicas diferentes: *traducción literal* —incluyendo aquí la *traducción uno por uno* y la *traducción palabra por palabra*—, *traducción sintética*, *técnicas de amplificación*, *modulaciones*, *transposiciones*, *equivalencia funcional* (también llamada *traducción de efecto*), *adaptación* y *compensación*.

La aportación de Chaves es importante en la medida en que es la primera en proponer un listado de técnicas específicas propiamente dichas para la TAV —Delabastita, como ya hemos visto, no presenta una taxonomía *stricto sensu*—. Además, consideramos de interés la doble vertiente que adopta la autora para el desarrollo de su propuesta al llevar a cabo tanto un repaso a obras pasadas como un análisis descriptivo de un corpus bilingüe. No obstante, creemos que algunas de las definiciones ofrecidas por la autora —como la que ofrece para *equivalencia funcional*— pueden ser un tanto confusas. Dicho esto, creemos que la valía e interés de esta propuesta radica no solo, como ya hemos señalado, en su carácter pionero, sino también en que esta se lleva a cabo a partir de un estudio contrastivo entre lengua origen francés y lengua meta español.

4.3.1.9. La aportación de Hurtado Albir (2001): técnicas de traducción

La aportación que realiza Hurtado Albir (2001)⁹⁰ a la investigación de los métodos y técnicas de traducción resulta de gran relevancia no ya solo para el desarrollo del presente trabajo, sino para los estudios de traducción en general. En su obra, la autora realiza un repaso exhaustivo a trabajos previos dedicados al estudio de las técnicas de traducción, a través del cual establece una taxonomía que busca “mantener la terminología más al uso” a la par que proponer “técnicas nuevas para dar cuenta de mecanismos hasta ahora no descritos” (2001: 268). Estas son: *adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, compresión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación* (2001: 269-271). Estas técnicas serían, posteriormente, clasificadas por Martí Ferriol (2005) según su carácter extranjerizante, intermedio o familiarizante:

Técnicas extranjerizantes	Técnicas intermedias	Técnicas familiarizantes
Préstamo Calco Traducción literal	Compresión Ampliación lingüística Particularización Generalización Sustitución Variación	Adaptación Equivalente acuñado Descripción Creación discursiva Elisión Amplificación Modulación Compensación Transposición

Tabla 9: clasificación de las técnicas de Hurtado Albir según su carácter extranjerizante, intermedio o familiarizante (elaborado a partir de Martí Ferriol, 2005: 47).

Sobre este listado, la autora destaca que en ningún momento busca valorar la idoneidad de una u otra técnica, ya que estas “no son buenas ni malas en abstracto” —postura que se aleja de las propuestas de Vázquez Ayora o Delisle, quienes cuestionaban fenómenos como la *traducción literal* o la *omisión*—, sino que las observa desde un prisma funcionalista y dinámico y dependientes de factores como el género textual, la modalidad de traducción, la finalidad y destinatario del texto traducido, etc. Cabe destacar también que la propuesta de Martí Ferriol —la cual hemos empleado para nuestro análisis— revisa la de esta autora, pero adaptándola a la TAV.

⁹⁰ De interés es también su trabajo conjunto con Molina (Molina y Hurtado Albir, 2002).

La importancia de la aportación de Hurtado Albir, empero, va más allá de la propia taxonomía; en primer lugar, por el ya mencionado repaso histórico al concepto que realiza a través de la traductología moderna; y en segundo, por la diferenciación que realiza entre *técnica*, *método* y *estrategia de traducción*, clarificando conceptos y fijando una terminología hasta entonces variante dependiendo del autor. Por este motivo, no podemos sino destacar el valor de este trabajo en los estudios de traducción.

4.3.1.10. *La aportación de Mayoral (2003): procedimientos de traducción (o técnicas de traducción)*

En lo que respecta a la aportación de Mayoral, el autor emplea la nomenclatura *procedimientos de traducción* —aunque también menciona *técnica de traducción* como denominación alternativa— para referirse a “formas de traducir que responden a una estrategia determinada” y que “[s]e pueden aplicar al conjunto del texto (macrotexto) o a elementos individuales del mismo, habitualmente denominados ‘unidades de traducción’ (microtexto)” (2003: 107). En su trabajo, Mayoral se centra en aquellas técnicas que consisten en la reducción y expansión del texto en lo que el autor denomina *alteración de la extensión*. Dentro de esta suerte de técnica general, Mayoral incluye la *reducción* —que se subdivide a su vez en *síntesis* y *omisión*— y la *expansión*.

Sobre esta aportación, consideramos destacable la división de la *reducción* en dos fenómenos distintos. De manera similar, la idea de agrupar los fenómenos de reducción y expansión en una única técnica resulta de interés para el presente trabajo de cara al concepto de la *macrotécnica* (véase el **Punto 4.4.**). Sin embargo, diferimos con el autor acerca de la denostación que hace del concepto de *traducción literal* —en línea con otros como Vázquez Ayora— del cual señala, quizá de manera un tanto tajante, que “es innecesario por no responder a ninguna realidad profesional concreta” (2003: 107)⁹¹.

4.3.1.11. *La aportación de Díaz-Cintas (2003)*

Díaz-Cintas no recoge una propuesta taxonómica completa, sino que señala la relevancia del fenómeno de la *reducción* dentro de la TAV —en concreto, en su modalidad de subtitulación—. En consonancia con Mayoral, Díaz-Cintas indica que estas reducciones pueden ser parciales (*condensación* o *conciación*) o totales

⁹¹ Para más información sobre la traducción literal y sus aplicaciones, recomendamos la lectura de Martínez Sierra (2017).

(*eliminación, omisión o supresión*). Además, también señala la importancia del cambio de categoría de palabra dentro del discurso subtitulador (2003: 207), algo que Martí Ferriol conecta con sus técnicas de *transposición* y *modulación* (2013: 113).

Estas anotaciones de Díaz-Cintas, insistimos, parecen estar en consonancia con las palabras de Mayoral, y resultan de utilidad en la medida en que centran el fenómeno de la técnica en la TAV. Es importante aquí tener en cuenta también la influencia que puede haber tenido este trabajo en obras posteriores como la de Martí Ferriol (véase el **Punto 4.3.2.**), quien también divide el fenómeno de reducción en dos técnicas diferentes dentro de su taxonomía.

4.3.1.12. La aportación de Marco (2004): técnicas de traducción

Marco (2004) lleva a cabo un acercamiento distinto al del resto de los autores vistos hasta este punto en lo referente a la noción de *técnica de traducción*. Tras una revisión de distintas aportaciones alrededor de este concepto, el autor plantea la posibilidad de no emplear taxonomías de técnicas en abstracto (2004: 134) —es decir, que busquen cubrir todas las posibles relaciones entre texto origen y texto meta—, sino que propone recurrir a taxonomías específicas dependiendo de aquello que se quiere analizar, ya que “cada problema de traducción té un(s) tret(s) definatori(s) concret(s), és a dir, un aspecte o aspectes que el caracteritzen” (Marco, 2004: 135).

Finalmente, y a partir de una propuesta previa (Marco, 2002) —inspirada a su vez en Newmark (1988/1992) e influenciada por la nomenclatura empleada por Hurtado Albir (2001) para cada técnica—, plantea una clasificación de técnicas de traducción pensada para tratar los problemas específicos que suponen los referentes culturales, la cual ordena según el grado de intervención del traductor y de acercamiento al público al que va destinado el texto meta:

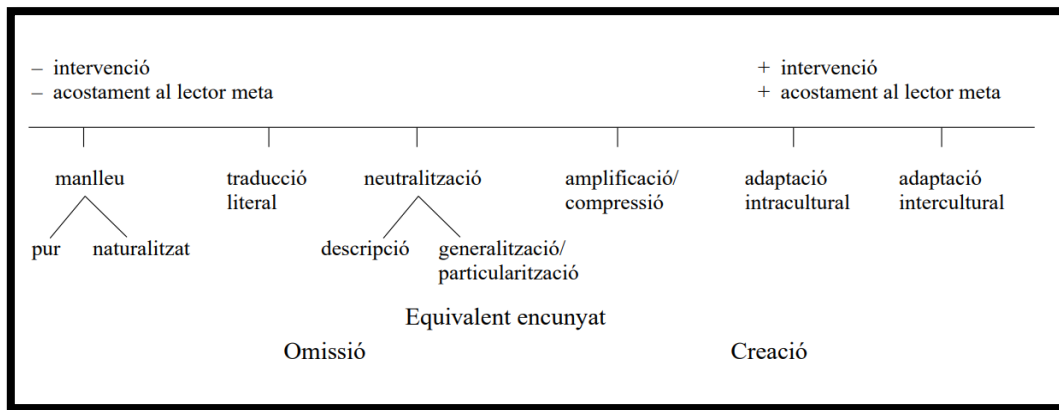


Figura 3: classificació de tècniques de traducció per referents culturals segons grau de intervenció del traductor i acostament al lector meta (Marco, 2004: 138).

No obstant, el autor va aún més allá al proposar altres bases para (re)ordenar su taxonomía de técnicas, como podrían ser la cantidad de información presente en el texto meta, el grado de culturalidad, etc.

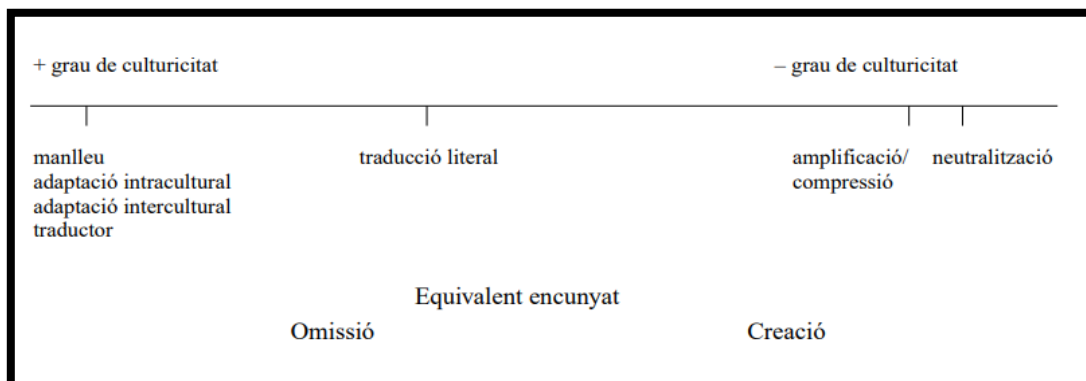


Figura 4: classificació de tècniques de traducció per referents culturals segons grau de culturalidad (Marco, 2004: 140).

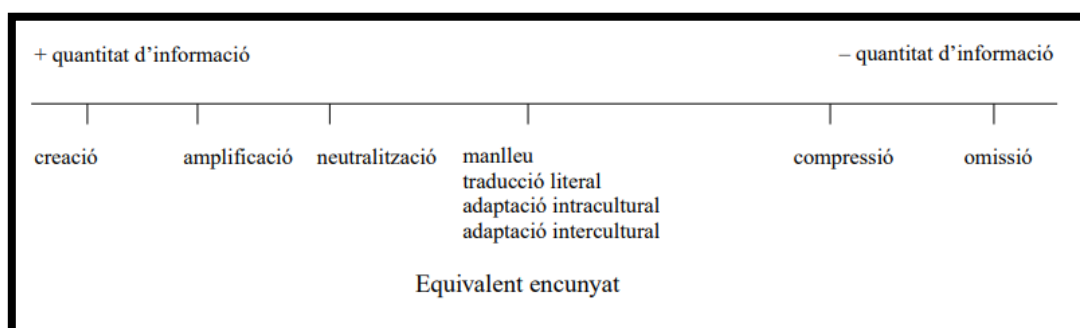


Figura 5: classificació de tècniques de traducció per referents culturals segons la cantidad de información (Marco, 2004: 140).

En primer lugar, queremos comentar lo novedoso del acercamiento de Marco al concepto de *técnica* al plantear la posibilidad de distintas disposiciones de las técnicas de traducción más allá de la distinción tradicional entre libertad y literalidad, como hemos visto en la **Figura 4** y la **Figura 5**. Igualmente novedoso es el cuestionamiento que hace el autor de las propuestas taxonómicas *generalistas* en favor de la posibilidad del empleo de taxonomías específicas dependiendo del problema de traducción, algo que recuerda en parte a la propuesta de Martí Ferriol, que presenta una serie de técnicas específicas para el análisis de la modalidad general de TAV.

No obstante, este planteamiento nos genera ciertas dudas, pues aun cuando el empleo de distintas taxonomías para etiquetar soluciones a problemas específicos podría ser interesante —e incluso beneficioso—, creemos que esto podría llevar a complicaciones metodológicas: ¿sería necesario, pues, emplear diferentes taxonomías dentro del análisis de la misma traducción dependiendo del problema con el que nos encontremos —referentes culturales, metáforas, modismos, nombres propios, etc.— con las posibles complicaciones que esto conllevaría? ¿Sería factible proceder con un análisis *general* de la traducción si así se quisiese sin centrarse en problemas específicos? Y ¿acaso no puede aplicarse una taxonomía generalista para el análisis de fenómenos específicos⁹²?

Esta reflexión no busca criticar la propuesta de Marco, sino más bien señalar cuestiones y problemas que tal acercamiento podrían suponer a la hora de investigar el fenómeno. No obstante, creemos que podría ser interesante plantear, de cara a futuras investigaciones, la posibilidad de llevar a cabo un doble análisis haciéndose valer tanto de taxonomías específicas como generalistas, con el fin de profundizar en los postulados del autor.

4.3.1.13. *La aportación de Chaume (2005): técnicas de traducción*

La última aportación incluida en nuestro repaso previa a la propuesta taxonómica de Martí Ferriol es la de Chaume (2005), quien —siguiendo la estela marcada por Delabastita (1990), Chaves (2000) o Díaz-Cintas (2003)— presenta una serie de técnicas de traducción pensadas para la TAV —en concreto, para la traducción para doblaje—. En su listado, el autor incluye una serie de soluciones a problemas

⁹² En este sentido, ya observamos en Carrero Martín (2020) cómo la taxonomía de técnicas de Martí Ferriol (2006) —pensada, eso sí, para productos audiovisuales— nos valió para realizar el análisis específico de la traducción de modismos.

específicos tanto para la traducción para doblaje como para el ajuste. Estas incluyen (2005: 146): *repetición, cambio de orden, sustitución, omisión/adición, reducción/ampliación, traducción natural, sustitución del equivalente sancionado y repetición del inglés*. Además, también introduce otras alternativas como el uso de hipónimos e hiperónimos.

La propuesta de Chaume se acerca a los postulados de Hurtado Albir (2001) al diferenciar los conceptos de *estrategia* y *técnica* de traducción. Igualmente, resulta de interés cómo el autor conecta diferentes técnicas con los distintos tipos de sincronía que podemos encontrar en la traducción para doblaje —cinésica, isocronía y labial—. Esta concepción de la *técnica de traducción* como solución a problemas específicos del doblaje podría conectarse, consideramos, con la propuesta de Marco (véase el **Punto 4.3.1.12**), al buscar estas últimas técnicas aplicables a problemas específicos.

4.3.1.14. La aportación de Zabalbeascoa y Arias-Badía (2021): el listado de técnicas de traducción de HispaTAV para el subtítulo

Para finalizar nuestro repaso a los listados de técnicas de traducción, a continuación, vamos a presentar la propuesta de Zabalbeascoa y Arias-Badía (2021), una de las más recientes publicadas hasta el momento. Este listado, surgido como herramienta pedagógica, está pensado para la modalidad específica de traducción para subtítulo, por lo que se aproxima a las aportaciones de Díaz-Cintas (2001), Chaume (2005) o Martí Ferriol (2006).

En total, el listado está compuesto por 18 técnicas de traducción. De estas, cinco podrían enmarcarse, de acuerdo con nuestra apreciación, en el umbral del método literal. Estas son la *traducción literal* o *traducción directa*, la *transliteración*, el *calco* y el *préstamo*. No obstante, los autores afirman que estos fenómenos únicamente podrán considerarse técnicas de traducción cuando exista un proceso de reflexión por parte del traductor (2021: 368). Así, Zabalbeascoa y Arias-Badía se centran principalmente en el desarrollo de las siguientes técnicas: *reexpresión* —*rewording*—, que puede afectar a elementos morfosintácticos, lexicosemánticos, pragmáticos, estilísticos o de variedad lingüística; *reexpresión de elementos culturales o intertextuales*; *marcadores paralingüísticos*; *adición*; *reducción*; *división de oraciones*; *unión de oraciones*; *combinación de diferentes signos semióticos* —traducción de signo no verbal por verbal,

no verbal por no verbal o verbal por no verbal—; *compensación* o *reubicación*; *nota de traducción extradiagética*; *reexpresión por razones de aceptabilidad*; *reexpresión por razones de caracterización del personaje* y *combinación de técnicas*.

La propuesta de técnicas de HispaTAV, tal y como la denominan sus autores, nos plantea ciertas dudas. En primer lugar, no coincidimos con el tratamiento que se hace del concepto de *traducción literal* en la exposición del listado, pues si bien la consideran como una suerte de *estándar* —aproximándose así a los planteamientos de Newmark (1988/1992)—, reducen su valor a una solución “found in dictionaries, phrase books, something fairly easily attainable by machine translation”, apuntando a que el listado busca promover la *creatividad* del estudiante e ir más allá del diccionario (Zabalbeascoa y Arias-Badía, 2021: 362). Sobre esto, creemos que la reducción de la traducción literal a un concepto tan básico es, quizá, un tanto inexacta⁹³. Más aún, vemos complejo plantear la inclusión de las técnicas de corte literal basándose en si ha existido un proceso de reflexión por parte del traductor, dado que eso implica centrarnos en el proceso cognitivo seguido por el profesional a la hora de llevar a cabo su traducción. Esto choca con la propia naturaleza de la técnica, que se centran no en el proceso, sino en el resultado de la traducción. Del mismo modo, conviene plantearse, ¿cómo saber si se ha producido, o no, un proceso de reflexión por parte del traductor? Una cuestión que cobra aún más importancia si tenemos en cuenta que el listado está pensado para la comunidad estudiantil.

En segundo lugar, si bien valoramos positivamente la inclusión de técnicas como la *nota de traducción extradiagética*, algunas de las técnicas incluidas nos plantean una serie de inquietudes. Por un lado, y tal y como señalaremos de forma más detallada en el **Punto 4.3.2.1.**, desde nuestro punto de vista, posiblemente la *compensación* no se correspondería con una técnica, sino más bien con una estrategia para paliar una posible pérdida de información en la que se combinarían técnicas de diversa índole. Igualmente, creemos que la técnica que los autores denominan *combinación de técnicas* no sería una técnica *per se*, sino que se correspondería con los fenómenos de *doblete*, *tripleto* o *cuatriplete* expuestos por Newmark (1988/1992), quien ya recogía la posible aplicación de más de una técnica en una misma unidad de traducción.

⁹³ Recomendamos, en este sentido, la lectura de Martínez Sierra (2017).

Así pues, con la propuesta de estos autores cerramos nuestro recorrido histórico a través de las taxonomías previas —y posteriores— a la de Martí Ferriol (2006), que pasaremos a ver en el siguiente punto. De nuevo, queremos remarcar que este no es un repaso completo, pues son numerosos los autores que han investigado el concepto de *técnica de traducción* a lo largo de los años. Asimismo, consideramos que la presente revisión es pertinente para este trabajo, ya que no solo nos ayuda a comprender mejor la taxonomía presentada por Martí Ferriol, sino también para conseguir una mayor comprensión del concepto que aquí nos ocupa.

4.3.2. La aportación de Martí Ferriol (2006)

Una vez finalizado nuestro repaso de los distintos autores que han trabajado con la noción de *técnica de traducción*, en el presente punto pasaremos a centrarnos en la propuesta elaborada por Martí Ferriol (2006), que hemos seleccionado para nuestro análisis. Para ello, en primer lugar, realizaremos un repaso general a la taxonomía del autor, centrándonos en el porqué de nuestra elección de esta como herramienta para el análisis de nuestro corpus y observando las similitudes y diferencias entre la propuesta del autor y la de Hurtado Albir (2001), de la que bebe directamente. Tras esto, pasaremos a comentar algunos de los problemas que hemos encontrado a la hora de emplear esta taxonomía —en concreto, la especificidad y la subjetividad que supone trabajar con un número tan elevado de técnicas— para, seguidamente, exponer las distintas categorías que componen el listado (véase el **Punto 4.3.2.1.**), tomando las definiciones que ofrece el autor, ofreciendo nuestra propia interpretación de las mismas y aportando ejemplos extraídos tanto de otras fuentes como de nuestro propio corpus, con el fin de ser lo más rigurosos y objetivos posibles en su implementación. Finalmente, entraremos a plantear y comentar el concepto de *traducción natural*.

4.3.2.1. Presentación de la taxonomía: razones detrás de su elección y similitudes y diferencias con la propuesta de Hurtado Albir

De las muchas taxonomías elaboradas a lo largo de los años por distintos autores, en el presente trabajo nos hemos decantado, como ya hemos indicado, por la propuesta de Martí Ferriol (2006)⁹⁴. Las razones detrás de esta decisión son varias. En primer lugar, la propuesta de este autor no solo es una de las taxonomías más recientes en el

⁹⁴ También queremos destacar las obras del autor de 2010 y 2013.

panorama de los estudios de traducción, sino que se basa —si bien con matizaciones y con influencia también de otras taxonomías— en la propuesta de Hurtado Albir (2001), una de las autoras que ha trabajado con el concepto de *técnica de traducción* de forma más exhaustiva en las últimas décadas (Martí Ferriol, 2010: 91-92). Más aún, la aportación del autor —compuesta por 20 técnicas— resulta, creemos, una herramienta ideal para emprender un análisis exhaustivo y pormenorizado, dado que abarca una amplia variedad de soluciones de traducción. En tercer lugar, la taxonomía de Martí Ferriol se centra en el análisis de la modalidad general de TAV, en concreto para sus modalidades específicas de traducción para doblaje y subtítulo (Martí Ferriol, 2013: 119). Dado que nuestro corpus está compuesto por el texto traducido para doblaje en español neutro y español europeo de una película, el uso de un listado de técnicas pensado específicamente para el análisis de textos audiovisuales traducidos nos parece más que conveniente. Finalmente, no queremos tampoco desdeñar nuestra familiarización con la propia taxonomía, al haber trabajado ya con ella en el pasado (Carrero Martín, 2017; 2020), un hecho, creemos, importante a la hora de aplicarla.

Centrándonos ya en las similitudes y diferencias entre las taxonomías de Hurtado Albir y Martí Ferriol, ambas coinciden en un amplio número de técnicas: la *adaptación*, la *ampliación lingüística*, la *amplificación*, el *calco*, la *compresión lingüística*, la *creación discursiva*, la *descripción*, el *equivalente acuñado*, la *generalización*, la *modulación*, la *particularización*, el *préstamo*, la *sustitución*, la *traducción literal*, la *transposición* y la *variación*.

Dicho esto, el autor añade y prescinde de una serie de técnicas para su listado atendiendo a diversas razones. Una de ellas es la *compensación*, que Martí Ferriol descarta de su taxonomía por el hecho de que, en su modo de ver, este fenómeno “se trata más bien de una estrategia” y que, en el caso de la TAV, “implica la necesidad de un análisis comparativo entre fragmentos microtextuales distintos [...] lo que nos puede plantear problemas metodológicos importantes”. La consideración que realiza el autor de la *compensación* no como técnica, sino como estrategia, nos parece correcta, pues no deja de obedecer, en nuestra opinión, a la combinación de dos o más técnicas con el fin de evitar una pérdida de información, ya sea lingüística o paralingüística —como podría ser el caso de una *omisión* o *reducción* en un punto del texto y una *ampliación* en otro,

por ejemplo—⁹⁵. Dicho esto, no coincidimos en que una *compensación* suponga necesariamente una comparación entre dos unidades microtextuales distintas, ya que creemos que esto dependerá, en gran medida, del tipo de compensación —pensemos, por ejemplo, en un personaje que emplee vocabulario propio de una variedad diatópica específica en el texto original y cuya habla se ha visto generalizada, pero cuyo acento se ha exagerado con el fin de mantener el efecto en el texto meta—.

Otro cambio que podemos encontrar entre la taxonomía de Hurtado Albir y la de Martí Ferriol es que este último establece una diferencia entre los fenómenos de *omisión* y *reducción*, mientras que la primera aún los engloba en una única técnica denominada *elisión*. La razón, de acuerdo con Martí Ferriol, es que esto permite “establecer una graduación en el grado de intervención del traductor, y [...] vislumbrar las posibles relaciones con las restricciones asociadas” (2013: 118). Sin embargo, si volvemos la vista a nuestro repaso histórico de taxonomías, podemos observar cómo Martí Ferriol no es el único en establecer esta diferencia, ya que tanto Mayoral (2003) —que distingue entre *síntesis* y *omisión* (**Punto 4.3.1.10**)— como Díaz-Cintas (2003) —que habla de *reducciones parciales* y *reducciones totales* (**Punto 4.3.1.11**)— también comparten este punto de vista. Así pues, creemos que la distinción entre ambos fenómenos es procedente, e importante de cara, por ejemplo, a la modalidad de traducción para subtítulo o al análisis de textos audiovisuales censurados.

Por último, Martí Ferriol incluye también en su taxonomía dos técnicas ajenas a la aportación de Hurtado Albir: la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno*, que en la propuesta de la autora se engloban dentro de la *traducción literal*. Con esta distinción, el autor —que sobre este particular bebe de los planteamientos de Newmark (1988/1992) (véase el **Punto 4.3.1.5**)— pretende “profundizar en el concepto general tan manido de la *traducción literal*” (2013: 118). Consideramos que esta diferenciación entre los tres fenómenos, aunque mínima, resulta de interés, ya que permite un análisis más pormenorizado y ajustado del fenómeno de la traducción literal, ampliando el abanico de opciones del traductor para describir un fenómeno.

⁹⁵ Recomendamos, respecto a la consideración de la *compensación* como estrategia de traducción y su uso en la TAV, la lectura de Chaume (2008).

4.3.2.2. Reflexiones sobre la propuesta de Martí Ferriol: la especificidad y la subjetividad

Una vez presentada la propuesta de Martí Ferriol y explicadas las razones detrás de la elección de esta para el análisis de nuestro corpus, nos gustaría exponer los dos escollos principales a los que nos hemos enfrentado a la hora de hacer uso de esta taxonomía: la especificidad y la subjetividad.

Con *especificidad* nos referimos al hecho de que la exhaustividad de este listado —que, recordemos, está compuesto por un total de 20 técnicas— a veces comporta problemas para discernir qué opción es la más indicada a la hora de etiquetar una solución de traducción. Esto se debe a que muchas de ellas cuentan, consideramos, con definiciones similares y diferencias altamente sutiles. Esto, como consecuencia, hace que, en ocasiones, sea arduo establecer fronteras claras entre algunas de las técnicas del listado.

Dicha especificidad está directamente relacionada con el segundo obstáculo que hemos encontrado a la hora de implementar la taxonomía: la *subjetividad*. Dada la exhaustividad de la propuesta, existe la posibilidad de que, ante una misma solución, la interpretación personal de la traducción y de la definición de las técnicas por parte del agente investigador influya en el análisis.

Conviene señalar, sin embargo, que estos problemas no son exclusivos de la propuesta de Martí Ferriol, ya que creemos que es una cuestión que se extiende al análisis de técnicas —y de otros asuntos— de traducción en general. Entonces, ¿cómo solventar esta cuestión para tratar de perseguir la máxima objetividad posible? Como respuesta a esta cuestión, en el presente trabajo hemos procedido a revisar —en aquellos casos que hemos considerado necesario— las distintas técnicas que conforman la taxonomía de Martí Ferriol, siempre partiendo de las definiciones ofrecidas por el autor, pero tratando de ampliarlas e incluyendo ejemplos de uso —procedentes tanto de nuestro propio corpus como de otros autores como Newmark (1988/1992) o Hurtado Albir (2001)—, con objeto de ser lo más objetivos y rigurosos posibles. Dicho esto, somos conscientes de que estas interpretaciones pueden no dejar de atender a nuestro propio punto de vista, obviamente subjetivo, y a una interpretación personal del listado —aun cuando hemos tratado de evitar esto en todo momento—, pero con ello pretendemos, al menos, fijar

unos preceptos a partir de los cuales regirnos en nuestro análisis y dotarlo, cuando menos, de sistematicidad.

4.3.2.3. *Definición e interpretación de las técnicas de la taxonomía de Martí Ferriol*

A continuación, procederemos a definir las distintas técnicas de traducción que componen la taxonomía de Martí Ferriol. Para ello, partiremos de las bases sentadas por el autor en sus tres principales trabajos en torno a este concepto (2006; 2010; 2013). Igualmente, y tal y como hemos anunciado en el punto anterior, ofreceremos, cuando lo estimemos preciso, la interpretación que hemos hecho de cada una de las técnicas a la hora de analizar nuestro corpus, buscando así ser lo más coherentes y rigurosos posibles en su aplicación, a la par que sistemáticos. Asimismo, y siempre que sea necesario para clarificar conceptos, ofreceremos ejemplos extraídos tanto de nuestro propio corpus como de otras fuentes y autores. En total, la taxonomía de Martí Ferriol (2006: 113-115) está compuesta por 20 técnicas:

- 1) **Préstamo.** Martí Ferriol define el *préstamo* como la acción de “integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto meta” (2013: 119). Este puede ser puro —sin modificaciones (*hardware, software, parking, boutique...*)— o naturalizado —adaptado a la grafía de la lengua meta (*fútbol, gol, suéter, mitin...*)—. En nuestro trabajo, vamos a emplear esta técnica también para aquellos nombres propios extranjeros que no se hayan adaptado en la traducción a la lengua meta —ya sea préstamo puro o naturalizado (por ejemplo, *Grimmsby* o *Louis*)—. Conviene señalar que, en los casos en los que, por presencia de una L3⁹⁶ —como en la réplica⁹⁷ 2 de la escena n.º 19—, se haya producido una no-traducción —definida como “the absence of translation of L3 dialogues” (De Higes-Andino *et al.*, 2013: 141)—, emplearemos la técnica de *préstamo* dada la aparente falta de una técnica para reflejar este fenómeno en la taxonomía de Martí Ferriol⁹⁸.
- 2) **Calco.** De acuerdo con Martí Ferriol (2013: 120), el *calco* consiste en la traducción literal de una palabra o sintagma extranjero. Este puede ser a nivel léxico o

⁹⁶ Entendida como lengua(s) distinta(s) de la principal lengua original de la obra (L1) y la lengua traducida (L2) (Corrius, 2008).

⁹⁷ Véase el **Punto 4.5.** para la definición de este concepto.

⁹⁸ Para más información al respecto de la no-traducción, recomendamos las lecturas de Martínez Sierra *et al.* (2010) y De Higes-Andino *et al.* (2013).

estructural. Rodríguez González (2005: 180) profundiza en este concepto, definiendo el *calco* como la “sustitución de una unidad léxica compleja (compuesto, frase, modismo) por otra que refleja, con mayor o menor fidelidad, su estructura morfológica o sintáctica”. Tanto Vinay y Darbelnet (1958) como Gómez Capuz (2009) describen este fenómeno como un tipo especial de *préstamo*. No obstante, este último clarifica que, mientras que el préstamo consiste en el traslado integral del léxico extranjero, el calco “implica la idea de ‘traducción’ y ‘sustitución de morfemas’”. Un ejemplo sería la oposición entre las voces *fútbol* —préstamo adaptado— y *balompié* —calco—. Hurtado Albir, por su parte, pone como ejemplo la traducción de *Normal school* por *École normale* (2001: 270). Además, Martí Ferriol (2006: 114) indica que también existe la posibilidad de un *calco cultural*, como sería la traducción del nombre de la cadena de restaurantes *Popeye’s Chicken* por *Pollo Popeye* —lo que opondría esta técnica a la de *adaptación*—.

- 3) **Traducción palabra por palabra.** La *traducción palabra por palabra* consiste en mantener la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del texto original en la lengua meta, según leemos en el trabajo de Martí Ferriol. Un ejemplo de esta técnica sería la traducción de *She is reading* por *Ella está leyendo*, en la que cada elemento del original tiene un equivalente exacto en la lengua de llegada. Para esta técnica, tendremos en cuenta también el fenómeno de *sinonimia* —“acudir a un equivalente cercano en la LT para una palabra de la LO dentro de un contexto, exista o no un equivalente exacto” (Newmark, 1988/1992: 121)—.
- 4) **Traducción uno por uno.** En la *traducción uno por uno* “cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto” (Martí Ferriol, 2013: 120). Newmark (1988/1992: 101) clarifica, en este sentido, que se trata de los significados primarios aislados de las palabras y no de la frase o construcción en sí, y pone como ejemplo la colocación *take a walk* y su traducción *dar un paseo*, en el que tanto el número de palabras como el significado general coinciden. En el presente trabajo, pues, no nos desviaremos de las consideraciones de Newmark y Martí Ferriol a la hora de analizar esta técnica, si bien la ampliaremos en dos puntos. Por un lado, incluiremos aquellos casos en los que, si bien se ha mantenido el significado y número de palabras, se ha modificado el orden de estas. Como

ejemplo encontramos la sexta réplica de la escena n.º 20, donde *Not, not yet* se ha traducido como *No, aún no*. Igualmente, consideraremos que en esta técnica no será condición *sine qua non* la presencia de palabras con significado diferente fuera de contexto. Es decir, etiquetaremos como *traducción uno por uno* aquellos casos en los que la traducción, a pesar de haber mantenido el significado primario de cada una de las palabras, no haya respetado el orden del original.

- 5) **Traducción literal**⁹⁹. Esta se da cuando “la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coincide y/o [*sic*] se ha alterado el orden de la frase” (Martí Ferriol, 2013: 120). De acuerdo con Newmark (1988/1992: 101), esta técnica puede darse desde el nivel palabra hasta el nivel oración, pasando por grupos de palabras, colocaciones, metáforas, etc. Hurtado Albir (2001: 271) no coincide con este autor, al señalar que, desde su punto de vista, la traducción literal se da a nivel sintagma o expresión, pero no a nivel palabra, ya que esto daría lugar a un *equivalente acuñado* —poniendo de ejemplo la traducción de *ink* como *encre* del inglés al francés—. No obstante, con el fin de reservar la etiqueta de *equivalente acuñado* para otros usos, en este trabajo nos posicionaremos a favor de la visión del concepto de Newmark. Igualmente, Hurtado Albir pone como ejemplo de esta técnica la traducción de expresiones idiomáticas de manera literal —*They are as like as two peas* por *Se parecen como dos guisantes*—, si bien creemos que esto se aproximaría más al fenómeno del *calco*. Por otro lado, consideraremos como traducción literal la traducción de preguntas coletilla —la traducción de *You are hungry, aren't you?* por *Tienes hambre, ¿no?*—. Por último, en aquellos casos en los que se observen condensaciones o contracciones de palabras —*don't* en vez de *do not*, *I am* en vez de *I'm*, etc.—, se contará como dos palabras, con las consecuencias que esto pueda tener a la hora de identificar el fenómeno como *traducción palabra por palabra* o *traducción literal*.
- 6) **Equivalente acuñado**. El *equivalente acuñado* consiste en el uso de un término o expresión equivalente reconocida en la lengua meta —ya sea por un diccionario, por el uso lingüístico, etc.—. En nuestro trabajo, usaremos esta técnica para etiquetar la traducción de nombres propios —*Henry* por *Enrique* o *Mary* por

⁹⁹ Recomendamos las lecturas de Chaves (2000) y Martínez Sierra (2017) para profundizar en el concepto de *traducción literal* como técnica de traducción.

María—, para la traducción de expresiones idiomáticas y fraseología —*It's raining cats and dogs* por *Está lloviendo a cántaros*—, onomatopeyas o términos institucionales con equivalentes ya fijos —como indica Newmark (1988/1992)—. Martí Ferriol (2006: 233) aplica esta técnica también a la traducción de rimas y canciones populares con equivalentes —por ejemplo, la rima infantil *Eeny, meeny, miny, moe* por *Pito, pito, gorgorito*—. No obstante, no consideraremos el *equivalente acuñado*, como ya hemos indicado en la *traducción literal*, a nivel palabra. También vamos a señalar como equivalente acuñado la traducción de gestos paralingüísticos —como, por ejemplo, interjecciones u onomatopeyas— y los ambientes —como murmullos— por aquellos que sean igual en la cultura meta.

- 7) **Omisión.** Según la definición de Martí Ferriol, la *omisión* consiste en la supresión integral *consciente* de un elemento de información presente en el texto original. En el presente trabajo, comprenderemos esta técnica como la eliminación integral tanto de una réplica completa —como apunta Merino Álvarez (1994a), quien afirma que esto resulta de gran utilidad para el análisis de textos audiovisuales traducidos censurados— como de un enunciado *completo* que forme parte de una réplica. Chaves (2000) —quien junta este fenómeno con el de la *reducción*— ofrece el siguiente ejemplo de *omisión* de un enunciado completo:

V.O.	Pas très bien, mais je sais qui c'est. Je l'ai aperçu deux ou trois fois. <u>Il vient souvent chez vous.</u>
V.E.	No muy bien, pero sé quién es. Lo he visto dos o tres veces. [enunciado omitido]

Tabla 10: omisión de un enunciado completo dentro de una réplica en la traducción para doblaje de *Monsieur Hire* (Patrice Leconte, 1989) (Chaves, 2000: 165).

- 8) **Reducción.** Si la *omisión* consiste en la supresión total de una réplica o enunciado del texto original, entonces la *reducción* consistirá en la eliminación de “parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen” (Martí Ferriol, 2013: 120). Esto incluirá, en palabras de Chaves (2000: 158), “elementos hasta cierto punto innecesarios, que no dificulta[n] ni impide[n] la comprensión del mensaje”. Esto podría incluir adverbios, conectores, elementos fáticos, etc. Así pues, en el presente estudio, consideraremos como *reducción* cualquier elisión menor al enunciado. De nuevo, tomamos un ejemplo ofrecido por Chaves (2000):

V.O.	J'avais environ 12 ans. Il n'y avait presque personne dans son salon . Moi, j'aimais aller chez elle.
V.E.	Tenía 12 años. No solía haber mucha clientela [elemento reducido]. A mí me encantaba ir a verla.

Tabla 11: ejemplo de reducción en la traducción para doblaje de la película *Le mari de la coiffeuse* (Patrice Leconte, 1990) (Chaves, 2000: 157).

Una cuestión que tratar en relación con la *reducción* es qué hacer con fenómenos como la elisión de sujeto, algo común en las traducciones al español de lenguas como el francés, el inglés o el alemán, entre otras. En estas situaciones, nuestra postura será, de entrada, no marcar este fenómeno como *reducción*, al ser un factor estructural entre lenguas —siguiendo las indicaciones de Hurtado Albir (2001: 266).

9) **Compresión.** La *compresión* consiste en la síntesis de elementos lingüísticos presentes en el texto. Hurtado Albir (2001: 270) la opone al fenómeno de *ampliación* —dando como ejemplo la traducción de *Yes, so what?* por *¿Y?*—. No obstante, Martí Ferriol (2006: 273) afirma que esta técnica resulta demasiado limitada, que su inclusión en el listado es herencia de otros autores —como la propia Hurtado Albir, Mayoral o Díaz-Cintas— y que puede llegar a ser redundante con la *reducción*. No obstante, creemos que la principal diferencia entre *reducción* y *compresión* vendrá de que esta última no elimina elementos informativos, sino que los condensa en menos palabras. En el contexto de este trabajo, y con el fin de evitar este último problema, trataremos de ceñir la *compresión* a fenómenos como el expuesto por Hurtado Albir —por ejemplo, traducir *to be in favour of* por *apoyar*—, así como a la traducción de adjetivos por prefijos y sufijos —*little mermaid* por *sirenita*¹⁰⁰—.

10) **Particularización.** Esta técnica consiste en el uso de términos más precisos o concretos. Un ejemplo podría ser el de la traducción de un término por su hipónimo —traducir *fruit* por *plátano*—.

¹⁰⁰ Somos conscientes de que estos fenómenos podrían generar una intersección con el de *traducción literal*, razón por la cual hemos querido delimitarlos. Dicho esto, convendría considerar el hecho de si es necesario mantener esta técnica en la taxonomía —más aún cuando el propio autor de la propuesta reconoce su alcance limitado. No obstante, consideramos que esta cuestión queda fuera del alcance del presente trabajo, razón por la que no será discutida en el mismo.

- 11) **Generalización.** Opuesta a la *particularización*, la *generalización* consiste en el uso de términos más generales o neutros en la traducción. Un ejemplo de uso que ofrecemos sería traducir un término —*banana*— por su hiperónimo —*fruta*—. También podríamos incluir en esta técnica la neutralización de referentes culturales.
- 12) **Transposición.** La *transposición* consiste en el cambio de la categoría gramatical —fenómenos como la sustantivación, la verbalización o la adjetivación— o la voz del verbo —el cambio de una oración activa a pasiva o viceversa¹⁰¹—. Martí Ferriol (2006: 485) pone como ejemplo la traducción de *I never liked his acting* por *Nunca me gustó como actor*.
- 13) **Descripción.** De acuerdo con Martí Ferriol (2013: 121), la *descripción* consiste en “reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o [sic] función”. Esto incluiría la traducción de un modismo, frase hecha, etc. por su significado. En Carrero Martín (2020) localizamos la traducción de *He’s a bad egg* por *Es una mala persona* como ejemplo de esta técnica.
- 14) **Ampliación.** La *ampliación* consiste en incluir en el texto meta elementos fáticos o no relevantes informativamente. Aquí se incluirían fórmulas de saludo, elementos vocativos, interjecciones, gestos, repeticiones de palabras, adjetivos que designen cualidades obvias en pantalla... Martí Ferriol (2006: 418) pone como ejemplo de este último caso la traducción de *A picture on the wall* por *Una foto **colgada** en la pared*.
- 15) **Amplificación.** Esta técnica consiste en la introducción de precisiones no formuladas —tales como informaciones o paráfrasis explicativas—, así como información no presente en el texto origen. Así pues, para contrastar esta técnica con la *ampliación*, en este trabajo entenderemos la *amplificación* como cualquier adición al texto origen en la traducción que no sea de carácter fático. Esto incluiría también, por ejemplo, adiciones de réplicas con el objetivo de leer textos que aparecen en pantalla.

¹⁰¹ Algunos autores, como Vázquez Ayora (1977: 303) —véase el **Punto 4.3.1.3.**— entienden el cambio de voz pasiva a activa como *modulación* y no como *transposición*.

- 16) **Modulación.** La *modulación* consiste en un cambio del punto de vista, el enfoque o la categoría del pensamiento del texto origen en la traducción, que puede ser estructural o léxica. Hurtado Albir (2001: 270) pone como ejemplo la traducción de *Vas a convertirte en padre* por *Vas a tener un hijo*. Otro ejemplo que encontramos en nuestro corpus es la traducción de *Is he dead?* por *¿Vive?*
- 17) **Variación.** Martí Ferriol (2013: 121) explica la *variación* como la modificación de elementos lingüísticos o paralingüísticos —gestos, acentos, entonación...— que afectan a la variación lingüística, es decir, a la variación diacrónica, diastrática, diafásica o diatópica del habla de un personaje. En nuestro estudio, entenderemos que esta técnica se señalará cuando un personaje cuente con una variación lingüística en la versión original diferente a la del resto de personajes y que se haya modificado por otra variedad o estandarizado en la traducción (Goris, 1993). Como ejemplo de nuestro corpus, tenemos un personaje cuyo acento jamaicano original se ha sustituido por uno cubano en ambas versiones en español, con el propósito de tratar de generar el mismo efecto. En estos casos, cada vez que interviene este personaje, hemos marcado la presencia de la técnica de *variación*.
- 18) **Sustitución** (o **substitución**). La *sustitución* consiste en el cambio de elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa. De acuerdo con Chaume, estos incluirían sonidos que expresan “afirmaciones, frustraciones, dudas, etc.”, así como “suspiros, gritos, risas, bostezos, etc.” (2004: 219). Martí Ferriol (2006: 452) pone como ejemplo la traducción de un gesto de asombro (*wow*) por *Vaya* o de hastío (*jeez*) por *Lo que faltaba*. Igualmente, en nuestro corpus encontramos la séptima réplica de la escena n.º 18, donde la expresión *Oh, my!* se ha traducido por un gesto sonoro de sorpresa.
- 19) **Adaptación.** La *adaptación* es el intercambio de un elemento cultural de la cultura origen por otro de la meta con el fin de que este resulte entendible para el público al que va dirigida la traducción. Ejemplos de esto serían nombres de marcas, referencias a letras de canciones, eventos y personajes históricos, convenciones sociales, películas, etc. Tendría como opuesto la noción de *calco cultural*. Además, aquellos casos en los que se produzca un gesto paralingüístico no compartido entre cultura origen y cultura meta y que se haya traducido de acuerdo con la cultura

meta también se considerará *adaptación*, siguiendo las consideraciones de Chaume (1997).

20) **Creación discursiva.** La *creación discursiva*, que se ubica en el extremo más libre del método interpretativo-comunicativo (véase la **Figura 6**), consiste en el establecimiento de una equivalencia efímera y completamente imprevisible fuera de contexto. Así pues, en nuestro trabajo esta servirá para etiquetar soluciones en las que la traducción difiere de forma evidente del texto origen. Hurtado Albir (2001) ejemplifica esta técnica comparando el título de la película *Rumble fish* con su traducción *La ley de la calle*. Esta técnica será observable desde nivel palabra al nivel oración.

Revisada la propuesta de Martí Ferriol, procedemos a presentar las técnicas de traducción presentes en esta de forma gráfica y de manera gradual repartidas a lo largo de un continuo en el que cada extremo representa un método de traducción distinto —el *literal* situado a la izquierda y el *interpretativo-comunicativo*, a la derecha—:

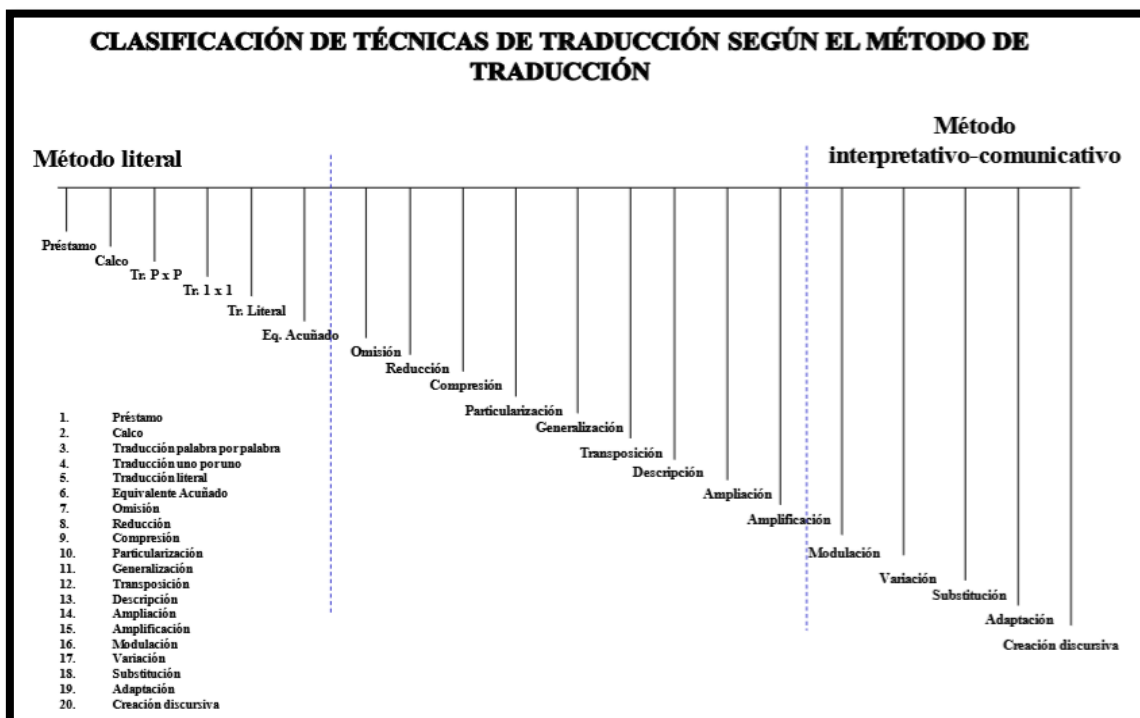


Figura 6: técnicas de traducción según el método de traducción (Martí Ferriol, 2006, 2010, 2013).

Tal y como podemos observar en la **Figura 6**, las primeras seis técnicas —*préstamo*, *calco*, *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno*,

traducción literal y equivalente acuñado— se corresponderían con el *método literal*; mientras que, conforme avanzamos por la clasificación, las técnicas pasan a corresponderse con el *método interpretativo-comunicativo* —en concreto, las últimas cinco: *modulación, variación, sustitución, adaptación y creación discursiva*—, pasando por lo que el autor denomina la *zona intermedia* —donde tienen cabida la *omisión, la reducción, la compresión, la particularización, la generalización, la transposición, la descripción, la ampliación y la amplificación*— (Martí Ferriol, 2013: 122-123):

Las técnicas numeradas del 1 al 6 son las más literales [...]. Por el lado derecho (las numeradas del 16 al 20), se aprecia un grado creciente de familiarización [...]. La zona intermedia (las técnicas numeradas del 7 al 15) corresponde a la de las argucias traductoras de carácter más lingüístico.

Ya en un trabajo anterior (Carrero Martín, 2017) nos basamos en el concepto de *zona intermedia* para introducir los conceptos de *zona extranjerizante* y *zona familiarizante*. La primera de estas zonas se correspondería con el *método literal*, mientras que la segunda lo haría con el *método interpretativo-comunicativo*. En el presente trabajo, por una cuestión meramente práctica, emplearemos de nuevo los conceptos de *zona extranjerizante, zona intermedia* y *zona familiarizante* para referirnos al espacio que ocupan las técnicas dentro del continuo; es decir, si encajan dentro de las soluciones de carácter extranjerizante (*método literal*), de las de *carácter lingüístico (zona intermedia)* o de carácter familiarizante (*método interpretativo-comunicativo*). Esta división de las técnicas de la taxonomía de Martí Ferriol parte de un trabajo anterior del propio autor, en la que afirma, refiriéndose a la propuesta de Hurtado Albir (2001), que “[a]lgunas técnicas son claramente *familiarizantes*, mientras que otras parecen más *extranjerizantes*. En una zona intermedia se sitúan otras técnicas” (Martí Ferriol, 2005: 47). Al inspirarse la propuesta del autor en la de Hurtado Albir, creemos que esta distinción entre técnicas *extranjerizantes, intermedias* y *familiarizantes* puede aplicarse a su taxonomía. Igualmente, González Quevedo (2021: 55), quien también utiliza la propuesta del autor en su análisis, emplea a su vez esta diferenciación, si bien la autora usa la nomenclatura de *técnicas variables* para referirse a las técnicas de la *zona intermedia*.

Para cerrar nuestro repaso de las propuestas de taxonomías de técnicas de traducción (incluida la de Martí Ferriol), hemos elaborado la **Tabla 12** a modo de resumen:

<p>Vinay y Darbelnet (1958)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Procedimientos técnicos de ejecución directos: préstamo; calco; traducción literal. • Procedimientos técnicos de ejecución oblicuos: transposición; modulación; equivalencia; adaptación. • Pares opuestos: disolución frente a concentración; amplificación frente a economía; ampliación frente a condensación; explicitación frente a implícitación; generalización frente a particularización; articulación frente a yuxtaposición; gramaticalización frente a lexicalización. • Otros: compensación; inversión.
<p>Nida, Taber y Margot (1964, 1971, 1974/1986, 1987)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de ajuste/procedimientos de traducción: adiciones; sustracciones; alteraciones; notas al pie de página; equivalente descriptivo; paráfrasis legítima; paráfrasis ilegítima; sustitución cultural.
<p>Vázquez Ayora (1977)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Procedimientos de ejecución principales: transposición; modulación; equivalencia; adaptación. • Procedimientos de ejecución complementarios: amplificación; explicitación; compensación. • Otros procedimientos: omisión; desplazamiento; inversión.
<p>Newmark (1988/1992)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Procedimientos de traducción literal: traducción uno por uno; traducción palabra por palabra. • Otros procedimientos: transferencia; naturalización; equivalente cultural; equivalente funcional; equivalente descriptivo; sinonimia; traducción directa; transposición; modulación; traducción reconocida; etiqueta de traducción; análisis componencial; reducción; expansión; paráfrasis; equivalencia; adaptación.
<p>Delabastita (1990)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de traducción audiovisual: <i>substitutio</i>; <i>adjectio</i>; <i>detractio</i>; <i>repetitio</i>; <i>transmutatio</i>.
<p>Delisle (1993)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Procedimientos de traducción directos: préstamo;

	<p>calco; traducción literal.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Procedimientos de traducción oblicuos: transposición; modulación; equivalencia; adaptación. • Pares opuestos: refuerzo (disolución, explicitación, perífrasis) frente a economía (concentración, implicación, concisión); generalización frente a particularización; articulación frente a yuxtaposición; gramaticalización frente a lexicalización. • Errores de traducción: adición; omisión; paráfrasis. • Estrategias de traducción: creación discursiva.
Chesterman (1997)	<ul style="list-style-type: none"> • Estrategias de traducción locales (nivel sintáctico): traducción literal; préstamo/calco; transposición; cambio de unidad; cambio de estructura de sintagma; cambio de estructura de proposición; cambio de estructura oracional; cambio de cohesión; modificación de nivel; cambio de disposición. • Estrategias de traducción locales (nivel semántico): sinonimia; antonimia; hiponimia; conversión; cambio de abstracción, cambio de distribución, cambio de énfasis; paráfrasis.
Chaves (2000)	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de traducción: traducción literal; traducción sintética; técnicas de amplificación; modulaciones; transposiciones; equivalencia funcional/traducción de efecto; adaptación; compensación.
Hurtado Albir (2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de traducción: adaptación; ampliación lingüística; amplificación; calco; compensación; comprensión lingüística; creación discursiva; descripción; elisión; equivalente acuñado; generalización; modulación; particularización; préstamo; sustitución; traducción literal; transposición y variación.

<p>Mayoral (2003)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Procedimientos de traducción/técnicas de traducción: alteración de la extensión (reducción y expansión).
<p>Díaz-Cintas (2003)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Reducciones parciales: condensación; concisión. • Reducciones totales: eliminación; omisión; supresión. • Otros: cambio de categoría de palabra.
<p>Marco (2004)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de traducción: transferencia; naturalización; traducción literal; neutralización; adición de información; equivalente cultural.
<p>Chaume (2005)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de traducción: repetición; cambio de orden; sustitución; omisión/adición; reducción/ampliación; traducción natural; sustitución del equivalente sancionado; repetición del inglés; hipónimos; hiperónimos.
<p>Martí Ferriol (2006)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de traducción literales: préstamo; calco; traducción palabra por palabra; traducción uno por uno; traducción literal; equivalente acuñado. • Técnicas de traducción de zona intermedia: omisión; reducción; compresión; particularización; generalización; transposición; descripción; ampliación; amplificación. • Técnicas de traducción interpretativo-comunicativas: modulación; variación; sustitución; adaptación; creación discursiva.
<p>Zabalbeascoa y Arias-Badia (2021)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Traducción literal —traducción directa—; transliteración; calco; préstamo. • Reexpresión —de elementos morfosintácticos, lexicosemánticos, pragmáticos, estilísticos o de variedad lingüística—; reexpresión de elementos culturales o intertextuales; marcadores paralingüísticos; adición; reducción; división de oraciones; unión de oraciones; combinación de

	<p>diferentes signos semióticos —traducción de signo no verbal por verbal, no verbal por no verbal o verbal por no verbal—; compensación o reubicación; nota de traducción extradiegética; reexpresión por razones de aceptabilidad; reexpresión por razones de representatividad del personaje; combinación de técnicas.</p>
--	---

Tabla 12: resumen de propuestas de taxonomías de técnicas de traducción.

4.3.2.4. *Relación entre técnicas y problemas de traducción, restricciones y traducción natural*

Como cierre al presente repaso a la aportación de Martí Ferriol al asunto de las técnicas de traducción, y una vez terminada nuestra revisión de la taxonomía del autor, seguidamente, pasaremos a comentar el concepto de *traducción natural* y la relación entre la técnica de traducción y los problemas de traducción¹⁰².

Tal y como hemos señalado en el **Punto 4.3.**, Martí Ferriol afirma que las técnicas sirven para etiquetar soluciones específicas a problemas de traducción microtextuales concretos (2010: 91). Cabe preguntarse, pues, qué ocurre cuando no se observan problemas de traducción. En estos casos, el autor introduce en su análisis, al margen de las técnicas de traducción, la noción de *traducción natural*, definida como “habilidad innata y rudimentaria de mediación entre lenguas que tiene cualquier hablante plurilingüe” (Hurtado Albir, 2001: 644). Martí Ferriol (2010: 94) emplea esta etiqueta “cuando se lleva a cabo una traducción en la que no se observa el empleo de técnicas”, ya sea por similitud entre lenguas o por tratarse de textos con léxico no específico. Esta aproximación al concepto se inspira en la aportación de Mayoral (2003: s.p.), quien usa este término para hacer referencia a los casos en los que, en la TAV, no es necesario aplicar reducciones u omisiones al no haber una restricción temporal que así lo precise:

El tipo de ajuste que se conoce como isocronía, o duración temporal equivalente del enunciado del personaje en pantalla y del enunciado del actor de doblaje que pronuncia la traducción [...],

¹⁰² Entendido, como ya hemos señalado en el **Punto 4.3.**, como una dificultad objetiva a la que el agente traductor debe hacer frente a la hora de traducir un texto (Hurtado Albir, 2001: 308). Para profundizar en la noción de *problema de traducción* recomendamos la lectura de Hurtado Albir (2001), Nord (1996, 2005), Schwarz *et al.* (2016), Gregorio Cano (2017) y Vázquez Rodríguez (2018).

exigirá procedimientos de reducción cuando la traducción “natural”, “asíncrona”, (que no tomara en cuenta el factor de la extensión o duración) resultaría demasiado larga para los límites impuestos, y exigirá procedimientos de ampliación en caso contrario, cuando la traducción considera el factor de la extensión o duración.

Esto, en palabras de Martí Ferriol (2013: 102), “nos da a entender que, en ausencia de restricciones [...] dicha ‘traducción natural’ es posible, pero que esta forma de traducción no debería considerarse como una técnica de traducción”.

La noción de *traducción natural*, no obstante, no va a ser tenida en cuenta en nuestro análisis por varios motivos. En primer lugar, porque, como ya hemos apuntado en el **Punto 4.3.**, no consideramos que la presencia de una técnica de traducción dependa de la de un problema de traducción o restricción —recuperamos el ejemplo de *The table is red* por *La mesa es roja* o de *She’s reading a book* por *Está leyendo un libro* como casos en los que, aunque no observamos la presencia aparente de un problema de traducción, podemos detectar una *traducción palabra por palabra* y una *traducción literal*, respectivamente—. De hecho, consideramos interesante incluso plantear hasta qué punto la no presencia de una técnica de traducción es posible, pues incluso la propia ausencia de traducción podría llegar a considerarse, en ciertos casos, un préstamo. En ese sentido, creemos estar más próximos a los puntos de vista de Newmark, que defendía la técnica de traducción literal como *primordial* “en el sentido de que es el punto de partida de la traducción” (1988/1992: 102) o de Zabalbeascoa y Arias-Badía (2021: 362), que consideran la traducción literal como la *técnica de facto* —si bien estos últimos llegan a plantear también que esta sea una no-técnica al considerar que, de no haber habido proceso de reflexión, no puede considerarse técnica, postulados que ya hemos debatido en el **Punto 4.3.1.14.**—.

En segundo lugar, creemos conveniente recordar de nuevo que la *técnica* es una herramienta visible en —y que afecta a— el resultado de la traducción (Hurtado Albir, 2001: 268), por lo que creemos interesante plantear la cuestión de si las restricciones y problemas presentes en el texto origen —que, por supuesto, no negamos que afectarán a la toma de decisiones durante el proceso traductor y a la inclinación por una u otra técnica— resultan tan relevantes durante el análisis de técnicas; o si, atendiendo al hecho de que este se trata de un análisis del resultado, lo que haya influido o no durante el proceso de toma de decisiones puede no llegar a suponer un factor prioritario.

En tercer lugar, hemos de considerar también las complicaciones metodológicas que la vinculación entre restricciones/problemas y técnicas pueden acarrear a los análisis traductológicos, pues nos hace plantearnos si es preciso llevar a cabo un análisis preliminar del texto origen en busca de problemas para el posterior análisis de técnicas. En ese caso, cabría plantearse también qué taxonomía de problemas utilizar.

Por supuesto, no negamos de la existencia o concepto de *traducción natural* tal y como la entienden Harris y Sherwood (1978), Malakoff y Hakuta (1991) o Hurtado Albir (2001) —algo que queda fuera del alcance de la presente investigación—. Así, entendemos que la *traducción natural* es un proceso cognitivo o habilidad innata y, como tal, ocurre en la mente del traductor como una serie de mecanismos internos. No la entenderemos en este trabajo, pues, como el producto de dicho proceso.

Con esta reflexión cerramos la sección dedicada a la propuesta de Martí Ferriol. No obstante, en el siguiente punto retomaremos la taxonomía de este autor, con el fin de introducir un nuevo concepto que hemos desarrollado para nuestra investigación y que hemos acuñado con el nombre de *macrotécnica*.

4.4. La *macrotécnica* de traducción: una propuesta taxonómica alternativa para la TAV

Una vez terminado el repaso de la aportación de Martí Ferriol, vamos a introducir un nuevo concepto en nuestro análisis que hemos acuñado *macrotécnica*. Así, a lo largo de este punto explicaremos en qué consiste exactamente esta noción, cuáles han sido las razones que nos han llevado a proponerla, en qué antecedentes nos hemos inspirado y, por último, cuáles son las *macrotécnicas* que van a componer nuestro listado.

Tal y cómo hemos señalado en el punto anterior, la taxonomía de técnicas que hemos empleado para el análisis de nuestro corpus ha sido la propuesta por Martí Ferriol (2006). Para ello, y con el fin de superar los aspectos delicados que hemos localizado a la hora de su aplicación —en concreto, la exhaustividad del propio listado y el riesgo de la subjetividad para esclarecer frente a qué técnica nos encontrábamos en cada caso (véase el **Punto 4.3.2.2.**)—, hemos realizado una revisión exhaustiva de las definiciones de las técnicas que componen esta taxonomía, tratando de aportar nuestra interpretación y ejemplos extraídos de distintas fuentes, para así facilitar la labor de análisis. Sin embargo, aun con esta revisión —y siempre destacando en todo momento la gran

utilidad de la taxonomía de Martí Ferriol para el análisis pormenorizado de técnicas en la TAV—, creemos que, en aras de futuras investigaciones de corte descriptivo, la propuesta de una alternativa que nos permita desarrollar trabajos relacionados con el análisis de técnicas de traducción y que solvente —en mayor o menor medida— los posibles inconvenientes previamente mencionados resulta pertinente. En definitiva, nuestro planteamiento no supone una ruptura con lo expuesto por Martí Ferriol, sino más bien una evolución.

Tal y como hemos visto a lo largo del **Punto 4.3.1.**, las sucesivas aportaciones taxonómicas propuestas por distintos autores han ido evolucionando y alternándose a lo largo de los años entre aquellas que ofrecían un número de técnicas más reducido —Vázquez Ayora (1977), Chaves (2000), etc.— con otras más extensas y, por ende, específicas —Newmark (1988/1992), Hurtado Albir (2001) Martí Ferriol (2006), etc.—. En relación con esto, si bien creemos que las propuestas más extensas y específicas resultan de gran utilidad para llevar a cabo análisis pormenorizados, no queremos dejar de reivindicar aquellas taxonomías compuestas por un número de técnicas más reducido, ya que, si bien estas pueden resultar menos exhaustivas y específicas a la hora de etiquetar soluciones de traducción —un posible aspecto negativo que hemos señalado de algunas propuestas en nuestro repaso histórico—, creemos que podrían ofrecer otras ventajas, tales como una mayor funcionalidad y practicidad en su aplicación, lo que también les puede otorgar un valor y una utilidad dentro del campo de los estudios descriptivos de técnicas.

Sobre esto último, queremos insistir en que ningún momento nos proponemos restar valor a la aportación de Martí Ferriol que, como ya hemos señalado a lo largo del presente capítulo, consideramos como la más indicada para llevar a cabo un análisis pormenorizado de la traducción de un texto audiovisual. Sin embargo, no podemos dejar de señalar como su amplitud llega a plantear unas fronteras difusas entre algunas de las diversas técnicas —como bien reconoce el propio autor en el caso de la técnica de *compresión*, por ejemplo—.

Con esto en mente, queremos destacar que la presente propuesta no pretende servir como una nueva taxonomía de técnicas de traducción al uso, sino, a partir de las bases sentadas por la propuesta de Martí Ferriol —y bebiendo de las aportaciones de otros autores como Newmark, Mayoral, Díaz-Cintas, Chesterman, etc. (véase el **Punto**

4.3.1.)—, ofrecer un instrumento que permita analizar una traducción audiovisual en un plano superior al de la técnica, pero inferior al del método. Esta nueva herramienta de análisis, como ya hemos dicho, partiría de las bases sentadas en la propuesta de Martí Ferriol y, con el fin de hacerla más funcional, aglutinaría diversas técnicas de traducción dentro de una misma etiqueta. Por esta razón, hemos considerado como posible denominación del concepto *técnicas aglutinantes* o *macrotécnicas*. En la **Figura 7** pasamos a representar de modo visual el concepto:

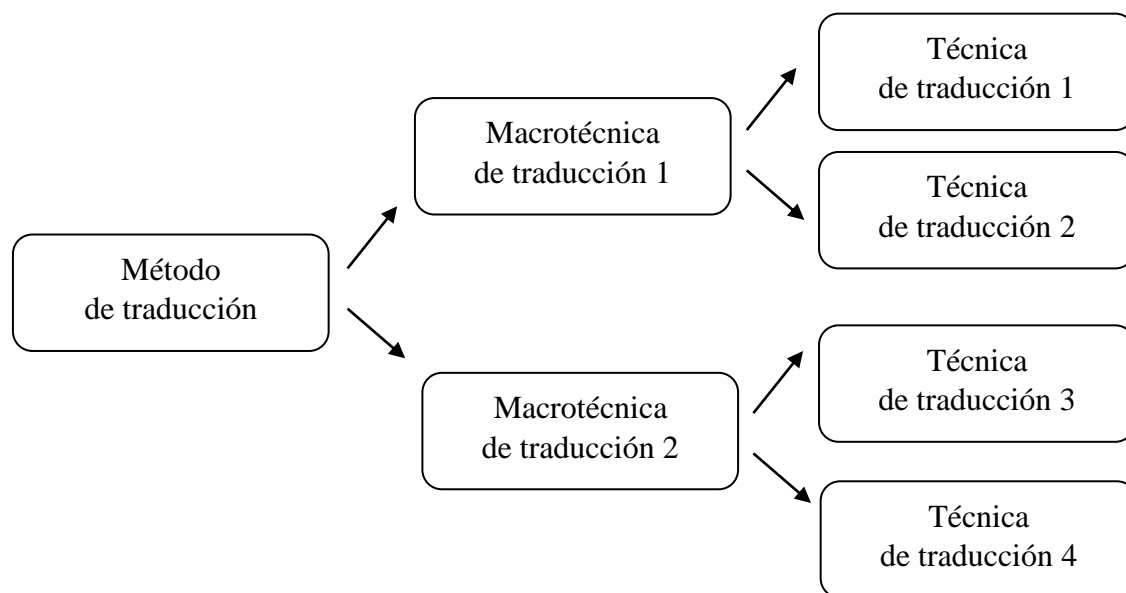


Figura 7: representación visual de la macrotécnica en relación con el método y la técnica de traducción.

Conviene señalar que la idea de juntar distintas técnicas de traducción en una misma etiqueta no es nueva. Contamos, por ejemplo, con los casos de Newmark (1988/1992) —quien, como ya hemos visto, veía la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno* como subdivisiones de la *traducción literal*—, Chesterman (1997) —cuya propuesta agrupa juntos el *calco* y el *préstamo*—, Díaz-Cintas (2003) —que hablaba de reducciones parciales y totales— o Mayoral (2003) —quien iba incluso más lejos al hablar de *alteración de la extensión*, una suerte de técnica en la que se aglutinaban tanto las técnicas de expansión como de reducción del texto, aun siendo fenómenos opuestos—.

Como ya hemos señalado, nuestra propuesta partirá de la taxonomía de Martí Ferriol, lo que hace de la nuestra una sugerencia pensada para el análisis de obras audiovisuales.

De cara a nuestro listado, cada una de las macrotécnicas aglutinará varias de las soluciones presentadas por el autor. No obstante, vamos a considerar que algunas de las técnicas de la taxonomía pueden funcionar tanto al nivel de técnica como al nivel de macrotécnica. Este sería el caso, por ejemplo, del *equivalente acuñado* o la *modulación*, como veremos más adelante. Dicho esto, reiteramos que nuestra propuesta de macrotécnicas no pretende sustituir a las técnicas que agrupa, sino subir el nivel de análisis un escalón para agrupar dos o más fenómenos en uno solo.

Así pues, seguidamente, procederemos a exponer las distintas macrotécnicas de traducción que conformarán nuestra propuesta:

1. **Extranjerismo.** La primera de las macrotécnicas que hemos incluido en nuestra taxonomía serviría para aglutinar las técnicas de *préstamo* y *calco* tal y como las entendemos en este trabajo. La decisión de agrupar ambas técnicas en una sola etiqueta proviene de las consideraciones de algunos autores —Vinay y Darbelnet (1958) o Gómez Capuz (2009)— del *calco* como un tipo especial de *préstamo*. Igualmente, contamos con antecedentes como el de Chesterman (1997), que ya consideraba ambos fenómenos como una misma técnica. Así pues, creemos que existen justificaciones como para agrupar en una sola etiqueta.
2. **Traducción literal.** La segunda macrotécnica recibe el nombre de *traducción literal*, que aglutinaría las técnicas de *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno* y *traducción literal* de la taxonomía de Martí Ferriol. Esta agrupación se basa en las consideraciones de Newmark (1988/1992), quien fue el primero en subdividir ya en su momento la *traducción literal* en estos tres fenómenos.
3. **Equivalente acuñado.** Nuestra tercera macrotécnica sería el *equivalente acuñado*, ya que, de la forma en que lo entendemos en nuestra interpretación de la taxonomía de Martí Ferriol, lo consideramos como un fenómeno que se diferencia del *préstamo* y *calco* (agrupados en el *extranjerismo*) y de la *traducción palabra por palabra*, la *traducción uno por uno* y la *traducción literal* (agrupadas en la *traducción literal*), razón por la que se mantiene en nuestro listado de macrotécnicas de forma independiente.

4. **Cambio de extensión (acortamiento).** El *cambio de extensión* aparece en nuestro listado influenciada por la aportación de Mayoral (2003), que incluía en la denominación *cambio de extensión del texto* las técnicas de *reducción* y *expansión* del texto. En nuestro caso, agruparemos las técnicas de acortamiento —*omisión, reducción y compresión*— como *cambio de extensión (acortamiento)*.
5. **Cambio de nivel.** La siguiente macrotécnica de esta taxonomía se denomina *cambio de nivel*. En ella se incluyen tanto la *particularización* como la *generalización*, fenómenos que podrían entenderse como el uso de hipónimos e hiperónimos, así como neutralizaciones o especificaciones.
6. **Transposición.** Nuestra sexta macrotécnica sería la *transposición*. Al igual que ocurre con el *equivalente acuñado*, creemos que este es un fenómeno con unas características claramente delimitadas que, por lo tanto, no puede aglutinarse junto con otra técnica en un nivel superior de análisis.
7. **Descripción.** El caso de la *descripción* es similar al de la anterior macrotécnica. Al ser un fenómeno imposible de aglutinar con otros de la taxonomía de Martí Ferriol, lo mantendremos individualizado en nuestra propuesta.
8. **Cambio de extensión (alargamiento).** Tal y como hemos señalado en la macrotécnica n.º 4, esta viene influenciada por Mayoral (2003). Dentro del *cambio de extensión (alargamiento)* incluiremos la *ampliación* y la *amplificación* tal y como las describe Martí Ferriol.
9. **Modulación.** La *modulación*, entendida de acuerdo con nuestra interpretación de la técnica (véase el **Punto 4.3.2.3.**), sería la octava macrotécnica de nuestro listado. Al igual que ocurre con otras macrotécnicas del listado, creemos que este fenómeno es lo suficientemente diferenciado como para no incluirse junto con otras técnicas en una sola etiqueta.
10. **Modificación.** La *modificación* incluiría las técnicas de *variación* y *sustitución*. Si bien es cierto que estos fenómenos podrían parecer diferentes el uno del otro,

consideramos que ambas técnicas podrían tener cabida en una misma etiqueta al tratar con la modificación de elementos lingüísticos y paralingüísticos.

11. **Familiarización**¹⁰³. Como undécima y última macrotécnica de nuestro listado, hemos agrupado la *adaptación* y la *creación discursiva* en una sola macrotécnica que hemos denominado *familiarización*. La inclusión de ambos fenómenos en una sola macrotécnica tiene su justificación en el hecho de que ambas ocupan el mayor espectro de familiarización en la taxonomía de Martí Ferriol, mostrándose aquí el mayor grado de intervención de la faceta *creativa*, en el sentido de libre, del traductor.

En su conjunto, y observadas dentro del continuo propuesto por Martí Ferriol —en el que, recordemos, el extremo derecho representaría el *método literal* y el izquierdo, el *método interpretativo-comunicativo*—, estas macrotécnicas estarían ubicadas, junto con las técnicas que aglutinarían, tal y como se representa en la **Figura 8**:

¹⁰³ Somos conscientes de que ciertos autores pueden haber usado los términos *familiarización/domesticación/naturalización* como sinónimos del método *interpretativo-comunicativo*. En todo caso, nos ceñimos a la terminología de Hurtado Albir (2001) y reservamos la etiqueta *interpretativo-comunicativo* para el método y proponemos la de *familiarización* para la macrotécnica.

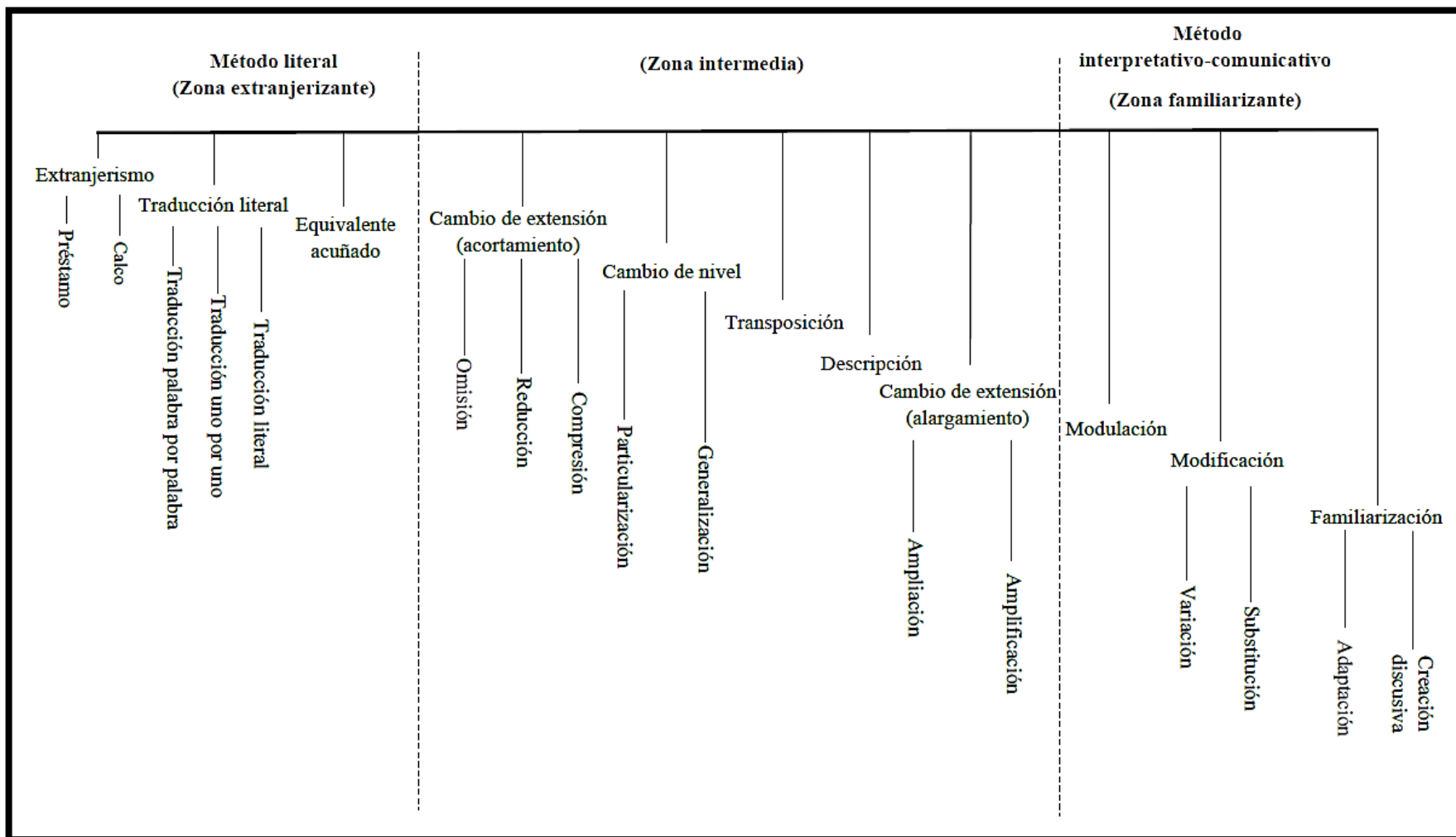


Figura 8: macrotécnicas de traducción junto con las técnicas que aglutinan según el método de traducción.

Como hemos avanzado, consideramos que nuestra propuesta de macrotécnicas tiene diversas ventajas. Por un lado, creemos que este concepto podría ofrecer solución a las previamente mencionadas incertidumbres que pueden conllevar las propuestas de técnicas de carácter extenso o detallado —en concreto la de Martí Ferriol (2006), al reducir el número de categorías de análisis de 20 a 11—. Por otro lado, tal y como hemos señalado, nuestra propuesta no consiste en una taxonomía de técnicas de traducción al uso, sino que las macrotécnicas se encontrarían situadas en un nivel entre el método y la técnica e integradas dentro de la propuesta de Martí Ferriol. Así, esta taxonomía no supone un rechazo a la propuesta del autor, sino que surge, fundamentalmente, de una reflexión de la misma a la vez que se integra en ella, tal y como podemos observar en la **Figura 8**. Esto permitiría, a la hora de llevar a cabo un análisis, elegir a qué nivel se pretende realizar: si al nivel de macrotécnicas (más general, pero, entendemos, más *práctico* y con unas fronteras más delimitadas) o al nivel de técnicas (más específico, pero más propenso quizá a ciertas dudas a la hora de esclarecer con qué técnica etiquetar la traducción). Esto, consideramos, es una posible ventaja, dado que, si bien es cierto que el análisis de macrotécnicas resultaría, como hemos señalado, más *general*, esta nueva categoría agrupa diversas técnicas, por lo que no se niega la posibilidad de un análisis más exhaustivo en caso de que este resulte oportuno. Por último, no queremos dejar de señalar que nuestra taxonomía es integradora, ya que toma también influencias de otras propuestas como la de Newmark (1988/1992), Chesterman (1991) o Mayoral (2003), de quienes se han recuperado ideas y conceptos, así como, inevitablemente, de Hurtado Albir (2001), autora de cuya propuesta parte la de Martí Ferriol (2006).

Terminada la exposición de nuestra propuesta taxonómica de macrotécnicas, en el siguiente punto, ofreceremos una revisión al concepto de *unidad de traducción*, tratando de esclarecer cuál va a ser la unidad mínima que emplearemos para el análisis de nuestro corpus.

4.5. La unidad de traducción en la traducción para doblaje: propuesta de uso de la réplica

Tras haber profundizado en el presente capítulo en los conceptos de *método*, *estrategia* y *técnica* de traducción —centrándonos en este último en la propuesta de Martí Ferriol (2006), la cual hemos tomado para el análisis de nuestro corpus— y haber expuesto la

noción de *macrotécnica de traducción*, las razones que nos han llevado a plantearla y su utilidad de cara al análisis traductológico —así como las diferentes macrotécnicas que conforman nuestra propuesta—, en el presente punto nos proponemos reflexionar sobre otra noción clave de cara a nuestro análisis, como es el de la *unidad de traducción* y su estado actual en la TAV.

En una investigación anterior (Carrero Martín, 2017) pretendimos encontrar respuesta a la pregunta de cuál era la unidad menor de traducción con la que delimitar las muestras de análisis que componían nuestro corpus. No obstante, ya por entonces señalábamos la necesidad de futuras investigaciones que nos permitiesen profundizar más en este concepto, al no encontrar en aquel momento respuestas satisfactorias respecto a esta cuestión, dado el alcance de dicho trabajo.

Así pues, en primer lugar, definiremos qué es la *unidad de traducción* y mencionaremos, de forma breve, las distintas clasificaciones que se han hecho en torno al concepto. Tras esto, hablaremos de la aportación de Hurtado Albir (2001) y su división de la unidad de traducción en unidades macrotextuales, intermedias y microtextuales. Por último, introduciremos el concepto de *réplica* —unidad mínima de análisis empleada en el campo de la traducción teatral— y expondremos su posible aplicación para la modalidad de traducción para doblaje. Con esto, pretendemos ofrecer respuesta a la cuestión de cuál es la unidad más indicada a la hora de segmentar un corpus formado por diálogos de una película para su análisis.

4.5.1. La unidad de traducción: definición y breve repaso histórico

Tal y como hemos señalado a lo largo del presente capítulo, el concepto de *técnica de traducción* es visible en las unidades menores del texto —a diferencia del método de traducción, que es visible a nivel macrotextual (véase **Tabla 8**)—. No obstante, ¿qué es lo que podemos entender por *unidad de traducción*? Rabadán (1991: 300) define este concepto como “el segmento textual mínimo que ha de traducirse de modo unitario”. Hurtado Albir (2001: 308), por su parte, la define como la “unidad comunicativa con la que trabaja el traductor” y señala de esta que tiene “una ubicación textual, una compleja imbricación y una estructuración variable”. En la misma línea de Hurtado Albir se posiciona Manfredi (2008: 53), quien se refiere a esta como el nivel lingüístico con el que se trabaja durante el acto traductor.

Al igual que ocurre con otros conceptos tratados en este capítulo, la *unidad de traducción* ha recibido, a lo largo de los años y a través de distintos autores, diferentes denominaciones. En su repaso a través de este concepto, Hurtado Albir (2001: 224) identifica las siguientes nomenclaturas: *unidad lexicológica* (Vinay y Darbelnet, 1958), *unidad del sentido* (Lederer, 1984; Delisle, 1988), *traduxema* (Arencibia Rodríguez, 1976), *logema* (Rado, 1979; Vázquez Ayora, 1982), *textema* (Toury, 1980), *transema* (Garnier, 1985), *inforema* (Sorvali, 1986), *translema* (Santoyo, 1986; Rabadán, 1991) o *traductema* (Larose, 1989). No obstante, de entre todas estas la autora se decanta por la de *unidad de traducción*. Dado que a lo largo del presente trabajo nos hemos basado en la terminología de Hurtado Albir para con el análisis traductológico, emplearemos también esta denominación —o, en su defecto, el de *unidad*— para hacer referencia al concepto.

En general, parece existir una falta de acuerdo sobre esta noción en los estudios de traducción. Ya hace dos décadas, Hurtado Albir (2001: 224) señalaba que existían “diversidad de opiniones en torno a la descripción de la unidad de traducción” hasta el punto de llegar a hablar de que esta “ha sido, y es, un tema de gran controversia en la Traductología”. Esta afirmación, no obstante, parece seguir vigente, como refleja en su breve repaso sobre la noción Abdelaal (2020: 3-4). En lo que respecta a esta diversidad de concepciones, Hurtado Albir realiza un breve repaso histórico alrededor del concepto¹⁰⁴, yendo de aquellas concepciones que tomaban la palabra como punto de referencia a otras “que consideran el texto como unidad de referencia y que reivindican planteamientos cognitivos y relacionales (bitextuales)” (2001: 225).

En total, la autora diferencia la unidad de traducción en cuatro grupos diferentes. En primer lugar, entre aquellos autores que conciben la unidad de traducción **desde un punto de vista lingüístico**, entre los que se encuentran Vinay y Darbelnet (1958), que restringen esta al plano léxico; Diller y Kornelius (1978), que plantean una segmentación desde el plano sintagmático; Koller (1979), que diferencia la unidad según la palabra (terminología), sintagma (terminología y expresiones) y oraciones (refranes, frases hechas); y Newmark (1988/1992), para quien la unidad natural de traducción es la oración, pero que plantea también una escala de unidades (palabra, oración, párrafo) dependiendo de las necesidades momentáneas.

¹⁰⁴ Véase Hurtado Albir (2001), en concreto de la página 225 a la 233.

En segundo, Hurtado Albir se centra en aquellos autores que abordan la unidad de traducción **desde el punto de vista textual**. Aquí tenemos autores como Radó (1979), que propone el logema, definido por Vázquez Ayora (1982: 78) como “la unidad para la operación lógica de la traducción, a saber, la identificación de una variedad heterogénea del contexto y de los fenómenos metalingüísticos del texto de partida” y subdividido en cuatro tipos: de contenido (las categorías semánticas), metalingüístico (aspectos semióticos y culturales), formales (cuestiones fonéticas y métricas) y suprasegmentales (relacionados con el ritmo y los fenómenos prosódicos); Toury (1980), que propone la segmentación del texto en textemas —“unidades lingüísticas de cualquier tipo y nivel que intervienen en las relaciones textuales y, por consiguiente, conllevan funciones textuales en el texto” (Toury, 1980: 108)—; o Hatim y Mason (1990/1995), que señalan tres unidades básicas: el elemento (cada uno de los constituyentes de una estructura textual), la secuencia (unidades compuestas por más de un elemento y de rango superior a estos) y el texto.

En tercer lugar, Hurtado Albir menciona aquellos trabajos que tratan la unidad de traducción **desde una perspectiva interpretativa y procesual**. Entre estas se encuentran las aportaciones de Seleskovitch y Lederer, que toman como referencia la unidad de sentido —definida como la “síntesis de las pocas palabras que se encuentran en la memoria inmediata y de las experiencias o recuerdos cognitivos preexistentes que despiertan” (1984: 252)—; De Beaugrande (1978, 1980), que habla de unidades de procesamiento —segmentos textuales que se procesan como un solo sentido—; y Ballard (1993), que se refiere a unidades de trabajo dentro del proceso traductor y que surgen de la relación que hace el traductor entre el texto origen y el sistema lingüístico de la lengua meta.

Finalmente, Hurtado Albir termina su repaso con aquellas obras que trabajan la unidad de traducción **según concepciones binarias**¹⁰⁵ —aquellas que tienen en cuenta tanto el texto origen como el texto meta—. Entre estos autores, la autora destaca, principalmente, la figura de Rabadán (1991), que propone el *translema* como concepto abstracto que conecta el texto original y la traducción —cada uno con sus propias unidades textuales.

¹⁰⁵ Hemos de destacar en este sentido, a pesar de no estar incluido en el repaso de la autora, la figura de Toury (1995) y sus segmentos que reemplazan y segmentos reemplazados, conceptos introducidos en el marco de los EDT.

4.5.2. La propuesta de Hurtado Albir en torno a la unidad de traducción: macrounidades, unidades intermedias y microunidades de traducción

Finalizado el repaso histórico a través de la noción que nos ocupa, Hurtado Albir ofrece su propia aproximación a la unidad de traducción, indicando que no tiene sentido discutir sobre ella a nivel palabra, sintagma, frase, etc., sino que, al tratarse de una unidad comunicativa, “su extensión y estructuración variará según los casos”. Así pues, esta dependerá de la modalidad y el tipo de traducción del que se trate, lo que le otorga un carácter dinámico.

Un punto que nos despierta especial interés de la propuesta de la autora es la diferenciación que hace entre *macrounidades*, *unidades intermedias* y *microunidades* de traducción. Así, el texto completo, concebido como unidad comunicativa, se correspondería con la macrounidad de traducción —en la que, de acuerdo con los postulados de la autora, sería visible el método traductor—, pero esto “no impide que puedan establecerse unidades a otros niveles” (2001: 235). De esta manera, a la macrounidad y microunidad de traducción, la autora añade la idea de las *unidades intermedias* (2001: 236), de las que indica lo siguiente:

[S]on diferentes según la modalidad de traducción de que se trate; así, en el caso de la traducción escrita existe el párrafo, el capítulo; en el doblaje, la toma; en la subtitulación, el subtítulo; en las obras teatrales, la réplica, la escena; en los cómics, la viñeta, etc.

Consideramos este punto de la propuesta de Hurtado Albir de sumo interés para nuestra investigación, ya que creemos que esta aproximación a la unidad como concepto dinámico y dependiente de la modalidad y tipo de traducción podría ser una solución a nuestro problema sobre cómo segmentar el corpus que hemos recopilado para la presente investigación —que, recordemos, se encuadra dentro de la modalidad general de TAV y, en concreto, en la modalidad específica de traducción para doblaje—.

En una línea similar, pensamos que la propuesta de segmentación de la unidad de traducción en diferentes niveles podría resultar de gran utilidad para los trabajos de corte descriptivo, ya que podría facilitar los mecanismos necesarios para segmentar los textos hasta encontrar una unidad mínima de análisis funcional. Así pues, en la siguiente sección procederemos a exponer la que, creemos, podría servir como unidad mínima de análisis con la que dividir nuestro corpus: la *réplica*.

4.5.3. *La réplica como unidad en la traducción para teatro*

Tal y como ya hemos avanzado, el objetivo del presente punto es encontrar aquella unidad que nos permita dividir nuestro corpus de la forma más objetiva y sistemática posible. Para ello, vamos a hacer uso de una noción extendida en el campo de la traducción teatral como es la de la *réplica*. Originalmente desarrollado y acuñado por Merino Álvarez, la autora define este concepto de la siguiente manera (1994b: 44):

Aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena [en la que] encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará [...]. El discurso que ha de declamar en escena corresponde al diálogo de cada réplica. Tanto marco como diálogo están indicados tipográficamente en una réplica mediante letra cursiva, paréntesis, corchetes, etc.

Así pues, las réplicas se corresponderían con cada una de las intervenciones de los personajes que se producen en una obra teatral. Este concepto nace de la necesidad de encontrar una unidad específica que permita el estudio y la comparación detallada de textos dramáticos traducidos sin perder de vista su carácter audiovisual, un objetivo que esta unidad cumple a nivel tanto macro como microestructural (Merino Álvarez, 1994a: 397-400). En el guion teatral, la réplica se compone de los siguientes elementos (Lapeña, 2021: 40):

- El nombre del personaje (o personajes si hablan al unísono), que indica al/a los actor/es en qué momento les toca intervenir.
- La acotación, que es la parte que marca dónde se sitúa el personaje, qué está haciendo, cómo es o de qué manera deberá declamar el texto, y que se suele escribir entre paréntesis, en cursiva o con ambos resaltes.
- La intervención, que es la parte que será dicha en escena y oída por el público.

Merino Álvarez afirma que una obra de teatro podría definirse, pues, como una sucesión de réplicas “en forma de dúos, tríos, o en forma de monólogos, o lo que es lo mismo, una interacción verbal entre dos o más personajes, o de uno de ellos consigo mismo” (1994a: 339). Así, tal y como señala la cita anterior, incluso las obras dramáticas compuestas tan solo por un monólogo podrían dividirse en réplicas tomando como base cambios en la entonación de los personajes (Merino Álvarez, 1994b: 45). De la misma manera, aquellas obras que no hayan sido divididas en actos o escenas están también

sujetas a ser divididas en réplicas al tratarse de las intervenciones de los personajes, lo que le da una gran utilidad (Merino Álvarez, 1994b: 45): “[a]llí donde el dramaturgo ha escogido no dividir la obra en escenas y/o [sic] en actos, el texto se ve reflejado inevitablemente en la página en forma de réplicas”.

Basándonos en los postulados de Hurtado Albir (2001) acerca de la división entre macrounidad, unidad intermedia y microunidad de traducción, así como en la propia segmentación que propone Merino Álvarez (1994b), hemos elaborado la **Figura 9**, en la que representamos de forma visual la obra teatral —la macrounidad, que correspondería al texto completo— y como esta se va subdividiendo en acto y escena —las distintas unidades intermedias— hasta llegar a la réplica —la unidad mínima de análisis o microunidad—. Dicho esto, conviene señalar que la réplica puede solaparse con la escena, tal y como podemos observar en el ejemplo visto en la **Imagen 30**¹⁰⁶.

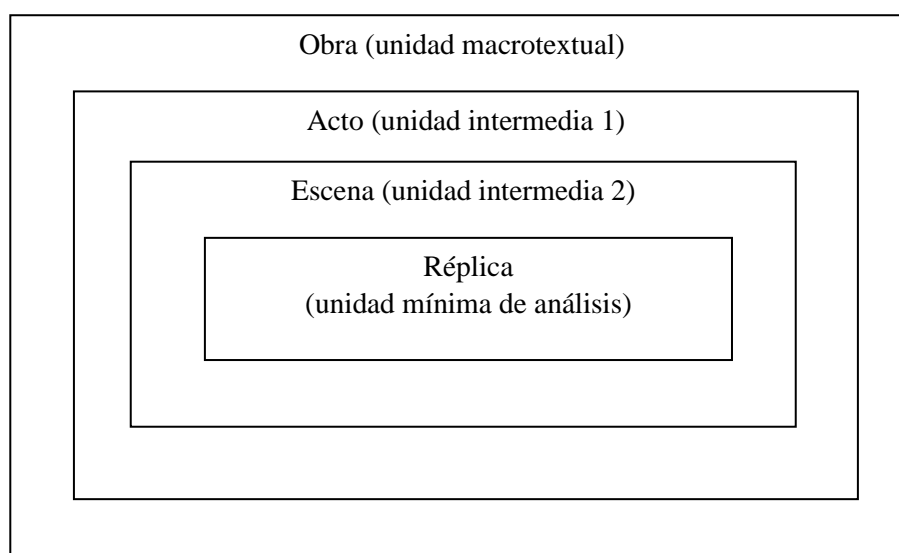


Figura 9: propuesta visual segmentación por unidades de una obra teatral.

¹⁰⁶ Agradecemos al Dr. Lapeña tanto sus aclaraciones al respecto como la cesión de la obra traducida (**Imagen 30**).

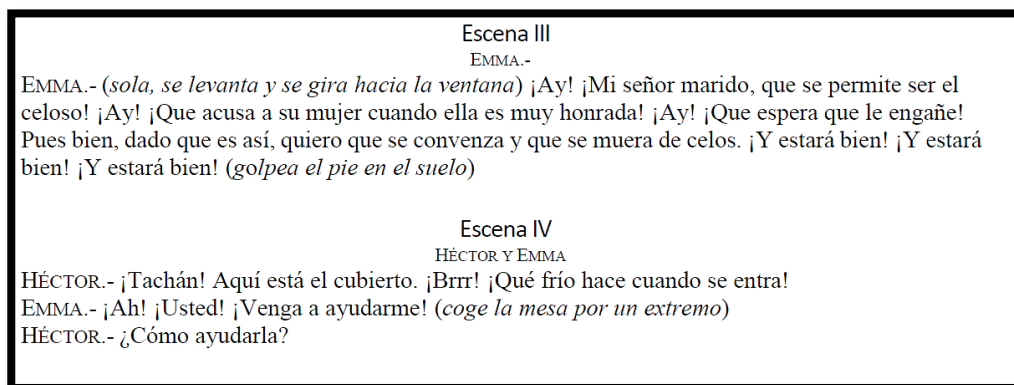


Imagen 30: cuatro réplicas repartidas en dos escenas
en la obra *Por la ventana* (Georges Feydeau, 1882/2017).

No obstante, como ya hemos señalado, el gran interés que despierta la réplica es que esta permite un análisis comparativo pormenorizado entre texto original y texto meta tanto a nivel macrotextual —mediante la comparación del cómputo de réplicas— como microtextual, observando las distintas técnicas de traducción que se van dando a lo largo del texto —omisiones, reducciones, amplificaciones, etc.—, lo que ayuda “a desvelar una realidad mucho más definida de las traducciones que se estudian” (Merino Álvarez, 1994a: 401). De hecho, esta unidad puede presentarse en parejas (réplicas del texto origen y réplicas del texto meta) equivalentes en mayor o menor grado. En palabras de la autora (1994a: 400-401):

Aplicada al estudio comparativo de textos dramáticos traducidos, [la réplica] se ha revelado como altamente operativa al menos en los dos niveles fundamentales de comparación: el macroestructural, global, y el microestructural, más específico. [...] Precisamente en la comparación detallada de TO y TM es donde la *réplica* da buena prueba de su efectividad. Al proceder al cotejo de ambos, original y traducción, réplica a réplica, se sigue la evolución de la acción y del diálogo de forma lógica. Se pueden descubrir fenómenos de “adición”, “supresión”, “modificación” o “error” [...] entre TO y TM.

A su vez, la autora también aclara que la *réplica*, como unidad de segmentación textual, puede ir dividiéndose en unidades sintácticas o translémicas para facilitar la comparación entre traducciones (1994b: 401): “[s]e puede recurrir a unidades sintácticas o translémicas dentro de una réplica para facilitar y completar la comparación”.

En definitiva, la réplica parece de gran utilidad dentro del campo de los estudios descriptivos en traducción teatral, algo que se nos antoja corroborado si observamos las

diferentes investigaciones que han tomado esta unidad como base para su metodología de análisis —Merino Álvarez (1994b, 2005), González Doreste (1995), Almeida Guillán (2001), Serrano (2003), Currás-Móstoles y Candel-Mora (2011), Gamal Eldin (2015), Lapeña (2015, 2016, 2021), por citar algunas—. Por esta razón consideramos que su aplicación en la modalidad de TAV de traducción para doblaje podría ser de gran interés, tal y como pasaremos a desarrollar en el siguiente punto.

4.5.4. La aplicación de la réplica como unidad en traducción para doblaje

Tal y como hemos indicado en el punto anterior, a continuación, procederemos a proponer y defender el uso de la réplica en la modalidad de TAV y, en concreto, en la traducción para doblaje. Para ello, vamos a mostrar las consideraciones de Merino Álvarez sobre el empleo de esta unidad en la TAV y la falta de otras unidades de análisis que puedan cumplir con una función similar. Igualmente, trataremos, si bien de forma breve, la relación entre traducción teatral y TAV, indicando los principales trabajos que sitúan la primera como una modalidad específica de —o, al menos, cercana a— la segunda. Tras esto, haremos un recorrido por estudios de corte similar al nuestro en los que la réplica ha sido la unidad de segmentación empleada por sus autores. Finalmente, realizaremos una representación gráfica de las distintas unidades que componen un texto audiovisual y reflexionaremos sobre la importancia que la réplica, creemos, puede tener en el campo de los estudios descriptivos en la traducción para doblaje.

Si bien es cierto que nace en el seno de las investigaciones en traducción teatral, la propia Merino Álvarez señala que la utilidad de la réplica es aún mayor si tenemos en cuenta que esta podría ser aplicada como unidad de análisis en otros medios como el cine o la televisión (1994a: 403):

La importancia [...] del concepto de réplica como unidad de análisis y validez de su empleo, adquieren un mayor relieve si tenemos en cuenta que todo lo dicho para el teatro sería perfectamente aplicable al cine o la televisión —géneros dramáticos por excelencia—.

De hecho, la propia autora afirma que, al igual que la réplica es visible tanto en el guion teatral como en su traducción, también lo es en el cinematográfico (1994b: 45), un hecho que corrobora, como ya se ha dicho, la importancia del concepto:

[S]e puede encontrar esta unidad en el guión [sic] cinematográfico, drama al fin y al cabo, en el que es vital distinguir y diferenciar los papeles de los personajes y la parte del discurso con el que cada cual contribuye a la acción. Esto no hace más que corroborar lo que se viene sugiriendo hasta ahora: que la réplica es la unidad dramática por excelencia cuya misma existencia, aunque patente, nunca ha sido reconocida y cuya utilidad a la hora de manejar textos dramáticos, originales y traducidos, es incalculable.

De esta manera, en el caso del guion audiovisual traducido para doblaje, podremos observar dos elementos principales: por un lado, el nombre del personaje que emite el enunciado y, por otro, la intervención del personaje junto con los diferentes gestos lingüísticos.

MARK	Hogie, esta es Elsa. Es lechera. (RÍE) La encontraste a dos kilómetros al este del río. (RESPS) Un pelotón de las SS quería... sacar a pasear la salchicha, pero tú los mataste.
ELSA THE M.M.	(ACENTO FRANCÉS) Señor... ehm, ¿cuál es su nombre?
MARK	(COMO CAP. HOGIE) Hogancamp. Capitán Mark Hogancamp. Fuerzas Aéreas del Ejército de los Estados Unidos. Pero todo el mundo me llama Hogie. A su servicio, <i>mademoiselle</i> .

Imagen 31: fragmento de guion para doblaje compuesto por tres réplicas (Rovira-Beleta, 2019: 72).

Desde nuestro punto de vista, el empleo de la réplica dentro de los estudios descriptivos de la TAV —en especial en la traducción para doblaje— nos parece pertinente por varios motivos. En primer lugar, creemos firmemente que este concepto podría cubrir un vacío actualmente presente en los estudios de corte descriptivo en TAV, pues, tras una amplia revisión bibliográfica al respecto, las propuestas que proporcionan una medida de segmentación de textos audiovisuales para llevar a cabo análisis traductológicos de diversa índole —técnicas, métodos, errores, etc.— son escasas y se nos antojan algo complejas desde un punto de vista metodológico¹⁰⁷. Igualmente,

¹⁰⁷ Martí Ferriol (2006), por ejemplo, divide su corpus basándose en los problemas de traducción —restricciones de tipo lingüístico, sociocultural, icónico...—, lo que da lugar a muestras desiguales en longitud.

unidades propias del lenguaje cinematográfico como podrían ser la escena o la secuencia resultarían variables dependiendo del producto analizado —pensemos, por ejemplo, en un cortometraje, donde puede no darse una división de escenas—. De la misma manera, aunque el *take* podría considerarse como una alternativa, la dificultad de acceso a guiones traducidos —ya sea de películas, series de televisión...—, los cambios que esta unidad puede sufrir dependiendo de país y estudio de grabación y el hecho de que los *takes* en los que participan dos o más personajes podrían dividirse fácil y lógicamente en distintas réplicas —por intervención de los distintos personajes— hacen que no nos decantemos por esta unidad.

En segundo lugar, la réplica surge de la traducción teatral, una disciplina cercana a la TAV que algunos autores incluso recogen como modalidad específica de esta, como es el caso de Lambert (1994), Espasa (2001), Poyatos (2003), Bartrina y Espasa (2005, 2012), Ezpeleta (2007), Mayoral (2012) y Lapeña (2016). Más específicamente, Bartrina y Espasa (2005, 2012) defienden las características comunes entre la traducción teatral y otras modalidades como la traducción para doblaje, el subtítulo o las voces superpuestas: oralidad prefabricada, multidisciplinariedad del proceso traductor, densidad semiótica... De forma más reciente, Carrero Martín y Lapeña (2020) llevan a cabo una amplia revisión de la bibliografía respecto a la relación entre TAV y traducción teatral en la que se discuten los distintos argumentos de la inclusión, o no, de la traducción teatral en el paraguas de la TAV, posicionándose a favor.

Por último, es conveniente señalar que, aunque el uso de la réplica en la TAV no parece estar extendido —como, creemos, demuestra la falta de literatura académica al respecto—, sí existen precedentes de su aplicación. Así, encontramos el caso de Romero Ramos (2005), quien emplea la réplica como unidad de análisis en su investigación sobre la traducción de marcas dialectales; Rioja Barrocal (2008), que la usa como herramienta de segmentación para analizar los cambios de diferentes elementos —formales, semánticos, pragmáticos, etc.— entre el guion original y traducido de una película; o Villalba Jiménez (2015), que analiza las técnicas de traducción usadas en la terminología médica de una serie de televisión comparando las réplicas de la versión original con las de la traducida. Así pues, si bien creemos que el empleo de la réplica como unidad de análisis en el presente trabajo resulta un tanto innovador, la existencia de estudios previos, si bien escasos, que ya han empleado este concepto refuerzan nuestra posición.

En el caso concreto de nuestro corpus —elaborado con un archivo .xlsx—, la réplica se correspondería por cada una de las intervenciones de los personajes, que irían precedidas por su nombre. Al tratarse de un corpus trilingüe —en el sentido de que contiene la versión original y su traducción para doblaje a español neutro y español europeo—, estas réplicas se presentarán en tríos, siguiendo las indicaciones de Merino Álvarez (1994a). Por otro lado, al igual que ocurre en el caso del teatro con los monólogos, en lo que respecta a la TAV y la traducción para doblaje consideraremos que canciones, pensamientos en voz en *off*, monólogos, etc. se podrán ir dividiendo en distintas réplicas —con base en la entonación del personaje, intención comunicativa, etc.—.

A continuación, y siguiendo la representación visual que hemos hecho de las distintas unidades que componen una obra teatral —véase la **Figura 9**—, procederemos a hacer lo propio adaptándola a una traducción audiovisual. En este sentido, la obra audiovisual al completo —ya sea un largometraje, un capítulo de una serie, un anuncio, un cortometraje, etc.— se entendería como la unidad macrotextual. Tras esto, la *secuencia* —entendida como una sucesión de escenas que tienen una unidad dramática (Fuentes, 2020: en línea)— serviría como primera unidad intermedia. A esta le seguirían la *escena* —una acción dramática que “tiene unidad en el tiempo y en el espacio” (Fuentes, 2020: en línea)— y el *take*, definido por Chaume como una “porción del texto meta compuesta por uno o más enunciados de uno o diversos actores de pantalla” (2016b: 30), cuya longitud dependerá del número de personajes que intervengan en él, con un máximo de cinco líneas si se trata de un solo personaje y de 10 si se tratan de dos o más —si bien la extensión es variable dependiendo del estudio y la comunidad autónoma— (Marzà, 2016: 40-41)¹⁰⁸.

De esta manera, llegaríamos hasta la réplica como última unidad de segmentación, como unidad microtextual, la cual se correspondería con cada una de las intervenciones de los personajes. Cabe destacar aquí, al igual que hace la propia Merino Álvarez (1994a, 1994b), que podrían existir casos en los que las réplicas sean monólogos de personajes —ya sea por tratarse de un monólogo puramente dicho, una canción, o por ser una obra audiovisual con un solo personaje (un cortometraje, un anuncio para televisión, etc.)—. Así, se daría el caso de que una sola réplica ocupase un *take* entero o

¹⁰⁸ Para datos sobre otros países, recomendamos la lectura de Chaume (2012a).

que hasta lo sobrepasase, e incluso que ocupase toda una escena en sí. Esto no sería diferente de las consideraciones que hemos señalado en el **Punto 4.5.3.** en el que la réplica, como unidad, podría solaparse con la escena en el caso de la traducción teatral (véase la **Imagen 30**).

Igualmente, siendo conscientes de que no todas las obras audiovisuales se dividen, por ejemplo, en escenas, hemos de considerar esta división como dinámica en el sentido de que puede variar dependiendo del producto. Teniendo esto en cuenta, a renglón seguido, ofrecemos la siguiente representación gráfica (**Figura 10**) de nuestra propuesta de división estandarizada de una obra audiovisual:

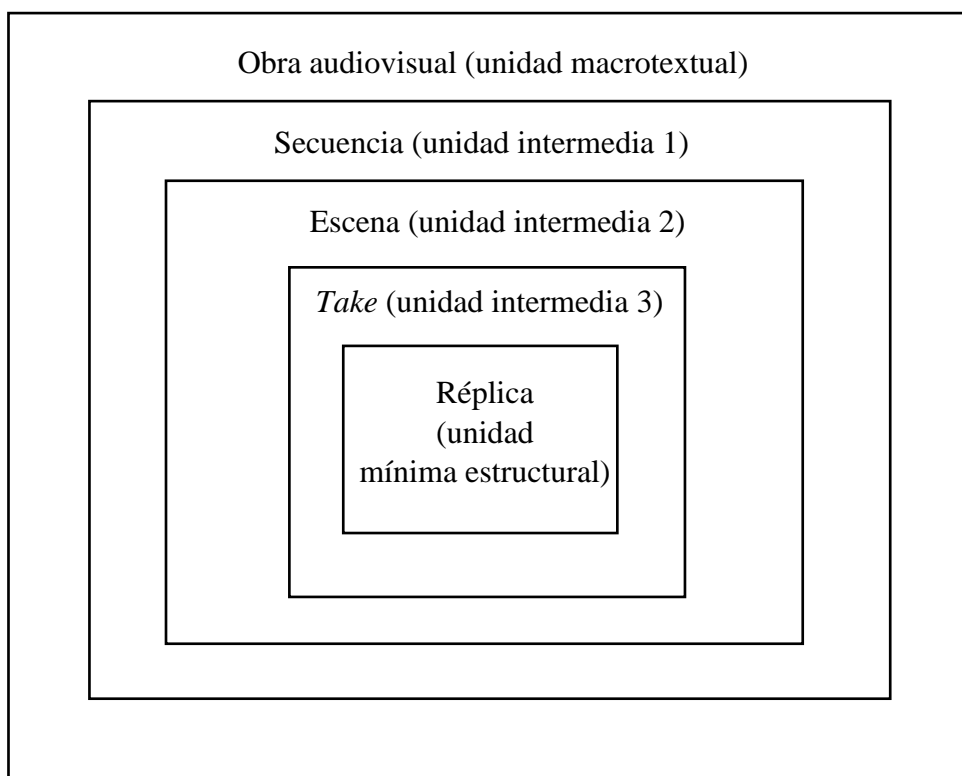


Figura 10: propuesta de niveles de segmentación por unidades de una obra audiovisual para doblaje.

Creemos, como venimos diciendo, que esta propuesta podría ser de gran utilidad de cara a los estudios descriptivos centrados en los textos audiovisuales, ya que permite establecer divisiones a diferentes niveles. Esta división puede observarse en nuestro propio corpus, donde la obra audiovisual completa —una película— se corresponde con la unidad macrotextual. Esta, a su vez, se ha dividido en escenas —unidades intermedias— para, finalmente, dividir estas escenas en distintas réplicas —las unidades

de análisis en las que hemos buscado las diferentes técnicas de traducción—. Igualmente, y de así haberlo precisado, podríamos haber añadido dos escalones más, dividiendo la película en secuencias y las escenas en *takes*, de así haberlo considerado oportuno. Estimamos, por tanto, que siempre que trabajemos dentro del marco de la unidad macrotextual, se podría seleccionar los distintos niveles en qué dividir el texto para su análisis con base en las necesidades de la investigación.

Así pues, y retomando nuestras consideraciones al inicio del presente punto, creemos que la implementación y uso de la réplica podría venir a cubrir el actual vacío que supone la falta de una unidad mínima de análisis que permita la segmentación de textos audiovisuales de una forma lógica, funcional y objetiva. Por último, aunque este trabajo presenta la réplica como una unidad para el análisis de traducciones para doblaje, cabría plantear y estudiar la posibilidad de su uso en otras modalidades de la TAV como podría ser la traducción para voces superpuestas, razón por la que son necesarios futuros estudios en torno a este concepto.

4.6. Coda

En el presente capítulo hemos repasado las nociones de *método*, *estrategia*, *técnica* y *unidad de traducción*. Así, en primer lugar, hemos definido el concepto de *método de traducción*, expuesto las distintas clasificaciones que se han hecho de este y revisado el mismo como un concepto no estanco en el ámbito de traductología. En segundo, hemos hecho una breve revisión de la noción de *estrategia de traducción*, si bien no hemos profundizado en esta al considerarla fuera del alcance del presente trabajo. En tercer lugar, hemos repasado la noción de *técnica de traducción*, estableciendo primero una definición para, a continuación, llevar a cabo un repaso a través de las principales taxonomías y listados escritos desde la década de 1950 hasta la actualidad. Tras esto, hemos expuesto la taxonomía presentada por Martí Ferriol (2006), que ha sido empleada para el análisis de nuestro corpus, revisando las definiciones aportadas por el autor, con objeto de clarificar las fronteras entre las distintas técnicas que conforman el listado. Tras ello, hemos presentado un nuevo nivel de análisis que hemos denominado como *macrotécnica*. Esta noción, surgida a partir de la taxonomía de Martí Ferriol, pretende aglutinar distintas técnicas presentes en el listado del autor en una sola denominación, reduciendo el número de opciones de dicho listado de 20 a 11, para así facilitar, pensamos, el análisis traductológico.

Finalmente, hemos pasado a considerar el concepto de *unidad de traducción* para encontrar una unidad con la que poder segmentar nuestro corpus. Una vez hecho esto, hemos profundizado en la noción de *réplica*, unidad de análisis mínima procedente de la traducción teatral, y a exponer las razones por las que, creemos, podría ser aplicable para la modalidad de traducción para doblaje. Así, ofrecemos una propuesta que permite la segmentación de textos audiovisuales a distintos niveles para el análisis del doblaje de una obra audiovisual.

CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Tras haber finalizado nuestro marco teórico —compuesto por los **Capítulos 1, 2, 3 y 4**—, en el presente capítulo vamos a presentar, en primer lugar, cuál ha sido la metodología que hemos seguido a lo largo de nuestro trabajo. Así, recuperaremos cuáles han sido las preguntas que nos hemos formulado al inicio de la investigación para, seguidamente, enumerar los objetivos de la fase analítica —recordamos que en el capítulo de **Introducción** ya expusimos tanto nuestros dos objetivos generales como los distintos objetivos específicos en los que estos se dividen—. Tras esto, pasaremos a definir el enfoque, alcance, hipótesis, área y tipo de estudio de nuestro trabajo, así como a explicar la estrategia de integración metodológica empleada en la investigación. Una vez hecho esto, recapitularemos las fases que hemos seguido tanto en el bloque histórico como en el bloque analítico de nuestra tesis doctoral y expondremos cuáles han sido nuestras herramientas de análisis cuantitativo y cualitativo en el bloque analítico: por un lado, nuestro corpus y, por otro, nuestra entrevista.

Cerraremos el capítulo con la presentación de nuestro objeto de estudio. Primero, llevaremos a cabo un repaso a la historia de la TAV en el marco de la compañía Walt Disney Pictures: desde sus orígenes, pasando por el auge de la figura del traductor y director de doblaje al español Edmundo Santos, hasta el cambio de política de traducción de la compañía —de los doblajes destinados para toda la comunidad hispanohablante a los de corte localista y los redoblajes en español europeo—. Tras esto, introduciremos la película que ha sido el objeto de análisis de nuestra investigación, *La sirenita*, primero con una presentación general del filme —producción, trama, recepción, etc.— y después, con la consideración de sus dos doblajes en español: el doblaje original en español neutro de 1988 y el redoblaje en español europeo de 1998.

5.1. Preguntas de investigación

Tal y como hemos indicado, comenzaremos el presente capítulo retomando cuáles han sido las preguntas que nos hemos planteado al inicio de la investigación. No obstante, antes de esto, es conveniente definir qué son y cuándo y cómo han de plantearse estas preguntas. De acuerdo con Monje Álvarez (2011: 22), “[e]l punto de partida de toda investigación consiste en determinar qué es lo que se pretende investigar”. Esto lleva,

pues, al planteamiento de la *pregunta de investigación*. Codina (2018: en línea, énfasis en el original) define este concepto de la siguiente manera:

Una pregunta de investigación es una pregunta **factible** y **relevante** que proporciona una declaración explícita de lo que el investigador intenta averiguar a través de una toma de datos. Una pregunta obliga al investigador a ser explícito sobre lo que se propone investigar. Las preguntas deben ser respondidas mediante los datos recogidos y analizados a lo largo de la investigación utilizando métodos acordes con las preguntas. Una buena pregunta de investigación **orienta** el proyecto, **informa** sobre los datos apropiados y el **método** a utilizar y aporta **parámetros** de trabajo al investigador.

La pregunta de investigación, pues, se antoja como un elemento clave en todo trabajo académico, dado que, como afirma Gil Latorre (2010: 46), “sin una buena pregunta de investigación no se puede llevar a cabo un estudio”. Así, una vez formuladas, se podrá establecer una “estrategia organizada y lógica” (Garrocho Rangel y Pozos Guillén, 2012: 2), ya que, a partir de estas, “se puede plantear las hipótesis del estudio, el objetivo general y los específicos, el diseño de la investigación, el análisis de datos, desarrollar la discusión y plantear las conclusiones” (Ramos-Galarza, 2016: 24). De esta manera, será a partir de cómo se formulen las preguntas como se determinará el enfoque de todo trabajo: cualitativo, cuantitativo o mixto —siendo nuestra investigación un ejemplo del último caso (véase el **Punto 5.3.1.**)— (De la Cuesta-Benjumea, 2008: 208). Dicho esto, conviene señalar que la pregunta o preguntas pueden evolucionar a lo largo de la investigación. Williams y Chesterman (2002: 69) afirman que es a través de la lectura de la bibliografía académica relevante cómo una pregunta de investigación que puede comenzar siendo vaga pasará a ser más específica.

En cuanto a las cualidades que ha de tener una correcta pregunta de investigación, Reverter Oliver (2019: 287-288) —a partir de las aportaciones de Hernández Sampieri *et al.* (2010), Manterola y Otzen (2013), Ramos-Galarza (2016) y Codina (2018)— destaca que esta debe **cumplir con unos principios de claridad y precisión**, evitándose la terminología ambigua, confusa o abstracta y contando con una redacción adecuada; que **debe desconocerse la respuesta** y ser **relevante** y **pertinente** para así aportar “nuevos conocimientos al campo [de estudio] al que pertenece” (2019: 287); que **ha de resultar de actualidad y novedosa**, no habiendo sido respondida con anterioridad por otros investigadores; que **su respuesta ha de ser factible y viable** para con los recursos y medios de los que disponga el investigador; que debe cumplir con el

uso de medios éticos para salvaguardar “la integridad física y psicológica de los participantes” (2019: 288); que, en caso de haber más de una, las distintas preguntas **han de estar interconectadas entre sí** de manera lógica; y que **deben ser focalizadoras** para “permitir al investigador conocer cuál es el enfoque o método más importante para responderlas” (2019: 288).

5.1.1. Preguntas de investigación del presente estudio

Antes de exponer nuestras preguntas de investigación, conviene recordar que este estudio está compuesto, principalmente, por dos bloques paralelos. Por un lado, hemos realizado una revisión histórica en la que se investiga el origen de las principales modalidades de TAV —doblaje y subtítulo— y su implantación en los mercados de habla hispana con la llegada del cine sonoro, al igual que cómo se produjo el establecimiento de los modelos de *dubbese* en España e Hispanoamérica —y sus características— (véanse los **Capítulos 1, 2 y 3**). Por otro, a fin de comparar las diferencias entre el español neutro y el español europeo en el ámbito traductológico en un caso concreto, hemos analizado un corpus compuesto por la versión original y las traducciones para doblaje en español neutro y europeo de *La sirenita*, película de la Walt Disney Pictures —motivo por el cual el **Capítulo 4** de nuestro apartado teórico versa sobre el concepto de *técnica de traducción*, entre otros asuntos—. Tal y como veremos en el **Punto 5.6.**, la elección de esta película se debe a que la consideramos un ejemplo paradigmático del cambio en la política de distribución de material doblado por parte de la compañía, pues no solo fue uno de los últimos estrenos con doblaje en español neutro en nuestro país, sino también una de las pocas obras en ser redobladas al español europeo y contar con distribución cinematográfica en España.

Al tratarse, como ya hemos mencionado, de un estudio en el que se han empleado dos enfoques, vamos a apoyarnos en las indicaciones de Reverter Oliver (2019: 284-285) —quien a su vez basa su decisión en la propuesta de Hernández Sampieri *et al.* (2010: 555)— y a plantear nuestras preguntas de investigación cualitativas y cuantitativas por separado, siguiendo las fases de evolución y desarrollo del propio estudio. Así pues, procedemos ahora a enumerar nuestras preguntas de investigación. Por un lado, las preguntas pertenecientes al bloque de naturaleza histórica son:

1. ¿Cómo se produjo la implantación de las principales modalidades de TAV —doblaje y subtítulo— en España e Hispanoamérica?
2. ¿Cómo se entiende este fenómeno visto desde la evolución del propio cine y la expansión de Hollywood y su impacto social, político y económico durante las primeras décadas del siglo XX?
3. ¿Cómo surgieron el español neutro y el español europeo dentro del contexto de la TAV en Hispanoamérica y España, respectivamente?

Por otro lado, la pregunta que se correspondería con la sección analítica de nuestra tesis doctoral es:

4. ¿Cuál es la diferencia, en lo que respecta a las técnicas de traducción empleadas, entre una traducción en español neutro y otra en español europeo de un mismo producto audiovisual?

5.2. Objetivos de investigación del análisis

Tal y como hemos señalado al inicio del presente capítulo, tanto los objetivos generales como específicos de la presente tesis doctoral ya han sido expuestos en el capítulo de **Introducción**. Así pues, pasamos a exponer exclusivamente los objetivos del análisis. Estos se dividen en tres, que son los siguientes:

1. Generar un corpus comparado compuesto por la versión original de un producto audiovisual y su doblaje en español neutro y posterior redoblaje en español europeo.
2. Llevar a cabo un análisis de las técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción, con objeto de observar las más predominantes en cada uno de los doblajes.
3. Comparar los resultados obtenidos en cada versión con los de la otra, con el fin de comprobar si el redoblaje en español europeo se ha nutrido de algún modo del doblaje original en español neutro.

Será en el capítulo de **Conclusiones** de nuestro trabajo donde retomemos estos objetivos —juntos con los ya mencionados generales y específicos— para comprobar si se ha conseguido cumplirlos de forma satisfactoria.

5.3. Enfoque, alcance, hipótesis, área, tipo de estudio y estrategia de integración metodológica

Tras haber expuesto cuáles han sido las preguntas planteadas durante el inicio de nuestra investigación y los objetivos de análisis de esta, seguidamente vamos a definir cuál es el enfoque, el alcance, la hipótesis y el área en los que se enmarca nuestro trabajo. Igualmente, explicaremos de qué tipo de estudio se trata y, por último, expondremos la estrategia de integración metodológica presente en nuestra investigación.

5.3.1. Enfoque de estudio

En primer lugar, procederemos a indicar cuál es el enfoque de estudio en el que vamos a encuadrar nuestro trabajo. Hernández Sampieri *et al.* (2010: 3-4) comentan que desde el siglo pasado existen, principalmente, dos enfoques diferentes que puede tomar un investigador a la hora de indagar sobre un tema: por un lado, el cualitativo y, por otro, el cuantitativo.

Williams y Chesterman (2012: 64-65) señalan que el objetivo del *enfoque cualitativo* es el de describir las cualidades de algo, llegando a conclusiones acerca de lo que es posible, lo que puede pasar o lo que —al menos— puede pasar alguna vez. En palabras de Wilkinson y Birmingham (2003: 76):

Qualitative research is concerned with capturing the richness, and describing the unique complexities, of data. [...] There are some researchers who argue that themes and issues can be determined more readily through a qualitative, more holistic, approach rather than by employing advanced statistical and analytical techniques.

Por su parte, Hernández Sampieri *et al.* (2010: 9) dan la siguiente información acerca de aquello que se persigue mediante un enfoque cualitativo, así como las formas de conseguirlo:

El enfoque [cualitativo] se basa en métodos de recolección de datos *no* estandarizados ni completamente predeterminados. No se efectúa una medición numérica, por lo cual el análisis no es estadístico. [...] [E]l investigador cualitativo utiliza técnicas para recolectar datos, como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales, registro de historias de la vida, e interacción e introspección de grupos o comunidades.

Por otro lado, en lo que respecta al *enfoque cuantitativo*, Williams y Chesterman (2002: 64-65) afirman lo siguiente:

Quantitative research, on the other hand, has other goals. Here, the aim is to be able to say something about the generality of a given phenomenon or feature, about how typical or widespread it is, how much of it there is; about regularities, tendencies, frequencies, distributions. [...] Quantitative research seeks to measure things, to count, to compare statistically. Corpus-based studies are an obvious example [...].

A pesar de que ambos enfoques son diferentes el uno del otro, tanto Williams y Chesterman (2002) como Hernández Sampieri *et al.* (2010) señalan que la presencia de elementos característicos de ambos en una misma investigación es algo común. Este es, precisamente, el caso que observamos en nuestro trabajo, dado que en él se ha llevado a cabo tanto un estudio de corte cuantitativo —hemos generado un corpus en el que hemos analizado las técnicas, macrotécnicas y zonas de las traducciones en español de una sola película para, tras esto, detectar regularidades y exponer los resultados mediante porcentajes y diagramas— como cualitativo —hemos realizado una entrevista al traductor y a la letrista y adaptadora musical responsables del redoblaje al español europeo de dicha película, para así tener un mayor entendimiento de cómo fue el proceso de trabajo—. Asimismo, en lo que respecta al bloque de carácter histórico de nuestra investigación, entendemos que esta se encuadraría dentro de un enfoque cualitativo, dado que en el proceso de revisión de material histórico no hemos recolectado datos de índole cuantitativo ni hemos elaborado mediciones o porcentajes, sino que, a partir de notas de prensa, noticias, artículos de opinión y reportajes de la época —así como la lectura de bibliografía especializada—, hemos buscado reconstruir la historia de la TAV en Europa, España e Hispanoamérica durante la primera mitad del siglo XX. Como refuerzo a nuestra impresión, Arias Orozco (2010: en línea) afirma que el método histórico —aquel que “investiga eventos o procesos sociales en el devenir histórico para encontrar interpretaciones y explicaciones a modos de vida contemporáneos”— se encuadra dentro de un enfoque cualitativo.

Atendiendo a estas razones, consideramos que nuestro estudio puede enmarcarse en un **enfoque de investigación mixto**, al combinarse elementos o herramientas de recolección de datos propios del enfoque cuantitativo —el análisis de nuestro corpus y la presentación de sus resultados— y del cualitativo —la revisión de materiales

históricos y la entrevista a dos agentes implicados en la retraducción de la obra analizada, con el fin de obtener información acerca del proceso de traducción—.

5.3.2. Alcance del estudio

Explicada la razón por la que consideramos esta una investigación de enfoque mixto, seguidamente definiremos cuál es el alcance de nuestro estudio. Hernández Sampieri *et al.* (2010: 78-87) explican que, en lo que respecta al alcance de una investigación, existen cuatro alcances de estudio diferentes posibles —si bien, al igual que ocurre con el enfoque, estos autores señalan que un trabajo puede combinar elementos propios de más de un alcance—. Estos cuatro alcances son:

- **Alcance exploratorio:** busca examinar un tema o problema de estudio poco o nada tratado con anterioridad¹⁰⁹.
- **Alcance descriptivo:** pretende medir y recoger información especificando conceptos y variables.
- **Alcance correlacional:** busca investigar la relación entre dos o más conceptos o categorías en un contexto determinado.
- **Alcance explicativo:** pretende investigar las causas de un evento o fenómeno físico o social.

Atendiendo a estas definiciones, la nuestra sería una investigación de **alcance descriptivo**¹¹⁰, pues busca recoger información, datos, rasgos y características de un objeto analizado determinado (Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 80; Ramos-Galarza, 2020: 1-2). Igualmente, consideramos que la presente investigación también presentaría elementos de un **alcance explicativo**, pues a lo largo de nuestro apartado teórico también hemos observado las causas históricas detrás de la introducción del doblaje y el subtítulo en España e Hispanoamérica, así como la recepción de estas modalidades de

¹⁰⁹ En la consideración del alcance de este estudio hemos descartado esta posibilidad, ya que la determinación de qué significa “poco” nos genera dudas. Es cierto que, sobre algunos aspectos concretos, la bibliografía existente parece ser escasa, pero determinar a partir de qué número algo deja de ser escaso nos parece una pregunta sin respuesta.

¹¹⁰ Utilizamos aquí la palabra *descriptivo* entendida dentro del marco de la metodología de investigación de las ciencias sociales. Independientemente, pensamos que esta investigación podría tener también cabida dentro del paradigma descriptivista de los estudios de traducción, puesto que nos limitamos a observar y describir lo ocurrido y nos alejamos de posturas prescriptivistas. De la misma manera, recurrimos a fuentes tanto textuales como extratextuales, a la vez que, como fruto de nuestra investigación, hemos sido capaces de detectar ciertas tendencias o regularidades. Finalmente, hemos estudiado nuestro objeto en el contexto de un polisistema cinematográfico.

TAV y los porqués del surgimiento de los modelos de *dubbese* específicos de ambos mercados. Esto, no obstante, no supone un problema metodológico para con nuestra investigación ya que, tal y como señalan Hernández Sampieri *et al.* (2010: 84-85):

Algunas veces una investigación puede caracterizarse como básicamente exploratoria, descriptiva, correlacional o explicativa, pero no situarse únicamente como tal. Esto es, aunque un estudio sea en esencia exploratorio contendrá elementos descriptivos; o bien, un estudio correlacional incluirá componentes descriptivos, y lo mismo ocurre con los demás alcances.

De esta manera, entendemos que la combinación de los alcances descriptivos y explicativos en nuestra investigación no supone un problema para la misma.

5.3.3. Hipótesis de investigación

Tras exponer los alcances de nuestro estudio, a continuación, pasamos a recuperar las hipótesis de este, así como a indicar de qué tipo de hipótesis se tratan. Hernández Sampieri *et al.* (2010: 92) defienden la hipótesis como “[e]xplicaciones tentativas del fenómeno investigado que se formulan como proposiciones”. Los autores, a su vez, clasifican las *hipótesis de investigación* en cuatro tipos distintos (Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 97-102):

1. **Hipótesis descriptivas de un valor o dato pronosticado:** propias de los estudios descriptivos, este tipo de hipótesis de investigación busca “predecir un dato o valor en una o más variables que se van a medir u observar” (2010: 97), si bien también pueden ser afirmaciones de corte más general.
2. **Hipótesis correlacionales:** propias de los estudios correlacionales, establecen relaciones (vinculaciones, asociaciones, etc.) entre dos o más variables.
3. **Hipótesis de diferencia de grupos:** esta hipótesis tiene como objetivo comparar dos grupos diferentes.
4. **Hipótesis causales:** este tipo de hipótesis “no solamente afirma la o las relaciones entre dos o más variables y la manera en que se manifiestan, sino que además propone un ‘sentido de entendimiento’ de las relaciones” (2010: 100).

De acuerdo con Hernández Sampieri *et al.* (2010: 92), la formulación o no de hipótesis dependerá del alcance de la investigación. Así, aclaran que las investigaciones con alcance exploratorio no precisan de hipótesis, que aquellas con alcance descriptivo precisan de hipótesis solo cuando se pronostiquen hechos o datos, que las que tengan un

alcance correlacional tendrán hipótesis correlacionales y que aquellas con un alcance explicativo tendrán hipótesis causales.

Atendiendo a estas razones, en nuestra presente tesis doctoral encontraremos, al menos, una hipótesis *descriptiva* y una hipótesis *causal*, ya que se trata de una investigación que combina un alcance descriptivo y explicativo. No obstante, consideramos que también podemos plantear para nuestro trabajo una hipótesis de *diferencia entre grupos*, dado que vamos a comparar los resultados de nuestro análisis de técnicas de dos regiones de hispanohablantes distintos: aquellos que consumen doblajes en español neutro y aquellos que lo hacen en español europeo. A continuación, recuperamos las tres hipótesis de nuestro capítulo de **Introducción**, indicando de qué tipo de hipótesis se trata:

1. En primer lugar, creemos que los factores políticos, económicos y sociales influirán en la modalidad o modalidades de traducción y al modelo de lengua utilizado en un territorio audiovisual determinado. Esta será nuestra **hipótesis causal**.
2. En segundo lugar, pensamos que, habida cuenta del mayor alcance geográfico del español neutro frente al más específico del español europeo, existirán diferencias en las técnicas de traducción empleadas. Esta será nuestra **hipótesis de diferencia de grupos**.
3. Por último, en relación con las características del español neutro y el español europeo, pensamos que en la versión de la película analizada en español neutro se tenderá a soluciones de índole extranjerizante e intermedia, mientras que en la versión en español europeo las soluciones de carácter intermedio y familiarizante serán las predominantes. Esta será nuestra **hipótesis descriptiva**.

Al igual que con nuestras preguntas de investigación y nuestros objetivos, en el capítulo de **Conclusiones** validaremos o refutaremos nuestras hipótesis.

5.3.4. Área de estudio

En este punto, indicaremos el área o áreas de estudio en las que se enmarca nuestra investigación. Para ello, vamos a apoyarnos en la obra de Williams y Chesterman (2002), dado que su trabajo se centra específicamente en la metodología aplicada a los estudios de traducción. En total, estos autores enumeran, quizá de un modo un tanto

matizable, 12 áreas de estudio posibles, la gran mayoría con distintas subdivisiones. Estas son (2002: 6-27):

1. **Análisis textual y traducción:** incluye el *análisis de textos origen*, la *comparación de traducciones con sus textos originales*, la *comparación de textos traducidos y no traducidos* y la *traducción comentada o anotada*.
2. **Calidad en traducción:** aquí se engloban estudios acerca de la *calidad de la traducción desde la perspectiva del texto origen*, la *calidad de la traducción desde la perspectiva del texto meta* y el *efecto de la traducción en el receptor*.
3. **Traducción de géneros:** Williams y Chesterman incluyen en esta área tanto la *traducción de obras en prosa o verso* y el *teatro* como la de *textos turísticos, técnicos o legales*, así como estudios sobre la *traducción de literatura infantil o religiosa*.
4. **Traducción audiovisual:** denominada por los autores *traducción multimedia*, aquí se agrupan los estudios acerca de la TAV y sus distintas modalidades específicas.
5. **Tecnología aplicada a la traducción y la interpretación:** Williams y Chesterman incluyen aquí la *evaluación de programas informáticos aplicados a la traducción*, la *localización de sitios web y de software*, los *efectos de la tecnología en la profesión* y la *implementación de las TIC en la docencia en traducción*.
6. **Historia de la traducción:** según las indicaciones de los autores, los estudios sobre la historia de la traducción pueden tratar acerca de *¿quién?* —los traductores implicados—, *¿qué?* —cuáles fueron los textos traducidos o no traducidos por una cultura determinada en un periodo histórico concreto—, *¿por qué?* —los motivos por los que unos textos se tradujeron y otros no— y *¿cómo?* —de qué manera se llevaron a cabo las traducciones—.
7. **Ética del traductor:** esta se subdivide en estudios sobre los *diferentes tipos de ética*, sobre los *factores culturales e ideológicos*, sobre *códigos deontológicos* y sobre la *ética personal frente a la ética profesional*.
8. **Terminología y elaboración de glosarios aplicada a la traducción.**
9. **Interpretación:** esta área englobaría el estudio de las distintas *modalidades de interpretación*, la *clasificación de situaciones en las que es preciso un intérprete*, los *estudios cognitivos, de comportamiento, lingüísticos, sociológicos, éticos* o

históricos, la docencia en interpretación, el control de la calidad en interpretación, etc.

10. **Proceso traductor:** aquí se agruparían *estudios sobre espacios de trabajo y estudios de protocolo* para investigar acerca de la toma de decisiones del traductor.
11. **Docencia en traducción:** en ella se incluyen el *diseño curricular, la implementación de contenido, los problemas y dificultades de traducción y la dimensión profesional en la formación de traductores.*
12. **Profesión del traductor.**

Con base en este listado, creemos poder afirmar que nuestro trabajo pertenecería a un total de tres áreas. La primera sería la **traducción audiovisual**, al ser esta la modalidad sobre la que trata nuestra investigación —más específicamente, la traducción para doblaje—. La segunda sería la que Williams y Chesterman denominan **análisis textual y traducción**, en concreto, la comparación de traducciones y sus textos originales, al ser el apartado cuantitativo de nuestra tesis un análisis de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción. Por último, al haberse realizado una revisión a la historia de la TAV, este trabajo también se correspondería con el área de la **historia de la traducción**.

5.3.5. Tipo de estudio

En este punto pasaremos a hablar del tipo de estudio de la presente tesis doctoral. Williams y Chesterman plantean una diferenciación entre investigaciones *conceptuales* y *empíricas*. De entre estas, teniendo en cuenta la definición que proponen, la nuestra se enmarcaría, principalmente, dentro de la investigación de **tipo empírica**: “[*e*]mpirical research [...] seeks new data, new information derived from the observation of data from experimental work” (2002: 58). No obstante, nuestro estudio cuenta también con un apartado teórico que, creemos, podría encajar dentro de una investigación de **tipo conceptual**. De hecho, los propios autores afirman que el análisis conceptual es una parte integral de cualquier investigación empírica. En palabras de ambos: “[*c*]onceptual research aims to define and clarify concepts, to interpret or reinterpret ideas, to relate concepts into larger systems [...] that allow a better understanding of the object of research” (2002: 58). Entre las diferentes tareas que pueden darse en un análisis conceptual se incluirían labores como la definición de términos clave, la comparación de definiciones e interpretaciones de un mismo elemento por parte de diferentes

académicos, el establecimiento de sistemas de categorización, la definición de las categorías de análisis que se van a emplear o la demarcación de fronteras entre dichas categorías, entre otras (Williams y Chesterman, 2002: 58-59). Todo esto son labores que hemos efectuado a lo largo de nuestro apartado teórico, en especial en el **Capítulo 4**.

En lo que respecta al tipo específico de investigación empírica, el bloque analítico de nuestro trabajo se correspondería con un **estudio de caso**, pues creemos que este encaja con los parámetros expuestos por Williams y Chesterman (2002: 65):

Case studies focus on limited situations in a natural (not experimental) context. At its simplest, research material might consist of a single unit to be analyzed: a single translation, a single translator, a single translation company, the instances of translation of a single newspaper. More complex case studies focus on several units, e.g. using a comparative format, comparing and contrasting different cases, looking for differences and similarities.

Estos autores diferencian, de igual manera, los estudios de caso en tres subtipos: *exploratorios* —que pretenden obtener toda la información posible de un objeto de estudio—, *descriptivos* —que investigan la naturaleza del objeto de estudio— y *explicativos* —que investigan el porqué, el cómo, etc., de un objeto de estudio— (Williams y Chesterman, 2002: 65). De entre estos tres subtipos, nuestro estudio de caso se podría enmarcar en el subtipo descriptivo y el subtipo explicativo.

De la misma manera, creemos que nuestra investigación también puede encuadrarse dentro de la tipología de los **estudios históricos y de archivo**. Williams y Chesterman (2002: 67) definen este tipo de investigación como “the exploration, analysis and interpretation of existing documentary and other information, such as bibliographies and historical records of many kinds”. Tal y como puede verse en nuestro apartado teórico, y como expondremos en el **Punto 5.4.**, a lo largo de la investigación se han consultado fuentes tanto primarias como secundarias, con el fin de estudiar la historia de la TAV en España e Hispanoamérica. Por esta razón, la presente investigación también se correspondería con este tipo de estudio.

5.3.6. Integración metodológica

Tras haber expuesto el enfoque, alcance, tipo de hipótesis, área y tipo de estudio en el que enmarcamos el presente trabajo, pasaremos a profundizar en cómo se relacionan los datos cuantitativos y cualitativos de nuestra investigación. De esta manera, señalaremos

por qué creemos que en esta coinciden una estrategia de complementación y otra de combinación de datos, tal y como entiende estas premisas Hemilse Acevedo (2011).

Originalmente, nuestra intención en el presente punto era describir el tipo de triangulación de nuestro trabajo. No obstante, a la hora de profundizar en dicho concepto nos percatamos de que el uso de este para describir cómo se relacionan nuestros datos entre sí tal vez no fuera el más apropiado.

En su revisión en torno a la noción de *triangulación*, Reverter Oliver (2019) alerta de que definiciones como la de Denzin (1990: 511) —quien afirma que la triangulación consiste en la combinación de más de un enfoque de investigación para el estudio de un único fenómeno— o apreciaciones como la de Vulpoi (2018: 113-114) —que indica que esta es una característica inherente a los estudios que combinan enfoques cualitativos y cuantitativos— pueden generar la idea de que la triangulación es un fenómeno presente en cualquier estudio de enfoque mixto. De esta manera, la autora se plantea por qué existen entonces diseños de estudios específicamente llamados *de triangulación* —como los *estudios de diseño de triangulación concurrente*—. Así, Reverter Oliver considera —tras revisar las aportaciones de autores como Bericat (1998), Creswell (2003), Callejo y Viedma (2006) o Verd y López (2008)— que la triangulación —definida por la autora como “la comparación y confrontación de los datos (obtenidos de forma independiente) para hallar convergencias” (2019: 325)— es solo una estrategia de integración de enfoques de investigación más dentro de toda una serie de posibilidades.

Al reflexionar acerca de los datos extraídos tanto de nuestro bloque histórico como del analítico, nos percatamos de que no existía, en ningún momento, una confrontación de datos *per se*, sino que, más bien, se trataba de un estudio de un mismo concepto a través de dos prismas diferentes: mientras que la revisión histórica nos permitía comprender los motivos políticos, culturales y sociales por los cuáles se habían formado dos modelos de *dubbese* diferentes en España e Hispanoamérica; el análisis del corpus nos permitía comparar las diferencias a nivel de técnicas de traducción entre dichos modelos de *dubbese* en un estudio de caso. Así pues, si bien la relación entre ambas partes del estudio resulta clara, los datos extraídos no se confrontan, sino que se *complementan* para tener un mayor conocimiento del objeto estudiado.

Aquí es donde entran en juego las aportaciones de Bericat (1998) y de Hemilse Acevedo (2011), quienes hablan de tres tipos de posibilidades de relación de datos —o estrategias— dentro de un estudio de enfoque mixto: la *complementación*, la *combinación* y la *triangulación*. Hemilse Acevedo define cada una de estas de la siguiente manera (2011: en línea):

- **Complementación:** uso de metodologías cualitativas y cuantitativas de forma separada para investigar una dimensión diferente del objeto de estudio. Esta estrategia permite conservar la independencia de cada enfoque y de los resultados, pues cada enfoque se emplea para responder a preguntas diferentes de la investigación. En palabras de Sánchez Gómez (2015: 17), estos estudios “incorporan una doble y diferenciada visión de los hechos, la cuantitativa y la cualitativa, donde la una completa la visión de la otra, sin que se produzca solapamiento alguno”.
- **Combinación:** uso de un enfoque de manera subordinada al otro, con el fin de aumentar la validez del principal. Sobre esta estrategia, Blanco y Pirela (2016: en línea) dan las siguientes aclaraciones:

[L]a información obtenida por un procedimiento proveniente de un enfoque se integra de forma secundaria en otro que se viene desarrollando como método principal [...]. En esta estrategia, un enfoque se destaca sobre el otro, de hecho, la investigación se desarrolla desde un enfoque predominante y los resultados obtenidos se fortalecen anexándole un componente de otro enfoque, bien sea en el momento del diseño, la recolección de datos o el análisis. El objetivo [...] no [es] la búsqueda de convergencia o triangulación.

- **Triangulación:** uso de un enfoque cualitativo y otro cuantitativo para investigar el mismo aspecto de un objeto de estudio. Si bien se respeta la independencia de ambos enfoques, se busca una convergencia en los resultados.

Así pues, atendiendo a estas definiciones y con base en las características de nuestro estudio, creemos que en este no se da, como ya hemos señalado, una triangulación, sino más bien una **complementación**. Esto se debe al hecho de que, como ya hemos dicho, los datos obtenidos en el bloque de naturaleza histórica y los obtenidos en el bloque de naturaleza analítica no se comparan o solapan, sino que sirven para estudiar dos facetas del mismo objeto de estudio. No obstante, consideramos también posible hablar de la existencia de una **combinación** metodológica, dado que en la sección analítica de

nuestra investigación se emplean también herramientas cuantitativas y cualitativas: por un lado, el análisis del corpus; y por otro, las entrevistas a los profesionales implicados en la retraducción de la película, si bien estas entrevistas no pretenden sino ayudar a comprender mejor los resultados obtenidos a partir del análisis de nuestro corpus.

Con el fin de mostrar de forma gráfica la integración metodológica empleada en la investigación, hemos elaborado la **Figura 11**:

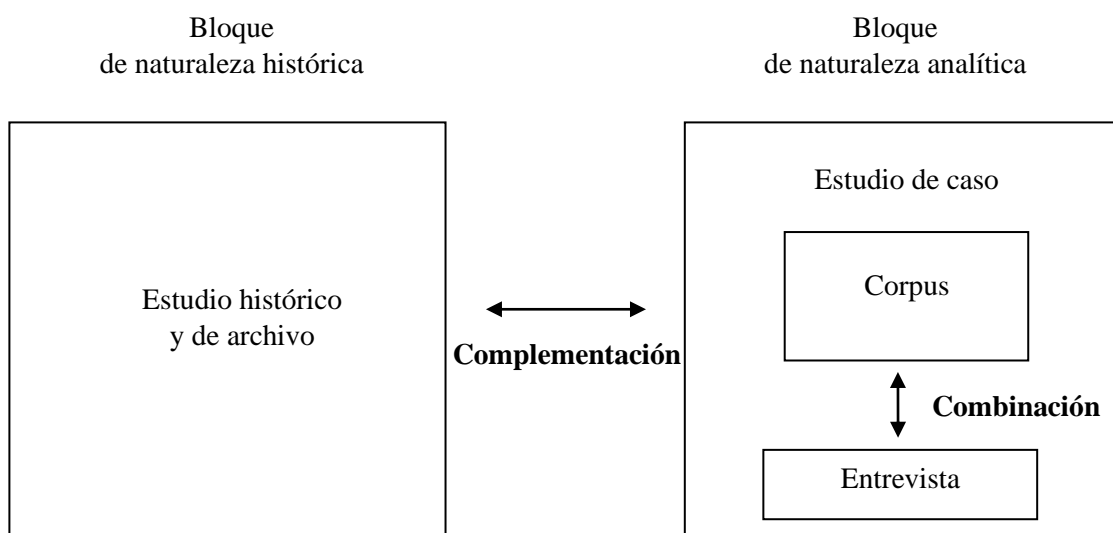


Figura 11: integración metodológica de nuestra tesis doctoral.

5.4. Fases del estudio

Tras la exposición de las características metodológicas de nuestra investigación, en el presente punto procederemos a detallar de forma clara y ordenada las fases que hemos seguido durante su elaboración. No obstante, a fin de conseguir dicho orden y claridad, vamos a separar estas fases en dos bloques diferentes. Por un lado, describiremos los pasos dados a la hora de trazar la historia de la TAV, el español neutro y el español europeo; y por otro, describiremos el proceso seguido durante la elaboración de nuestro bloque analítico, que incluye el estudio de caso.

5.4.1. Fases de estudio del bloque de naturaleza histórica (estudio histórico y de archivo)

Como ya hemos indicado, en primer lugar, vamos a listar las fases que hemos seguido durante la redacción de nuestro bloque acerca de la historia de la TAV y del español

neutro y europeo (véanse los **Capítulos 1, 2, y 3**). Conviene recordar, tal y como hemos señalado a lo largo del **Punto 5.3.**, que esta sección sigue un enfoque cualitativo y que se enmarca en el área de la historia de la traducción, siendo un estudio empírico, histórico y de archivo. A continuación, procedemos a describir las fases del estudio:

- En primer lugar, con el fin de delimitar el objeto de nuestra investigación, se realizó una revisión teórica del concepto de TAV y de las distintas modalidades específicas que conforman esta modalidad general de traducción, ofreciendo una propuesta de clasificación en la que se han tenido en cuenta, entre otros, factores históricos —incluyéndose, así, modalidades en desuso—.
- Una vez hecho esto, como preparación para el **Capítulo 1** y con objeto de cumplir con el objetivo de explorar la evolución de la TAV desde la perspectiva de la historia del cine dentro del contexto europeo, se llevó a cabo una revisión bibliográfica de fuentes documentales secundarias¹¹¹ acerca, por un lado, de la historia del cine y, por otro, de la historia de la TAV. Con esto se buscaba comprender cómo se había producido el desarrollo y recepción de las principales modalidades de TAV en Europa.
- Este proceder se siguió también para la redacción del **Capítulo 2**, buscando esta vez bibliografía especializada en la evolución del cine y de la TAV tanto en España como en los distintos países de Hispanoamérica.
- Paralelamente a la búsqueda de información en fuentes secundarias para la redacción del **Capítulo 1** y del **Capítulo 2**, también se recurrió a la búsqueda, lectura e interpretación de fuentes de tipo primario¹¹². Si bien el acceso a obras bibliográficas escritas *a posteriori* por agentes que vivieron de primera mano los eventos mencionados en estos capítulos —por ejemplo, Méndez-Leite (1941, 1965) o Zúñiga (1948a, 1948b)— se efectuó a través de canales como la búsqueda en bibliotecas o mediante motores de búsqueda en línea, el acceso a documentos producidos durante la época estudiada se logró de dos formas diferentes:

¹¹¹ Por *fente secundaria* nos referimos a libros académicos, artículos científicos o documentos —tanto digitales como impresos— producidos por alguien que no experimentó o participó de primera mano en los eventos o condiciones que se están investigando. Así, las fuentes secundarias no son una prueba en sí mismas, sino que ofrecen interpretaciones, análisis y comentarios de una fuente primaria u otra fuente secundaria (Labaree, 2022: en línea).

¹¹² Por *fente primaria* nos referimos a “materials that were either created during the time period being studied or were created at a later date by a participant in the events being studied” (Labaree, 2022: en línea).

- Por un lado, se hizo una **búsqueda en archivos y hemerotecas digitales** que contenían los documentos que consideramos de interés. Entre estas se incluyen la web *Internet Archive*, el Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Hemeroteca de la Filmoteca de Catalunya y el Arxiu de Revistes Catalanes Antiques. Además, también se buscó documentación en diarios oficiales nacionales de países como España, México o Argentina.
- Por otro lado, se efectuó un **trabajo de campo**. Así, a lo largo de la redacción de estos capítulos se realizaron diferentes visitas al Centro de Documentación Cinematográfica y Audiovisual del Instituto Valenciano de Cultura para acceder a los archivos de prensa almacenados en este. Igualmente, se contactó con los Departamentos de Archivo Gráfico y de Visionado de la Filmoteca Española, con el objetivo de acceder a los intertítulos traducidos de la ya mencionada película *Within Our Gates* y así poder incluirlos, a modo de documento gráfico, en nuestra tesis (véase el **Punto 2.1.1.**). Aunque, finalmente, el visionado no pudo darse debido a las restricciones de movilidad provocadas por la crisis de la COVID-19, a través de estos departamentos conseguimos las capturas de pantalla digitalizadas de los fragmentos que considerábamos de interés para nuestra investigación.
- En lo que respecta al **Capítulo 3**, se siguió un proceso similar al anteriormente señalado. Primeramente, llevamos a cabo revisiones teóricas alrededor de los conceptos de *español neutro* y *español europeo* —investigando acerca de su nomenclatura, características, usos, etc.— para, a continuación, bucear en la historia de estos dos modelos de *dubbese* a través de fuentes primarias y secundarias.
- Finalmente, como cierre a la sección histórica, procedimos a la elaboración de los **Anexos IV** y **V**. En ellos se recopilaron todas las fuentes primarias localizadas a lo largo de la elaboración del trabajo, que fueron separadas dependiendo de si trataban de la TAV desde una perspectiva europea (véase el **Anexo IV**) o de habla hispana —tanto España como Hispanoamérica— (véase el **Anexo V**). Además, estos documentos se ordenaron de forma cronológica y se añadieron comentarios a cada uno para así informar de la fecha y nombre de la

publicación, el autor —si lo hubiese—, y una breve descripción del contexto histórico y el contenido de cada uno de los textos. Con esto, pretendemos recuperar estos textos para facilitar su acceso a futuros investigadores.

5.4.2. Fases de estudio del bloque de naturaleza analítica (estudio de caso)

Vistas las fases que hemos seguido en la sección de corte histórico de nuestra tesis doctoral, a continuación, procederemos a listar cuáles han sido las fases del bloque de naturaleza analítica (véanse los **Capítulos 4 y 6**). Al igual que hemos señalado en el **Punto 5.4.1.**, recordamos que esta sección ha combinado elementos propios tanto de un enfoque cuantitativo —el análisis de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción de nuestro corpus— como cualitativo —las entrevistas a Ángel Fernández Sebastián, traductor responsable del redoblaje al español europeo de la película analizada, y a María Ovelar, responsable de la readaptación de las canciones del filme para el redoblaje—, que se enmarca dentro del área de estudio de la comparación entre traducciones y sus originales y que cuenta con características propias de la investigación conceptual y la empírica —correspondiéndose con el subtipo denominado *estudio de caso*—. Las fases seguidas en el contexto de la sección analítica de este trabajo fueron las aquí expuestas:

- En primer lugar, se elaboró el que sería nuestro corpus de análisis. Se pretendía que este corpus estuviera compuesto por los diálogos y las canciones en versión original de la película *La sirenita*, así como por sus traducciones para doblaje en español neutro y en español europeo. No obstante, para ello era necesario encontrar una herramienta dentro de los estudios de traducción que pudiera emplearse para la segmentación de una traducción para doblaje. La búsqueda de dicha herramienta se originó en un estudio previo al que nos ocupa (Carrero Martín, 2017), en el que nos propusimos, como meta para futuras investigaciones, encontrar una herramienta o método para dichos fines. Así pues, a partir de una extensa revisión bibliográfica y de conversaciones con colegas investigadores y de profesión¹¹³, dimos con el concepto de *réplica*, que procedimos a estudiar con detenimiento (véase el **Punto 4.5.3.**).

¹¹³ Reiteramos en este punto el agradecimiento por la ayuda ofrecida al Dr. Lapeña —que nos puso sobre la pista del concepto de *réplica* dentro del marco de la traducción teatral—, y a la Dra. Merino Álvarez y a la Dra. Andaluz-Pinedo, por sus aclaraciones a nuestras consultas respecto a esta noción.

- Una vez revisada y comprendida la *réplica*, se prosiguió con la elaboración de nuestro corpus. Para ello, en primer lugar, se visionó múltiples veces la película a analizar, transcribiendo en un archivo .xlsx tanto los diálogos y canciones en versión original como sus traducciones para doblaje en español neutro y europeo (véase el **Anexo I**). Tal y como hemos indicado, el diálogo se dividió en réplicas, creando un corpus paralelo. Igualmente, las réplicas se separaron, a su vez, en escenas —para una explicación exhaustiva de la composición del corpus, véase el **Punto 5.5.1.**—.
- Finalizado el proceso de transcripción, se procedió con un análisis conceptual alrededor de *método*, *estrategia*, *técnica* y *unidad de traducción*, con el propósito de ofrecer una contextualización y matización teórica en torno a los conceptos con los que íbamos a trabajar (véase el **Capítulo 4**). Así pues, se repasó la bibliografía académica existente alrededor de estas nociones. Seguidamente, se continuó con el objetivo de ampliar las definiciones y ofrecer ejemplos de uso de las técnicas presentes en la taxonomía elaborada por Martí Ferriol (2006), que habíamos seleccionado para nuestro análisis. El fin de esto era clarificar las fronteras entre las distintas técnicas.
- Durante la redacción del capítulo, no obstante, nos dimos cuenta de que, aunque la taxonomía de técnicas con la que pretendíamos trabajar resultaba ideal para efectuar un análisis exhaustivo, sus características —tanto un extenso número de técnicas como una gran especificidad en sus definiciones—, creíamos, podían suponer un desafío para investigadores noveles, dado que, en ocasiones, las fronteras entre las distintas técnicas resultaban, en la práctica, un tanto difusas. No obstante, no pretendíamos, en ningún momento, descartar la propuesta de Martí Ferriol, pues esta nos continuaba pareciendo la más indicada para el análisis de una traducción audiovisual. Así pues, con el fin de ofrecer una herramienta de análisis alternativa sin renunciar al listado del autor, se buscó elevar el nivel de análisis a un plano más alto que la técnica, pero por debajo del método. De esta manera, elaboramos el concepto de *macrotécnica*, con el que se pretendía aglutinar diferentes técnicas incluidas en la propuesta del citado autor para así ofrecer una taxonomía que, si bien más reducida, pueda resultar más funcional (véase **4.4.**) y que, además, permitiera también —en caso de que un investigador así lo deseara— bajar un nivel para así poder llevar a cabo un análisis traductológico más exhaustivo. Para el desarrollo de este listado se

recurrió también a bibliografía existente, revisando autores que ya habían estudiado las técnicas de traducción.

- Finalizado nuestro repaso teórico y con las nociones estudiadas en este claras en nuestra mente, procedimos con el análisis de las *técnicas*, *macrotécnicas* y *zonas* encontradas en las traducciones para doblaje en español neutro y español europeo de *La sirenita*. En dicho análisis, se buscaron las técnicas en los dos doblajes de la película para, después, agrupar dichas técnicas en macrotécnicas y, finalmente, conectar cada macrotécnica con la zona correspondiente. Este análisis puede observarse en el **Anexo I** de nuestra tesis doctoral.
- Finalizado dicho análisis, entrevistamos a Ángel Fernández Sebastián, traductor responsable del doblaje al español europeo de la película, y a María Ovelar, letrista y adaptadora del redoblaje del filme, con el fin de entender de forma más profunda cómo fue el proceso de trabajo, qué se les solicitó en el encargo y en qué medida se apoyaron en la traducción previa en español neutro, entre otras cosas. Estas entrevistas pueden consultarse en el **Anexo II** de nuestra tesis.
- Tras esto, en el **Capítulo 6** se presentaron los resultados de nuestro análisis de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción a modo de números de casos y porcentajes de frecuencias, mostrando estos de forma gráfica mediante diagramas de barras y de sectores siguiendo las indicaciones de Neunzig y Tanqueiro (2007: 59). Esta presentación se hizo, primeramente, de escena a escena y, tras esto, a escala global. En lo que respecta a los datos obtenidos mediante la herramienta cualitativa, siguiendo las indicaciones de Blanco y Pirela (2016: en línea) sobre la estrategia de integración metodológica de *combinación*, estos no se han presentado de manera independiente, sino que se han empleado como refuerzo a la hora de interpretar los obtenidos a partir del análisis de nuestro corpus.
- Por último, llevamos a cabo una interpretación de nuestros resultados de naturaleza cuantitativa, para lo que nos apoyamos, como ya hemos indicado, en los de naturaleza cualitativa (véase el **Punto 6.28.**).

Finalmente, en las **Conclusiones** de nuestro trabajo se expusieron nuestras reflexiones finales en torno a ambos bloques, se retomaron nuestras preguntas de investigación, hipótesis y objetivos —de análisis, específicos y generales—, con el fin de comprobar si

se ha cumplido con lo propuesto en nuestra investigación en un primer momento, y se plantearon posibles futuras líneas de investigación.

5.5. Instrumentos de análisis cuantitativos y cualitativos del bloque histórico y del bloque analítico

Tras haber expuesto las preguntas, objetivos de análisis, alcance, hipótesis, área y tipo de investigación de nuestra tesis doctoral, así como la estrategia de integración metodológica empleada para el tratamiento de los datos cualitativos y cuantitativos y las fases que hemos seguido a lo largo de la elaboración de los bloques de naturaleza histórica y de análisis, en el presente punto pasaremos a ofrecer una descripción de los instrumentos cuantitativos y cualitativos empleados en ambos bloques.

En primer lugar, respecto al bloque histórico, nuestro principal instrumento de trabajo han sido las entradas que conforman nuestros dos catálogos de textos históricos: uno que presenta textos y materiales recuperados centrados en la TAV durante los años del cine mudo y comienzos del cine sonoro en Europa (véase el **Anexo IV**) y otro con los materiales y textos recuperados acerca de este mismo tema, pero centrado en España e Hispanoamérica (véase el **Anexo V**). Las distintas entradas de los textos y materiales históricos incluidos en los catálogos, ordenadas cronológicamente, incluyen año de publicación, autor —de haberlo—, lugar de publicación y comentario del contenido histórico, razón por la que las consideramos un instrumento de trabajo, pues “constituye[n] por sí mism[as] una herramienta de información [...] ya que propone[n] una nueva formulación de ese material [histórico]”¹¹⁴.

En cuanto al bloque analítico, se han utilizado dos instrumentos fundamentales: por un lado, nuestro corpus de análisis y, por otro, nuestra entrevista. Dada su mayor complejidad, seguidamente nos detendremos en cada uno de estos con algo más de detalle.

5.5.1. Instrumento de análisis cuantitativo: corpus de análisis

A continuación, vamos a explicar cómo hemos elaborado nuestro corpus y cómo hemos llevado a cabo nuestro análisis, repasando su organización y dando indicaciones para su

¹¹⁴ (J.A. Sabio Pinilla, comunicación personal, 11 de enero de 2023).

lectura. Igualmente, señalaremos también las limitaciones observadas en la metodología empleada a lo largo de este análisis cuantitativo.

Tal y como hemos venido indicando a lo largo del presente capítulo, nuestro corpus está compuesto por los diálogos originales en inglés y las traducciones para doblaje en español neutro y en español europeo de la película *La sirenita*. Esta composición —la de un texto original junto con una o más traducciones— hacen del nuestro un *corpus paralelo*, según lo explicado por Torruella y Llisterri (1999).

A la hora de crear dicho corpus, como ya hemos señalado a lo largo del presente trabajo, se decidió dividir la película, con ánimo de facilitar el análisis. En primer lugar, se segmentó el conjunto de la obra audiovisual en escenas. Así pues, y como antes se ha mencionado, se creó un archivo .xlsx en el que cada una de las distintas hojas contendría una escena. Para realizar dicha segmentación, se decidió tomar como base la edición en formato DVD de la película, en la que el filme está dividido en un total de 26 escenas.

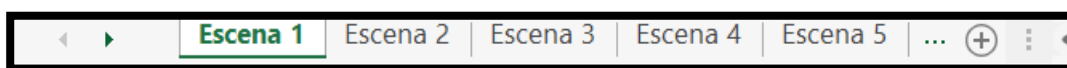


Imagen 32: división de la película en escenas dentro del archivo .xlsx.

Una vez establecida la segmentación de la película en escenas, se procedió a dividir el diálogo de cada una de estas en réplicas. Conviene recordar que con *réplica* nos referimos a cada una de las intervenciones —diálogos, monólogos, canciones, etc.— de los personajes a lo largo de la película (para una explicación de esta noción y su aplicación en la traducción para doblaje, véase el **Punto 4.5**).

Aprovechando la estructura del archivo —hojas de cálculo divididas en filas y columnas—, se emplearon un total de 12 columnas para la organización del corpus. Estas, que van de la *A* a la *L*, son las siguientes:

1. **Columna A:** en esta columna se señala el *número de réplica* dentro de la escena. Conviene mencionar que este número se ha reiniciado con cada cambio de escena, por lo que cada una comienza con la réplica n.º 1.
2. **Columna B:** en esta columna se indica el *TCR* —*Time Code Recording* o código de tiempo— en el que se produce la intervención del personaje.

3. **Columna C:** en ella se ha indicado el *personaje* o *personajes* que enuncian la réplica en cuestión. Con el fin de facilitar la lectura del corpus y dar un mayor contexto al lector, también se han indicado aquí los casos en los que la réplica pertenece a una canción, colocando la indicación (*canción*) debajo del nombre o nombres del personaje o personajes que intervienen en la réplica.
4. **Columna D:** en esta columna se ha introducido la transcripción de la réplica en versión original —*Réplica (V.O.)*—. Con esto nos referimos a la intervención del personaje en la película en versión original.
5. **Columna E:** en la columna E se ha indicado la *Réplica (E.N.)*, esto es, la traducción para doblaje en español neutro de la réplica original. Además, se han añadido a las réplicas una serie de números entre paréntesis. Estos números permiten ver dónde hemos localizado las distintas técnicas de traducción. De igual manera, hemos empleado el símbolo del asterisco (*) para indicar aquellas ocasiones en las que hemos detectado técnicas de *reducción* u *omisión*.
6. **Columna F:** en esta columna, con la cabecera *Técnicas utilizadas (E.N.)*, se han listado las técnicas detectadas en nuestro análisis de las réplicas en español neutro. Todas las técnicas van acompañadas de un número para indicar su orden de aparición en la réplica, lo que permite cotejarlas con los números incluidos en las transcripciones de las réplicas en español neutro.
7. **Columna G:** con la cabecera *Macrotécnicas (E.N.)*, se han introducido las macrotécnicas en las que se aglutinan las distintas técnicas observadas en nuestro análisis. De nuevo, hemos añadido entre paréntesis el número de la técnica o técnicas de la columna F que aglutinan. Conviene señalar que, en lugar de estar listadas en la celda por orden de aparición en la réplica —como es el caso de las técnicas localizadas en el análisis—, las macrotécnicas presentes en cada réplica se han añadido de acuerdo con el orden en el que aparecen en nuestro listado: de la más literal —el *extranjerismo*— a la más cercana al *método comunicativo-interpretativo* —la *familiarización*— (para más información, véase el **Punto 4.4.**).
8. **Columna H:** en la columna H, a la que hemos puesto por cabecera *Zona (E.N.)*, se ha indicado la zona de traducción a la que pertenecen las técnicas detectadas; esto es, las que son propias del método literal —zona extranjerizante, marcada en el corpus como *E*—, las propias del método interpretativo-comunicativo —zona familiarizante, marcada como *F*— y, por último, aquellas denominadas

por Martí Ferriol (2013: 122-123) como *soluciones de carácter lingüístico* —zona intermedia, marcada en el corpus como *I*—. En los casos en los que se haya empleado técnicas pertenecientes a distintas zonas, se incluirán las iniciales de dichas zonas. En la **Imagen 33** ofrecemos, a modo de ejemplo, una captura de un conjunto de las columnas D, E, F, G y H, así como las primeras celdas de dichas columnas:

	D	E	F	G	H
1	Réplica (V.O.)	Réplica (E.N.)	Técnicas utilizadas (E.N.)	Macrotécnicas (E.N.)	Zona (E.N.)
	I'll tell you a tale of the bottomless blue and it's hey to the starboard, heave-ho. Look out, lad, a mermaid be waiting for you in mysterious fathoms below.	Te voy a contar una historia de (1) mar (2) que te va a servir de verdad (3). * (4) Si una sirena escuchas cantar te pondrá un hechizo especial (5).	1. Traducción literal 2. Generalización 3. Creación discursiva 4. Reducción 5. Creación discursiva	Traducción literal (1) Cambio de extensión (acortamiento) (4) Cambio de nivel (2) Familiarización (3, 5)	E I F
2					

Imagen 33: ejemplo de los contenidos de las columnas E, F, G y H del archivo .xlsx.

9. **Columna I:** en la columna I se ha introducido la *Réplica (E.E.)*, es decir, la réplica traducida para doblaje en español europeo. Al igual que ocurre en el caso de las réplicas en español neutro, hemos añadido números para indicar dónde hemos localizado las distintas técnicas y asteriscos para señalar los fenómenos de *omisión* y *reducción*.
10. **Columna J:** en esta columna, con la cabecera *Técnicas utilizadas (E.E.)*, hemos añadido las técnicas detectadas en el análisis de las réplicas con las traducciones para doblaje en español europeo. Del mismo modo que en la columna F, las técnicas están ordenadas por orden de aparición en la réplica y cuentan con números para facilitar su seguimiento a la hora de efectuar la lectura del corpus.
11. **Columna K:** la columna K, *Macrotécnicas (E.E.)*, incluye las macrotécnicas en las que se aglutinan las distintas técnicas detectadas en el análisis de la réplica en español europeo. Al igual que ocurre en la columna G, hemos añadido entre paréntesis el número de la técnica o técnicas de la columna J que aglutinan y se han ordenado de la más próxima al *método literal* a la más próxima al *método interpretativo-comunicativo*.
12. **Columna L:** por último, nos encontramos con la columna L. En ella se ha indicado la zona —o zonas— a la que pertenecen las técnicas y macrotécnicas

localizadas en el análisis de la réplica en español europeo. Por esta razón, al igual que ocurría con la columna H, se ha escrito la cabecera *Zona (E.E.)*.

A continuación, mostramos, en la **Imagen 34**, una captura de nuestro corpus, para así ofrecer un ejemplo visual del mismo:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
N.º de réplica	TCR	Personaje	Réplica (V.O.)	Réplica (E.N.)	Técnicas utilizadas (E.N.)	Macrotécnicas (E.N.)	Zona (E.N.)	Réplica (E.E.)	Técnicas utilizadas (E.E.)	Macrotécnicas (E.E.)	Zona (E.E.)
1	0:01:00	Marineros (canción)	I'll tell you a tale of the bottomless blue and it's hey to the starboard, heave-ho. Look out, lad, a mermaid be waiting for you in mysterious fathoms below.	Te voy a contar una historia de (1) mar (2) que te va a servir de verdad (3). * (4) Si una sirena escuchas cantar te pondrá un hechizo especial (5).	1. Traducción literal 2. Generalización 3. Creación discursiva 4. Reducción 5. Creación discursiva	Traducción literal (1) Cambio de extensión (acortamiento) (4) Cambio de nivel (2) Familiarización (3, 5)	E I F	Te voy a contar una historia de (1) mar (2). Créela porque es cierta y real (3). * (4) Si a una sirena tú escuchas cantar sentirás un hechizo especial (5).	1. Traducción literal 2. Particularización 3. Creación discursiva 4. Reducción 5. Creación discursiva	Traducción literal (1) Cambio de extensión (acortamiento) (4) Cambio de nivel (2) Familiarización (3, 5)	E I F
2	0:01:20	Príncipe Éric	Isn't this great? The salty sea air, the wind blowing in your face. Perfect day to be at sea.	¿No es maravilloso? (1) El viento salado (2) * (3) * (4) soplándote a la cara (5). Es un día ideal para estar en el mar. (6)	1. Traducción literal 2. Traducción literal 3. Reducción 4. Reducción 5. Traducción uno por uno 6. Traducción literal	Traducción literal (1, 2, 5, 6) Cambio de extensión (acortamiento) (3, 4)	E I	¿No es genial? (1) El olor del salitre (2), la brisa (3) acaniándote (4) * (5). Un día perfecto para (6) navegar (7).	1. Traducción literal 2. Creación discursiva 3. Particularización 4. Particularización 5. Reducción 6. Traducción literal 7. Particularización	Traducción literal (1, 6) Cambio de extensión (acortamiento) (5) Cambio de nivel (3, 4, 7) Familiarización (2)	E I F
3	0:01:30	Grimsby	Oh, yes. Delightful.	* (1) Si, es un día (2) encantador (3).	1. Reducción 2. Amplificación 3. Traducción literal	Traducción literal (3) Cambio de extensión (acortamiento) (1) Cambio de extensión (alargamiento) (2)	E I	¡Ah! Sí, encantador. (1)	1. Traducción palabra por palabra	Traducción literal (1)	E
4	0:01:34	Marinero 1	A fine, strong wind and a following sea. King Triton must be in friendly type mood.	El * (1) viento fuerte (2) y la mar tranquila (3), el Rey Tritón (4) ha de estar hoy (5) de muy (6) buen humor (7).	1. Reducción 2. Traducción literal 3. Creación discursiva 4. Equivalente acuñado 5. Amplificación 6. Amplificación 7. Traducción literal	Traducción literal (2, 7) Equivalente acuñado (4) Cambio de extensión (acortamiento) (1) Cambio de extensión (alargamiento) (5, 6) Familiarización (3)	E I F	El * (1) viento fuerte (2) y la mar en calma (3). El Rey Tritón (4) debe de estar de buen humor (5).	1. Reducción 2. Traducción literal 3. Creación discursiva 4. Equivalente acuñado 5. Traducción literal	Traducción literal (2, 5) Equivalente acuñado (4) Cambio de extensión (acortamiento) (1) Familiarización (3)	E I F
5	0:01:40	Príncipe Éric	King Triton?	¿El Rey Tritón? (1)	1. Equivalente acuñado	Equivalente acuñado (1)	E	¿El Rey Tritón? (1)	1. Equivalente acuñado	Equivalente acuñado (1)	E
<p>Escena 1 Escena 2 Escena 3 Escena 4 Escena 5 Escena 6 Escena 7 Escena 8 Escena 9 Escena 10 Escena 11 Escena 12 Escena 13 Escena 14 Escena 15 Escena 16</p>											

Imagen 34: captura de nuestro corpus de análisis (véase el Anexo D).

Este proceso de análisis se ha prolongado a lo largo de las 26 escenas que componen la película, detectándose un total de 506 réplicas en la versión original de la obra. En total, se han analizado 1012 réplicas entre las traducidas para doblaje en español neutro y las traducidas para doblaje en español europeo (para comprobar el reparto de estas técnicas a lo largo de las distintas escenas y los resultados del análisis, véase el **Capítulo 6**).

5.5.1.1. Limitaciones de la metodología de análisis cuantitativa empleada

Antes de exponer nuestra herramienta cualitativa, nos gustaría señalar algunas de las limitaciones más destacadas que hemos encontrado durante la fase de análisis cuantitativo: la especificidad, la subjetividad, la segmentación de las intervenciones dentro de las propias réplicas y la extensión del texto analizado —las dos primeras ya han sido mencionadas a lo largo del **Capítulo 4**—. Estas han sido provocadas por diferentes motivos.

En primer lugar, conviene destacar una limitación que surge como consecuencia de la taxonomía de técnicas empleada para nuestro análisis. Esta no es otra que la *especificidad* del listado. Como ya hemos expuesto en el **Punto 4.3.2.2.**, con *especificidad* nos referimos a la dificultad a la hora de determinar las fronteras entre ciertas técnicas que componen la taxonomía de Martí Ferriol (2006). Señalar esto como una limitación metodológica, empero, no pretende ser una crítica a la propuesta del autor, sino que supone más bien una consecuencia de la exhaustividad de este por ofrecer un listado lo más completo posible. Dicha exhaustividad —plasmada en las 20 técnicas que componen la propuesta— en ocasiones puede acarrear complicaciones a la hora de discernir cuál es la opción más indicada para etiquetar una traducción, ya que las diferencias entre algunas de ellas pueden resultar ciertamente sutiles.

En segundo lugar, querríamos señalar otra limitación que, si bien se relaciona de manera estrecha con la ya mencionada especificidad del listado utilizado, resulta intrínseca —a nuestro modo de ver— al análisis de técnicas de traducción en general: la subjetividad en la identificación de las técnicas. Así, somos conscientes de que una determinada solución traductora que para algunas personas podría suponer una técnica, para otras personas podría resultar otra. Esta subjetividad, como ya hemos apuntado, se relaciona con la limitación previamente mencionada, pues el hecho de que las fronteras entre

algunas de las técnicas resulten, en ocasiones, difusas no hace sino acrecentar la subjetividad en el análisis.

A fin de solventar las posibles dificultades que estas dos limitaciones pudieran suponer para nuestra investigación, decidimos revisar y ampliar las definiciones de la taxonomía empleada. No obstante, dichas revisiones no dejan de obedecer a nuestra propia interpretación —por tanto, subjetiva¹¹⁵— de la propuesta de Martí Ferriol. Por esta razón, únicamente hemos podido aspirar a ceñirnos al máximo, precisamente, a esta interpretación subjetiva, con el objetivo de ser lo más escrupulosos y coherentes que fuera posible en el análisis.

La tercera limitación con la que nos hemos encontrado ha venido provocada por la vacilación sobre cuándo señalar la presencia de una o más técnicas dentro de nuestra unidad mínima de análisis: la réplica. En este sentido, creemos importante aclarar que, aunque la réplica supone la unidad mínima estructural con la cual hemos segmentado nuestro corpus, esto no implica que tan solo podamos encontrar una técnica en ella. Así pues, para la señalización de las técnicas dentro de las réplicas se han tenido en cuenta factores como la presencia de enunciados¹¹⁶ —es decir, en caso de encontrar una réplica con dos enunciados traducidos mediante una técnica de *traducción literal*, hemos apuntado dos traducciones literales—, nombres propios, fraseología, gestos sonoros, etc. Aquí queremos recuperar también una aclaración ya mencionada de Merino Álvarez acerca de la *réplica* como unidad de análisis, pues la autora afirma que, si bien este concepto es de gran interés para la segmentación de textos dramáticos —y audiovisuales—, también indica que (1994b: 401): “[s]e puede recurrir a unidades sintácticas o translémicas dentro de una réplica para facilitar o completar la comparación [entre original y traducción o traducciones], pero esta unidad [la réplica] se impone como necesaria y prioritaria”. Igualmente, conviene destacar que, en todo momento, se han tenido en cuenta las precisiones de Hurtado Albir (2001: 206) respecto al análisis de técnicas, cuando señala que “el préstamo, la transposición [...] o la omisión [...] no deben considerarse técnicas de traducción cuando no sean una opción

¹¹⁵ Como no puede ser de otro modo. El propio DRAE (Real Academia Española, s.f.: en línea) recoge entre otras acepciones del verbo *interpretar* las de “3. tr. Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos” y “4. tr. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad”.

¹¹⁶ Entendemos *enunciado* como “[s]ecuencia con valor comunicativo, sentido completo y entonación propia” (Real Academia Española, s.f.: en línea).

textual del traductor, sino simplemente una obligación que viene impuesta por las características de cada lengua”.

Finalmente, creemos necesario indicar un último factor que ha supuesto, a nuestro modo de ver, una cuarta limitación para nuestro análisis, y que no es otro que la propia extensión de los textos analizados. Y es que, con una duración aproximada de la película de una hora y veinte minutos (véase el **Punto 5.6.2.**), el hecho de analizar dos doblajes diferentes ha aumentado el metraje analizado a alrededor de las dos horas y cuarenta minutos —en las que se han localizado, como ya hemos visto, un total de 1012 réplicas—. Como consecuencia, si bien se ha tratado en todo momento de mantener la máxima homogeneidad y objetividad posible a la hora de etiquetar las distintas técnicas de traducción, somos conscientes de que pueden existir casos en los que nuestro criterio quizá no haya logrado ser todo lo consistente que pretendíamos, aun incluso cuando se trate de casos con similitudes. No obstante, si bien a la hora de analizar las distintas réplicas en español neutro y español europeo que componen las escenas, hemos tratado aplicar los mismos criterios de análisis en ambas versiones, réplica a réplica, en ambas lenguas, para así garantizar, dentro de la ineludible subjetividad, que la comparación haya sido lo más escrupulosa posible, somos conscientes de que, en algún momento dado, la detección y consecuente etiquetación de las técnicas en nuestro análisis comparativo puede haber variado ligeramente en ciertos momentos puntuales a lo largo del texto a nivel microtextual (por ejemplo, que una misma situación haya podido ser catalogada, por un lado, como traducción uno por uno, y por otro, como traducción palabra por palabra). En todo caso, pensamos que esto no supone mayor problema a nivel macrotextual, ya que la zona de traducción y la macrotécnica seguirán siendo las mismas (en el ejemplo dado, zona extranjerizante y macrotécnica de traducción literal, respectivamente). Se trata, por tanto, de un margen de error pequeño y asumible.

Dicho esto, no podemos sino reconocer la limitación de la extensión del texto como un factor existente y real, si bien hemos tratado de subsanarlo mediante un estudio exhaustivo del listado empleado, la búsqueda de objetividad en el análisis y las subsecuentes revisiones del corpus.

5.5.2. Instrumento de análisis cualitativo: entrevistas

Una vez expuesto nuestro instrumento de análisis cuantitativo, procederemos a exponer nuestro instrumento de análisis cualitativo: las entrevistas realizadas a Ángel Fernández Sebastián, traductor responsable del redoblaje en español europeo de la película analizada en nuestro corpus, y a María Ovelar, la letrista y adaptadora musical de las canciones del filme en dicho redoblaje.

Hernández Sampieri *et al.* definen la *entrevista* como “una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)”. Así mismo, dividen estas en tres tipos diferentes: estructuradas, semiestructuradas o abiertas. En el caso de las primeras, el entrevistador “realiza su labor con base en una guía de preguntas específicas y se sujeta exclusivamente a ésta [*sic*]”. Sobre las entrevistas semiestructuradas, si bien el responsable de la entrevista cuenta con una serie de preguntas ya preparadas, también “tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados”. Finalmente, las entrevistas abiertas, indican los autores, “se fundamentan en una guía general de contenido y el entrevistador posee total flexibilidad para manejarla (él o ella es quien maneja el ritmo, la estructura y el contenido)” (2012: 418).

Con base en estas premisas, las nuestras serían, por un lado, una entrevista semiestructurada en el caso de la hecha a Ángel Fernández Sebastián —dado que, a pesar de contar con una serie de preguntas de antemano, nos hemos permitido la posibilidad de introducir preguntas adicionales cuando así lo hemos considerado necesario— y, por otro, una entrevista estructurada en el caso de María Ovelar —dado el carácter más reducido y específico de esta—. La primera se hizo de forma telemática mediante una videollamada, mientras que la segunda se hizo por correo electrónico.

En cuanto a los tipos de preguntas que pueden conformar una entrevista, Hernández Sampieri *et al.* exponen dos clasificaciones: una pensada para entrevistas tanto cuantitativas como cualitativas (Grinnell *et al.*, 2009) y otra exclusivamente para entrevistas cualitativas (Mertens, 2005). Sin embargo, los autores aclaran que ambas clasificaciones pueden resultar útiles para cualquier tipo de entrevista.

En su clasificación, Grinnell *et al.* (2009 visto en Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 419-420) diferencian entre cuatro tipos de preguntas diferentes:

1. **Preguntas generales (*gran tour*):** estas preguntas, propias de las entrevistas abiertas, parten de planteamientos globales y sirven para dirigirse al tema que interesa al investigador.
2. **Preguntas para ejemplificar:** este tipo de preguntas, que se usan para profundizar en un tema concreto, consisten en solicitar al entrevistado que dé ejemplos de eventos, sucesos, categorías, etc.
3. **Preguntas de estructura o estructurales:** con estas preguntas, el entrevistador “solicita al entrevistado una lista de conceptos a manera de conjunto o categorías” (Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 420).
4. **Preguntas de contraste:** finalmente, encontramos las preguntas de contraste, en las que se cuestiona al o los entrevistados sobre similitudes y diferencias acerca de una cuestión.

Por otro lado, Mertens (2005: 243-244) ofrece otra clasificación que puede subdividirse en siete tipos de preguntas diferentes:

1. **De experiencias u actitudes:** preguntas que buscan conocer las experiencias pasadas del entrevistado —o entrevistados—.
2. **De opinión:** preguntas que buscan que el entrevistado dé su opinión sobre un tema o cuestión.
3. **De expresión de sentimientos:** preguntas que buscan descubrir cuál es la postura o sentimientos del entrevistado frente a un tema o cuestión.
4. **De conocimientos:** preguntas que buscan conocer los conocimientos del entrevistado acerca de un tema o cuestión.
5. **Sensitivas (relativas a los sentidos):** preguntas referentes a los sentidos.
6. **De antecedentes:** preguntas acerca del pasado del entrevistado.
7. **De simulación:** preguntas que buscan poner al entrevistado en un rol diferente al suyo con el fin de saber cuáles serían sus acciones u opiniones.

Hernández Sampieri *et al.* (2010: 421) recomiendan, además, que, en una entrevista cualitativa, el orden de las preguntas vaya de las generales o fáciles, a las complejas, a

las sensibles y, finalmente, a las preguntas de cierre. Así pues, para la estructuración de nuestras entrevistas tendremos en cuenta las indicaciones de estos autores.

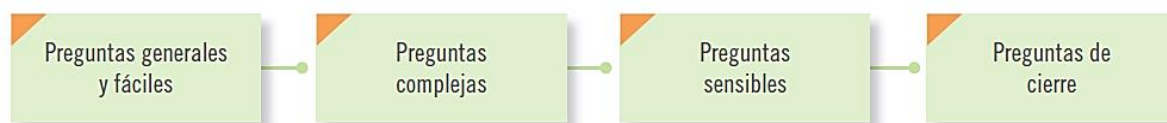


Figura 12: orden de formulación de las preguntas en una entrevista cualitativa
(Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 421).

El objetivo de una entrevista cualitativa es obtener “información personal detallada” y “comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes” (Hernández Sampieri *et al.*, 2010: 364, 419). En el caso de nuestra investigación, nuestras entrevistas tienen como objetivo indagar en cómo fue el proceso de retraducción del español neutro al español europeo de la película analizada. Estas están dirigidas a dos agentes implicados en este proceso de retraducción y redoblaje. Como ya hemos señalado, por un lado, entrevistaremos a Ángel Fernández Sebastián, traductor audiovisual con amplia experiencia en el cine de animación que, además de la retraducción de la película *La sirenita* al español europeo, ha sido el traductor de otros redoblajes de filmes de la Walt Disney Pictures como el de *Cinderella* (Clyde Geronimi *et al.*, 1950). Por otro, entrevistaremos a María Ovelar, letrista profesional que ha trabajado en múltiples películas de la compañía Disney y que hizo la readaptación de las canciones del filme analizado para el redoblaje en español europeo. Siguiendo las indicaciones de Hernández Sampieri *et al.*, las entrevistas fueron revisadas y evaluadas por dos investigadoras expertas en la materia¹¹⁷.

Procedemos ahora a mostrar las preguntas que componen nuestra entrevista a Ángel Fernández Sebastián, ordenándolas de acuerdo con la ya mencionada propuesta de estructuración de Hernández Sampieri *et al.* (2010), plasmada en la **Figura 12**, e indicando el tipo de pregunta entre paréntesis a partir de la integración de las propuestas de Mertens (2005) y de Grinnell *et al.* (2009).

¹¹⁷ La Dra. Cerezo Merchán y la Dra. Reverter Oliver, a quienes reiteramos nuestro agradecimiento por su ayuda.

<p>Preguntas generales</p>	<p>1. ¿Podría decirnos, en líneas generales, qué recuerdo guarda de la traducción al español europeo de esta película? (pregunta de experiencias u actitudes) ¿Cómo recibió el encargo? (pregunta de experiencias u actitudes) ¿Cuál fue su reacción a este? (pregunta de expresión de sentimientos) ¿Cómo se sintió al respecto? (pregunta de expresión de sentimientos).</p> <p>2. ¿Recuerda cuáles fueron las indicaciones que recibió por parte del cliente (estudio, productora...) a la hora de traducir la película? (pregunta de experiencias u actitudes).</p>
<p>Preguntas complejas</p>	<p>3. Tanto en círculos académicos como en la prensa cinematográfica se ha mencionado que la retraducción de <i>La sirenita</i> tenía como objetivo comprobar la recepción del redoblaje al español europeo de una película doblada previamente al español neutro y que se buscó una mayor adaptación para el público español. ¿Tiene constancia de este hecho? (pregunta de conocimientos) ¿Recuerda si le indicaron algo al respecto? (pregunta de experiencias u actitudes).</p> <p>4. A la hora de traducir <i>La sirenita</i>, ¿era conocedor del doblaje original en español neutro? (pregunta de conocimientos) De ser así, ¿podría decirnos qué papel jugó este primer doblaje? (pregunta de experiencias u actitudes) ¿Supuso en algún momento un documento de consulta o referencia? (pregunta de experiencias u actitudes) ¿Recuerda si buscó acercarse o, por el contrario, alejarse de este? (pregunta de experiencias u actitudes).</p> <p>5. En cuanto a las canciones, tenemos constancia de que María Ovelar fue la responsable de las adaptaciones al español. ¿Qué podría decirnos de esto? (pregunta de conocimientos) ¿Participó usted de alguna forma? (pregunta de experiencias u actitudes).</p> <p>6. En relación con las últimas preguntas, ¿tuvo algún tipo de contacto con alguno de los agentes implicados en la traducción en español neutro (traductora, ajustador, director de doblaje...)? (pregunta de experiencias u actitudes).</p> <p>7. En comparación con una traducción que se ha tornado tan canónica como es el doblaje original en español neutro, ¿qué recuerdo guarda del resultado final de este doblaje al español europeo? (pregunta de expresión de sentimientos) ¿Quedó satisfecho? (pregunta de expresión de sentimientos) ¿Cómo compararía el resultado de la versión en español europeo con el de la versión en español neutro que recibimos previamente en nuestro país, si lo conoce? (pregunta de contraste).</p> <p>8. ¿Cree que existe alguna diferencia entre traducir una película por primera vez y traducirla para un redoblaje que ya se haya distribuido en España (en, por ejemplo, la libertad y las estrategias empleadas al existir ya un texto previo conocido por el público)? (pregunta de opinión).</p>

	9. Además de <i>La sirenita</i> , usted también fue el responsable de la retraducción al español europeo de <i>La Cenicienta</i> . ¿Cómo lo recuerda? (pregunta de experiencias u actitudes) ¿Hubo alguna diferencia a la hora de traducir una película y otra en cómo encaró la traducción? (pregunta de contraste) ¿Cree que el hecho de que la traducción original de <i>La Cenicienta</i> fuera más antigua pudo haberle dado más libertad? (pregunta de opinión).
Preguntas sensibles	10. En general, la reacción del público ante los redoblajes (ya sean de una variedad diatópica a otra o de la misma variedad) parece ser dispar. ¿A qué cree que puede deberse esto? (pregunta de opinión). 11. Anteriormente hemos mencionado que, probablemente, con la retraducción al español europeo de <i>La sirenita</i> se buscaba una mayor adaptación al público español. Más allá de las razones legales y económicas que motivaron los redoblajes de las películas de la Walt Disney Pictures al español europeo en la década de 1990 y a principios de los años 2000, ¿cree usted que estas nuevas adaptaciones lingüísticas eran necesarias para el público de nuestro país? (pregunta de opinión).
Preguntas de cierre	12. Como cierre a la presente entrevista, ¿le gustaría hacer alguna observación o comentario más? (pregunta general).

Tabla 13: preguntas de la entrevista cualitativa a Ángel Fernández Sebastián (véase el **Anexo II**).

Igualmente, mostramos, a continuación, las preguntas hechas a la adaptadora musical María Ovelar. En el caso de esta segunda entrevista, quisimos centrarnos en aspectos relacionados con la adaptación de las canciones entre un doblaje y otro, razón por la cual el número de preguntas es menor.

Preguntas generales	1. ¿Cómo fue la experiencia de retraducir y readaptar canciones tan populares? (pregunta de experiencias u actitudes).
Preguntas complejas	2. ¿Fue una labor exclusivamente suya o participaron más profesionales en el proceso? (pregunta de experiencias u actitudes). 3. ¿A qué le dio más importancia? (pregunta de experiencias u actitudes). 4. ¿Le pidieron cambiar la letra de la canción para diferenciar una versión de otra? (pregunta de experiencias u actitudes).
Preguntas de cierre	5. ¿Querría añadir alguna cosa más? (pregunta general).

Tabla 14: preguntas de la entrevista cualitativa a María Ovelar (véase el **Anexo II**).

Conviene mencionar, como hemos indicado a lo largo del presente capítulo, que estas entrevistas cualitativas no pretenden emplearse como herramienta paralela al análisis

cuantitativo de nuestro corpus, sino que se utilizarán para comprender mejor los resultados de este. Así pues, no vamos a llevar a cabo una *triangulación de datos*, sino una *combinación*, al usarse estas de forma subordinada a la herramienta cuantitativa (véase el **Punto 5.3.6.**). Por este motivo, y siguiendo las indicaciones de Blanco y Pirela (2016: en línea), la información obtenida mediante las entrevistas no se presentará de manera independiente de los resultados obtenidos a partir de nuestro análisis de corpus, sino que se empleará como refuerzo a la hora de interpretar estos últimos (véase el **Punto 6.28.**). Con todo, pretendemos utilizar parte de la información obtenida con ellas para complementar el **Punto 5.6.** Las entrevistas pueden consultarse en su integridad en el **Anexo II** de nuestra tesis doctoral.

5.6. Objeto de estudio

Para finalizar el presente capítulo, y tras haber expuesto la metodología y los instrumentos de análisis cuantitativos y cualitativos empleados en la fase analítica de esta tesis doctoral, a continuación, procederemos a presentar el objeto de estudio de nuestro análisis: la película *The Little Mermaid*, dirigida por John Musker y Ron Clements, estrenada en 1989 y distribuida en los mercados de habla hispana, como ya hemos indicado, con el título *La sirenita*. Para ello, en primer lugar, repasaremos brevemente la historia de la traducción al español de las películas de animación de la compañía Walt Disney Pictures para, tras esto, hablar del caso concreto de *La sirenita*, presentando la película y explorando tanto su doblaje original en español neutro como su redoblaje al español europeo.

5.6.1. La TAV en las películas de la Walt Disney Pictures

Tal y como hemos apuntado, en el presente punto vamos a realizar un breve repaso a la historia de la TAV en español de las películas de la Walt Disney Pictures. En primer lugar, comenzaremos repasando los inicios de la compañía, así como los primeros doblajes al español de esta de los que se tienen constancia. Tras esto, pasaremos a hablar del auge de los doblajes en español neutro de la productora y de la figura de Edmundo Santos, responsable de la traducción y dirección de los doblajes de las películas animadas de Disney al español desde los inicios de la década de 1940 hasta finales de la década de 1970. Por último, profundizaremos en el cambio de paradigma

que se dio en el seno de la compañía durante los años noventa, cuando pasaría a apostarse por los doblajes y redoblajes de corte localista en nuestro país.

Conviene señalar aquí, como bien apunta Pérez de la Torre (2019: 199), que las obras acerca de la historia de la traducción y el doblaje de las películas de la compañía Disney son escasas. No obstante, nos gustaría indicar tres trabajos escritos durante las últimas dos décadas que profundizan, en mayor o menor medida, en esta historia. El primero de ellos es el de Iglesias Gómez (2009), cuya tesis doctoral se ha convertido en una obra de referencia acerca de la historia de la traducción para doblaje de los clásicos animados de la Walt Disney Pictures —periodo que va desde 1937 hasta 1977, fecha de la muerte del traductor y director de doblaje Edmundo Santos—. El segundo es el de Repullés Sánchez (2015), que centra su investigación alrededor de la historia y características de los doblajes en la compañía desde la muerte del propio Walt Disney en el año 1966 hasta el año 2009¹¹⁸ —si bien también dedica parte de su obra a hablar de periodos anteriores a este—. Finalmente, contamos con la aportación del propio Pérez de la Torre (2019), quien no solo brinda datos de la historia de la TAV al español de las películas de Disney, sino también al catalán. A estas, sin embargo, hay que sumarles, asimismo, aportaciones como la de Nájjar (2015) —que repasa la historia del doblaje en México y dedica sendos pasajes a hablar de la figura de Edmundo Santos— o el sitio web *Doblaje Disney*¹¹⁹ —que también recoge información histórica sobre los doblajes de la compañía—, entre otros.

5.6.1.1. El surgimiento de la Walt Disney Pictures: los primeros doblajes

La historia de la traducción al español en el marco de la Walt Disney Pictures no puede entenderse sin la propia historia de la compañía y, de la misma manera, esta tampoco puede entenderse sin la de la persona que la fundó: el propio Walt Disney (1901-1966). Nacido en la ciudad de Chicago en 1901 en el seno de una familia numerosa de clase trabajadora, Disney desarrollaría desde bien temprano inclinaciones artísticas. Ya durante su juventud empezaría a dibujar caricaturas para el periódico de su instituto y, durante una breve etapa en París trabajando como conductor de ambulancias en 1917,

¹¹⁸ Parte de los resultados de la investigación de Repullés Sánchez (2015) pueden encontrarse en la base de datos A.I.N.A. (<http://aina.unizar.es/>), donde el autor ha catalogado multitud de datos acerca de traductores, ajustadores, actores, directores y estudios de doblaje que han participado en las traducciones de las películas de la Walt Disney, entre otros datos.

¹¹⁹ Disponible en <https://www.doblajedisney.com/>.

usaría su talento como dibujante para ganar un dinero extra. Al volver a los EE. UU., Disney fundaría, junto a su compañero Ub Iwerks y su hermano Roy Disney, sus primeras productoras dedicadas a la animación: primero el Iwerks-Disney Commercial Artists, luego el Lauhg-O-Grams Studio y, por último, el Disney Brothers Cartoon Studio en 1923, que poco tiempo después pasaría a llamarse Walt Disney Studio. Durante estos primeros años, el estudio encadenaría una serie de éxitos que lo harían crecer enormemente. Primero con las *Alice Comedies* —una serie de cortos animados combinados con acción real estrenados entre 1923 y 1927—, luego con los cortos de *Oswald, el conejo afortunado* —personaje del que Disney no conservaría los derechos— y, por último, con el que se convertiría en la imagen de la compañía: Mickey Mouse. Este personaje debutaría en formato mudo en *Plane Crazy* (Walt Disney y Ub Iwerks, 1928), pero tan pronto como en su tercer corto, *Steamboat Willie* (Walt Disney y Ub Iwerks, 1928), Disney se sumaría a la moda del cine sonoro —que ya se veía como el futuro de la industria—, dándole al ratón animado una voz (Iglesias Gómez, 2009: 42-43; Repullés Sánchez, 2015: 66-68).

La creación de Mickey Mouse supondría el empujón definitivo para la compañía de Walt, que empezaría a alcanzar alta fama internacional. Así lo cuenta Finch (1988: 34), quien afirma que, para finales de 1930, Mickey se había convertido en toda una celebridad internacional. Tras esto, Disney se centraría —sin dejar de lado a Mickey— en una serie de cortos animados denominados *Silly Symphonies*. Estos eran, en su mayoría, fábulas musicales que se producirían desde 1929 hasta 1939 y de las que saldrían personajes tan significativos para la compañía como el Pato Donald, Goofy o Pluto, entre otros. En estos cortos no solo se perfeccionaría aún más el uso del sonido en la animación —algo en lo que Disney había sido un pionero—, sino que se introducirían grandes novedades, como el primer corto animado completamente en color de la historia: *Flowers and Trees* (Burt Gillet, 1932). Sería el siguiente año —enmarcado dentro de esta serie de cortos— cuando llegaría el que sería el mayor éxito mundial de Disney hasta la fecha: *The Three Little Pigs* (Iglesias Gómez, 2009: 42-43).

Basado en el cuento popular de *Los tres cerditos*, este corto animado resulta de gran importancia para nuestra investigación por diversos motivos. En primer lugar, de acuerdo con Iglesias Gómez (2009: 42), este es “[e]l doblaje en español más antiguo que se conserva y del que se tiene noticia en España para una producción de dibujos

animados de los estudios Disney”. En segundo, este doblaje presenta un alto interés histórico debido al lugar de su grabación: los estudios de Joinville. Como ya hemos visto a lo largo de nuestro recorrido a través de la historia de la TAV (véanse los **Capítulos 1 y 2**), tras funcionar como centro de grabación de versiones multilingües, Joinville se empleó como un gran estudio de doblaje europeo desde 1933 hasta 1937 — si bien ya había cumplido con esta función con anterioridad—. Dado el carácter histórico de la presente tesis doctoral, así como el hecho de centrarnos en el uso de la lengua española por parte de Disney, este corto animado se nos antoja, como ya hemos mencionado, de gran interés.

El hecho de que el corto se doblase en los estudios de Joinville —y no en España o Hispanoamérica— llevó a una extraña mezcla de acentos, pues dos de los cuatro personajes cuentan, en el doblaje original al español¹²⁰, con un marcado acento francés —consecuencia del uso de actores de doblaje franceses—, mientras que los otros dos hablan con un acento español europeo (Pérez de la Torre, 2019: 120-121). Así pues, este doblaje no es solo uno de los primeros grabados al español por parte de Disney, sino también un ejemplo de las prácticas que se llevaron a cabo durante los primeros años de la TAV hacia nuestro idioma —como ya hemos recogido en el **Capítulo 2**, los primeros doblajes al español no siempre fueron bien recibidos dada la pobre calidad de algunos de ellos (véanse los **Puntos 2.3.** y **2.4.**)—.

¹²⁰ El corto sería redoblado para su distribución en DVD y VOD, si bien dicho doblaje original aún puede encontrarse en Internet.

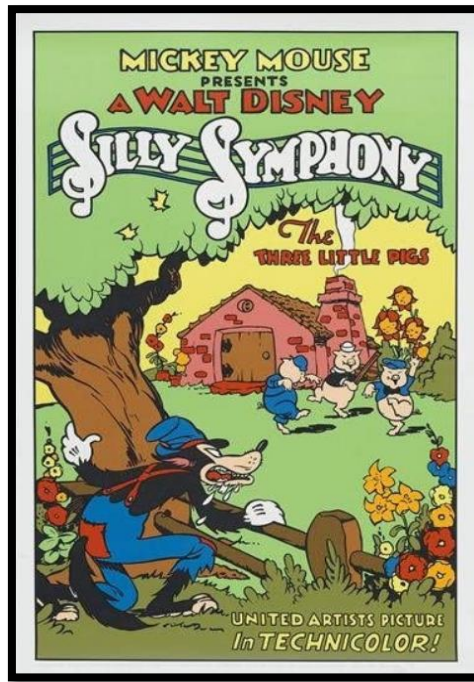


Imagen 35: póster original de *The Three Little Pigs*, uno de los primeros doblajes al español de Disney.

Conviene señalar aquí otro hecho de interés para nuestra investigación, y es la rápida apuesta de Walt Disney por el doblaje como modalidad de TAV. Como ya hemos anotado, Disney se percató pronto de que el futuro del cine residía en las películas sonoras. Al llegar el momento de distribuir sus cortos en el extranjero tras la llegada del sonido, Iglesias Gómez (2009: 43) afirma, a partir de datos ofrecidos por el investigador e historiador del doblaje José Luís Ortiz, que “todos los cortometrajes hablados que se estrenaron en países no angloparlantes lo fueron en versión doblada. Nunca se estrenó ninguna de estas producciones en versión original subtitulada”.

Tanto Iglesias Gómez (2009) como Pérez de la Torre (2019) achacan la apuesta de Disney por el doblaje, probablemente, a su buen olfato empresarial, pues no solo entendía que la gran mayoría de su público era infantil, sino que un gran porcentaje de los espectadores adultos eran analfabetos. Por este motivo, el doblaje se antojaba como una modalidad más apropiada que el subtítulo. A esto hay que sumarle, además, otro detalle, y es que, tal y como señalaba la prensa de la época, el público pareció aceptar el doblaje en los dibujos animados de forma mucho más unánime que con las películas de acción real: “the feature cartoon, pen-and-ink characters [...] lose none of the illusions of the human actors when put to dubbed foreign tongues” (s.a., 1938: 17).

Sea como fuere, para mediados de los años treinta Disney era ya una empresa que generaba millones de dólares y con una gran presencia y reconocimiento internacional (Repullés Sánchez, 2015: 68). Fue en ese momento cuando Walt Disney, atraído por el impacto económico positivo que este podía tener para el estudio, comenzó a plantearse la idea del que se convertiría en el primer largometraje animado de la historia: *Snow White and The Seven Dwarfs*, conocida en el mercado de habla hispana como *Blancanieves y los siete enanitos*. En su estreno en los EE. UU., la película cosechó un éxito sensacional, así como excelentes críticas (Finch, 1988: 77). Solo seis meses después, esta cinta llegaría doblada en español a Hispanoamérica (Pérez de la Torre, 2019: 121)¹²¹.

Según Iglesias Gómez (2009: 45-46), la rapidez con la que se estrenó el doblaje en español apunta a la gran importancia que Disney daba al mercado hispanoamericano como fuente de ingresos —recordemos, tal y como hemos visto en el **Capítulo 2**, que países como Argentina se habían convertido en el máximo mercado internacional fuera de Europa para Hollywood—. No obstante, la historia detrás de este primer doblaje de la película —el filme sería redoblado hasta un total de tres veces a lo largo de los años— era, hasta hace poco, desconocida. Iglesias Gómez (2009: 46) afirma que durante años se creyó que este primer doblaje, ahora perdido, se había realizado en Argentina —donde se grabarían los siguientes doblajes de las películas de Disney al español—. Sin embargo, durante la década de los 2000 se descubrió que este doblaje no se había realizado en ningún territorio de habla hispana, sino en los EE. UU. En palabras del autor (2009: 46):

Recientemente, el investigador mejicano [sic] Miguel Navarro acaba de publicar en www.doblajedisney.com datos que desmienten la autoría de Amadori y apuntan hacia la ciudad de Los Ángeles, en los Estados Unidos, como lugar de origen de aquella primera versión española de *Blancanieves*. Concretamente, Navarro menciona los Disney Studios de Los Ángeles como lugar de grabación del doblaje, con Stuart Buchanan y Jack Cutting como directores, y a Rafael Elizalde McClue como supervisor de los diálogos en español.

Tal y como hemos indicado, este doblaje se considera perdido. No obstante, gracias a los fragmentos que se han conseguido recuperar, se ha podido comprobar que en este no solo se daba una mezcla de diversos acentos españoles, sino que también había

¹²¹ Como curiosidad, podemos señalar que, junto con el español, este primer largometraje de Disney se dobló también al checo, francés, alemán, portugués, sueco, holandés, italiano, danés y polaco tan solo un año después de su estreno en los EE. UU. (s.a., 1938: 17).

presencia de actores estadounidenses, que doblaron al español con un marcado acento inglés estadounidense (Iglesias Gómez, 2009: 46-47). Esto, sin embargo, resulta comprensible si tenemos en cuenta el contexto del momento. Tal y como hemos anotado a lo largo del **Capítulo 2**, no sería hasta bien entrada la década de 1940 cuando Hollywood apostaría por el doblaje como modalidad de TAV en Hispanoamérica de manera generalizada, lo que hacía que no existiese una industria del doblaje en la región. De la misma manera, los estudios de Joinville habían cesado su actividad en 1937, y España —país que sí había cultivado una industria del doblaje durante los años treinta— se encontraba inmersa en la Guerra Civil, razón por la que no se podía recurrir a los estudios de nuestro país. Todo esto ayuda a explicar el porqué de la ubicación de la grabación —Los Ángeles—, y que los responsables del doblaje recurriesen, por desconocimiento, a actores de distintas nacionalidades no ya de países de habla hispana, sino bilingües de habla inglesa.

Este doblaje se estrenaría en Argentina, Chile, Colombia, Cuba, México, Panamá, Perú, Filipinas, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela (s.a., 1938: 17). Sin embargo, Repullés Sánchez (2015: 70) afirma que la recepción en los países de habla hispana no fue óptima debido a las voces utilizadas: “la diversidad de actores usados y sus múltiples acentos hicieron que el resultado no fuera muy aceptado por el público, pues se mostraba un lenguaje nada fluido y casi irreal”. Ante tal situación, aseguran tanto Iglesias Gómez (2009: 47) como Pérez de la Torre (2019: 122), Disney —alentado por los posibles perjuicios económicos que esta situación pudiera acarrearle— decidió actuar con firmeza y, adelantándose años a los movimientos que se darían en todo Hollywood, apostó por la subcontratación de los doblajes en “estudios extranjeros ubicados en países de habla hispana [...] encargando su dirección e interpretación a directores y actores que tuviesen el español como lengua materna” (Iglesias Gómez, 2009: 47).

5.6.1.2. Los doblajes en español y Edmundo Santos: de Argentina, a Los Ángeles, a México

Tal y como hemos indicado en el punto anterior, el recibimiento que tuvo el primer doblaje de la película *Blancanieves y los siete enanitos* llevaría a Disney a trasladar su producción a Hispanoamérica, con el objetivo de producir un doblaje con un español “aceptable para el mercado hispanohablante en general, tanto americano como europeo”

(Iglesias Gómez, 2009: 500). Con esto se buscaba corregir los dos males más notables de los que habían adolecido los anteriores doblajes del estudio al español: por un lado, la presencia de pronunciaciones extranjeras —resultado del empleo de actores no nativos—; y por otro, la multiplicidad de acentos de distintas variedades del español. Sería aquí, pues, cuando Disney iniciaría la búsqueda del denominado *español neutro* (para más información sobre este concepto, véase el **Capítulo 3**).

Como explica Iglesias Gómez (2009: 47), Argentina sería el primer país hispanoamericano en el que Disney aterrizaría para doblar sus películas. Tal y como hemos visto en el **Punto 2.4.2.2.**, entre finales de la década de 1930 y principios de la de 1940 este país desarrollaría una industria que produciría doblajes para el resto de Hispanoamérica (Pérez, 2007: en línea). A modo de conjetura, tal vez pudo ser esto lo que atrajo la atención de Walt Disney al país rioplatense como ubicación en la que grabar sus doblajes. Así, Disney confiaría sus siguientes tres películas —*Pinocchio* (*Pinocho* en los territorios de habla hispana), *Dumbo* (Ben Sharpsteen *et al.*, 1941) y *Bambi* (David Hand *et al.*, 1942)— al traductor y director de doblaje Luis César Amadori, de los estudios Argentina Sono Film. No obstante, durante esta época se produciría otro hecho que resultaría de gran importancia ya no solo para las traducciones al español de las películas de la compañía, sino también para el nacimiento del español neutro: la llegada de Edmundo Santos (Doblaje Disney, 2010: en línea).

Iglesias Gómez (2009: 1) describe la figura de Santos como una de las más importantes de la historia de la TAV de habla hispana, “pues fue responsable, como traductor y director, de la mayoría de las versiones de estos clásicos que aún hoy los aficionados hispanohablantes siguen considerando ‘canónicas’”. Nacido en México el 10 de enero de 1902, durante su juventud vivió en la ciudad de Nueva York, donde trabajó en diferentes teatros de Broadway (Nájar, 2015: 211). A principios de los años cuarenta, Santos contaba con un programa de radio en Tijuana, México. Un día, comenzó a criticar las traducciones al español de las canciones de las películas de Disney —sobre todo la falta de ritmo, armonía y la acentuación de las palabras para hacerlas encajar con la música (Iglesias Gómez, 2009: 49)—. Este hecho no pasó desapercibido por la compañía, que le hizo llamar a sus estudios, entregándole la partitura de la canción *When you wish upon a star*, de la ya mencionada *Pinocho*, y encargándole una prueba de traducción. El resultado de dicha prueba fue tan positivo que Santos pasaría a

colaborar con la productora durante cerca de 40 años, en los que ejercería las funciones de letrista, traductor, actor y director de doblaje¹²², y asesor lingüístico y cultural de Hispanoamérica durante los años de la *Política de buena vecindad* “hasta llegar a obtener el control casi total de las versiones al español de todos los largometrajes de la productora” (Iglesias Gómez, 2009: 49-50), además de convertirse en amigo del propio Walt (Nájar, 2015: 211-212).



Imagen 36: fotografía de Edmundo Santos
(Doblaje Disney, s.f.: en línea).

Existen desavenencias en torno a en qué película comenzó la colaboración entre Disney y Santos. Iglesias Gómez (2009: 49-50) afirma que la prueba de traducción de la canción de la película *Pinocho* se llevó a cabo cuando el filme aún se encontraba en fase de producción, y que tanto los ejecutivos como el propio Disney quedaron tan satisfechos con la prueba que la colaboración empezó en dicha cinta, como letrista, antes de pasar a ejercer otras labores más importantes. Esto mismo cuenta la propia hija de Santos en la web *Doblaje Disney* (2003: en línea): “mi papá tuvo a cargo todas las adaptaciones de *Pinocho*, aunque entonces se grababa en Argentina”. No obstante, Nájar (2015: 211-212) afirma que la colaboración entre Santos y Disney empezaría en *Dumbo*. Más aún, el autor afirma que la prueba que le puso la compañía fue retraducir *When you wish upon a star*, canción de la película *Pinocho* y que fue, precisamente,

¹²² Conviene señalar aquí que, en el caso de Disney, tanto la traducción como la dirección del doblaje solían correr a cargo de la misma persona, salvo excepciones (Iglesias Gómez, 2009: 502). Así pues, Santos cumpliría con estas funciones en la mayoría de las películas de la compañía hasta su fallecimiento.

objeto de crítica en su programa de radio —es decir, *Pinocho* ya se había estrenado en cines—.

Ciertamente, uno podría inclinarse por la versión expuesta por la propia hija de Santos, que garantizaba que la colaboración entre Disney y su padre comenzó en *Pinocho*. No obstante, un vistazo a los títulos de crédito de la versión española de esta película muestra que, en ningún momento, se menciona la figura de Edmundo Santos. Sí se mencionan, por otro lado, tanto al ya mencionado Luis César Amadori, director de doblaje; a Tito Davison, su asistente; y a los estudios Argentina Sono Film como lugar de grabación.



Imagen 37: títulos de crédito de la versión española de *Pinocchio*.

Edmundo Santos, no obstante, sí aparece citado en los créditos de la siguiente película de Disney en español, *Dumbo*, junto con los ya mencionados Luis César Amadori y Tito Davison, como traductor de los diálogos y letrista de las versiones al español de las canciones de las películas:



Imagen 38: títulos de crédito de la versión española de *Dumbo*.

Así pues, podemos observar cómo Edmundo Santos no aparece acreditado, como ya hemos mencionado, hasta *Dumbo*, si bien es cierto que en ningún momento se menciona quién fue el traductor o el letrista de *Pinocho* —Iglesias Gómez (2009: 502) afirma que la traducción recaería en el propio Luis César Amadori, encargándose Edmundo Santos tan solo de las letras de las canciones del filme (2009: 50)—. Sea como fuere, parece claro que Santos trabajaría para Disney desde 1941 hasta 1977, año de su fallecimiento.

Como ya hemos señalado, serían tres las películas —*Pinocho*, *Dumbo* y *Bambi*— que Disney confiaría al estudio Argentina Sono Film y a Luis Cesar Amadori para los doblajes de sus películas, con Edmundo Santos colaborando como traductor, letrista y adaptador (Iglesias Gómez, 2009: 50) al menos en dos de estas. Este punto también resulta de gran interés para nuestra investigación, dado que, según las afirmaciones de Iglesias Gómez, sería con *Pinocho* cuando surgiría el germen del español neutro (2009: 501-502):

Creo que no es muy arriesgado concluir que el “español neutro” echó a andar a la vez que *Pinocho*. *Pinocchio* (1940) fue el primer doblaje en español de la etapa argentina, y lo cierto es que no suena a español argentino [...]. Los doblajes de largometrajes de dibujos animados de los estudios Disney producidos en español a partir de *Pinocchio* se hicieron definitivamente aceptables merced a la indefinición característica y deliberada del español que se utilizaba en ellos. A mi juicio, fue ése [*sic*] el factor que permitió exportar estas películas a países y regiones de habla española con la esperanza más que probable de obtener beneficios suficientes. En resumen: aquel español “neutro” o indefinido, fue, igual que el doblaje, otra original medida dirigida a garantizar la rentabilidad de un producto comercial.

Tras estas tres películas, Disney tomó la decisión de volver a ubicar su centro de grabación de doblajes en Los Ángeles, en los propios estudios de la compañía, prescindiendo de Amadori en favor de Santos como director de doblaje a la par que traductor. En esta ciudad, Santos encontraría una creciente comunidad de actores y actrices hispanoamericanos en el Million Dollar Theater, un local que, durante los años cuarenta y cincuenta, albergó multitud de espectáculos en lengua española dirigidos hacia la comunidad hispanoamericana local. No obstante, las grabaciones de los doblajes en Los Ángeles terminarían en 1949, cuando Santos se trasladaría a su México natal con el fin de encontrar el reparto de actores de doblaje para *Cinderella*¹²³. La recepción y calidad de este doblaje serían tan positivos que, a partir de este momento,

¹²³ Esta no sería traducida por Santos, sino por Íñigo de Martino y Carlos David Ortigosa.

las grabaciones destinadas al público de habla hispana pasarían a realizarse en el país azteca, primero en los Estudios Churubusco y luego en los estudios Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. (Iglesias Gómez, 2009: 51-53) —recordamos que México sería, junto con Puerto Rico, el principal centro de doblaje para la comunidad hispanoamericana durante la segunda mitad del siglo XX (véase el **Punto 2.4.2.2.**)—.

Santos continuaría trabajando para Disney incluso después de la muerte del propio Walt en 1966, no ya solo traduciendo y dirigiendo los doblajes de la gran mayoría de los estrenos de la compañía, sino también llevando a cabo los redoblajes de tres películas en las que su participación había sido menor: *Blancanieves y los siete enanitos*, *Dumbo* y *Bambi* —dos de los tres doblajes hechos en Argentina—. El objetivo detrás de estos redoblajes, apunta Pérez de la Torre (2019: 125), era el de unificar todos los doblajes bajo un mismo criterio. La última película traducida y dirigida por Santos sería *The Rescuers* (Wolfgang Reitherman *et al.*, 1977) (Iglesias Gómez, 2009: 51-53). Ese mismo año sufriría un infarto y fallecería a la edad de 75 años.

Tras su muerte, las grabaciones de los doblajes continuarían llevándose a cabo en los estudios Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. hasta 1998, siguiendo así la herencia de Santos. No obstante, hubo dos películas en este periodo que fueron la excepción a esta norma: por un lado, *Oliver & Company* (George Scribner, 1988), y, por otro, nuestro objeto de estudio, *La sirenita*, que se grabarían en los estudios Intersound. Inc. Hollywood CA. U.S.A. de Los Ángeles —para más información acerca de esta última película, véase el **Punto 5.6.2.**—. Tras esto, los doblajes destinados al público hispanoamericano alternarían su producción en distintos estudios, entre los que destacan DAT Doblaje Audio Traducción S.A. y Taller Acústico S.C. —estos últimos han estado al cargo de la mayoría de los doblajes de los largometrajes de la compañía Disney en las últimas dos décadas—. Sin embargo, a principios de los años noventa se produciría un fenómeno que cambiarían el panorama de la traducción para doblaje de las películas de la productora: el paso de los doblajes en español neutro a los doblajes localistas, un hecho especialmente destacado en nuestro país, como veremos en el **Punto 5.6.1.4.**

5.6.1.3. *El uso del español neutro en las películas de la Walt Disney Pictures*

Antes de hablar de cómo Disney pasó de producir doblajes destinados a toda la comunidad hispanohablante a apostar por doblajes de corte localista, procederemos a explorar más detenidamente el uso del español neutro en las películas de animación de la productora, que, como señala Llorente Pinto (2013) o Chaume (2013b), representan uno de los principales ejemplos de uso de esta variedad de español.

Tal y como hemos señalado en el **Punto 5.6.1.2.**, Iglesias Gómez (2009: 501-502) afirma que el español neutro se originó con la película de Disney *Pinocho* en el año 1940, dado que, aunque el doblaje de esta se grabó en Argentina, en ella no se aprecian apenas rasgos de la variedad del habla rioplatense. Como ya se ha comentado, las razones que llevaron a Walt Disney a apostar por el uso de un español neutro fueron, sobre todo, comerciales, dado que el empresario era consciente de la importancia de Hispanoamérica como mercado para sus películas (Iglesias Gómez, 2009; Pérez de la Torre, 2019). Esto, pues, habría llevado a Disney a emplear en sus producciones un español que fuera del agrado de la mayoría del público de esta región. Esta cuestión cobra todavía más importancia si tenemos en cuenta que, durante la II Guerra Mundial, Hispanoamérica fue el principal mercado cinematográfico de los EE. UU. debido a la destrucción causada por el conflicto en Europa. Esto, como ya hemos visto, llevaría a las productoras estadounidenses a depender económicamente de esta región (Fuentes-Luque, 2020b: 139) —para más información, véanse los **Puntos 2.2.2.** y **2.4.2.2.**—. No obstante, creemos interesante señalar también otro factor que pudo llevar a Disney a asegurarse del buen hacer de sus producciones en este mercado: las intenciones políticas de los EE. UU.

Tal y como hemos señalado en el **Punto 2.2.2.**, durante los años treinta y cuarenta EE. UU. se propuso mejorar sus relaciones con Hispanoamérica en lo que se conocería como la *Política de buena vecindad*. Esta tenía, a grandes rasgos, dos objetivos: por un lado, mejorar las relaciones culturales y comerciales con los países de esta región y, por otro, alejarlos de las posibles influencias de las dictaduras de extrema derecha europeas mediante el uso de políticas no hostiles, entre las que se encontraba el cine (Grow, 1982; King, 1995). Así explica Lénárd el interés del gobierno estadounidense por exportar películas a Hispanoamérica (2018: 59-60):

Al lado de perseguir una solución satisfactoria para acabar con la mayor preocupación de la Casa Blanca en la época (neutralizar la expansión latinoamericana del nazismo y fascismo europeos), la “invasión” de las películas estadounidenses ofrecía la posibilidad de cosechar resultados más complejos [...]. A través de las obras de Hollywood [...], las sociedades latinoamericanas —que a menudo vivían entre condiciones económicas pésimas e incluso, en algunos casos, bajo un sistema político opresor— llegaron a conocer el llamado *the American way of life*, las costumbres y el estilo cotidiano de los Estados Unidos de América, un mundo tan lejano y, aparentemente, fabuloso. Estas películas presentaban una imagen sumamente positiva sobre el coloso del norte, un aliado natural a la hora de elegir entre él y los países europeos de la extrema derecha. Al mantener bajo control estadounidense el mercado cinematográfico de América Latina, el público se volvió “americanizado” en sus propias salas de cine. Acto seguido, dentro del marco de la nueva Política de Buena Vecindad, la imagen ideal formulada sobre los estadounidenses fue complementada con un nuevo acercamiento hacia los latinoamericanos. Este proyecto cinematográfico era adecuado para desempeñar un doble papel en la misión interamericana: por un lado, plasmar una imagen favorable en los latinoamericanos sobre los Estados Unidos; por otro lado, propagar la idea del interamericanismo y de la amistad y cooperación panamericana en su propio país.

Tal fue la influencia de los EE. UU., afirma la propia Lénárd, que la *Política de buena vecindad* fue la principal razón por la que la Alemania nazi jamás llegó a hacerse con el control cinematográfico de México (2018: 59).

La razón por la que este episodio despierta un gran interés para nuestra investigación proviene del papel que Walt Disney y su estudio jugaron en estas políticas de acercamiento interamericanas. Y es que, aunque reacio en un primer momento a participar en misiones propagandísticas, Walt acabaría convirtiéndose en uno de los principales abanderados de esta política amistosa para con Hispanoamérica, llevando a cabo una gira por México, Puerto Rico y distintos países de América del Sur en la que participaron también miembros de su equipo y de la cual, a partir de las experiencias vividas, rodaría dos películas: *Saludos Amigos* (Wilfred Jackson *et al.*, 1942) y *The Three Caballeros* (Norman Ferguson *et al.*, 1944) (Lénárd, 2018: 62-63). Además, durante este viaje, Disney designaría al ya mencionado Edmundo Santos como asesor especialista en cultura hispanoamericana (Iglesias Gómez, 2009: 51). Así pues, creemos que no sería aventurado conjeturar que la decisión de Disney de ofrecer doblajes en un español que agradase a la comunidad hispanoamericana pudiera también guardar algún tipo de relación con la búsqueda por establecer buenas relaciones con la región por parte de los EE. UU.

Volviendo al uso del español neutro por parte de la Walt Disney Pictures, Iglesias Gómez (2009: 508) identifica una serie de características¹²⁴ presentes en los doblajes de la compañía durante la etapa de Edmundo Santos. En principio, el español neutro se utilizaba como equivalente estándar del inglés empleado en la película en versión original. Generalmente, las películas de Disney solían caracterizar a los protagonistas con un inglés norteamericano, mientras que los villanos hablaban normalmente con acento británico —algo que, desde el punto de vista de Zabalbeascoa (2000: 24-26), se explica como una herramienta ideológica para promulgar los valores estadounidenses y que no solo se refleja en variedades dialectales escogidas para los personajes, sino en sus actitudes y en las moralejas de los filmes—. Esta dualidad no se reflejaba en los doblajes al español, pues tanto protagonistas como antagonistas hablaban en neutro. De la misma manera, también se neutralizaba el habla de los personajes principales que, por exigencias del guion, hablaban inglés con acento extranjero en la versión original de la película, perdiéndose así parte de la caracterización. Este no era el caso, sin embargo, de los personajes de reparto con acentos extranjeros, pues estos se traducían y doblaban “utilizando el estereotipo lingüístico equivalente en la cultura de destino o recurriendo a tácticas que extranjerizan el habla” (2009: 508). Finalmente, otra de las características principales del español neutro en los doblajes de Disney era la “elevación de los rasgos de lengua subestándar hasta la variante común normativa” (2009: 103), es decir, un acercamiento al estándar lingüístico de aquellos personajes que, en la versión original, hablaban alejados del mismo —algo señalado por diversos autores a la hora de hablar de las características del español neutro (véase el **Punto 3.1.1.**)—.

Tanto Iglesias Gómez (2009) como Guevara (2013) señalan directamente a las traducciones de las películas de Disney de los años cuarenta y cincuenta como el origen del neutro, asegurando este último que sería a partir de su llegada a México cuando esta variedad se extendería al resto de productos doblados de Hispanoamérica (Guevara, 2013: 14-15). Si bien, tal y como señalamos en el ya mencionado **Punto 3.2.1.**, nuestra opinión respecto al origen del español neutro es que quizá este no surgió en un momento y localización geográfica concretos, sino que se gestó a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y sesenta gracias a la labor de los profesionales de las diferentes potencias dobladoras de Hispanoamérica de la época, creemos que tampoco se puede desdeñar la influencia del trabajo de Edmundo Santos como traductor, adaptador y

¹²⁴ Para una revisión exhaustiva de las características del español neutro, véase el **Punto 3.1.1.**

director de doblaje al frente de las películas de Disney, no solo por su labor pionera en esta modalidad en la región, sino por la difusión de la que su trabajo ha gozado tanto en Hispanoamérica como en España.

5.6.1.4. Cambio de paradigma: del español neutro a los doblajes y redoblajes localistas (desde 1990 hasta la actualidad)

Tal y como hemos avanzado en el **Punto 5.6.1.2.**, a principios de los años noventa se produjo un cambio en la política lingüística de la Walt Disney Pictures que llevaría a la compañía a comenzar a producir dos doblajes: uno destinado para el público hispanoamericano y otro para el español¹²⁵ (Mazzitelli y Garrido Domené, 2019: 66). La última película que llegaría a España con doblaje en español neutro sería *The Rescuers Down Under* (Mike Gabriel, 1990) —distribuida en Hispanoamérica como *Bernardo y Bianca en Cangurolandia* y en España como *Los rescatadores en Cangurolandia*—.

Para Pérez de la Torre (2019: 126), este hecho fue un punto de inflexión en la historia de la compañía, pues, a partir de este momento, los doblajes de las producciones animadas de Disney destinados al público español pasarían a grabarse en nuestro país. La primera película en recibir este tratamiento sería *The Beauty and the Beast* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), distribuida en España como *La bella y la bestia*. Así pues, a lo largo de los últimos treinta años, las películas de Disney se han doblado en distintos estudios españoles, entre los que se encuentran Sonoblok S.A. —el primero al que se le encomendaría la tarea de doblar al español europeo las películas de Disney (Repullés Sánchez, 2015: 104)—, Sintonía S.A., Sounddub y SDI Media —actualmente, Iyuno-SDI—¹²⁶.

Las razones por las que Disney comenzó a grabar doblajes distintos para Hispanoamérica y para España son difusas. Llorente Pinto (2013: 3) afirma, aunque sin profundizar demasiado en el tema, que esto se debió a exigencias del mercado. Pérez de la Torre (2019: 126), por su parte, apunta a que el desencadenante fue la muerte de Edmundo Santos, pues el prestigio e influencia de este hicieron que la compañía no se plantease la posibilidad de doblar en España hasta tiempo después de su fallecimiento.

¹²⁵ Además, a partir del año 1996, comienza la producción de doblajes de Disney en catalán. Para un repaso a la historia de los doblajes de la compañía en catalán, recomendamos la lectura de Pérez de la Torre (2019).

¹²⁶ Información conseguida a través de la web *Doblaje Disney*. Para un repaso exhaustivo a la historia de los doblajes de Disney en España, recomendamos la lectura de Repullés Sánchez (2015).

Dicho esto, la existencia de dos o más traducciones de un mismo producto audiovisual a un mismo idioma, pero dirigidas a comunidades de hablantes diferentes, es algo común. Tal y como hemos visto en el **Capítulo 1** de la presente investigación, ya durante los años del cine mudo, por ejemplo, los estudios estadounidenses modificaban los intertítulos de sus películas para su exhibición en Inglaterra con el fin de adaptar aspectos del lenguaje (Kent, 1927: 206-208). De la misma manera, como hemos expuesto en el **Capítulo 2**, el uso de los mismos doblajes para España y los distintos países de Hispanoamérica durante los primeros años del cine sonoro fue la causa de muchas malas recepciones y reacciones hostiles de las películas de Hollywood en los países hispanohablantes, y motivó, en parte, el desarrollo y asentamiento del doblaje en España.

Mayoral (1998: 4) reflexiona sobre este fenómeno vinculándolo a la dualidad del cine, que pretende llegar a la mayor cantidad de público posible a la vez que intenta ofrecer experiencias que respondan a los gustos de grupos determinados:

Una tendencia que ha acompañado al cine desde su nacimiento en el cine mudo es la de encontrar un lenguaje universal, de modo que un mismo producto llegue a la generalidad de los consumidores. Al mismo tiempo se ha dado una tendencia contraria a dirigir los productos audiovisuales a grupos muy diferenciados de espectadores a fin de ajustarse lo más posible a sus peculiaridades y conseguir la mayor simpatía o identificación con el producto posible. Esta última tendencia conduce a la multiplicación de las traducciones para ajustarse a las necesidades y gustos de grupos específicos de hablantes (versiones austriaca, alemana y suiza, o catalana y valenciana para un mismo producto).

Acerca de esto último, Chaume (2018a: 88-89) aclara que las traducciones de un mismo texto original a dos variedades de una misma lengua deben tratarse como dos textos diferentes, pues así lo percibirán las culturas meta a las que van dirigidos. En este sentido, creemos que las películas animadas de Disney podrían considerarse una suerte de anomalía, pues durante cinco décadas se empleó una sola traducción para el conjunto del mercado hispanohablante, algo sorprendente si tenemos en cuenta los conflictos surgidos a raíz del uso de nuestro idioma en el marco de la TAV desde los inicios del cine sonoro —un tema que, si bien no genera la polémica que provocó en su día (véanse los **Puntos 2.3.** y **3.2.**), aún produce cierta animadversión entre algunos hablantes (Gutiérrez Maté, 2017: 247-251)—.

Sea como fuere, la tendencia de Disney de grabar doblajes destinados para comunidades determinadas en el marco del mercado de habla hispana no ha sido exclusiva de nuestro país, pues, durante la década de los 2000, algunas de las películas de Disney y de Pixar Animation Studios —propiedad de la Walt Disney Company— tuvieron doblajes de corte localista para el mercado argentino y mexicano, llegándose a producir, en algunas ocasiones, hasta cuatro doblajes diferentes (Iglesias Gómez, 2009: 53-54).

En la actualidad, la división entre los doblajes destinados al público hispanoamericano —normalmente grabados en México— y los destinados al público de España continúa en vigor. No obstante, en los últimos años la productora ha comenzado a realizar películas ambientadas en países de Hispanoamérica como *Coco* (Adrián Molina y Lee Unkrich, 2017) —ambientada en México— o *Encanto* (Jared Bush y Byron Howard, 2021) —ambientada en Colombia—. En el caso de estas dos películas, Disney decidió llevar a cabo un único doblaje al español para cada una: uno con voces mexicanas para *Coco* y otro con colombianas para *Encanto*.

En el caso de la primera película, esta era la primera cinta de Disney en más de 25 años que no se doblaba al español europeo. Según Alejandro Noguera, director creativo de doblaje en Disney España, la razón se debió a querer respetar el espíritu del filme: “[n]o doblar a *Coco* a otro acento en español es una feliz excepción. Al ver la película, nos dimos cuenta de que era importante mantenernos fieles al español mexicano porque el país es un protagonista más de la historia” (Llanos Martínez, 2017: en línea). En el caso de *Encanto*, esta es la primera película de la compañía doblada con voces colombianas. Si bien en este caso no se dieron explicaciones del motivo por el que la película se distribuyó en España sin un doblaje propio, no parece aventurado señalar que, probablemente, se debiese a las mismas razones que con *Coco*: respetar el espíritu de una película altamente vinculada al país al que representa¹²⁷.

Por otro lado, paralelamente a los doblajes localistas destinados al mercado español, en los años noventa comenzó a darse otro fenómeno dentro de la Walt Disney Pictures que

¹²⁷ A modo de curiosidad respecto a la decisión de apostar por un único doblaje en español para estas dos películas, queremos recordar que una de las decisiones tomadas en el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931 —en plena *guerra de los acentos* debido a los primeros doblajes y a las versiones multilingües (véase el **Capítulo 2**)— fue la de apostar por el uso de variedades del español propias de Hispanoamérica siempre que la película estuviera ambientada en países de dicha región, por motivos de fidelidad (Ballester Casado, 2001: 85). Esto, si bien no es más que una anécdota, nos resulta un detalle curioso.

resulta de gran interés para nuestra investigación: la grabación de redoblajes¹²⁸ en español europeo de filmes que, hasta el momento, habían sido distribuidos en nuestro país en español neutro, una práctica que ha provocado, como norma general, las quejas del público en España (Iglesias Gómez, 2009: 55), hasta el punto en el que este asunto se ha llegado a discutir en páginas de prensa especializada en materia cinematográfica —como es el caso de Torres (2015)¹²⁹—.

Conviene aclarar en este punto que las prácticas de redoblaje de la Walt Disney Pictures no se reducen solo al idioma español. Di Giovanni (2016a, 2016b), por ejemplo, habla en detalle sobre este fenómeno en los países de habla árabe. Igualmente, los redoblajes al español por parte de Disney durante los años 2000 tampoco fueron algo nuevo. Tal y como hemos indicado en el **Punto 5.6.1.2.**, en los años sesenta Disney encargó a Edmundo Santos el redoblaje al español neutro de tres de sus cuatro primeros largometrajes —*Blancanieves y los siete enanitos*, *Dumbo* y *Bambi*—, con el fin de actualizar los doblajes con la calidad que Santos les imprimía y poder reaprovecharlos para futuros beneficios económicos (Iglesias Gómez, 2009: 57).

No obstante, Iglesias Gómez (2009: 57-58) apunta a que el motivo principal que llevó a Disney a doblar de nuevo sus películas clásicas al español europeo durante las décadas de 1990 y 2000 fue evitar el pago de los derechos de propiedad intelectual que la distribución de los filmes en formato de vídeo doméstico pudiera generar:

En las repetidas ocasiones en que los titulares de la propiedad intelectual de alguna parte de la obra [...] han interpuesto demandas en juzgados para evitar que se sigan comercializando doblajes clásicos o productos relacionados con ellos sin que se pague un solo céntimo en concepto de regalías de explotación, la disyuntiva entre conservar el doblaje original o redoblar se ha resuelto siempre a favor de esto último.

El primer caso de un redoblaje motivado por razones legales vino por una demanda interpuesta por Evangelina Elizondo, actriz que puso la voz en español neutro al personaje de Cenicienta en la película homónima de Disney de 1950. Ante esta

¹²⁸ Para más información acerca del fenómeno de retraducción en la TAV y redoblaje, véase el **Punto 3.4.**

¹²⁹ Conviene aclarar aquí que, en general, los redoblajes de películas clásicas parecen no ser bien recibidos por una parte del público español. Un ejemplo lo podemos encontrar en la respuesta a la exhibición, en el año 2018, de la película *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) en televisión con el redoblaje de 2008 en vez de con el doblaje original, algo que causó gran malestar entre la audiencia, tal y como recoge Zurro (2018: en línea). Consideramos interesante, de cara a futuras líneas de investigación, considerar la posibilidad de tratar la recepción de los redoblajes entre el público español, así como las razones detrás del aparente rechazo generalizado.

situación, desde Disney se decidió encargar dos nuevos doblajes: uno para Hispanoamérica y otro para España (Iglesias Gómez, 2009: 59). Ángel Fernández Sebastián, responsable del redoblaje tanto de *La Cenicienta* como de *La sirenita*, comenta lo siguiente acerca de la experiencia de trabajar en este primer redoblaje al español europeo, en la entrevista realizada para la presente tesis doctoral (**Anexo II**):

Este redoblaje sí era por problemas de derechos con los herederos del doblaje original y demás. Aquí [...] me indicaron explícitamente que no me basase en lo anterior. Era una cosa más seria a ese nivel. Así que tan solo hice mi traducción. No vi la original. A lo mejor, en algún momento, hasta se pueden parecer, no lo sé. Yo hice la mía. Al margen, nos dieron libertad total. [...] Para mí, *La Cenicienta* fue un auténtico reto, muy bonito. Meterte en las canciones y su adaptación era muy gratificante cuando acababas.

Así, podemos observar cómo, para este encargo, se explicitó no tomar el doblaje original de Edmundo Santos como base, con el fin de evitar problemas legales relacionados con la propiedad intelectual. No obstante, esta no ha sido la única razón detrás de los redoblajes al español europeo de las películas de Disney. En total, Pérez de la Torre distingue entre tres tipos de redoblajes: los unificadores, los litigados y los estéticos (2019: 126-134):

- Los **redoblajes unificadores**: aquí se incluyen los tres redoblajes llevados a cabo por Edmundo Santos en las décadas de 1960 y 1970 — *Blancanieves y los siete enanitos*, *Dumbo* y *Bambi*— con el objetivo de “unificar todos los doblajes al español de los Clásicos Disney bajo el manto del que se consideró el doblaje ‘canónico’ de la compañía: el doblaje al español neutro realizado por Edmundo Santos” (Pérez de la Torre, 2019: 128).
- Los **redoblajes litigados**: en este grupo se incluirían los redoblajes realizados con objeto de evitar el pago de regalías por derechos de autor. En total, se han redoblado, por motivos legales, cuatro películas de Disney al español europeo: *La Cenicienta*, *The Lady and the Tramp* (Clyde Geronimi *et al.*, 1955) —en España, *La dama y el vagabundo*—, *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi *et al.*, 1959) —*La bella durmiente*— y *Blancanieves y los siete enanitos* —tercer redoblaje al español de esta película—. Estos redoblajes se grabaron en la década de 1990 y los años 2000.
- Los **redoblajes estéticos**: en esta categoría, Pérez de la Torre incluye los redoblajes cuyo objetivo es “actualizar la imagen de los Clásicos Disney, sin

otra pretensión de que el acento de los personajes no resulte extranjerizante para el público de España” (2019: 133). Para el autor, el primer caso de un redoblaje por meros fines estéticos fue el de *La sirenita* (véase el **Punto 5.6.2.2.**), al que seguiría el de *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (James Algar *et al.*, 1949) —*La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo*—.

En lo que se refiere a la respuesta hacia los redoblajes, Iglesias Gómez (2009), Repullés Sánchez (2015) y Pérez de la Torre (2019) coinciden en que, por lo general, estos han sido mal recibidos por el público de nuestro país: “[e]n casi todos los *redoblajes* de la compañía, la aceptación fue dispar” (Repullés Sánchez, 2015: 113). Para Iglesias Gómez (2009: 55), el motivo principal detrás de este rechazo se debe a la falta de libertad que se le ofrece al consumidor para poder adquirir el doblaje que más le guste:

[A]l contrario de lo que ocurre con las retraduccionen en literatura, en el caso de la retraducción audiovisual [...] las productoras y distribuidoras han dejado de reconocer el derecho que tiene el comprador a elegir qué versión desea llevarse a casa. Cuando uno era libre de elegir entre comprar, por ejemplo, el doblaje de *Dumbo* dirigido por Amadori, el dirigido por E. Santos, o los dos, se reconocía al consumidor su derecho a adquirir la versión que más le gustase [...]. Por desgracia, esta libertad de elección está desapareciendo rápidamente como consecuencia de una nueva y generalizada política de redoblajes que comporta la retirada del mercado de todos los doblajes anteriores a la vez que la imposición de uno solo, el más nuevo.

Acerca de este comentario, conviene matizar que la tesis del autor se publicó en el año 2009, antes de la aparición de plataformas como Disney Plus —donde las obras audiovisuales de Disney se ofertan en múltiples lenguas—, así como de la proliferación de portales como Amazon, que hoy en día facilita la adquisición de productos audiovisuales de otros países y territorios. De igual manera, es necesario tener en cuenta que las razones detrás de un redoblaje pueden ser muy diversas, y en ocasiones incluir las pistas de audio del doblaje original no resulta posible (para más información acerca de los fenómenos de retraducción y redoblaje en la TAV, véase el **Punto 3.4.**). Dicho esto, es cierto que los doblajes originales de las películas redobladas por motivos legales han sido puestos fuera de circulación, y su adquisición es imposible a no ser que se haga en mercados de segunda mano.

Volviendo a los motivos detrás del rechazo a los redoblajes en español europeo de las películas de Disney, Pérez de la Torre (2019: 133) añade que otro posible motivo podría ser la conexión emocional que estas cintas animadas tienen con nuestra infancia, “por lo

que es posible que parte del público buscara consumirlas tal y como las recuerda de pequeño”. Repullés Sánchez (2015: 113) añade también que algunos sectores críticos llegaron a denunciar incluso que Disney buscaba “eliminar el español de América”, si bien el autor encuentra esta acusación excesiva.

Sobre el rechazo a los redoblajes, Ángel Fernández Sebastián se posiciona a favor de la tesis de Pérez de la Torre, tal y como puede observarse en nuestra entrevista:

Yo creo que es una cuestión de memoria y de costumbre. [...] De hecho, te lo pongo al revés: imagina que ves por primera vez la versión castellana de *La sirenita*. Te crías con esta versión y luego ves la versión latina. Te va a llamar negativamente la atención. Yo creo que así pasa con todo. Ahora mismo, si pones en versión latina películas como *Mulán*, *Tarzán* u otras películas modernas de Disney que ya han salido directamente en versión castellana, dirás: “Esto no es lo mismo”. Creo que es una cuestión de memoria y costumbre. Es cogerle cariño a unos personajes que hablan de una determinada manera.

Igualmente, afirma que, de las películas de las que fue responsable de retraducir, las reacciones negativas fueron menos propensas en *La Cenicienta*, dada la diferencia cronológica entre ambos redoblajes:

Con esta no hubo ninguna polémica porque la gente no recordaba prácticamente el doblaje original. Habían pasado muchos años. Ahí no hubo la discusión que sí que hubo con *La sirenita*, donde solo habían nueve años de diferencia entre las dos traducciones, que podías comparar o haberte quedado con una y recordarla. [...] Yo creo que este doblaje [el de *La Cenicienta*] pasó desapercibido a muchas personas porque había pasado mucho tiempo.

Los rechazos hacia estos redoblajes en español europeo resultan ciertamente interesantes si tenemos en cuenta lo expuesto a lo largo de la presente tesis doctoral: las reacciones negativas que tradicionalmente se han dado desde España hacia los doblajes grabados en Hispanoamérica y viceversa. ¿A qué motivo se debe, pues, que el público rechace un redoblaje realizado específicamente para nuestro país? A modo de conjetura, creemos que la ya comentada postura tanto de Pérez de la Torre como de Fernández Sebastián resulta acertada, pues la conexión generada con estas películas en la infancia, así como el hecho de haber visionado la película durante años con unas voces y diálogos concretos, podrían ser la causa de este hecho. En este sentido, conviene destacar —tal y como hemos señalado con anterioridad en el presente punto— que las cintas animadas de la Walt Disney Pictures serían una suerte de excepción, dadas las reacciones que aún se recogen hoy en día (Gutiérrez Maté, 2017: 247-250).

A lo largo de este punto hemos podido observar cómo ha evolucionado la política lingüística de Disney para con el mercado en lengua española, así como las principales tendencias que han dominado las decisiones de la compañía desde los años noventa: el paso del español neutro a los doblajes y redoblajes en español europeo. Esto nos permite contextualizar, a continuación, la película que hemos utilizado en nuestro estudio de caso: *The Little Mermaid* o, como se distribuyó en español, *La sirenita*.

5.6.2. El caso de *La sirenita*: presentación, doblaje y redoblaje

Tras haber expuesto a lo largo del **Punto 5.6.1.** la historia de la traducción al español de la Walt Disney Pictures —desde sus inicios, pasando por el auge del uso del español neutro y la figura de Edmundo Santos, hasta el cambio de paradigma que se dio a partir de los años noventa con la llegada de los nuevos doblajes y redoblajes localistas al español europeo que aún perduran en la actualidad—, nos disponemos a indagar ahora en la película que ha servido como objeto de análisis en nuestra investigación: *La sirenita*. Así, en primer lugar, llevaremos a cabo una presentación general de la película para, tras esto, centrarnos en sus dos doblajes destinados para el mercado español: por un lado, el realizado en español neutro —con el que fue distribuida la película en su estreno original tanto en España como en Hispanoamérica en 1989— y, por otro, su redoblaje en español europeo —con el que se presentó la película en su reestreno en cines en el año 1998¹³⁰—.

5.6.2.1. Presentación de la película

Dirigida por John Musker y Ron Clements y estrenada el 13 de noviembre de 1989 en los EE. UU., *La sirenita* supone una película clave en la historia de la Walt Disney Pictures, ya que marcó la recuperación de una compañía que, desde la muerte de su fundador en 1966, había ido cayendo en declive (Repullés Sánchez, 2015: 74). El gran éxito de este filme llevó a un renacimiento para la productora, que a partir de su estreno sacaría adelante un ciclo de películas de gran éxito entre público y crítica como *The Beauty and the Beast*, *Aladdin* (Ron Clements y John Musker, 1992), *The Lion King* (Rob Minkoff y Rogers Allers, 1994), *Pocahontas* (Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995), *The Hunchback of Notre Dame* (Kirk Wise y Gary Trousdale, 1996), *Hercules* (Ron Clements y John Musker, 1997), *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998) o

¹³⁰ Cabe mencionar que la Walt Disney Pictures tiene previsto el estreno de un *remake* en acción real de la película el 26 de mayo de 2023, dirigido por Rob Marshall.

Tarzan (Kevin Lima y Chris Buck, 1999), entre otras. Así describe Repullés Sánchez (2015: 83-84) la importancia y calidad de esta película:

Durante esta era, el tándem Eisner-Wells-Katzenberg (este último hasta su renuncia en 1994, para unirse a Steven Spielberg y Michael Geffen en *Dreamworks*) abre de nuevo las puertas del éxito [...]. La primera película de este resurgir es *La sirenita* (1989). La llegada del productor de musicales y letrista, Howard Ashman, junto a su amigo, el compositor Alan Menken, a petición de Jeffrey Katzenberg, no pudo ser más oportuna. Lo que empezó como una colaboración acabó en codirección y coproducción. El conocimiento de ambos sobre los musicales que funcionaban en los dibujos animados era algo que Disney ya tenía, pero ellos se lo iban a inculcar a la nueva generación de animadores, que parecían haberlo olvidado. Se inspiraron, en principio, en el pasado, con la propia historia de Andersen muy dulcificada en su final feliz y algunos dibujos y pinturas de anteriores épocas de la factoría, pero imprimieron un carácter de modernidad a casi todo lo que tocaron: el cangrejo *Sebastián* se hizo *rastafari*; *Ariel* fue una de las primeras protagonistas femeninas en adaptar su lenguaje a los adolescentes del siglo XX, anunciando a las heroínas valientes que vendrían después; la malvada *Úrsula* era una señorona posmoderna... Es una película de mezcolanzas perfectas: un musical de Broadway (Ashman) con una narración fluida, ingeniosa y fácil de seguir (Menken); una animación clásica (Musker y Clements), con unos efectos visuales (Dindal) poderosos y de gran lucimiento (la tormenta, por ejemplo). Por más que algunos personajes, como Eric, sean superficiales o que algunas escenas de superficie sean muy inferiores a las del fondo del mar, se trata de un acierto total. Así lo certificaron tanto la audiencia como la crítica. Se volvía a hablar de Disney como productora de una película maravillosa de animación con inolvidables canciones. Era una guinda perfecta para el dibujo animado tradicional, ya que a partir de ella los trabajos de animación usarían técnicas completamente diferentes.

Basada en el cuento homónimo escrito por el autor danés Hans Christian Andersen publicado en 1837, *La sirenita* cuenta la historia de Ariel, una joven sirena hija del Rey Tritón, el soberano del mar. De naturaleza curiosa, la protagonista muestra un gran interés por el reino de los humanos, algo que provoca el enfado de su padre. Un día, durante una excursión a la superficie, Ariel salva a Eric, un príncipe humano, de un naufragio, enamorándose de él aun cuando no puede revelar su existencia. Tras una discusión con su padre, la joven visita a Úrsula, la bruja del mar, que le ofrece un trato: a cambio de su voz, Úrsula le concederá piernas para poder vivir en el reino de los humanos. Si consigue que el príncipe Eric le bese en tres días, podrá quedarse allí para siempre; pero, si no lo hace, Ariel pasará a ser propiedad de la bruja. La joven acepta el trato y, durante los siguientes tres días, trata de enamorar al príncipe con la ayuda de sus amigos —el cangrejo Sebastián (caracterizado con un marcado acento jamaicano en la

versión original de la película), el pez Flounder y la gaviota Scuttle—, superando los esfuerzos de Úrsula para que fracase. La historia culminará con el enfrentamiento de los protagonistas contra la bruja, tras el cual la joven sirena conseguirá, gracias a su padre, su final feliz, convirtiéndose en humana para siempre y casándose con el príncipe.

Como ya hemos señalado a lo largo del presente capítulo, el filme aparece dividido en 26 escenas en su formato de video doméstico. A continuación, procedemos a indicar, a fin de detallar de forma más precisa la trama de la película, un breve resumen de la acción que se da en cada escena.

N.º de escena	Acción de la trama
1	Esta escena, que sirve como introducción a la película, muestra a unos marineros pescando en el mar. En ella se escucha la primera canción de la película, <i>Fathoms Below</i> . Además, se presentan personajes secundarios como el príncipe Éric y se menciona la existencia de las sirenas dentro del mundo del filme.
2	En esta escena, en la que aparecen los créditos y el título del filme, podemos ver a distintas criaturas marinas, a la que se une un grupo de sirenas, dirigirse al palacio del Rey Tritón, en la Atlántida.
3	Aquí se nos presenta a dos de los personajes principales de la película: el temperamental Rey Tritón y el servicial compositor de la corte, Sebastián. Este último se dispone a dirigir frente al público la que es la segunda canción de la cinta: <i>Daughters of Triton</i> .
4	En esta escena conocemos a la protagonista del filme, Ariel, y a su amigo, el pez Flounder, investigando un barco hundido en busca de tesoros humanos. Mientras investigan, son atacados por un tiburón, del que consiguen escapar.
5	Tras escapar del tiburón en la escena anterior, Ariel y Flounder se reúnen con la gaviota Scuttle para enseñarle los objetos que han encontrado en el barco hundido.
6	Esta escena introduce a la villana de la historia, Úrsula, quien planea hacerse con el trono de la Atlántida utilizando a Ariel. Además, se muestra el conflicto entre Ariel y su padre, Tritón, que le prohíbe visitar la superficie debido a su odio hacia los humanos. Además, nombra a Sebastián vigilante de Ariel.
7	La escena muestra el conflicto interno de Ariel, que quiere abandonar el mar para descubrir más acerca del mundo de los humanos. En ella, además, se produce uno de los números musicales principales del filme, la canción <i>Part of Your World</i> .
8	Atraída por las luces, Ariel (seguida por Flounder, Sebastián y Scuttle) sube a

	observar un barco en el que se celebra una fiesta. Allí observa por primera vez al príncipe Éric, de quien se enamora.
9	En medio de la fiesta, se produce una fuerte tormenta que termina hundiendo el barco del príncipe, quien, al borde del ahogamiento, es salvado por Ariel y llevado a la playa.
10	Ariel salva al príncipe Éric, y mientras este está inconsciente, canta declarando su amor hacia él. No obstante, huye antes de que este pueda verla. Úrsula, mientras tanto, espía a la joven, maquinando cómo puede aprovecharse de la situación. Poco tiempo después, observamos a Ariel viviendo su día a día completamente abstraída, lo que causa la sorpresa de su padre y la desesperación de Sebastián, que intenta esconder al rey que Ariel se ha enamorado de un humano.
11	Sebastián y un grupo de criaturas marinas interpretan uno de los números principales de la película: la canción <i>Under the Sea</i> , en un intento de que Ariel se olvide de visitar el reino de los humanos. No obstante, Ariel, aburrída, se escapa junto con Flounder a su escondite.
12	El Rey Tritón manda llamar a Sebastián para descubrir de quién se ha enamorado su hija, pensando que se trata de otro sireno. Sebastián, bajo la presión, confiesa que Ariel se ha enamorado de un humano.
13	Mientras Ariel y Flounder están en el escondite donde la primera guarda su colección de objetos humanos, el Rey Tritón entra furioso y destruye toda la colección, dejándola llorando. Tras esto, los esbirros de Úrsula, Flotsam y Jetsam, entran para hacerle una oferta en nombre de la bruja.
14	Flotsam y Jetsam conducen a Ariel hasta la guarida de Úrsula, quien le recibe y afirma que puede convertirle en humana para reunirla con el príncipe.
15	En esta escena se produce la primera parte de la canción <i>Poor, Unfortunate Souls</i> , en la que Úrsula expone sus poderes como bruja, engatusando a Ariel para que confíe en ella.
16	La escena se divide en dos partes. En la primera, Úrsula ofrece a Ariel el trato de darle piernas durante tres días para intentar enamorar al príncipe a cambio de su voz (y quedándose a Ariel en propiedad si no lo consigue). En la segunda parte, mientras Úrsula canta el final de <i>Poor Unfortunate Souls</i> , Ariel firma el contrato y la bruja efectúa su hechizo.
17	Ya en la superficie, Sebastián, Flounder y Scuttle deciden ayudar a Ariel a enamorar al príncipe, quien ha estado buscando a la chica que le rescató porque se ha enamorado de ella. Éric encuentra a Ariel en la playa y, a pesar de no reconocerla debido a su mudez y confundirla con una víctima de un naufragio,

	decide llevarla a su castillo para ayudarla.
18	En esta escena, vemos a Ariel ganándose el cariño de Éric y Grimsby, el consejero del príncipe.
19	La escena, que inicia con la canción <i>Les poissons</i> , se divide en dos partes: en la primera se muestra la trifulca entre Sebastián (que ha acabado en las cocinas de palacio) y Louis, el chef francés de palacio, que intenta cocinarle. La segunda muestra cómo prosigue la cena entre Ariel, Éric y Grimsby.
20	En esta escena, Éric muestra a Ariel su reino.
21	La totalidad de la escena la ocupa la canción <i>Kiss the Girl</i> , mientras vemos cómo Ariel (con ayuda de sus amigos) trata de enamorar a Éric.
22	Úrsula, utilizando la voz robada de Ariel, se transforma en humana e hipnotiza a Éric para que se case con ella.
23	Ariel y sus amigos descubren el plan de Úrsula e intentan detener la boda. Aunque lo consiguen y esta recupera su voz, terminan los tres días y la joven vuelve a ser una sirena.
24	Úrsula secuestra a Ariel. Para salvarla, el Rey Tritón le cede el trono de la Atlántida y su tridente mágico. Éric y el resto de los amigos de Ariel se enfrentan a la bruja.
25	Úrsula se transforma en un monstruo gigante, pero Éric consigue acabar con ella apuñalándola con el mástil de un barco hundido.
26	En el cierre de la película, el Rey Tritón, que ha recuperado sus poderes, se da cuenta de los deseos de su hija y accede a transformarla en humana para que pueda vivir con el príncipe. La película termina con la boda entre Ariel y Éric y la canción <i>Part of Your World</i> vuelve a sonar.

Tabla 15: resumen de la acción de cada una de las escenas de *La sirenita*.

Este filme supuso un enorme éxito económico para la compañía: con un presupuesto de 40 millones de dólares, recaudó más de 210 millones en todo el mundo, lo que la convertiría en la película más taquillera de Disney en una década (IMDB: en línea). Asimismo, la película ganaría dos Premios Oscar en 1990: uno a mejor banda sonora y otro a mejor canción original. Repullés Sanchez (2015: 161) se refiere a ella como “una obra de tradición y modernidad, de poderosos efectos visuales y dibujos preciosistas” cuyo doblaje se trató con igual buen hacer, algo que pasamos a comentar en el siguiente punto.

5.6.2.2. *El doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de La sirenita*

Tras su estreno en los EE. UU., *La sirenita* se estrenó en los principales países de habla hispana entre finales de 1989 y finales de 1990. Para su distribución, Disney recurrió a su práctica habitual para con el mercado hispanoparlante hasta la fecha: producir un único doblaje en español neutro (Iglesias Gómez, 2009: 196).

Tal y como hemos indicado en el **Punto 5.6.1.2.**, este primer doblaje al español neutro se grabó en los EE. UU. —más concretamente, en los estudios Intersound. Inc. Hollywood CA. U.S.A. de Los Ángeles—. El responsable detrás de este doblaje sería Javier Pontón —quien más tarde se convertiría en el coordinador general de doblajes al español de Disney—, mientras que la traducción corrió a cargo de Mireya Villalonga, “una de las mejores traductoras del momento” (Repullés Sánchez, 2015: 161). Repullés Sánchez (2015: 95) indaga en este primer doblaje en español neutro de la película, comentando algunas de sus características principales:

Éste [*sic*] fue también el segundo trabajo de Javier Pontón en los estudios *Intersound Inc. Hollywood CA. U.S.A.*, de Los Ángeles, y también el que lo ascendería a coordinador general de doblajes en español de la factoría Disney. Parece lógico que, si las canciones son uno de los baluartes de la película, un experto en música como Pontón fuera el elegido para doblarla, y si, además, se podía unificar todo el doblaje en un centro cercano a los estudios de Glendale, el control y el ahorro venían de la mano. La adaptación de la cinta al español corrió a cargo de Mireya Villalonga, traductora y adaptadora de Los Ángeles. Ariel (Jodi Benson) fue doblada en la voz por Gabriela León y en las canciones, por la cantante y hoy directora de *Los Angeles Music and Art School (LAMUSART)*, Isela Sotelo, lo que demuestra el cuidado del director por la música. Su amigo, el cangrejo Sebastián, iba a ser interpretado por el popular comediante y actor de doblaje mexicano, Flavio Ramírez Farfán (conocido como Flavio e imitador oficial de Mario Moreno “Cantinflas”), pero, al final, fue Michael Cruz quien lo hizo y demostró un dominio preciosista de su registro en español, introduciendo un distintivo acento cubano. Es curiosa la voz infantilizada de Rigoberto Jiménez para la voz de Jason Marin en el pez Flounder. Destaca también el uso del actor travestido Ángel Garza (conocido como Serena Olvido) para doblar la voz de la carismática Pat Carroll, en el papel de *Úrsula*. En los secundarios destaca el uso de un mismo actor para varios personajes, como el caso de Demian Bichir doblando a C.D. Barnes (Eric) y, a la vez, a Rene Auberjonois (*Chef Louis*).

Como ya hemos apuntado, este primer doblaje se empleó tanto para el estreno de la película como para su distribución original en video doméstico en países de habla hispana. Sin embargo, para el reestreno cinematográfico de la película en 1998 en

España, desde Disney se decidió, siguiendo la nueva corriente marcada por la compañía en el momento, apostar por un nuevo doblaje exclusivo para nuestro país grabado en español europeo, prescindiendo del doblaje en neutro que había conocido el público español hasta entonces (Iglesias Gómez, 2009: 58; Repullés Sánchez, 2015: 113).

Tal y como hemos señalado en el **Punto 5.6.1.4.**, el principal motivador detrás de los redoblajes al español europeo de la Walt Disney Pictures fueron las demandas interpuestas a la compañía con motivo de la explotación de los doblajes originales para el mercado de vídeo doméstico. Sin embargo, este no fue el caso del redoblaje de *La sirenita*. De acuerdo con Iglesias Gómez (2009: 58), este nuevo doblaje fue una suerte de experimento para conocer la reacción al redoblaje de una película que ya gozaba del cariño de buena parte del público. Repullés Sánchez (2015: 113), no obstante, apunta de nuevo a motivos económicos como la razón principal detrás del nuevo doblaje. Pérez de la Torre (2019: 131), por su parte, coincide con Iglesias Gómez, y afirma que los motivos que llevaron a Disney a redoblar la película fueron meramente estéticos.

Cuestionado al respecto, Fernández Sebastián, aclara que, hasta donde él es consciente, esto no se trataba en ningún caso de ningún experimento, sino más bien de un movimiento para consolidar el doblaje en español europeo y para ofrecer una uniformidad en el catálogo de las películas de Disney en nuestro país —algo que recuerda a los *redoblajes unificadores* realizados por Edmundo Santos en los años sesenta y setenta—:

Hablando un poco con la gente de Disney, se trataba de una especie de estrategia a largo plazo. Es decir, ir doblando las películas que se proyectasen en España al castellano. [...] Lo que la gente de Disney quería era que las películas —a partir de aquí y posteriores— pasaran a ser más identificables por el público local. [...] [L]os redoblajes eran aconsejables para iniciar la estrategia que iban a seguir después. Era una planificación deseable a largo plazo y que no les ha salido nada mal.

Este redoblaje no se limitaría tan solo al reestreno en cines de la cinta, sino que también se distribuiría en formato doméstico, sustituyendo al doblaje original. Así habla de ello Iglesias Gómez (2009: 58):

El redoblaje de *La sirenita* en español peninsular es la única excepción a esta norma [los redoblajes propiciados por motivos legales] hasta la fecha, pues parece que obedeció más bien a un

deseo por parte de Disney Ibérica de experimentar para comprobar qué acogida tendría en España una versión de la famosa película doblada en la variante lingüística peninsular. *La sirenita* se estrenó en España en 1989 con doblaje en español de Hispanoamérica, la misma versión que se comercializó pocos años después en VHS. El 26 de junio de 1998 volvió a estrenarse en los cines españoles con un nuevo doblaje en español peninsular dirigido por José Luis Gil. Fueron muchas las personas que, habiendo visto la película en su versión de 1989, en lugar de volver a verla en cine decidieron esperar al segundo lanzamiento en VHS para adquirirla. Su sorpresa fue mayúscula cuando comprobaron que en esta ocasión el VHS llevaba el redoblaje de 1998.

Para este nuevo doblaje, pues, se recurrió a José Luis Gil como director. Repullés Sánchez (2015: 113) repasa las características del redoblaje:

Ciertamente supuso un gran reto para el director, que aceptó el encargo quizás movido por la gran fama del film [*sic*] y, sobre todo, por el hecho de que sólo [*sic*] existiera una versión en español de América. [...] Gil intentó hacer bien su trabajo introduciendo buenos actores para los papeles principales, como el uso en Ariel de un dúo muy profesional: por un lado, la consagrada actriz de doblaje, Graciela Molina, en la palabra, y la profesora de canto, María Caneda, en las canciones; o el desdoble del cangrejo Sebastián, con Juan Perucho (conocido por ser Moe en *Los Simpson*) para la palabra y el artista de jazz, Vicente Borland, para las canciones; o el también desdoble de Úrsula entre la inconfundible voz grave de Matilde Conesa y las canciones de Helen de Quiroga (pareja varias veces en conciertos de Miguel Bosé).

Por otro lado, la traducción de este redoblaje recayó, como ya hemos señalado, en Ángel Fernández Sebastián, que ya había colaborado con el estudio en la traducción del anterior redoblaje de la compañía, *La Cenicienta*. Acerca de la experiencia de retraducir la película y su parecer para con el resultado final del redoblaje, el traductor señala lo siguiente:

Lo afrontas [el encargo de traducción] con una responsabilidad añadida porque sabes que es una película importante que ya ha triunfado y que ya ha sido doblada previamente, así que la traduje con muchísimo cuidado. [...] La versión final en castellano me pareció estupenda. Como todo, ha habido críticas *con relación a la latina*, pero eso va con el gusto personal. Yo creo que la española quedó bien.

A continuación, mostramos el reparto original, el de la versión doblada en español neutro (E.N.) y el de la versión redoblada en español europeo (E.E.) de la película:

Personaje	Reperto (V.O.)	Reperto (E.N.)	Reperto (E.E.)
Ariel	Jodi Benson	Gabriela León e Isela Sotelo	Graciela Molina y María Caneda
Sebastián	Samuel E. Wright	Michael Cruz	Juan Perucho y Vicente Borland
Rey Tritón	Kenneth Mars	Guillermo Romano	Claudio Rodríguez
Flounder	Jason Marin	Rigoberto Jiménez	Nacho Aldeguer
Scuttle	Buddy Hackett	Víctor Mares	Eduardo Moreno
Éric	Christopher Daniel	Demian Bichir	David Robles
Úrsula	Pat Carroll	Serena Olvido	Matilde Conesa y Helen de Quiroga
Grimsby	Ben Wright	Víctor Mares	Rafael de Penagos
Louis	Rene Auberjonois	Demian Bichir	Miguel Ángel Jenner
Carlotta	Edie McClurg	Amparo Logreyra	Dolores Cervantes
Caballito de mar	Will Ryan	Javier Pontón	Alberto Closas Jr.

Tabla 16: reparto en versión original, español neutro y español europeo de *La sirenita*.

Con todo, este redoblaje sería, como otros muchos de la compañía, mal recibido por una parte del público. La razón, indica Repullés Sánchez (2015: 95), se debió a la gran calidad y amplia recepción que el doblaje original en español neutro había tenido hasta el momento, motivo por el que “el redoblaje de 1998 terminó teniendo más críticas que elogios, llegando sus detractores a considerar la nueva traducción como artificial y sin la gracia de la de Pontón”. Si tenemos en cuenta las palabras de Iglesias Gómez, que afirma que este doblaje fue una prueba para comprobar la recepción por parte del público, podría decirse que el experimento no cumplió con las expectativas de la compañía, pues obligó a volver a poner en circulación el doblaje original: “[l]a reacción de los consumidores fue tan negativa que Disney Ibérica se vio obligada a retirar todas las copias [del VHS con el nuevo doblaje] del mercado, a rescatar la copia máster del VHS anterior, y a volver a comercializarla” (2009: 58).

En la actualidad, este redoblaje parece seguir causando cierta controversia. Hoy en día, las ediciones en DVD y Blu-ray de la película se comercializan con ambos doblajes (Repullés Sánchez, 2015: 114). Igualmente, Torres recoge la respuesta de los espectadores de nuestro país a la emisión en abierto del filme con el redoblaje en español europeo en el año 2014 (2015: en línea):

[L]a polémica siempre seguirá rodeando a estos clásicos. Por ejemplo, en el Año Nuevo del 2014, Telecinco decidió emitir las aventuras de la querida sirena. Como era de esperar, la cadena de

Fuencarral eligió el doblaje castellano, generando una auténtica oleada de críticas en las redes sociales. Parece que al público no le gusta que cambien sus recuerdos sonoros del cuento.

Igualmente, Pérez de la Torre (2019: 131) atestigua una situación similar, si bien se refiere a la emisión de la película en el canal *Movistar Disney* de la plataforma española Movistar Plus.

¿Cuál es el motivo detrás del rechazo que aparentemente tiene el público de nuestro país hacia un redoblaje que se llevó a cabo, precisamente, para tratar de contentar a los espectadores españoles en contra del doblaje en español neutro, pensado para agradar a la totalidad de la comunidad hispanohablante —cuestión ya tratada, de forma general, en el **Punto 5.6.1.4.**—? Repullés Sánchez (2015: 113-114) ofrece varias posibles respuestas:

[M]uchos son los detractores de este redoblaje (y, en general, de muchos otros de la Disney), pues siguen prefiriendo el doblaje mexicano de 1989, aduciendo que la dulzura de la voz de Graciela León es insuperable para Ariel, o criticando la desaparición del peculiar acento cubano de Michael Cruz para el cangrejo Sebastián, que parece ser imitado por Juan Perucho, en lugar de parecer algo nuevo, o reprochando la división en dos de la incomparable voz del actor transexual (que grabó anónimamente), Serena Olvido, para el papel de Úrsula, que en la primera versión se había convertido en un icono.

Sin embargo, el autor destaca dos factores sobre el resto: la familiarización con el doblaje original y los cambios que se introdujeron en los diálogos y las canciones en la nueva traducción, lo que producía una sensación de extrañeza en el público (2015: 114):

Probablemente el problema se halle en la propia comparación generada, ya que el doblaje mexicano es el que apareció como único durante años y dejó huella impresa en el subconsciente del público. Además, la nueva traducción de diálogos y canciones quiso ser distinta: el cambio de expresiones y frases típicas consiguió el efecto contrario al esperado, pues contribuyó a alejar las dos versiones y encendió la llama de quienes defendían la primera como “la película de su niñez”.

Acerca de las distintas reacciones negativas que despertó y ha ido despertando el redoblaje de *La sirenita* desde su estreno en 1998, el propio Fernández Sebastián contesta a algunas de las polémicas surgidas a lo largo de los años en nuestra entrevista:

Es cierto que en su momento hubo críticas, porque todo esto va por gustos. Hay un artículo de la época que decía: “¡No respetaron los diálogos originales!”. Obviamente, no lo hice. Si vas a hacer los diálogos originales, lo dejas como está. [...] Luego añadió: “Casting de dobladores totalmente

inapropiado”. Esta producción la dirigió José Luis Gil, que era un auténtico *crack* de la dirección. Y los personajes están autorizados. Los elige el director y los autoriza o desautoriza Disney. Y contaban con un supervisor, Miguel Ángel Poveda, que era un auténtico experto en el tema. Luego criticaba cosas como una frase de Úrsula, “Pobres almas en desgracia”, que aquí se tradujo como “Pobres almas sin sol”. El original en inglés es “*Poor unfortunate souls*”. Si te fijas en las bocas, “almas sin sol” entra perfectamente en la *o* de *souls*. Aquí la labor de ajuste fue mucho más fina que en el doblaje original. [...] [E]ra un elenco muy bien elegido y supervisado por gente que sabía lo que hacía.

Por su parte, María Ovelar, responsable de la adaptación de las canciones al español europeo, también considera que la conexión emocional del público con el primer doblaje fue lo que provocó el rechazo al nuevo redoblaje (como pasó con los otros redoblajes de la época):

Como ya sabes, muchas de estas nuevas versiones de las pelis clásicas comercialmente no resultaron. Había ahí una conexión afectiva con las letras aprendidas en la infancia, incluso aquí en España, y, ya sabes, para algunas personas cambiarles la letra de una canción infantil es una ofensa personal.

Consideramos que el esfuerzo de ambos profesionales por ofrecer una traducción que estuviera adaptada al público de nuestro país, sin tomar —al menos en la traducción, no así con las canciones— el doblaje original en español neutro como base hacen de *La sirenita* un objeto de interés para el análisis traductológico. Así, creemos que las diferencias entre los agentes implicados en el proceso de doblaje, el público meta al que iban dirigidos —uno a toda la comunidad hispanohablante, otro al público español— y el modelo de *dubbese* empleado en ambas traducciones —al igual que la voluntad por distinguir ambas obras— nos permitirá observar mejor las tendencias traductoras (técnicas más utilizadas, zonas de traducción predominantes, etc.) entre el español neutro y el español europeo. Los resultados de este análisis pueden observarse en el **Capítulo 6**.

5.7. Coda

En el presente capítulo hemos expuesto la metodología empleada en nuestra investigación, así como los instrumentos de análisis utilizados y el objeto de estudio analizado. De esta manera, en primer lugar, hemos planteado cuáles han sido tanto nuestras preguntas de investigación iniciales como los objetivos de análisis que nos

hemos marcado en esta tesis. Tras esto, hemos pasado a especificar cuál es el enfoque, el alcance, los tipos de hipótesis, el área y el tipo de estudio de nuestra investigación, así como a definir cuál ha sido la estrategia de integración metodológica que hemos aplicado en nuestro trabajo. Esta información aparece esquematizada en la **Figura 13**:

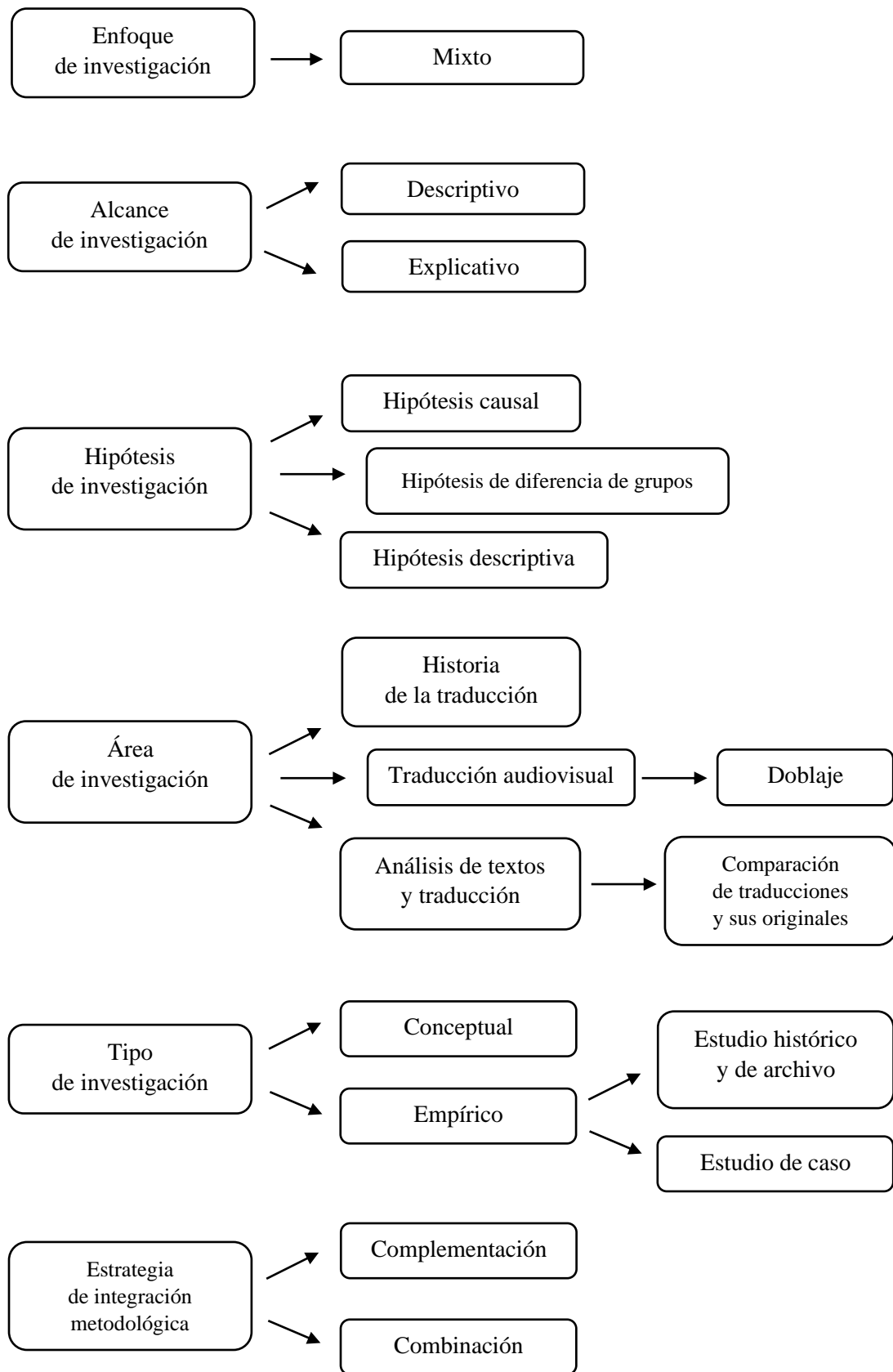


Figura 13: esquema metodológico de nuestra investigación.

Una vez finalizada la exposición de la metodología de investigación, hemos pasado a enumerar y describir las fases de nuestro estudio. A fin de dar una mayor claridad a esta sección, hemos dividido las fases entre las pertenecientes al bloque de naturaleza histórica y las pertenecientes al bloque de análisis de nuestra tesis doctoral.

A continuación, hemos explicado los instrumentos de análisis que hemos utilizado en el trabajo: en primer lugar, nuestro corpus de análisis —señalando las partes que lo componen, dando indicaciones para su lectura y exponiendo las limitaciones de la metodología de análisis cuantitativa empleada— y en segundo, nuestras entrevistas cualitativas a los agentes implicados en el proceso de redoblaje del filme analizado.

Finalmente, el capítulo se ha cerrado con una exposición de nuestro objeto de análisis. Para ello, en primer lugar, hemos repasado la historia de la TAV en el marco de la Walt Disney Pictures: desde sus orígenes, pasando al auge de la figura de Edmundo Santos y de los doblajes en español neutro de la compañía, hasta los doblajes y redoblajes localistas en español europeo de la actualidad. Tras esto, hemos hablado de la película analizada en nuestra tesis doctoral, *La sirenita*, contando primero la historia detrás de la producción y de la importancia del filme para la compañía. Una vez hecho esto, hemos expuesto quiénes fueron los agentes implicados tanto en el doblaje como en el redoblaje de la obra, así como las características más destacables de estos. Por último, hemos hablado de cuáles fueron las razones de Disney para volver a doblar la película.

CAPÍTULO 6. PRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Tras haber expuesto la metodología y los instrumentos de análisis empleados en nuestra investigación y haber presentado nuestro objeto de estudio, a continuación, vamos a presentar los resultados obtenidos a partir del análisis cuantitativo de las técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción¹³¹ de los doblajes en español neutro (E.N.) y español europeo (E.E.) de la película *La sirenita*, que hemos analizado en nuestro corpus (véase el **Anexo I**). Siguiendo las indicaciones de Neunzig y Tanqueiro (2007: 59), estos resultados se describirán mediante porcentajes de frecuencias y se representarán mediante tablas y diagramas de barras y de sectores.

Los porcentajes de frecuencias se han calculado automáticamente mediante una regla de tres con el programa Microsoft Excel a partir de los números de casos totales, lo que ha supuesto que, en contables ocasiones, los números resultantes tuvieran una cantidad considerable de decimales —por ejemplo, 13,157894—. Con el fin de facilitar el tratamiento y exposición de dichas frecuencias, a la vez que su lectura, las cifras se mostrarán con tan solo dos decimales. Como decimos, esto facilitará su consulta, si bien el redondeo realizado puede provocar que, en alguna ocasión, los porcentajes no sumen 100 % —es decir, que la suma final se quede en 99,99 o en 100,01, por ejemplo—. Entendemos que se trataría de un margen de error ínfimo, que no resta valor a la investigación y que no afecta a la interpretación de los resultados, dado que se incluirán también el número de casos totales y los números de casos por técnicas. A cambio, esto permite una exposición y lectura más sencilla.

En primer lugar, mostraremos los resultados obtenidos en cada una de las 26 escenas que componen la película (véanse del **Punto 6.1.** al **Punto 6.26.**) para, tras esto, exponer los resultados globales de nuestro análisis (véase el **Punto 6.27.**). Finalmente, en el **Punto 6.28.** llevaremos a cabo una interpretación de los resultados cuantitativos, apoyándonos, cuando sea necesario, en la información obtenida mediante nuestras entrevistas cualitativas que, como hemos indicado en el **Punto 5.5.2.**, se utilizarán para contextualizar y comprender mejor los datos obtenidos a partir del análisis de nuestro corpus.

¹³¹ Para una revisión de estos conceptos, véase el **Capítulo 4**.

6.1. Resultados del análisis de la escena 1

Seguidamente, vamos a exponer los resultados del análisis de la escena 1 de la película. La escena está compuesta por un total de 9 réplicas en su versión original, es decir, hemos analizado 18 réplicas entre los dos doblajes. Pasamos ahora a mostrar los resultados del análisis de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción en dicha escena.

6.1.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 1

A lo largo de las 9 réplicas analizadas en ambas versiones, hemos encontrado **38 técnicas** en la versión en español neutro, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado **33 técnicas**. Procedemos ahora a mostrar cómo se reparten el número de casos por técnicas y el porcentaje que representan en la **Tabla 17**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	1	2,63 %	1	3,03 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	0	0 %	1	3,03 %
Traducción uno por uno	1	2,63 %	0	0 %
Traducción literal	13	34,21 %	12	36,36 %
Equivalente acuñado	2	5,26 %	2	6,06 %
Omisión	2	5,26 %	0	0 %
Reducción	8	21,05 %	5	15,15 %
Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	4	12,12 %
Generalización	1	2,63 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	0	0 %	0	0 %
Amplificación	5	13,16 %	1	3,03 %
Modulación	1	2,63 %	1	3,03 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	4	10,53 %	6	18,18 %

Tabla 17: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 1 de *La sirenita*.

En el caso del doblaje en **español neutro**, como ya hemos apuntado, hemos localizado un total de 38 técnicas de traducción. De estas, la que más se repite es la *traducción literal* con 13 casos (34,21 %). A esta le siguen la *reducción* con 8 casos (21,05 %), la *amplificación* con 5 casos (13,16 %), la *creación discursiva* con 4 casos (10,53 %), el *equivalente acuñado* y la *omisión* con 2 casos cada una (5,26 % por técnica) y, por último, el *préstamo*, la *traducción uno por uno*, la *generalización* y la *modulación* con 1 caso por técnica (2,63 % cada una). No se han encontrado casos de *calco*, *traducción palabra por palabra*, *compresión*, *particularización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

Por otro lado, en el caso del doblaje en **español europeo** —en el que, recordamos, se han localizado 33 técnicas—, de nuevo encontramos la *traducción literal* como la técnica más utilizada con 12 casos (36,36 %). A esta le siguen la *creación discursiva* con 6 casos (18,18 %), la *reducción* con 5 casos (15,15 %), la *particularización* con 4 casos (12,12 %) y el *equivalente acuñado* con 2 casos (6,06 %). Finalmente, encontramos el *préstamo*, la *traducción palabra por palabra*, la *amplificación* y la *modulación* con 1 caso por técnica (3,03 % cada una). No se han encontrado casos de *calco*, *traducción uno por uno*, *omisión*, *compresión*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

A continuación, procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis de manera gráfica mediante dos diagramas de barras: uno representando el número de casos (**Gráfico 1**) y otro representando los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 2**).

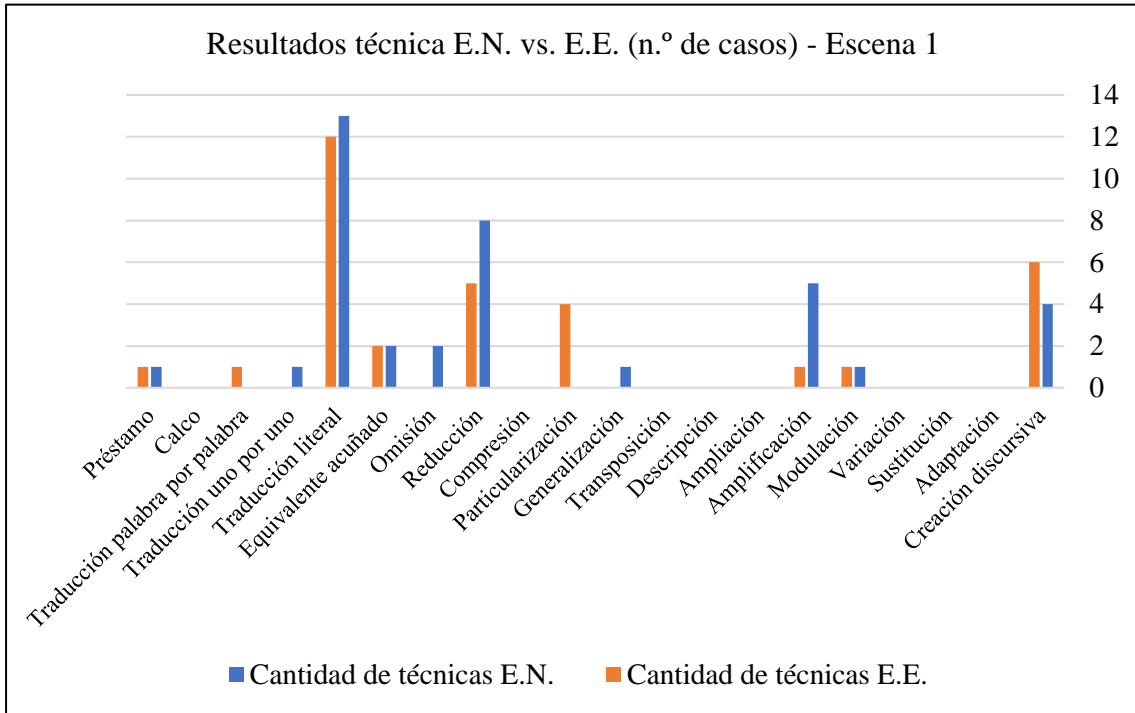


Gráfico 1: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 1.

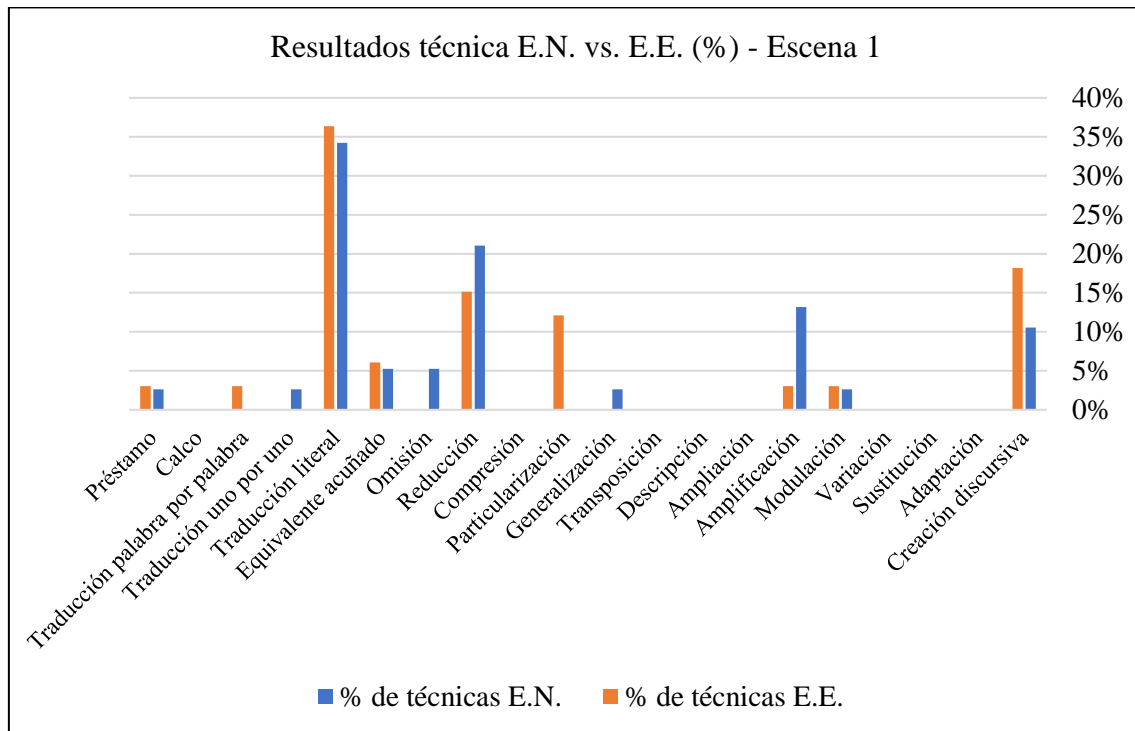


Gráfico 2: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 1.

6.1.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 1

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis de técnicas, procedemos a mostrar los resultados del análisis a nivel de macrotécnica. Conviene señalar que, en todos los casos, vamos a tener una coincidencia entre el número de técnicas y de macrotécnicas. De esta manera, contamos con **38 macrotécnicas** en la versión en español neutro y **33 macrotécnicas** en la versión en español europeo. A continuación, procedemos a mostrar las macrotécnicas localizadas en nuestro análisis (tanto número de casos como porcentajes de frecuencia) de la escena 1 en la **Tabla 18**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	1	2,63 %	1	3,03 %
Traducción literal	14	36,84 %	13	39,39 %
Equivalente acuñado	2	5,26 %	2	6,06 %
Cambio de extensión (acortamiento)	10	26,32 %	5	15,15 %
Cambio de nivel	1	2,63 %	4	12,12 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	5	13,16 %	1	3,03 %
Modulación	1	2,63 %	1	3,03 %
Modificación	0	0 %	0	0 %
Familiarización	4	10,53 %	6	18,18 %

Tabla 18: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 1 de *La sirenita*.

En el caso del **español neutro**, tal y como puede observarse, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 14 casos (36,84 %). Tras esta, encontramos el *cambio de extensión (acortamiento)* con 10 casos (26,32 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 5 casos (13,16 %), la *familiarización* con 4 casos (10,53 %) y el *equivalente acuñado* con 2 casos (5,26 %). Finalmente, el *extranjerismo*, el *cambio de nivel* y la *modulación* cuentan con 1 caso cada una (2,63 % por macrotécnica). No se han encontrado casos de *transposición*, *descripción* o *modificación*.

En cuanto al **español europeo**, la principal macrotécnica es la *traducción literal* con 13 casos (39,39 %). A esta le siguen la *familiarización* con 6 casos (18,18 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 5 casos (15,15 %), el *cambio de nivel* con 4 casos

(12,12 %) y el *equivalente acuñado* con 2 casos (6,06 %). Por último, el *extranjerismo*, el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modulación* cuentan con 1 caso cada una (3,03 % por macrotécnica). No hemos localizado casos de *descripción*, de *transposición* o de *modificación*.

Procedemos a mostrar los resultados de este análisis de forma gráfica mediante diagramas de barras: de nuevo, uno representando el número de casos (**Gráfico 3**) y otro los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 4**).

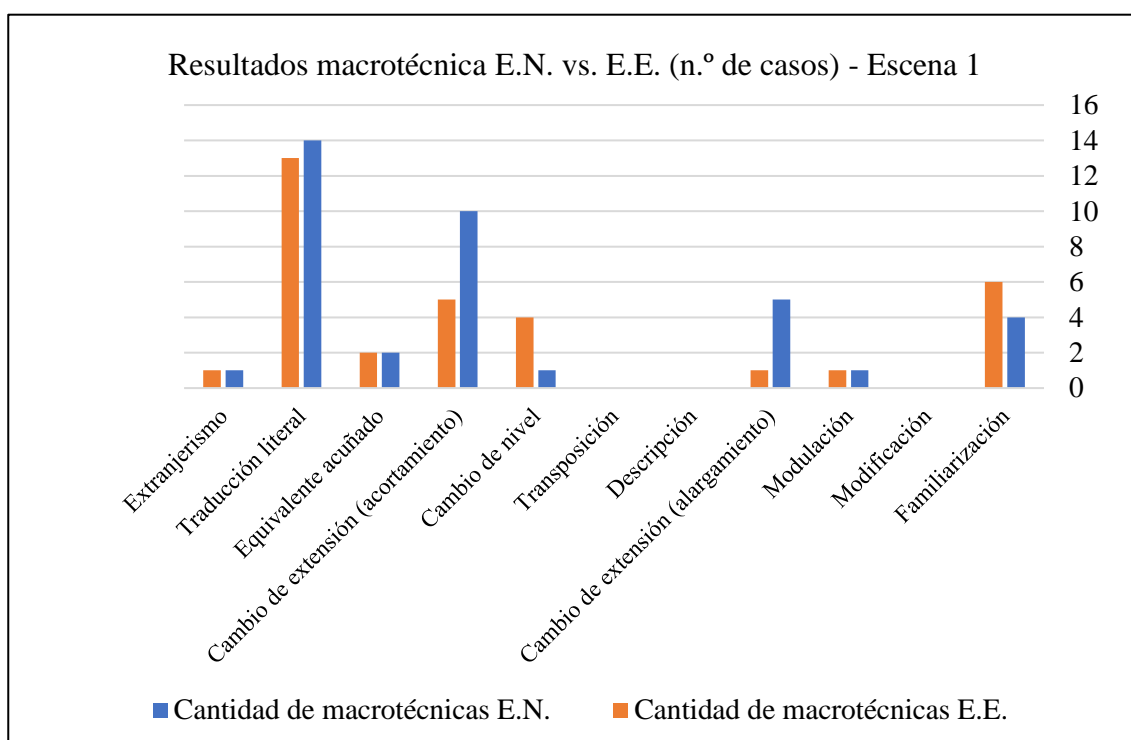


Gráfico 3: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 1.

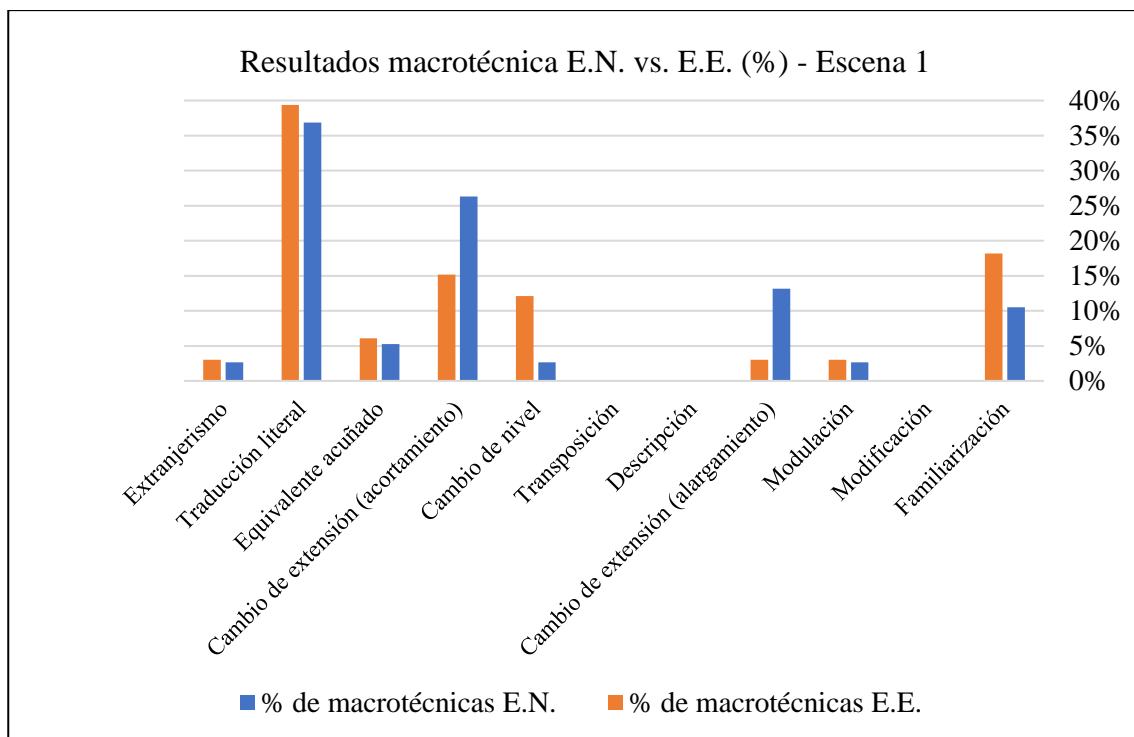


Gráfico 4: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 1.

6.1.3. Resultados del análisis de las zonas de traducción de la escena 1

Finalmente, para concluir el análisis de la escena 1, vamos a exponer los resultados de nuestro análisis a nivel de zona de traducción en la **Tabla 19**:

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	17	44,74 %	16	48,48 %
Zona intermedia	16	42,11 %	10	30,30 %
Zona familiarizante	5	13,16 %	7	21,21 %

Tabla 19: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 1 de *La sirenita*.

En total, en el caso del **español neutro**, hemos encontrado 17 técnicas pertenecientes a la zona extranjerizante (44,74 %), 16 pertenecientes a la zona intermedia (42,11 %) y 5 a la zona familiarizante (13,16 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos localizado 16 técnicas de la zona extranjerizante (48,48 %), 10 de la zona intermedia (30,30 %) y 7 de la zona familiarizante (21,21 %).

Seguidamente, mostramos estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 5**) y otro los de la versión en español europeo (**Gráfico 6**).

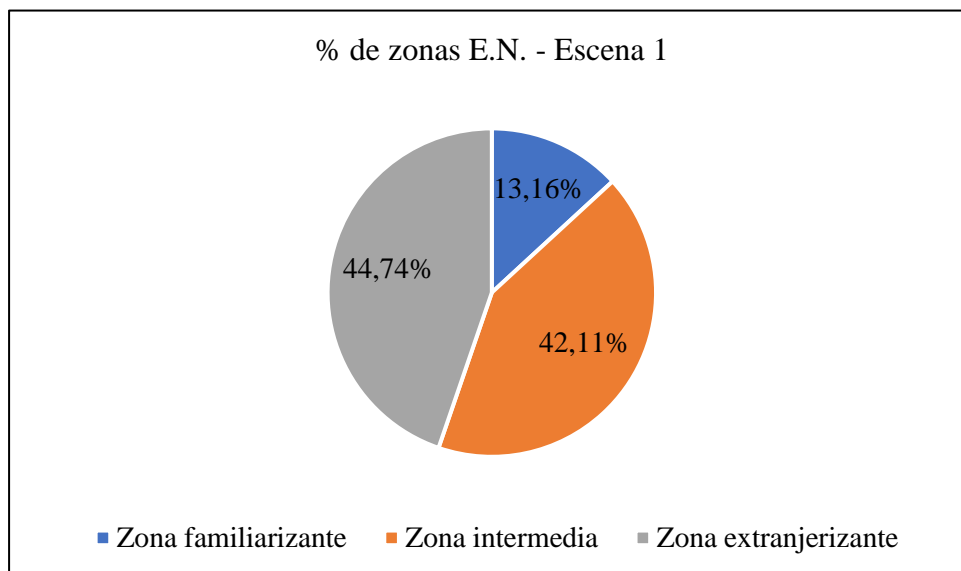


Gráfico 5: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 1.

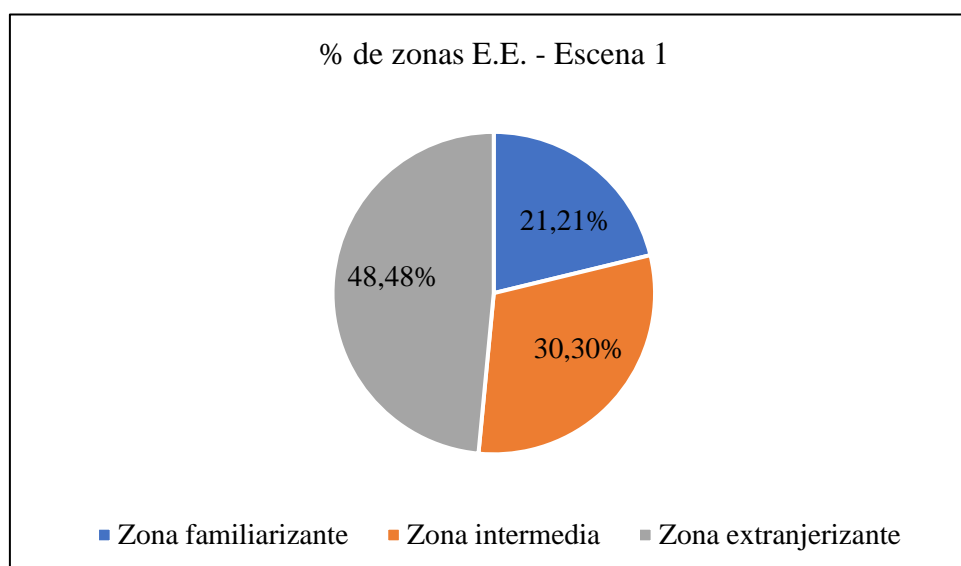


Gráfico 6: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 1.

6.2. Resultados del análisis de la escena 2

La escena 2 muestra los títulos de crédito de la película. En ella no se ha encontrado ninguna técnica, macrotécnica o zona de traducción, dado que no hay ninguna réplica. Es por ello por lo que no mostramos ninguna tabla o gráfica.

6.3. Resultados del análisis de la escena 3

En total, en la presente escena hemos encontrado 20 réplicas, lo cual implica que se han analizado un total de 40 réplicas entre las versiones en español neutro y español europeo. A continuación, procedemos a exponer los resultados de nuestros análisis.

6.3.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 3

Tanto en la versión en español neutro como en la versión en español europeo del filme hemos localizado un total de **55 técnicas**. Ahora, vamos a exponer cómo se reparten el número de casos que hemos encontrado por técnica, así como el porcentaje que representan, en la **Tabla 20**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	6	10,91 %	6	10,91 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	2	3,64 %	2	3,64 %
Traducción uno por uno	1	1,82 %	0	0 %
Traducción literal	11	20,00 %	9	16,36 %
Equivalente acuñado	17	30,91 %	19	34,55 %
Omisión	1	1,82 %	0	0 %
Reducción	5	9,09 %	6	10,91 %
Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	0	0 %	1	1,82 %
Amplificación	1	1,82 %	2	3,64 %
Modulación	2	3,64 %	4	7,27 %
Variación	3	5,45 %	3	5,45 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	6	10,91 %	3	5,45 %

Tabla 20: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 3 de *La sirenita*.

Así pues, en el doblaje en **español neutro** de la película, la técnica más utilizada ha sido el *equivalente acuñado* con 17 casos (30,91 %). A esta le siguen la *traducción literal* con 11 casos (20,00 %), el *préstamo* y la *creación discursiva* con 6 casos por técnica (10,91 % cada una), la *reducción* con 5 casos (9,09 %), la *variación* con 3 casos (5,45 %), la *traducción palabra por palabra* y la *modulación* con 2 casos cada una (3,64 % por técnica) y, finalmente, la *traducción uno por uno*, la *omisión* y la *amplificación* con 1 caso por técnica (1,82 % cada una). No se han encontrado casos de *calco*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación*, *sustitución* o *adaptación*.

Por otro lado, en el caso de la versión en **español europeo** —compuesta también por 55 técnicas—, la técnica más utilizada ha sido, de nuevo, el *equivalente acuñado* con 19 casos (34,55 %). A esta le siguen la *traducción literal* con 9 casos (16,36 %), el *préstamo* y la *reducción* con 6 casos por técnica (10,91 % cada una), la *modulación* con 4 casos (7,27 %), la *variación* y la *creación discursiva* con 3 casos cada una (5,45 % por técnica), la *traducción palabra por palabra* y la *amplificación* con 2 casos por técnica (3,64 % cada una) y, finalmente, la *ampliación* con 1 caso (1,82 %). No hemos encontrado casos de *calco*, *traducción uno por uno*, *omisión*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

Seguidamente, exponemos los resultados de análisis mediante dos diagramas de barras que representan el número de casos (**Gráfico 7**) y los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 8**).

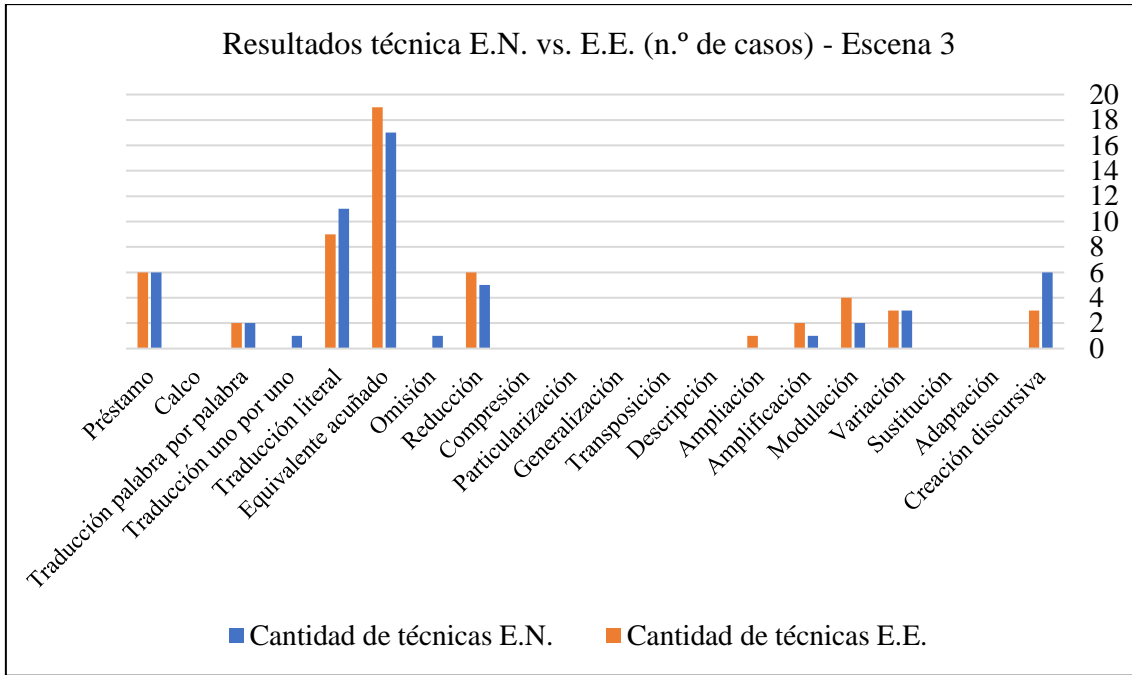


Gráfico 7: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 3.

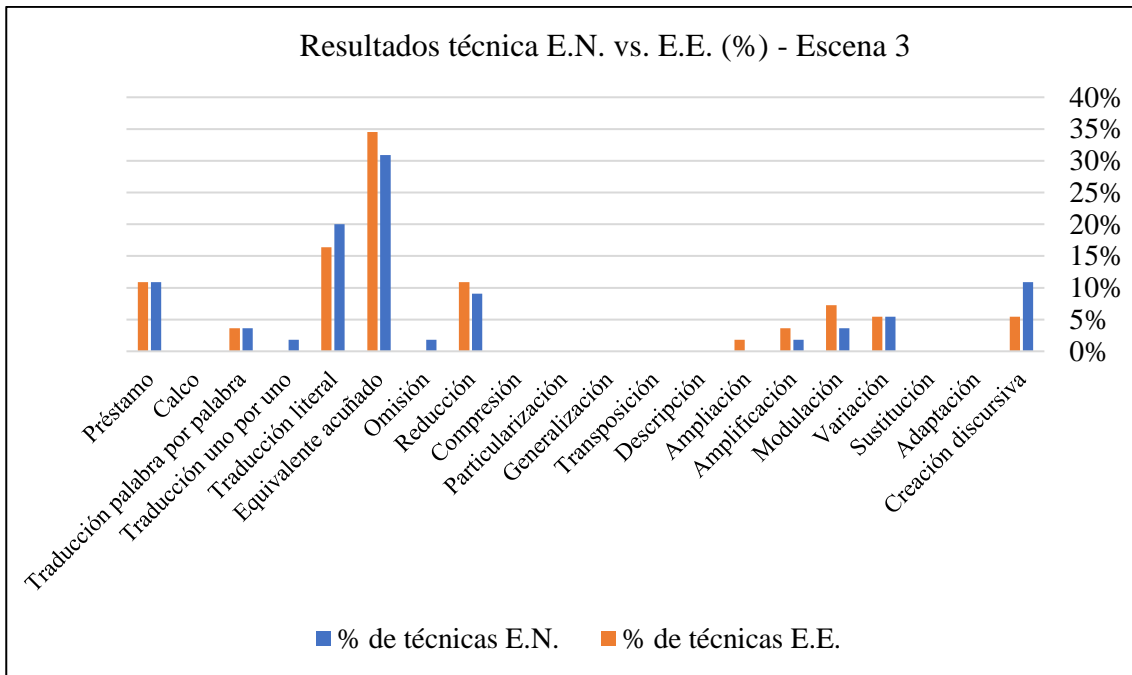


Gráfico 8: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 3.

6.3.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 3

En este punto, mostraremos los resultados del análisis —incluye número de casos y porcentajes de frecuencia— a nivel de macrotécnica en la **Tabla 21**:

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	6	10,91 %	6	10,91 %
Traducción literal	14	25,45 %	11	20,00 %
Equivalente acuñado	17	30,91 %	19	34,55 %
Cambio de extensión (acortamiento)	6	10,91 %	6	10,91 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	1	1,82 %	3	5,45 %
Modulación	2	3,64 %	4	7,27 %
Modificación	3	5,45 %	3	5,45 %
Familiarización	6	10,91 %	3	5,45 %

Tabla 21: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 3 de *La sirenita*.

Tal y como puede observarse, en el caso de la versión en **español neutro**, la macrotécnica más utilizada ha sido el *equivalente acuñado* con 17 casos (30,91 %). A esta le siguen la *traducción literal* con 14 casos (25,45 %), el *extranjerismo*, el *cambio de extensión (acortamiento)* y la *familiarización* con 6 casos por macrotécnica (10,91 % cada una), la *modificación* con 3 casos (5,45 %), la *modulación* con 2 casos (3,64 %) y, en último lugar, el *cambio de extensión (alargamiento)* con 1 caso (1,82 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más detectada ha sido también el *equivalente acuñado* con 19 casos (34,55 %). De nuevo, le sigue la *traducción literal* con 11 casos (20,00 %), el *extranjerismo* y el *cambio de extensión (acortamiento)* con 6 casos cada una (10,91 % por técnica), la *modulación* con 4 casos (7,27 %) y, finalmente, el *cambio de extensión (alargamiento)*, la *modificación* y la

familiarización con 3 casos por técnica (5,45 % cada una). Al igual que en la versión en español neutro, no hay casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

Pasamos a mostrar estos resultados mediante diagramas de barras —uno con el número de casos (véase **Gráfico 9**) y otro con los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 10**)—.

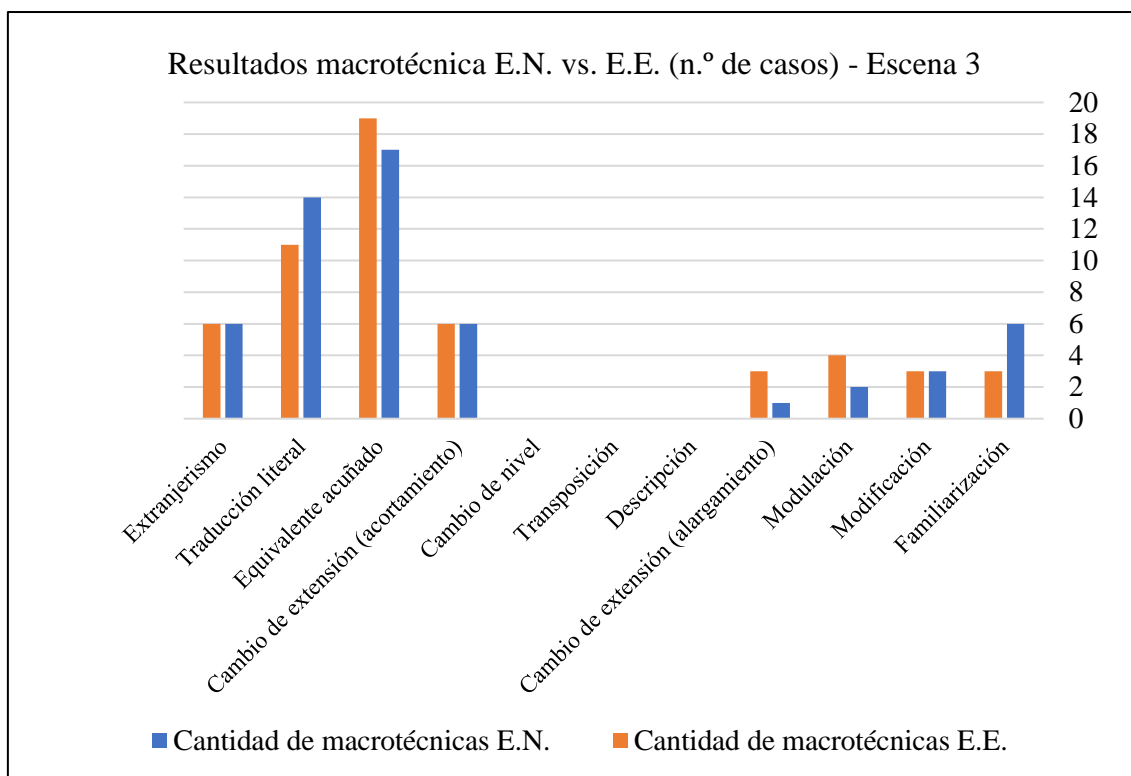


Gráfico 9: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 3.

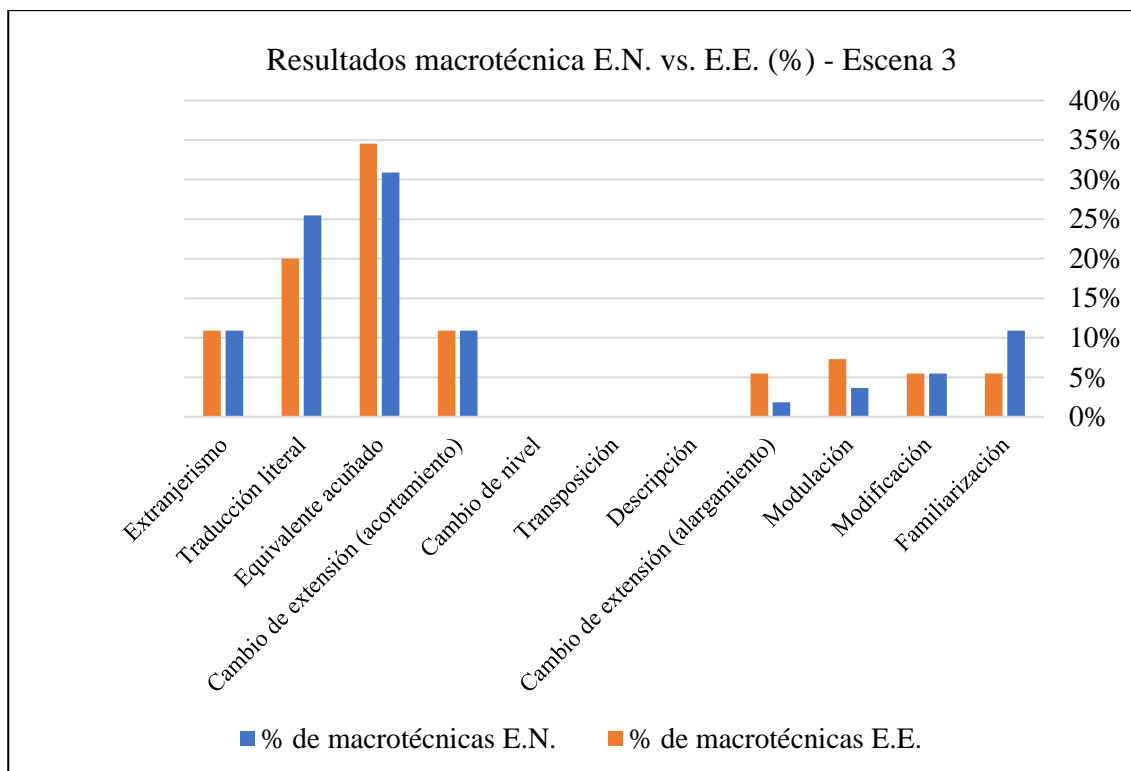


Gráfico 10: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 3.

6.3.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 3

Para finalizar el análisis de la escena 3, exponemos a renglón seguido los resultados de nuestro análisis de las zonas de traducción en la **Tabla 22**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	37	67,27 %	36	65,45 %
Zona intermedia	7	12,73 %	9	16,36 %
Zona familiarizante	11	20,00 %	10	18,18 %

Tabla 22: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 3 de *La sirenita*.

En total, en el caso del **español neutro**, hemos encontrado 37 técnicas pertenecientes a la zona extranjerizante (67,27 %), 7 pertenecientes a la zona intermedia (12,73 %) y 11 a la zona familiarizante (20,00 %). Por otro lado, en el caso del doblaje en **español europeo**, hemos localizado 36 casos de técnicas de la zona extranjerizante (65,45 %), 9 de la intermedia (16,36 %) y 10 de la familiarizante (18,18 %).

Pasamos ahora a mostrar estos datos en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 11**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 12**).

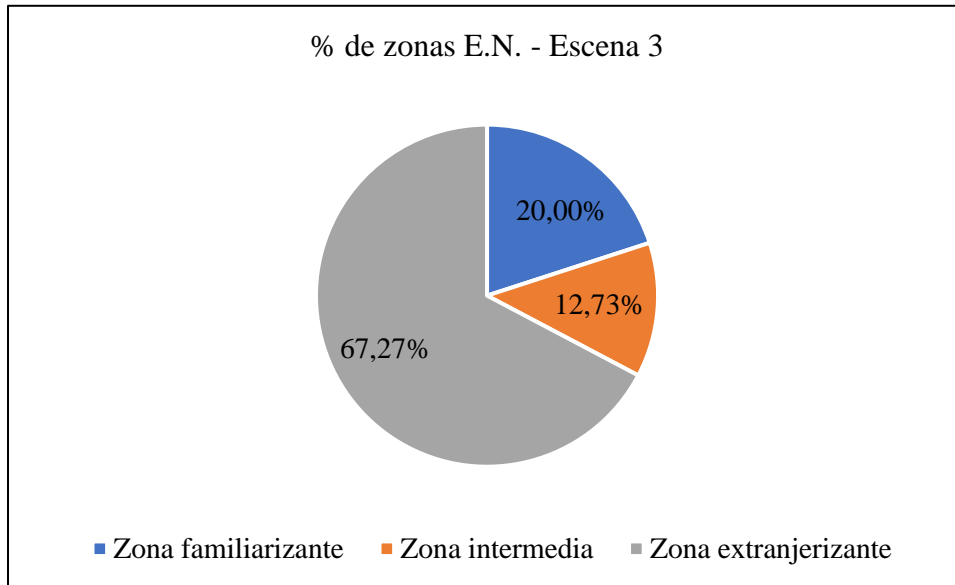


Gráfico 11: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 3.

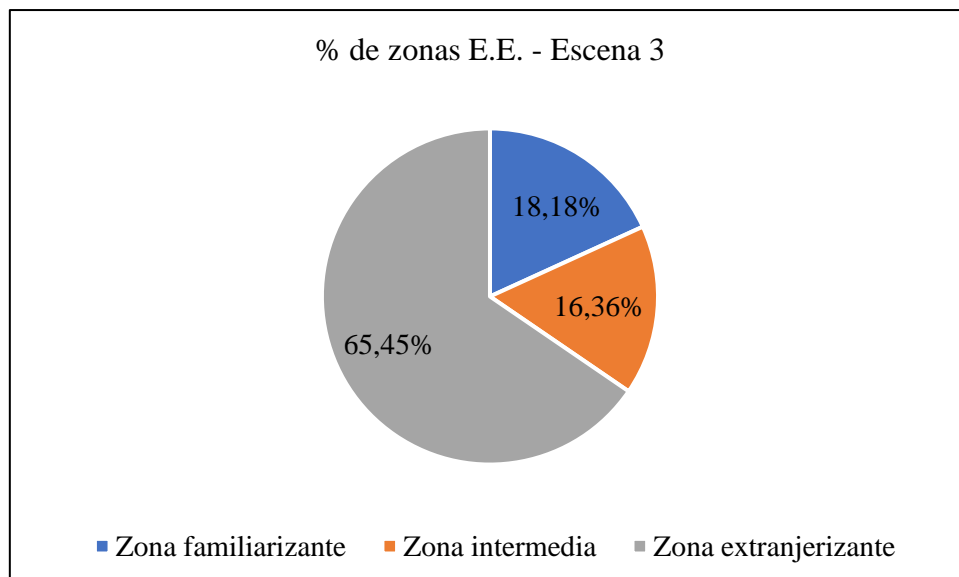


Gráfico 12: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 3.

6.4. Resultados del análisis de la escena 4

La escena 4 de la película está compuesta por un total de 25 réplicas, por lo que hemos analizado, en el conjunto de los dos doblajes del filme, 50 réplicas. Procedemos ahora a ofrecer los resultados de nuestros análisis.

6.4.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 4

En la versión en español neutro de la cinta hemos encontrado **90 técnicas**, mientras que, en el caso de la versión en español europeo, hemos localizado **80 técnicas**. Así pues, pasamos a exponer el número de casos por técnica que hemos encontrado, así como el porcentaje que representan del total, en la **Tabla 23**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	5	5,56 %	6	7,50 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	4	4,44 %	4	5,00 %
Traducción uno por uno	2	2,22 %	5	6,25 %
Traducción literal	26	28,89 %	26	32,50 %
Equivalente acuñado	11	12,22 %	13	16,25 %
Omisión	3	3,33 %	2	2,50 %
Reducción	12	13,33 %	6	7,50 %
Compresión	1	1,11 %	1	1,25 %
Particularización	0	0 %	1	1,25 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	1	1,11 %	0	0 %
Ampliación	4	4,44 %	3	3,75 %
Amplificación	4	4,44 %	1	1,25 %
Modulación	5	5,56 %	4	5,00 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	1	1,11 %	1	1,25 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	11	12,22 %	7	8,75 %

Tabla 23: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 4 de *La sirenita*.

Tal y como puede observarse, en el caso del **español neutro** la técnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 26 casos (un 28,89 %). A esta le siguen la *reducción* con 12 casos (13,33 %), el *equivalente acuñado* y la *creación discursiva* con 11 casos cada una (12,22 % por técnica), el *préstamo* y la *modulación* con 5 casos por técnica (5,56 % cada una), la *traducción palabra por palabra*, la *ampliación* y la *amplificación* con 4 casos cada una (4,44 % por técnica), la *omisión* con 3 casos (3,33 %), la *traducción uno por uno* con 2 casos (2,22 %) y, por último, la *compresión*, la *descripción* y la *sustitución* con un 1 caso por técnica (1,11 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *variación* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo** de la escena, la técnica más detectada en nuestro análisis ha sido la *traducción literal* con 26 casos (32,50 %). Tras esta, tenemos el *equivalente acuñado* con 13 casos (16,25 %), la *creación discursiva* con 7 casos (8,75 %), el *préstamo* y la *reducción* con 6 casos cada una (7,50 % por técnica), la *traducción uno por uno* con 5 casos (6,25 %), la *traducción palabra por palabra* y la *modulación* con 4 casos por técnica (5,00 % cada una), la *ampliación* con 3 casos (3,75 %), la *omisión* con 2 casos (2,50 %) y, en último lugar, la *compresión*, la *particularización*, la *amplificación* y la *sustitución* con un 1 caso cada una (1,25 % por técnica). No hemos encontrado ningún caso de las técnicas de *calco*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *variación* o *adaptación*.

Exponemos ahora los resultados del análisis mediante dos diagramas de barras que representan el número de casos (**Gráfico 13**) y los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 14**):

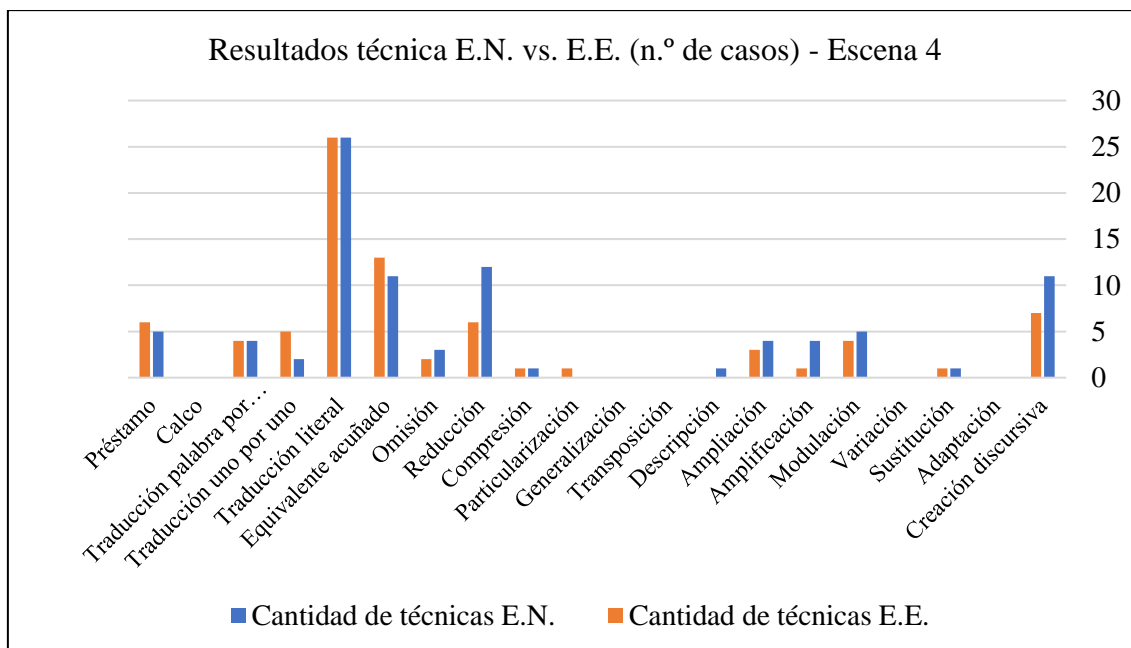


Gráfico 13: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 4.

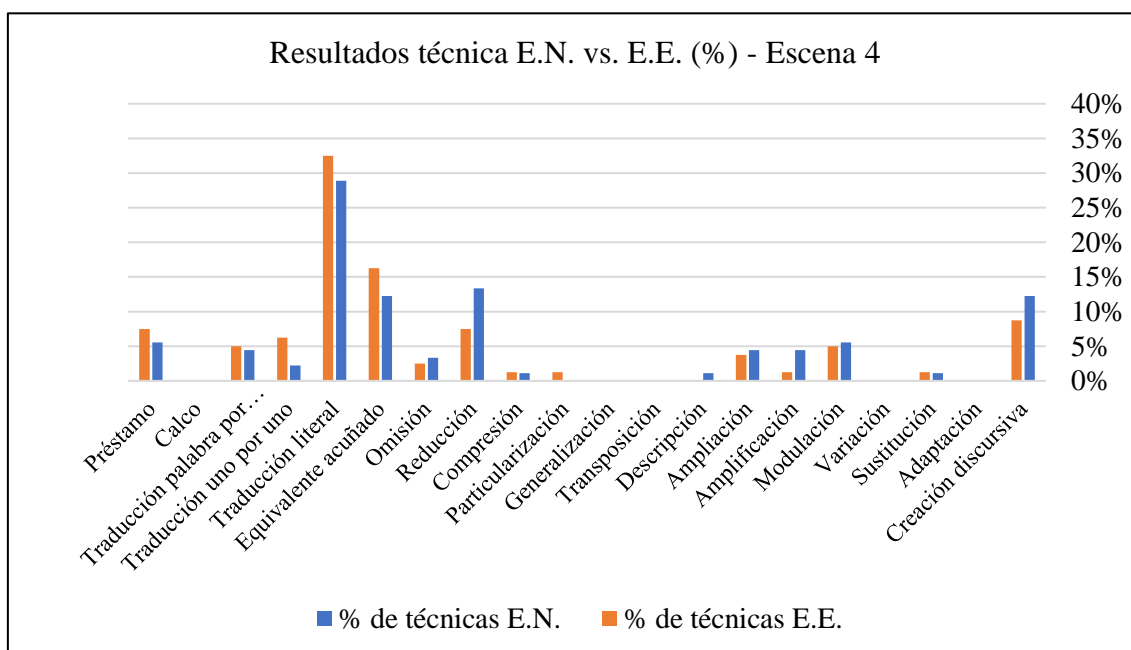


Gráfico 14: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 4.

6.4.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 4

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis de técnicas, pasamos a mostrar los resultados de nuestro análisis a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 24**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	5	5,56 %	6	7,50 %
Traducción literal	32	35,56 %	35	43,75 %
Equivalente acuñado	11	12,22 %	13	16,25 %
Cambio de extensión (acortamiento)	16	17,78 %	9	11,25 %
Cambio de nivel	0	0 %	1	1,25 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	1	1,11 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	8	8,89 %	4	5,00 %
Modulación	5	5,56 %	4	5,00 %
Modificación	1	1,11 %	1	1,25 %
Familiarización	11	12,22 %	7	8,75 %

Tabla 24: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 4 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en el doblaje en **español neutro**, la macrotécnica de la que hemos encontrado más casos ha sido la *traducción literal* con 32 casos (35,56 %). A esta le siguen el *cambio de extensión (acortamiento)* con 16 casos (17,78 %), el *equivalente acuñado* y la *familiarización* con 11 casos por macrotécnica (12,22 % cada una), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 8 casos (8,89 %), el *extranjerismo* y la *modulación* con 5 casos cada una (5,56 % por macrotécnica) y, por último, la *descripción* y la *modificación* con 1 caso cada una (1,11 % por macrotécnica). No hemos localizado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *modificación*.

Sobre el doblaje en **español europeo**, la macrotécnica más detectada en la escena ha sido la *traducción literal* con 35 casos (43,75 %). Seguidamente, encontramos el *equivalente acuñado* con 13 casos (16,25 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 9 casos (11,25 %), la *familiarización* con 7 casos (8,75 %), el *extranjerismo* con 6 casos (7,50 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modulación* con 4 casos por macrotécnica (5,00 % cada una) y, en último lugar, el *cambio de nivel* y la *modificación* con 1 caso cada una (1,25 % por macrotécnica). No hemos localizado el uso de la *transposición*, la *descripción*.

Mostramos ahora estos resultados con diagramas de barras —uno con el número de casos (véase **Gráfico 15**) y otro con los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 16**)—.

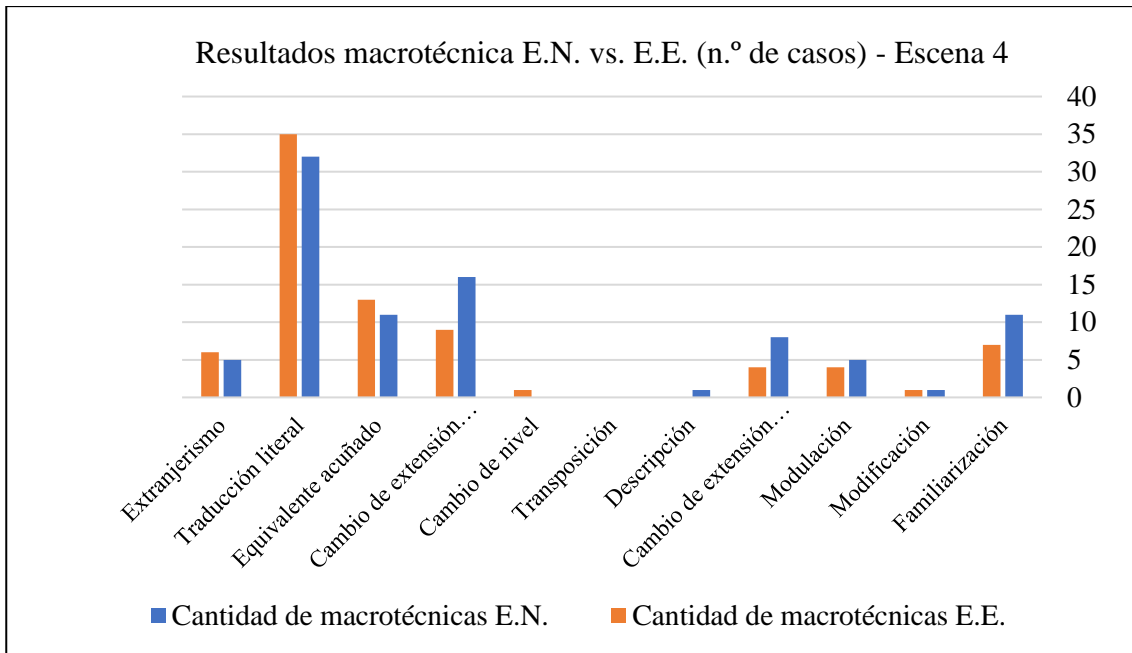


Gráfico 15: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 4.

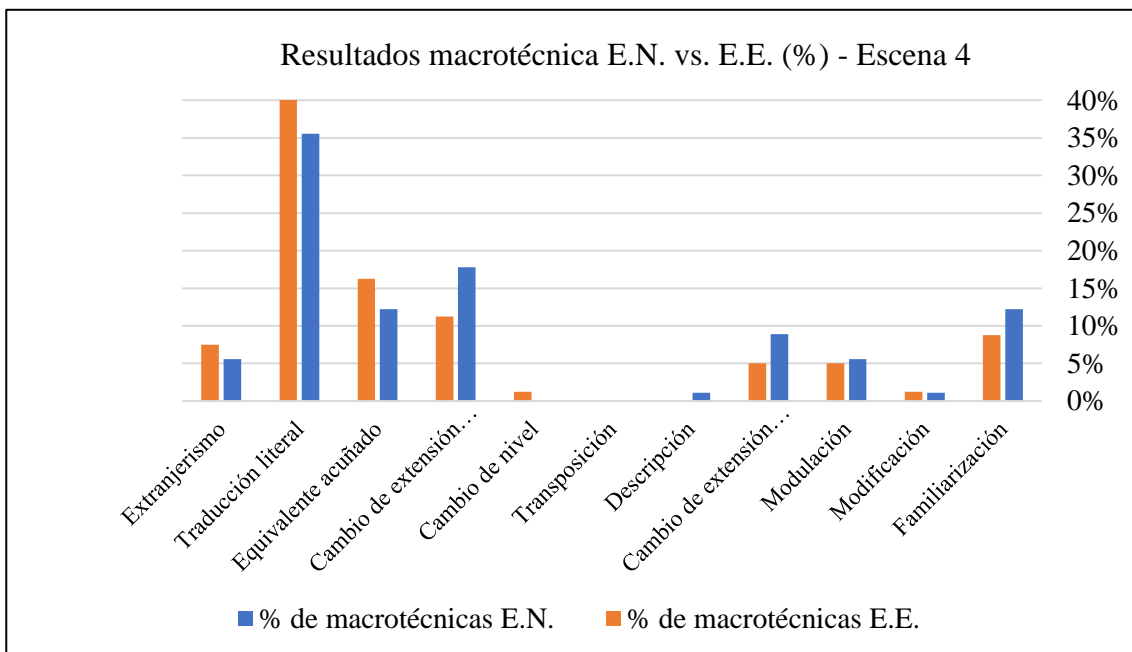


Gráfico 16: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 4.

6.4.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 4

Para finalizar nuestro análisis de la escena, a continuación, procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 25**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	48	53,33 %	54	67,50 %
Zona intermedia	25	27,78 %	14	17,50 %
Zona familiarizante	17	18,89 %	12	15,00 %

Tabla 25: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 4 de *La sirenita*.

En el caso de la versión en **español neutro**, hemos encontrado 48 técnicas pertenecientes a la zona extranjerizante (53,33 %), 25 a la zona intermedia (27,78 %) y, por último, 17 a la zona familiarizante (18,89 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos localizado 54 técnicas de la zona extranjerizante (67,50 %), 14 de la zona intermedia (17,50 %) y 12 de la zona familiarizante (15,00 %).

Pasamos ahora a mostrar estos datos en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 17**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 18**).

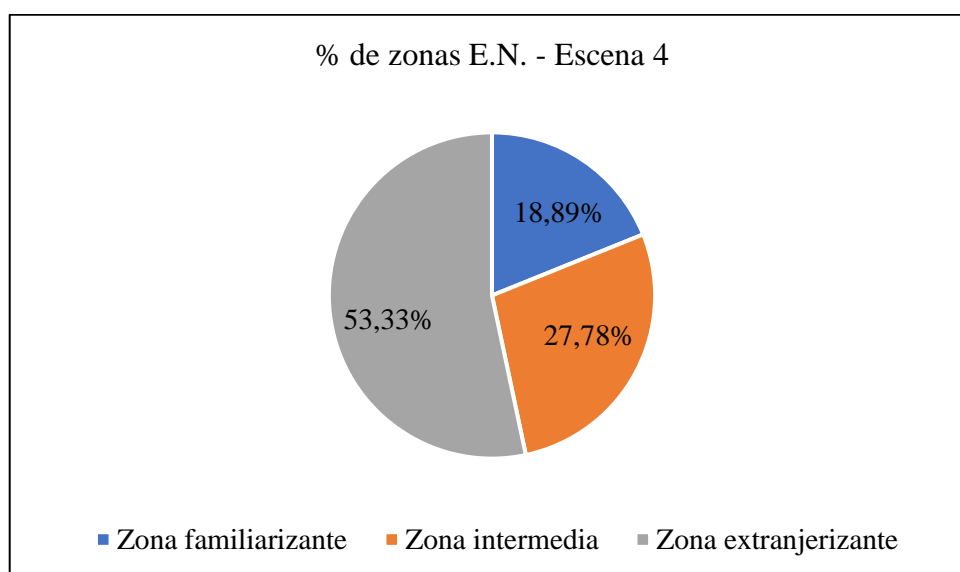


Gráfico 17: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 4.

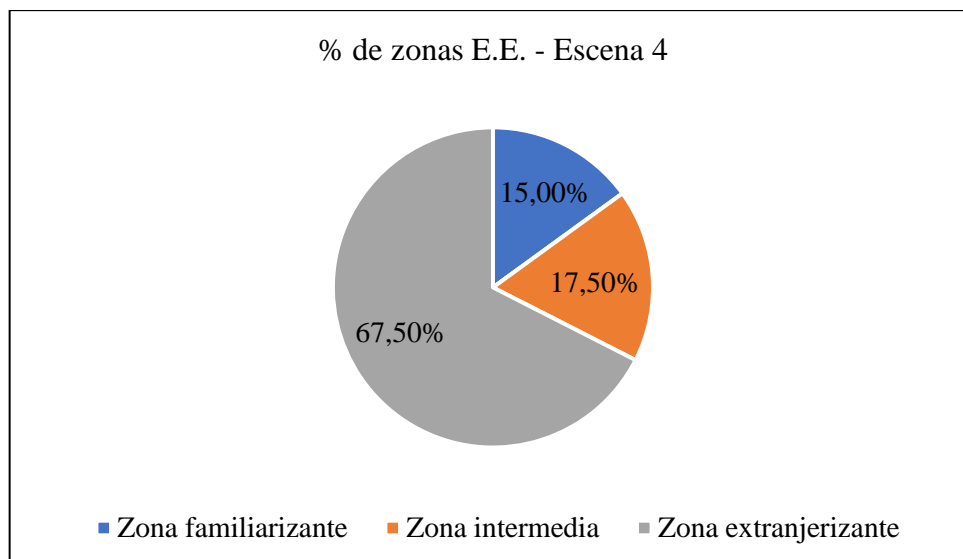


Gráfico 18: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 4.

6.5. Resultados del análisis de la escena 5

La escena 5 de la película está compuesta por 20 réplicas; es decir, se han analizado un total de 40 réplicas. Así pues, procedemos a exponer los resultados del análisis de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción que hemos encontrado en ellas.

6.5.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 5

A lo largo de nuestro análisis de la escena hemos encontrado, en la versión en español neutro, un total de **55 técnicas**. Por otro lado, en el caso de la versión en español europeo, hemos localizado **61 técnicas**. Procedemos ahora a exponer el número de caso por técnica y el porcentaje que representan, en la **Tabla 26**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	1	1,82 %	3	4,92 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	1	1,82 %	0	0 %
Traducción uno por uno	0	0 %	1	1,64 %
Traducción literal	22	40,00 %	27	44,26 %
Equivalente acuñado	6	10,91 %	5	8,20 %
Omisión	1	1,82 %	0	0 %
Reducción	5	9,09 %	8	13,11 %

Compresión	1	1,82 %	2	3,28 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	1	1,82 %	2	3,28 %
Ampliación	0	0 %	0	0 %
Amplificación	2	3,64 %	2	3,28 %
Modulación	1	1,82 %	0	0 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	14	25,45 %	11	18,03 %

Tabla 26: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 5 de *La sirenita*.

En el caso de la versión en **español neutro**, tal y como podemos observar, la técnica de traducción más detectada ha sido la *traducción literal* con 22 casos (40,00 %), seguida por la *creación discursiva* con 14 casos (25,45 %), el *equivalente acuñado* con 6 casos (10,91 %), la *reducción* con 5 casos (9,09 %), la *amplificación* con 2 casos (3,64%) y, finalmente, el *préstamo*, la *traducción palabra por palabra*, la *omisión*, la *compresión*, la *descripción* y la *modulación* con 1 caso por técnica (1,82 % cada una). No hemos localizado casos de *calco*, *traducción uno por uno*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *ampliación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la técnica más utilizada es, nuevamente, la *traducción literal* con 27 casos (44,26 %), a la que siguen la *creación discursiva* con 11 casos (18,03 %), la *reducción* con 8 casos (13,11 %), el *equivalente acuñado* con 5 casos (8,20 %), el *préstamo* con 3 casos (4,92 %), la *compresión*, la *descripción* y la *amplificación* con 2 casos cada una (3,28 % por técnica) y, por último, la *traducción uno por uno* con 1 caso (1,64 %). No hemos encontrado, por otro lado, el uso de las técnicas de *calco*, *traducción palabra por palabra*, *omisión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *ampliación*, *modulación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

Mostramos ahora estos resultados mediante dos diagramas de barras —uno con el número de casos (**Gráfico 19**) y otro con los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 20**)—.

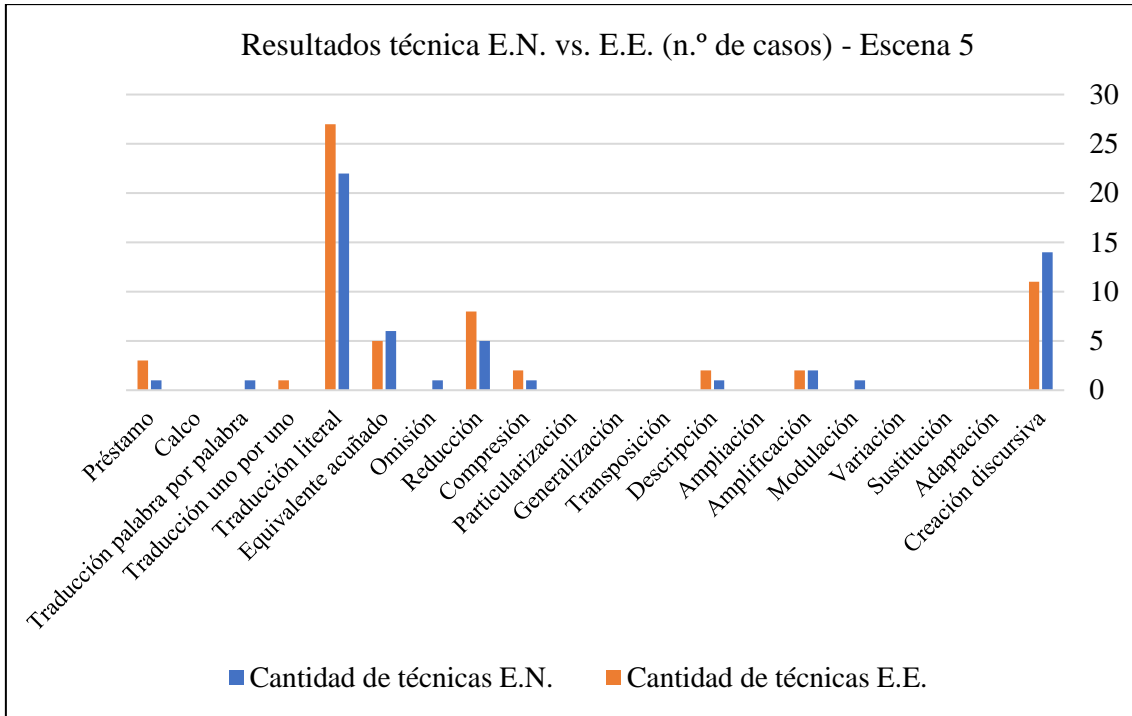


Gráfico 19: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 5.

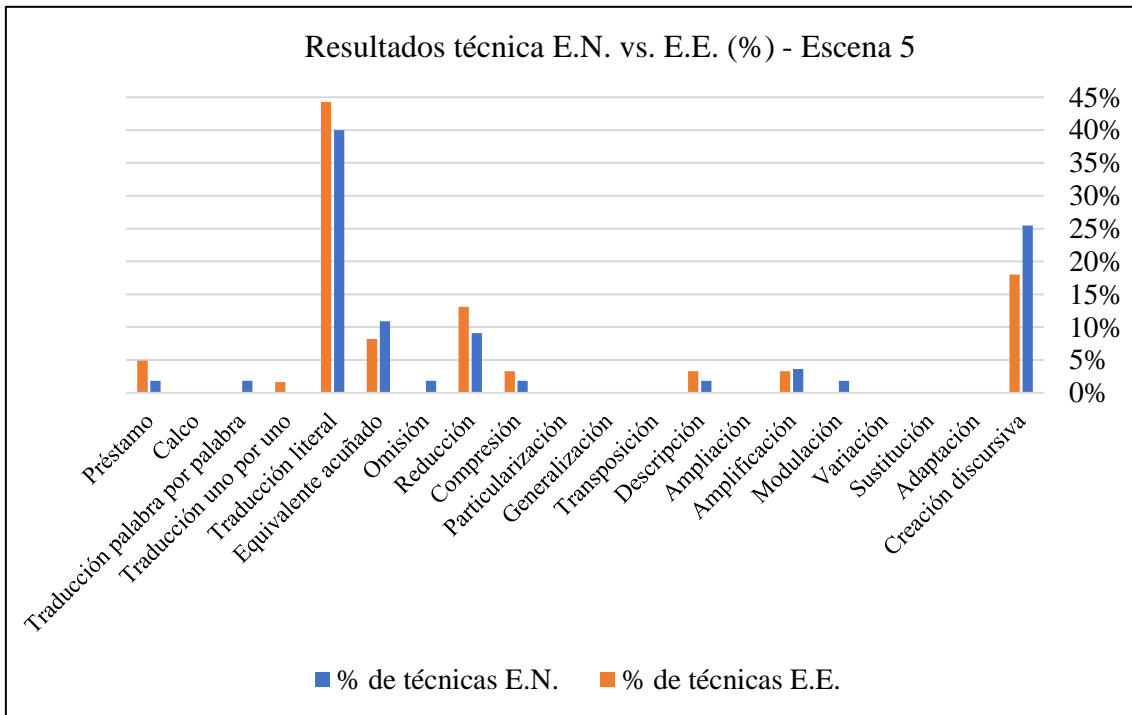


Gráfico 20: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 5.

6.5.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 5

Una vez expuestos los resultados del análisis de técnicas de la escena 5, pasamos a exponer los resultados del análisis a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 27**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	1	1,82 %	3	4,92 %
Traducción literal	23	41,82 %	28	45,90 %
Equivalente acuñado	6	10,91 %	5	8,20 %
Cambio de extensión (acortamiento)	7	12,73 %	10	16,39 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	1	1,82 %	2	3,28 %
Cambio de extensión (alargamiento)	2	3,64 %	2	3,28 %
Modulación	1	1,82 %	0	0 %
Modificación	0	0 %	0	0 %
Familiarización	14	25,45 %	11	18,03 %

Tabla 27: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 5 de *La sirenita*.

Como podemos observar, la principal macrotécnica detectada en la versión en **español neutro** de la película ha sido la *traducción literal* con 23 casos (41,82 %). A esta le siguen la *familiarización* con 14 casos (25,45 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 7 casos (12,73 %), el *equivalente acuñado* con 6 casos (10,91 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos (3,64 %) y, en último lugar, el *extranjerismo*, la *descripción* y la *modulación* con 1 caso por macrotécnica (1,82 % cada una). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *modificación*.

En lo que respecta al doblaje en **español europeo**, la macrotécnica más usada ha sido también la *traducción literal* con 28 casos (45,90 %), seguida de la *familiarización* con 11 casos (18,03 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 10 casos (16,39 %), el *equivalente acuñado* con 5 casos (8,20 %), el *extranjerismo* con 3 casos (4,92 %) y, por último, la *descripción* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos cada una

(3,28 % por macrotécnica). No hemos localizado casos de *cambio de nivel*, *transposición*, *modulación* o *modificación*.

Pasamos ahora a exponer estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras, de nuevo representando el número de casos (**Gráfico 21**) y los porcentajes de frecuencia que representan (**Gráfico 22**).

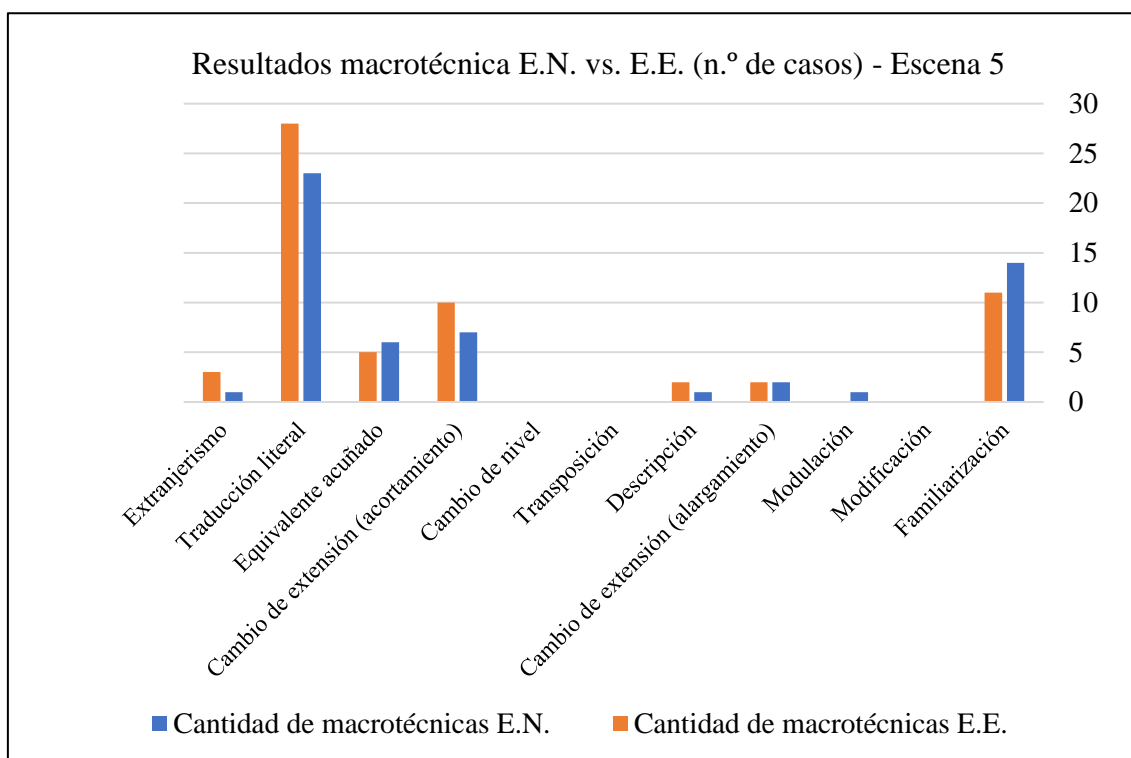


Gráfico 21: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 5.

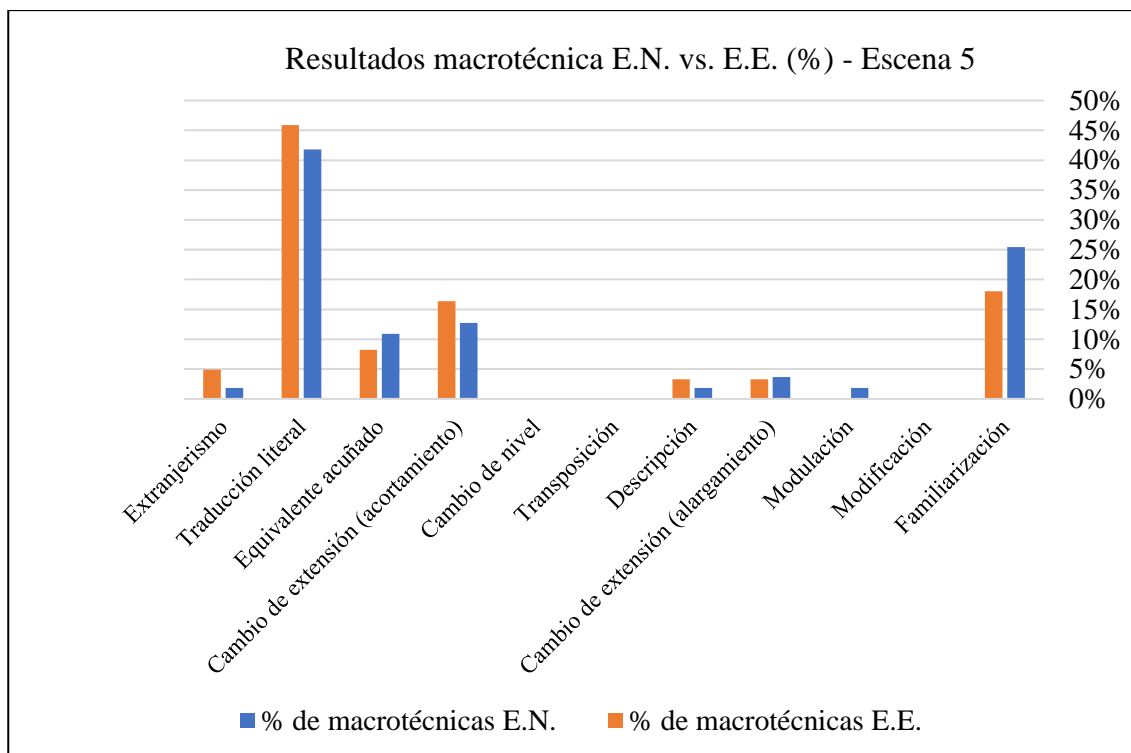


Gráfico 22: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 5.

6.5.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 5

Para finalizar nuestro análisis de la escena, procedemos, a continuación, a mostrar los resultados obtenidos a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 28**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	30	54,55 %	36	59,02 %
Zona intermedia	10	18,18 %	14	22,95 %
Zona familiarizante	15	27,27 %	11	18,03 %

Tabla 28: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 5 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro** hemos localizado 30 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (54,55 %), 10 de la *zona intermedia* (18,18 %) y 15 de la *zona familiarizante* (27,27 %). Por otro lado, en el caso de la versión en **español europeo**, hemos encontrado 36 técnicas de la *zona extranjerizante* (59,02 %), 14 de la *zona intermedia* (22,95 %) y 11 de la *zona familiarizante* (18,03 %).

Exponemos ahora los resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 23**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 24**).

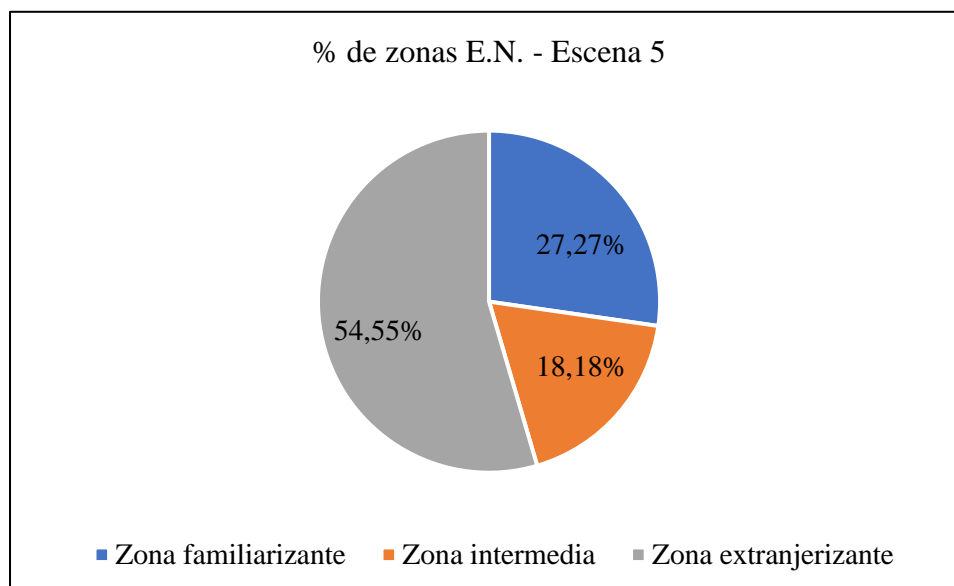


Gráfico 23: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 5.

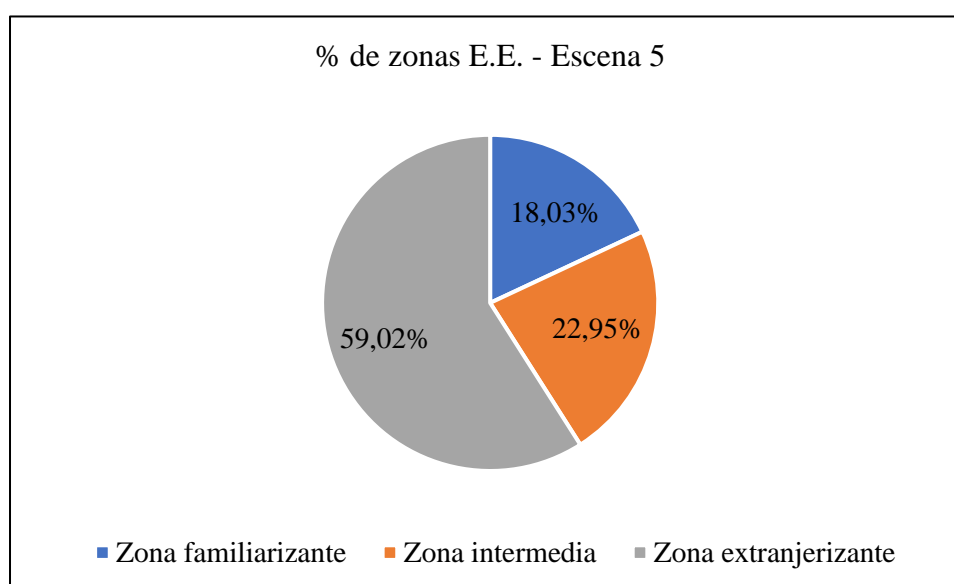


Gráfico 24: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 5.

6.6. Resultados del análisis de la escena 6

La escena 6 de la película se compone por un total de 31 réplicas en su versión original, por lo que en nuestra tesis doctoral hemos analizado un total de 62 réplicas entre los

doblajes en español neutro y español europeo. A continuación, pasamos a exponer los resultados de los análisis a nivel técnica, macrotécnica y zona de traducción de la escena.

6.6.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 6

En nuestro análisis de las técnicas de traducción de la escena 6 del filme hemos localizado un total de **114 técnicas** de traducción, tanto en la versión en español neutro como en español europeo. Así, procedemos a exponer el número de casos por técnica y el porcentaje que representan, en la **Tabla 29**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	2	1,75 %	2	1,75 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	3	2,63 %	4	3,51 %
Traducción uno por uno	4	3,51 %	6	5,26 %
Traducción literal	39	34,21 %	45	39,47 %
Equivalente acuñado	12	10,53 %	14	12,28 %
Omisión	5	4,39 %	1	0,88 %
Reducción	13	11,40 %	11	9,65 %
Compresión	1	0,88 %	2	1,75 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	1	0,88 %	0	0 %
Transposición	2	1,75 %	1	0,88 %
Descripción	4	3,51 %	1	0,88 %
Ampliación	5	4,39 %	7	6,14 %
Amplificación	3	2,63 %	1	0,88 %
Modulación	2	1,75 %	1	0,88 %
Variación	8	7,02 %	8	7,02 %
Sustitución	1	0,88 %	1	0,88 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	9	7,89 %	9	7,89 %

Tabla 29: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 6 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro**, la técnica más observada en nuestro análisis ha sido la *traducción literal* con 39 casos (34,21 %). A esta le siguen la *reducción* con 13 casos (11,40 %), el *equivalente acuñado* con 12 casos (10,53 %),

la *creación discursiva* con 9 casos (7,89 %), la *variación* con 8 casos (7,02 %), la *omisión* y la *ampliación* con 5 casos cada una (4,39 % por técnica), la *traducción uno por uno* y la *descripción* con 4 casos por técnica (3,51 % cada una), la *traducción palabra por palabra* y la *amplificación* con 3 casos cada una (2,63 % por técnica), el *préstamo*, la *transposición* y la *modulación* con 2 casos por técnica (1,75 % cada una), y, en último lugar, la *compresión*, la *generalización* y la *sustitución* con 1 caso cada una (0,88 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización* o *adaptación*.

En lo que respecta al **español europeo**, la técnica más utilizada ha sido también la *traducción literal* con 45 casos (39,47 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 14 casos (12,28 %), la *reducción* con 11 casos (9,65 %), la *creación discursiva* con 9 casos (7,89 %), la *variación* con 8 casos (7,02 %), la *ampliación* con 7 casos (6,14 %), la *traducción uno por uno* con 6 casos (5,26 %), la *traducción palabra por palabra* con 4 casos (3,51 %), el *préstamo* y la *compresión* con 2 casos cada una (1,75 % por técnica) y, finalmente, la *omisión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *amplificación*, *modulación* y *sustitución* con 1 caso por técnica (0,88 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco* o *adaptación*.

Exponemos, seguidamente, los resultados del análisis de forma gráfica mediante dos diagramas de barras que representan el número de casos (**Gráfico 25**) y los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 26**).

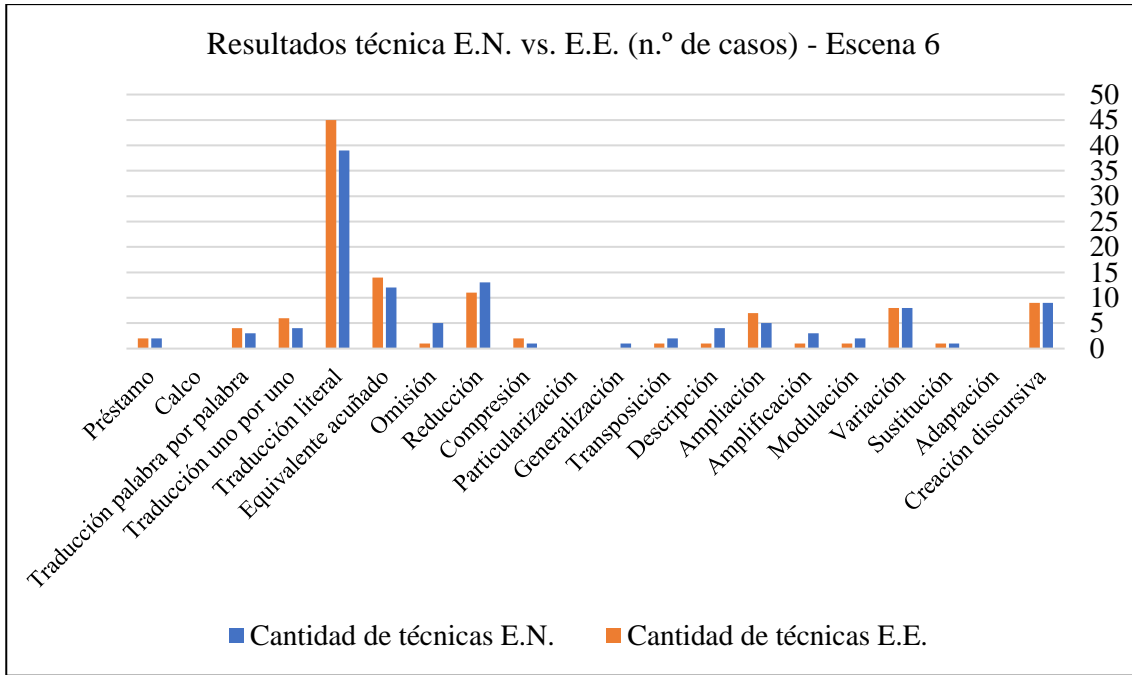


Gráfico 25: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 6.

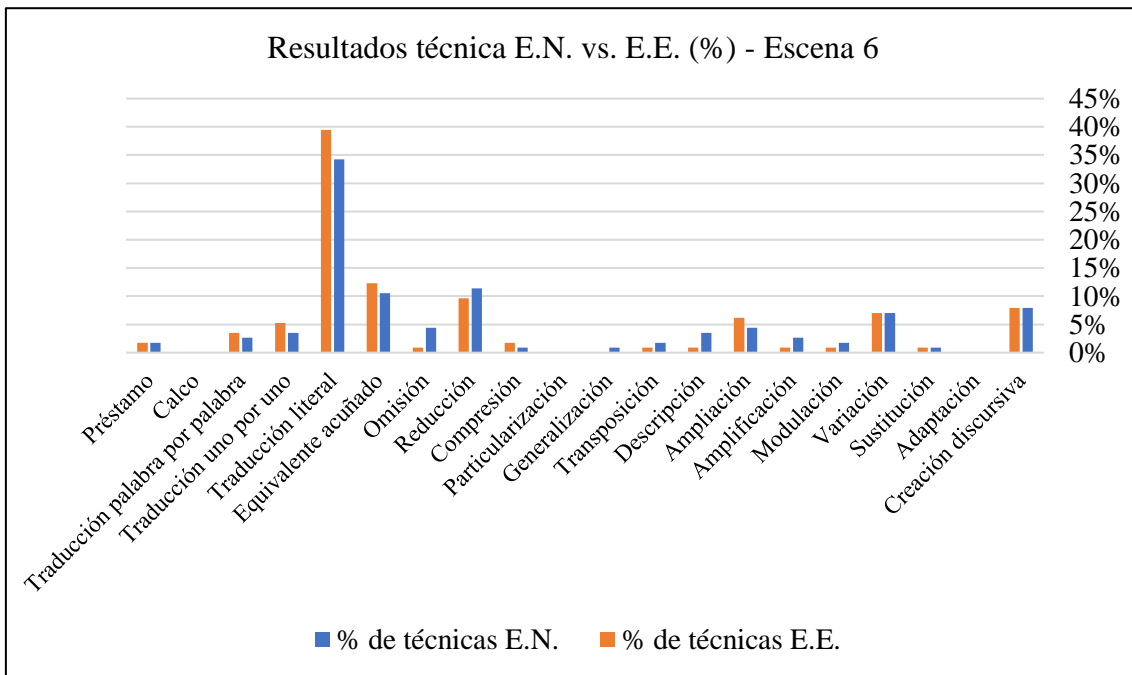


Gráfico 26: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 6.

6.6.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 6

Tras haber expuesto los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, exponemos ahora los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 30**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	2	1,75 %	2	1,75 %
Traducción literal	46	40,35 %	55	48,25 %
Equivalente acuñado	12	10,53 %	14	12,28 %
Cambio de extensión (acortamiento)	19	16,67 %	14	12,28 %
Cambio de nivel	1	0,88 %	0	0 %
Transposición	2	1,75 %	1	0,88 %
Descripción	4	3,51 %	1	0,88 %
Cambio de extensión (alargamiento)	8	7,02 %	8	7,02 %
Modulación	2	1,75 %	1	0,88 %
Modificación	9	7,89 %	9	7,89 %
Familiarización	9	7,89 %	9	7,89 %

Tabla 30: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 6 de *La sirenita*.

En el caso del doblaje en **español neutro**, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 46 casos (40,35 %). Seguidamente, encontramos el *cambio de extensión (acortamiento)* con 19 casos (16,67 %), el *equivalente acuñado* con 12 casos (10,53 %), la *familiarización* y la *modificación* con 9 casos cada una (7,89 % por macrotécnica), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 8 casos (7,02 %), la *descripción* con 4 casos (3,51 %), el *extranjerismo*, la *transposición* y la *modulación* con dos casos por macrotécnica (1,75 % cada una) y, finalmente, el *cambio de nivel* con 1 caso (0,88 %).

Por otro lado, acerca del doblaje en **español europeo**, la principal macrotécnica ha sido nuevamente la *traducción literal* con 55 casos (48,25 %), tras la que encontramos el *equivalente acuñado* y el *cambio de extensión (acortamiento)* con 14 casos por macrotécnica (12,28 % cada una), la *familiarización* y la *modificación* con 9 casos (7,89 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 8 casos (7,02 %), el *extranjerismo* con 2 casos (1,75 %) y, por último, la *transposición*, la *descripción* y la *modulación* con 1 caso por macrotécnica (0,88 % cada una). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*.

Exponemos ahora estos resultados de forma gráfica mediante diagramas de barras:

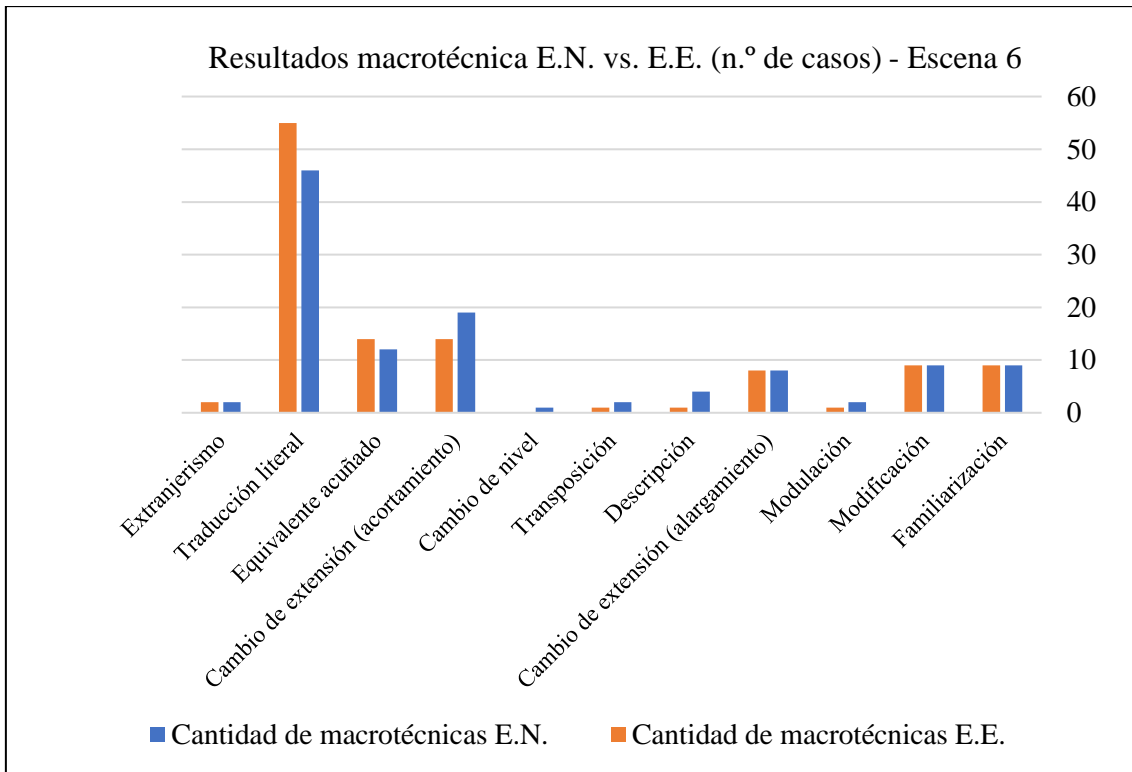


Gráfico 27: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 6.

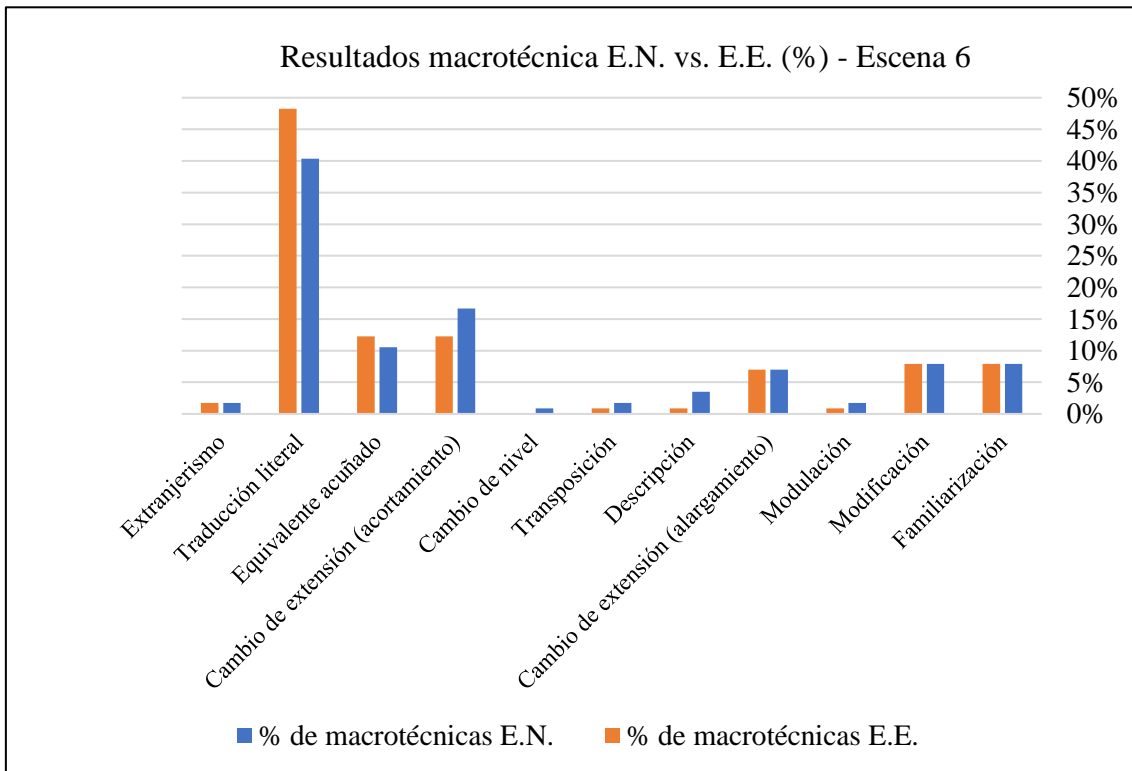


Gráfico 28: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 6.

6.6.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 6

En último lugar, vamos a presentar los resultados del análisis de la escena a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 31**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	60	52,63 %	71	62,28 %
Zona intermedia	34	29,82 %	24	21,05 %
Zona familiarizante	20	17,54 %	19	16,67 %

Tabla 31: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 6 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** hemos identificado 60 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (52,63 %), 34 a la *zona intermedia* (29,82 %) y 20 a la *zona familiarizante* (17,54 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, identificamos 71 técnicas de la *zona extranjerizante* (62,28 %), 24 de la *zona intermedia* (21,05 %) y 19 de la *zona familiarizante* (16,67 %).

Exponemos estos resultados de forma gráfica en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 29**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 30**).

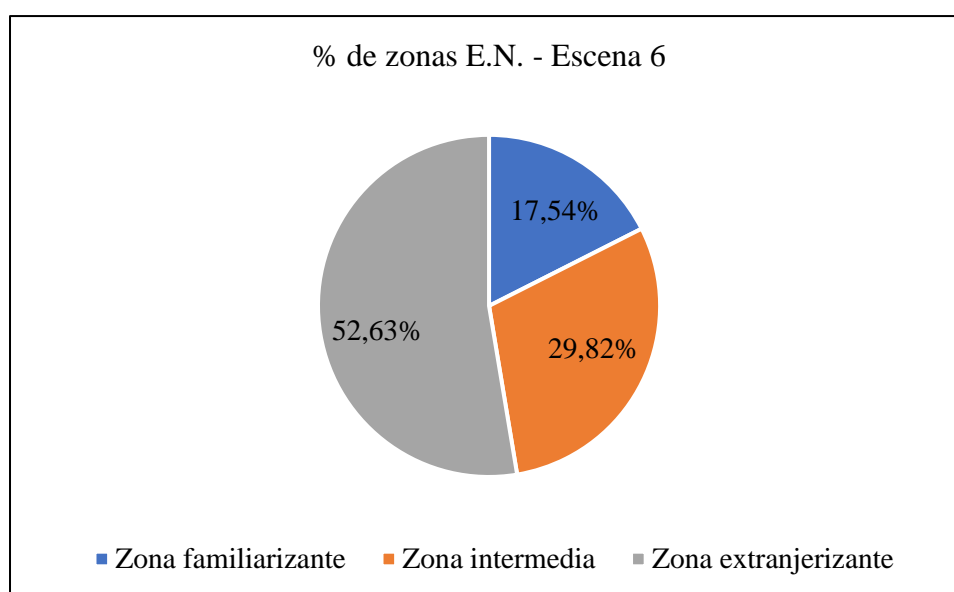


Gráfico 29: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 6.

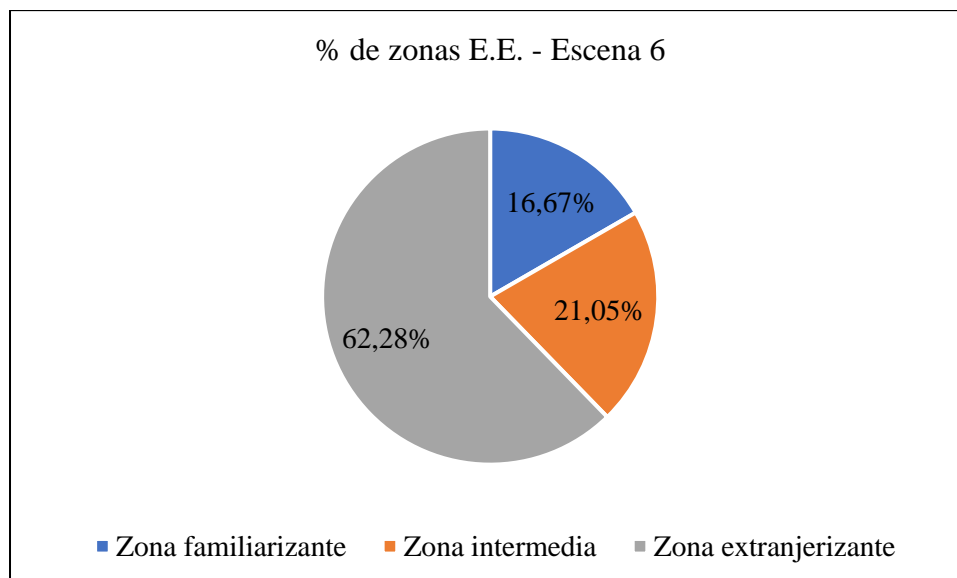


Gráfico 30: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 6.

6.7. Resultados del análisis de la escena 7

La escena 7 de la película está compuesta por 17 réplicas en su versión original, por lo que se han analizado 34 réplicas entre la versión en español neutro y en español europeo. Procedemos a mostrar los resultados del análisis.

6.7.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 7

En total, tanto en la versión en español neutro como en la de español europeo hemos localizado **94 técnicas de traducción**. A continuación, procedemos a exponer el número de casos por técnica y el porcentaje que representan, en la **Tabla 32**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	0	0 %
Calco	1	1,06 %	1	1,06 %
Traducción palabra por palabra	1	1,06 %	2	2,13 %
Traducción uno por uno	0	0 %	1	1,06 %
Traducción literal	26	27,66 %	21	22,34 %
Equivalente acuñado	10	10,64 %	11	11,70 %
Omisión	2	2,13 %	1	1,06 %
Reducción	9	9,57 %	12	12,77 %
Compresión	2	2,13 %	3	3,19 %

Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	1	1,06 %	1	1,06 %
Transposición	1	1,06 %	1	1,06 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	5	5,32 %	1	1,06 %
Amplificación	1	1,06 %	2	2,13 %
Modulación	2	2,13 %	4	4,26 %
Variación	6	6,38 %	6	6,38 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	27	28,72 %	27	28,72 %

Tabla 32: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 7 de *La sirenita*.

Tal y como podemos observar, la principal técnica empleada en la versión en **español neutro** ha sido la *creación discursiva* con 27 casos (28,72 %). Seguidamente, encontramos la *traducción literal* con 26 casos (27,66 %), el *equivalente acuñado* con 10 casos (10,64 %), la *reducción* con 9 casos (9,57 %), la *variación* con 6 casos (6,38 %), la *ampliación* con 5 casos (5,32 %), la *omisión*, la *compresión* y la *modulación* con 2 casos por técnica (2,13 % cada una) y, por último, el *calco*, la *traducción palabra por palabra*, la *generalización*, la *transposición* y la *ampliación* con 1 caso cada una (1,06 % por técnica). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *traducción uno por uno*, *particularización*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la técnica de traducción más utilizada ha sido también la *creación discursiva* con 27 casos (28,72 %), tras la que encontramos la *traducción literal* con 21 casos (22,34 %), la *reducción* con 12 casos (12,77 %), el *equivalente acuñado* con 11 casos (11,70 %), la *variación* con 6 casos (6,38 %), la *modulación* con 4 casos (4,26 %), la *compresión* con 3 casos (3,19 %), la *traducción palabra por palabra* y la *amplificación* con 2 casos por técnica (2,13 % cada una) y, finalmente, el *calco*, la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *generalización*, la *transposición* y la *ampliación* con 1 caso cada una (1,06 % por técnica). No hemos localizado casos de *préstamo*, *particularización*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

A continuación, exponemos estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras que representan el número de casos (**Gráfico 31**) y los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 32**).

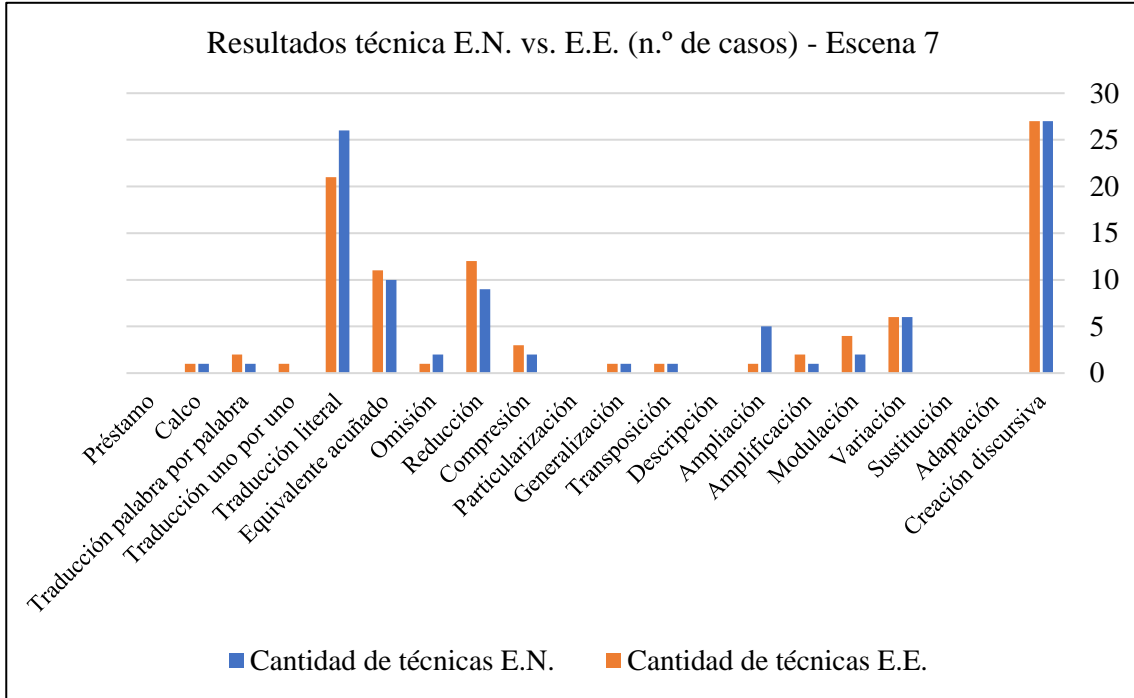


Gráfico 31: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 7.

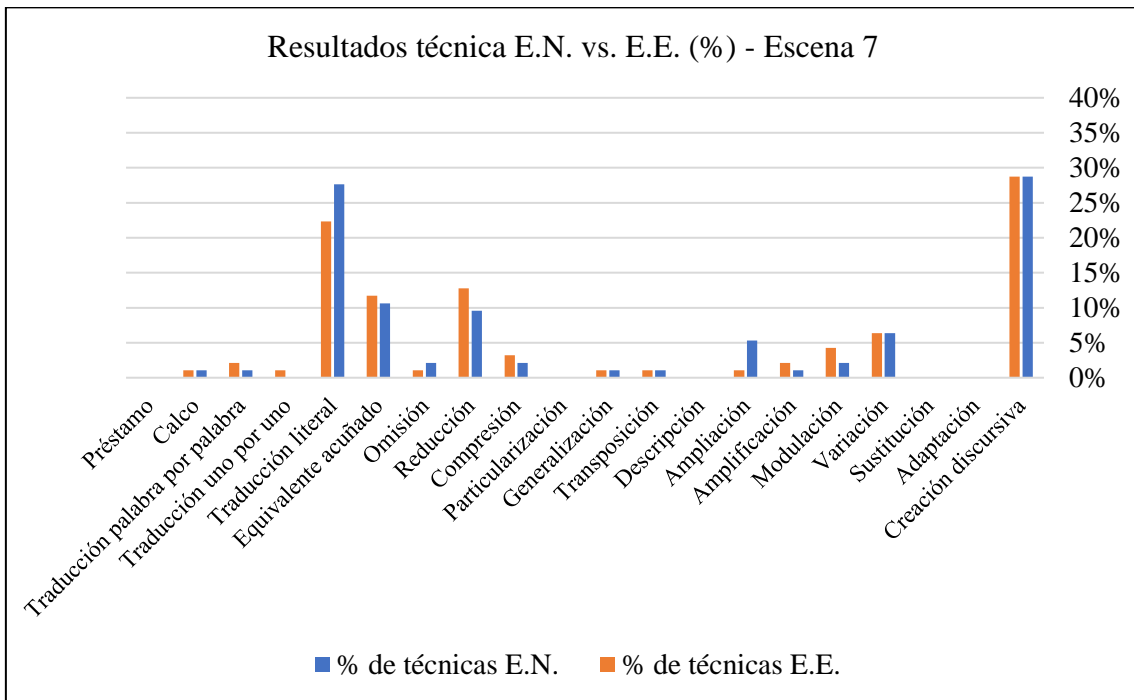


Gráfico 32: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 7.

6.7.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 7

Una vez expuestos los resultados del análisis a nivel de técnicas de traducción de la escena, mostramos aquí los resultados de nuestro análisis a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 33**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	1	1,06 %	1	1,06 %
Traducción literal	27	28,72 %	24	25,53 %
Equivalente acuñado	10	10,64 %	11	11,70 %
Cambio de extensión (acortamiento)	13	13,83 %	16	17,02 %
Cambio de nivel	1	1,06 %	1	1,06 %
Transposición	1	1,06 %	1	1,06 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	6	6,38 %	3	3,19 %
Modulación	2	2,13 %	4	4,26 %
Modificación	6	6,38 %	6	6,38 %
Familiarización	27	28,72 %	27	28,72 %

Tabla 33: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 7 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en el caso de la versión en **español neutro**, nuestro análisis muestra que las dos macrotécnicas más empleadas han sido la *traducción literal* y la *familiarización* con 27 casos cada una (28,72 % por macrotécnica). A estas les siguen el *cambio de extensión (acortamiento)* con 13 casos (13,83 %), el *equivalente acuñado* con 10 casos (10,64 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modificación* con 6 casos por macrotécnica (6,38 % cada una), la *modulación* con 2 casos (2,13 %) y, finalmente, el *extranjerismo*, el *cambio de nivel* y la *transposición* con 1 caso cada una (1,06 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *descripción*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la principal macrotécnica ha sido la *familiarización* con 27 casos (28,72 %), seguida por la *traducción literal* con 24 casos (25,53 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 16 casos (17,02 %), el *equivalente acuñado* con 11 casos (11,70 %), la *modificación* con 6 casos (6,38 %),

la *modulación* con 4 casos (4,26 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 3 casos (3,19 %) y, en último lugar, el *extranjerismo*, el *cambio de nivel* y la *transposición* con 1 caso por macrotécnica (1,06 % cada una). No hemos localizado casos de *descripción*.

Exponemos ahora estos resultados de manera gráfica mediante dos diagramas de barras representando el número de casos (**Gráfico 33**) y el porcentaje de frecuencia (**Gráfico 34**).

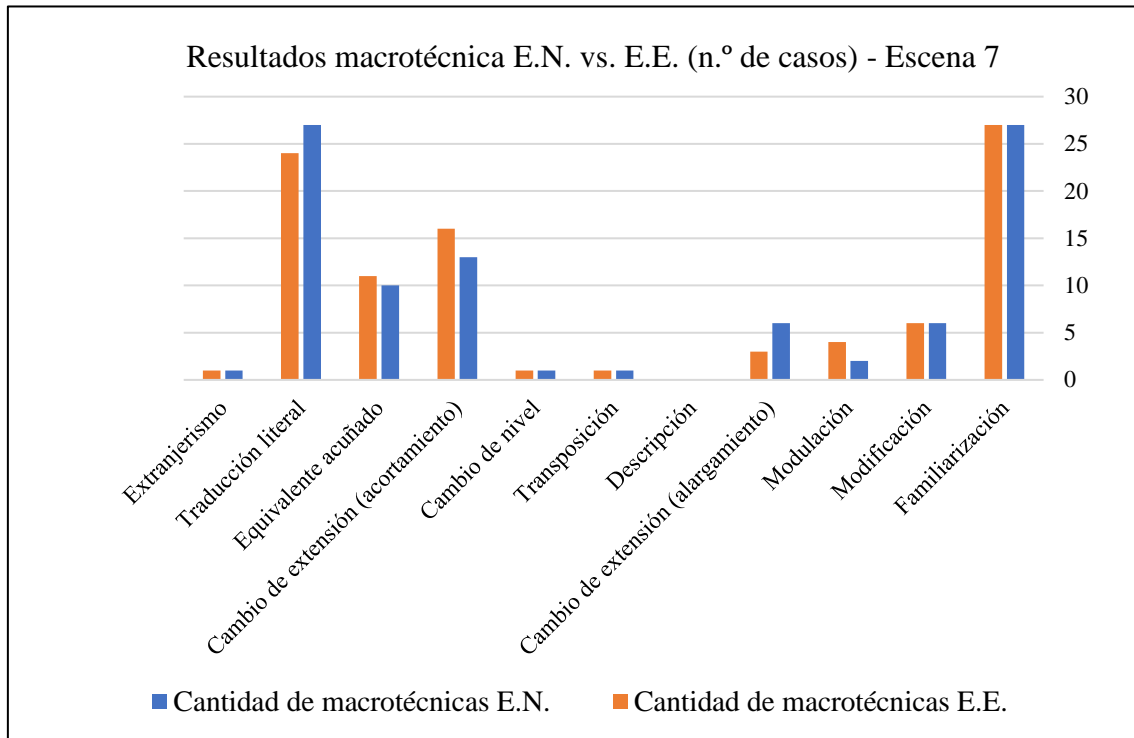


Gráfico 33: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 7.

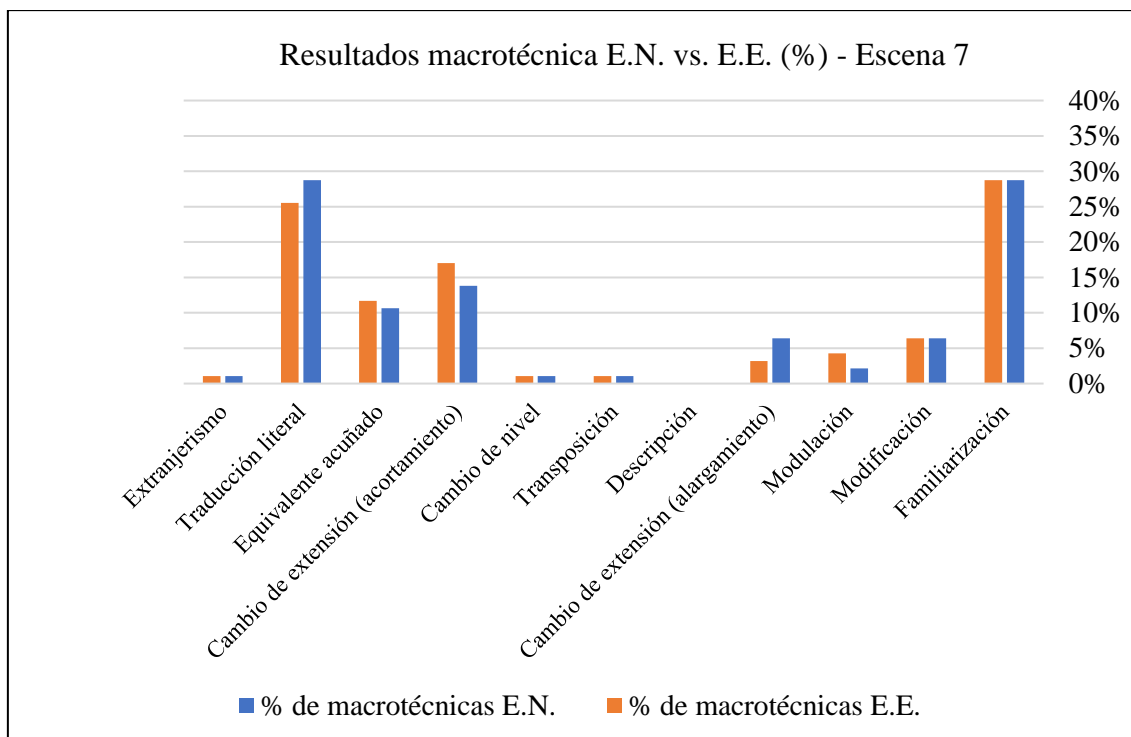


Gráfico 34: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 7.

6.7.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 7

A continuación, mostramos los resultados del análisis de la escena a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 34**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	38	40,43 %	36	38,30 %
Zona intermedia	21	22,34 %	21	22,34 %
Zona familiarizante	35	37,23 %	37	39,36 %

Tabla 34: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 7 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** hemos identificado 38 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (40,43 %), 21 a la *zona intermedia* (22,34 %) y 35 a la *zona familiarizante* (37,23 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, identificamos 36 técnicas de la *zona extranjerizante* (38,30 %), 21 de la *zona intermedia* (22,34 %) y 37 de la *zona familiarizante* (39,36 %).

Mostramos también estos resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 35**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 36**).

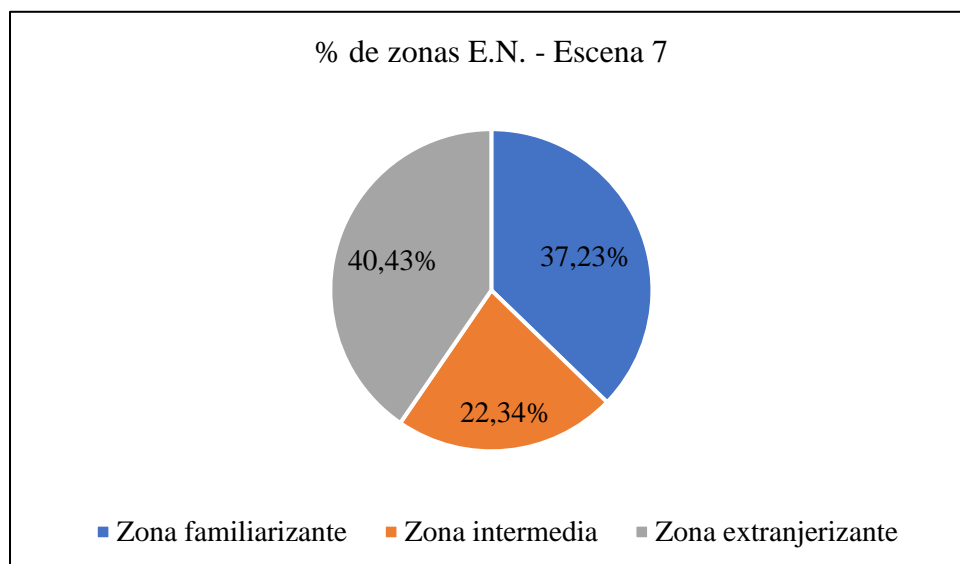


Gráfico 35: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 7.

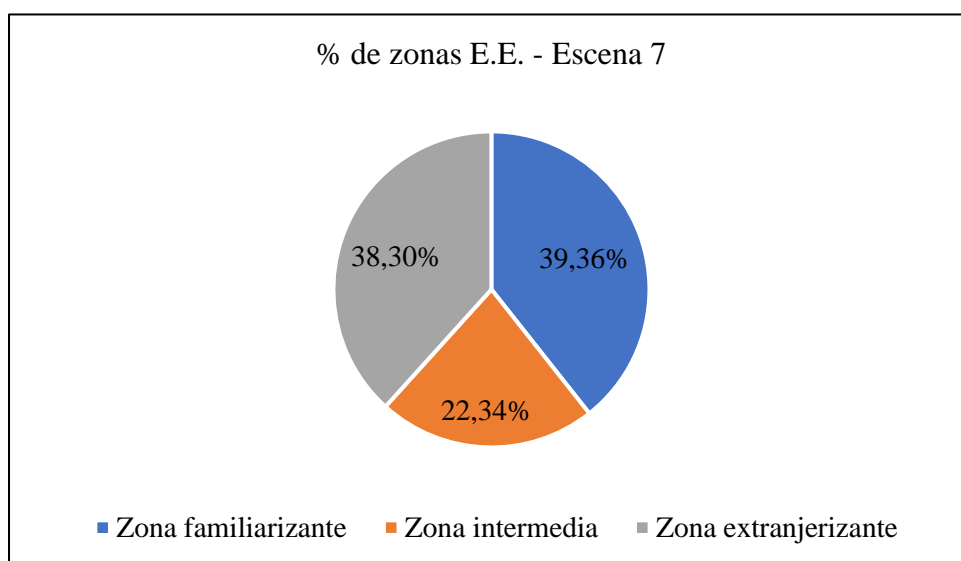


Gráfico 36: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 7.

6.8. Resultados del análisis de la escena 8

La escena 8 de la película está compuesta por un total de 22 réplicas, por lo que entre los dos doblajes de la película hemos analizado 44 réplicas. Procedemos a mostrar el resultado de nuestro análisis.

6.8.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 8

A lo largo de nuestro análisis hemos detectado **85 técnicas** en la versión en español neutro del filme, mientras que hemos encontrado **86 técnicas** en la versión en español europeo. Mostramos, a continuación, los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 35**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	3	3,53 %	8	9,30 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	1	1,18 %	1	1,16 %
Traducción uno por uno	3	3,53 %	5	5,81 %
Traducción literal	26	30,59 %	25	29,07 %
Equivalente acuñado	17	20,00 %	17	19,77 %
Omisión	3	3,53 %	2	2,33 %
Reducción	11	12,94 %	8	9,30 %
Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	4	4,71 %	5	5,81 %
Amplificación	3	3,53 %	1	1,16 %
Modulación	1	1,18 %	1	1,16 %
Variación	1	1,18 %	1	1,16 %
Sustitución	1	1,18 %	1	1,16 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	11	12,94 %	11	12,79 %

Tabla 35: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 8 de *La sirenita*.

En lo que respecta a la versión en **español neutro** la principal técnica de traducción ha sido la *traducción literal* con 26 casos (30,59 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 17 casos (20,00 %), la *reducción* y la *creación discursiva* con 11 casos por técnica (12,94 % cada una), la *ampliación* con 4 casos (4,71 %), el *préstamo*, la *traducción uno por uno*, la *omisión* y la *amplificación* con 3 casos cada una (3,53 % por técnica) y, finalmente, la *traducción palabra por palabra*, la *modulación*, la *variación* y la *sustitución* con 1 caso cada una (1,18 % por técnica). No hemos encontrado casos de

calco, compresión, particularización, generalización, transposición, descripción o adaptación.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la técnica más detectada ha sido, de nuevo, la *traducción literal* con 25 casos (29,07 %). Tras ella, encontramos el *equivalente acuñado* con 17 casos (19,77 %), la *creación discursiva* con 11 casos (12,79 %), el *préstamo* y la *reducción* con 8 casos por técnica (9,30 % cada una), la *traducción uno por uno* y la *ampliación* con 5 casos cada una (5,81 % por técnica), la *omisión* con 2 casos (2,33 %) y, por último, la *traducción palabra por palabra*, la *amplificación*, la *modulación*, la *variación* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (1,16 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco, compresión, particularización, generalización, transposición, descripción o adaptación.*

A continuación, pasamos a exponer estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras, uno representando el número de caso (**Gráfico 37**) y otro los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 38**).

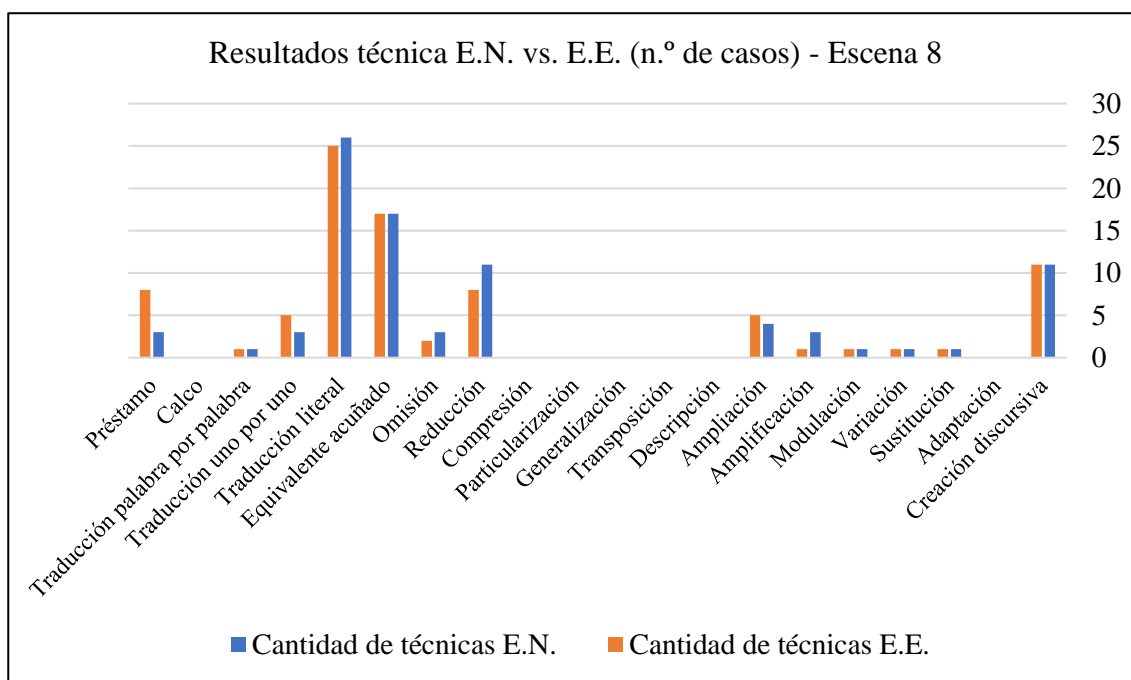


Gráfico 37: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 8.

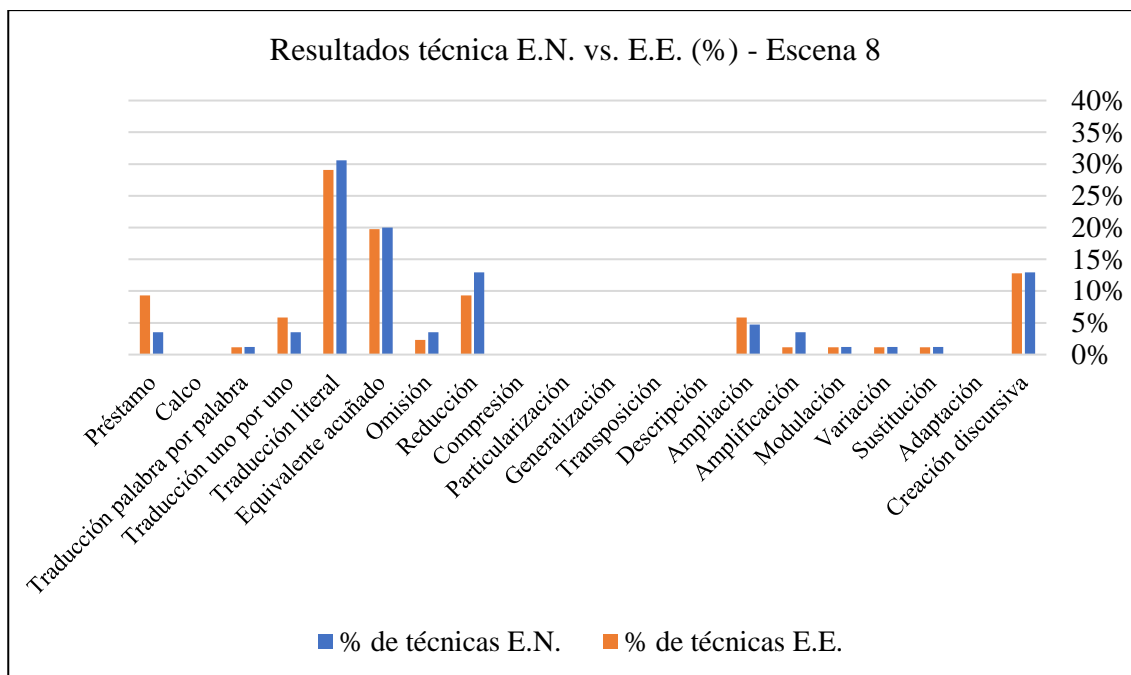


Gráfico 38: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 8.

6.8.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 8

Tras haber expuesto los resultados de nuestro análisis de la escena a nivel de técnica, procedemos a mostrar los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 36**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	3	3,53 %	8	9,30 %
Traducción literal	30	35,29 %	31	36,05 %
Equivalente acuñado	17	20,00 %	17	19,77 %
Cambio de extensión (acortamiento)	14	16,47 %	10	11,63 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	7	8,24 %	6	6,98 %
Modulación	1	1,18 %	1	1,16 %
Modificación	2	2,35 %	2	2,33 %
Familiarización	11	12,94 %	11	12,79 %

Tabla 36: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 8 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro**, la principal macrotécnica ha sido la *traducción literal* con 30 casos (35,29 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 17 casos (20,00 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 14 casos (16,47 %), la *familiarización* con 11 casos (12,94 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 7 casos (8,24 %), el *extranjerismo* con 3 casos (3,53 %), la *modificación* con 2 casos (2,35 %) y, en último lugar, la *modulación* con 1 caso por técnica (1,18 % cada una). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

Sobre la versión en **español europeo**, la macrotécnica más detectada ha sido la *traducción literal* con 31 casos (36,05 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 17 casos (19,77 %), la *familiarización* con 11 casos (12,79 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 10 casos (11,63 %), el *extranjerismo* con 8 casos (9,30 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 6 casos (6,98 %), la *modificación* con 2 casos (2,33 %) y, finalmente, la *modulación* con 1 caso por técnica (1,16 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

Exponemos, seguidamente, los resultados de nuestro análisis con dos diagramas de barras: uno para el número de casos (**Gráfico 39**) y otro para los porcentajes (**Gráfico 40**).

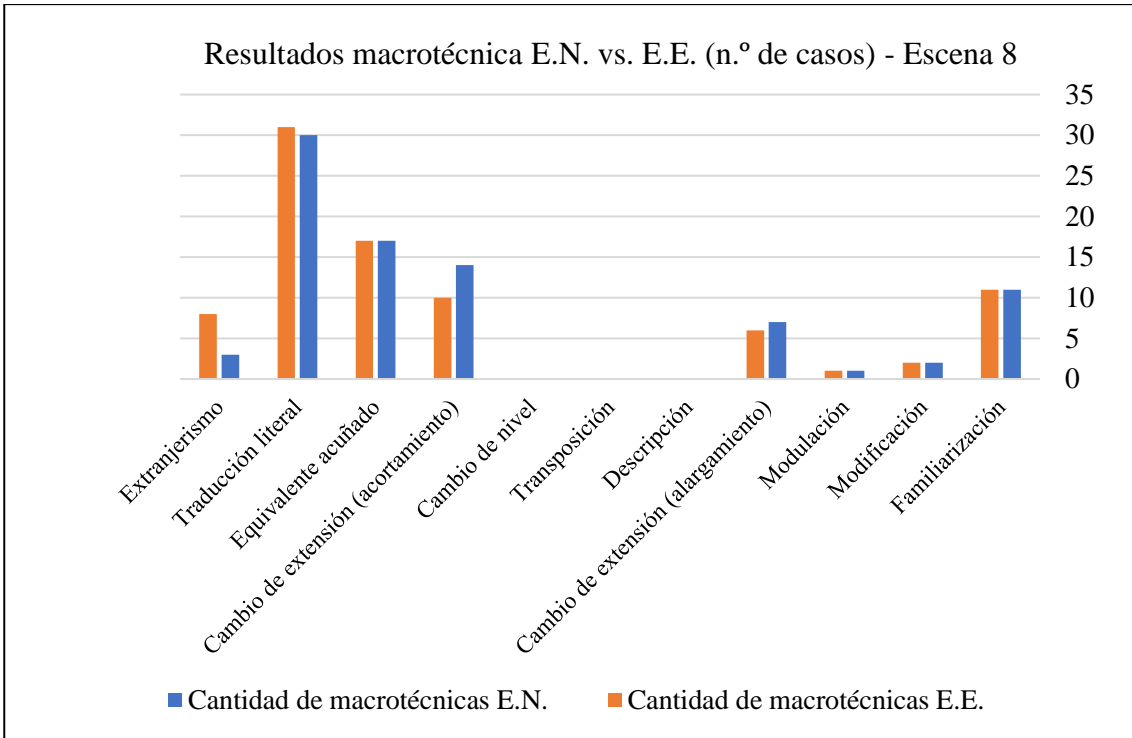


Gráfico 39: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 8.

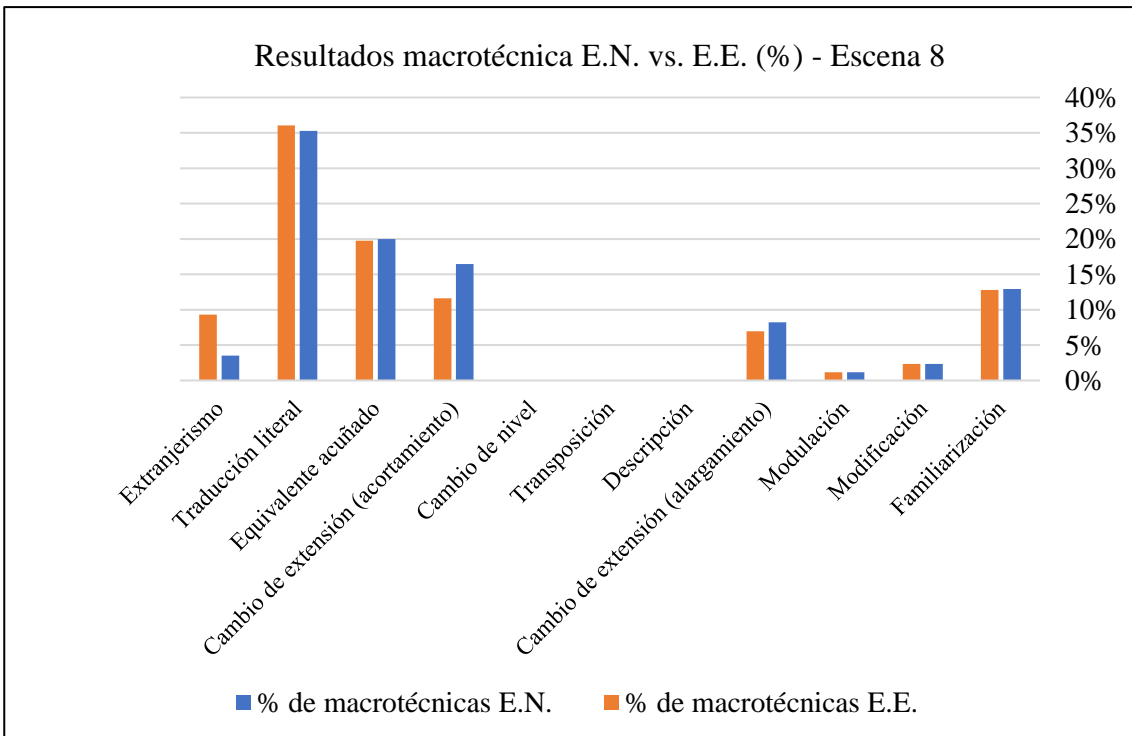


Gráfico 40: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 8.

6.8.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 8

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis de la escena a niveles de técnica y macrotécnica, pasamos a exponerlos a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 37**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	50	58,82 %	56	65,12 %
Zona intermedia	21	24,71 %	16	18,60 %
Zona familiarizante	14	16,47 %	14	16,28 %

Tabla 37: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 8 de *La sirenita*.

Como podemos ver, en la versión en **español neutro** de la escena hemos encontrado 50 casos de técnicas propias de la *zona extranjerizante* (58,82 %), 21 de la *zona intermedia* (24,71 %) y 14 de la *zona familiarizante* (16,47 %). Igualmente, en la versión en **español europeo** hemos localizado 56 casos de la *zona extranjerizante* (65,12 %), 16 de la *zona intermedia* (18,60 %) y 14 de la *zona familiarizante* (16,28 %).

Mostramos también nuestros resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 41**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 42**).

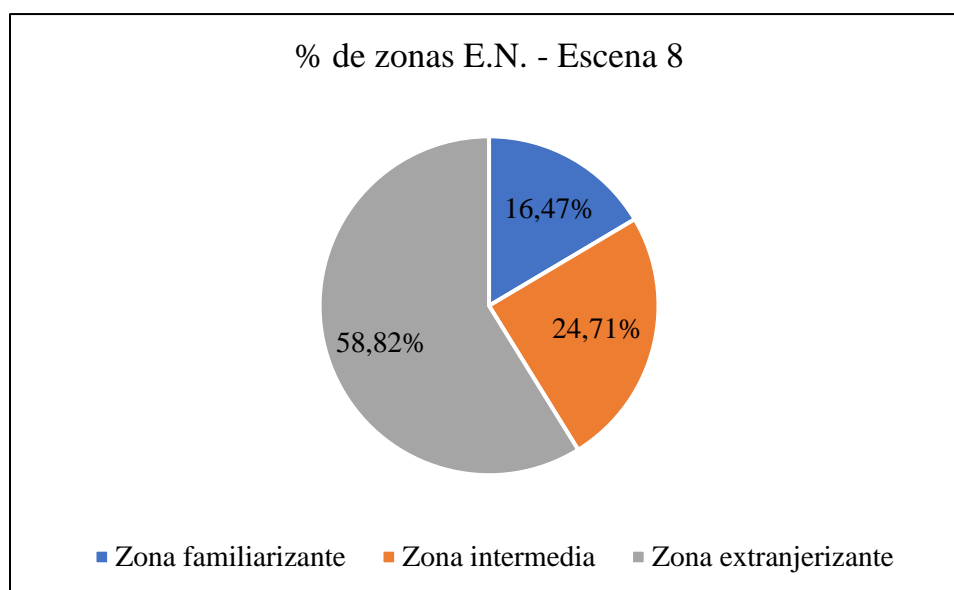


Gráfico 41: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 8.

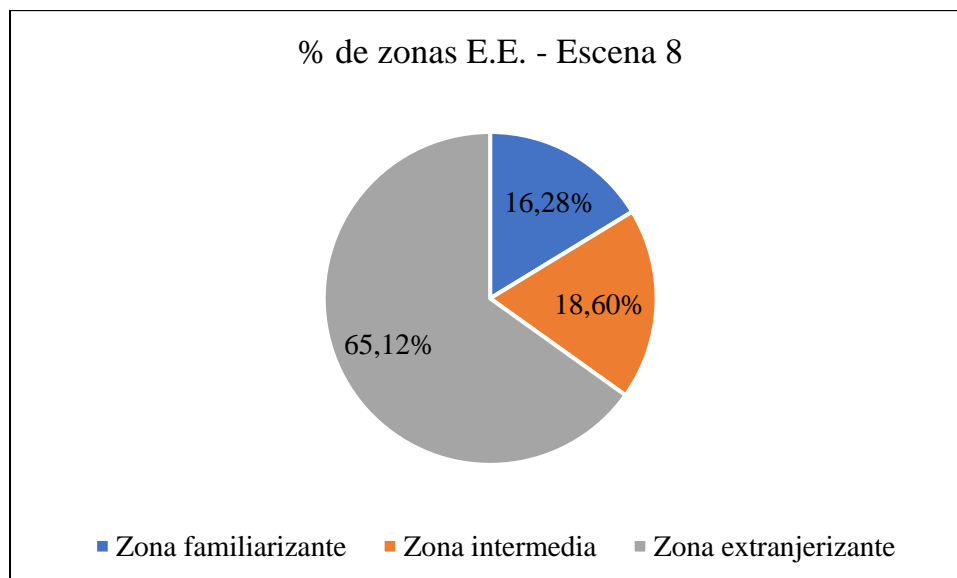


Gráfico 42: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 8.

6.9. Resultados del análisis de la escena 9

En el presente punto mostraremos los resultados de nuestro análisis de la escena 9 de la película. En ella, hemos encontrado un total de 7 réplicas en la versión original del filme, lo que implica que hemos analizado un total de 14 réplicas. Después, mostraremos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.9.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 9

En total, en la versión en español neutro de la cinta hemos detectado **25 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos localizado **26 técnicas**. Exponemos los resultados en la **Tabla 38**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	1	3,85 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	1	4,00 %	1	3,85 %
Traducción uno por uno	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	8	32,00 %	8	30,77 %
Equivalente acuñado	8	32,00 %	7	26,92 %
Omisión	2	8,00 %	2	7,69 %
Reducción	2	8,00 %	1	3,85 %

Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	2	8,00 %	2	7,69 %
Amplificación	0	0 %	0	0 %
Modulación	1	4,00 %	3	11,54 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	1	4,00 %	1	3,85 %

Tabla 38: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 9 de *La sirenita*.

Tal y como podemos observar, en la versión en **español neutro** del filme las principales técnicas de traducción son la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* con 8 casos por técnica (32,00 % cada una). A estas les siguen la *omisión*, la *reducción* y la *ampliación* con 2 casos cada una (8,00 % por técnica) y la *traducción palabra por palabra*, la *modulación* y la *creación discursiva* con 1 caso por técnica (4,00 % cada una). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción uno por uno*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *amplificación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

En lo que respecta la versión en **español europeo**, la técnica de traducción más frecuente ha sido la *traducción literal* con 8 casos (30,77 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 7 casos (26,92 %), la *modulación* con 3 casos (11,54 %), la *omisión* y la *ampliación* con 2 casos cada una (7,69 % por técnica) y, finalmente, el *préstamo*, la *traducción palabra por palabra*, la *reducción* y la *creación discursiva* con 1 caso por técnica (3,85 % cada una).

A continuación, mostramos estos resultados mediante dos diagramas de barras: uno que representa el número de casos por técnica de las dos versiones (**Gráfico 43**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 44**).

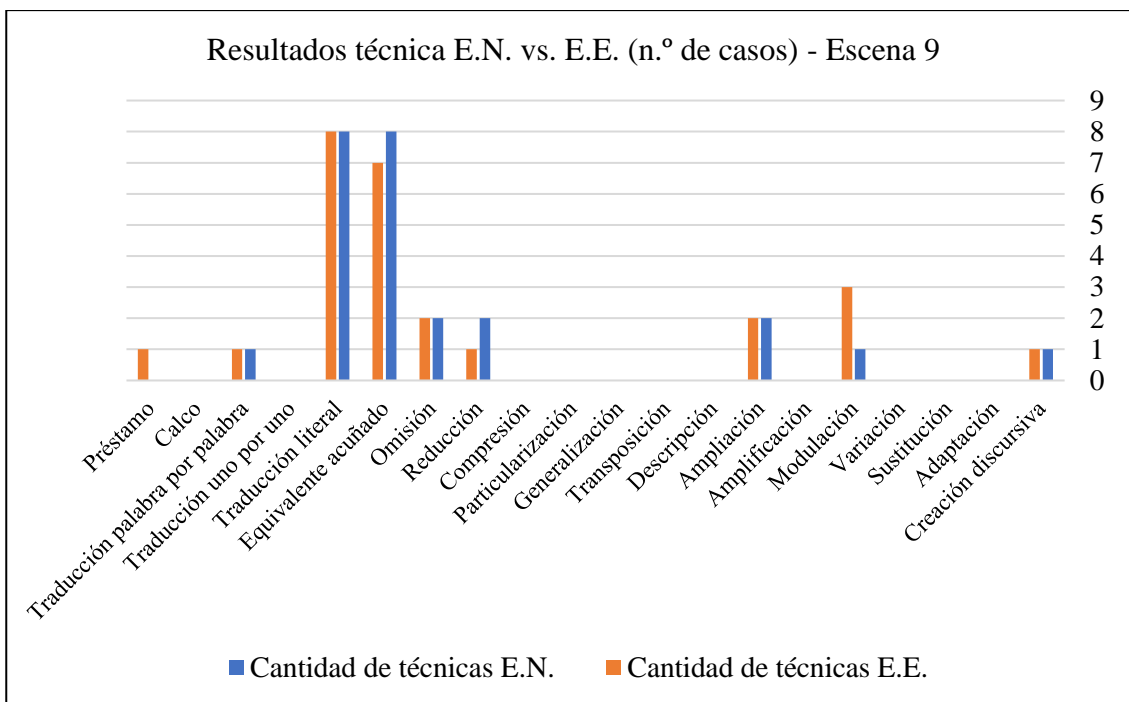


Gráfico 43: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 9.

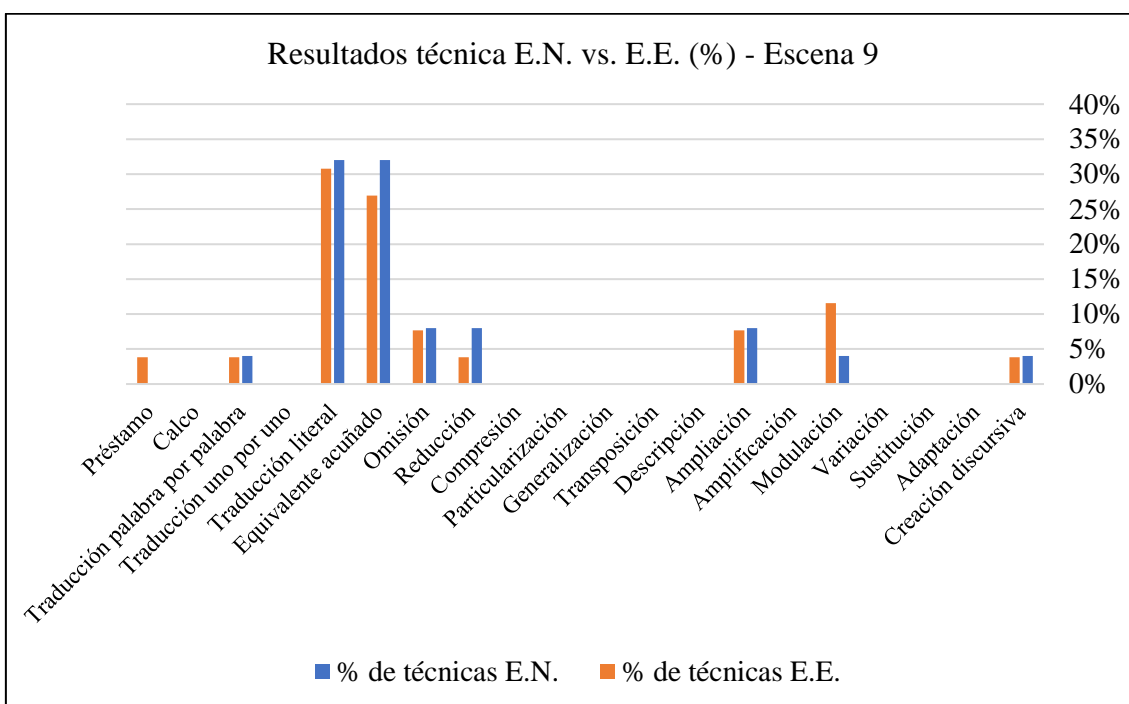


Gráfico 44: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 9.

6.9.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 9

Finalizada la exposición de los resultados de nuestro análisis de técnicas, pasamos a exponer los resultados de nuestro análisis de macrotécnicas, en la **Tabla 39**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	0	0 %	1	3,85 %
Traducción literal	9	36,00 %	9	34,62 %
Equivalente acuñado	8	32,00 %	7	26,92 %
Cambio de extensión (acortamiento)	4	16,00 %	3	11,54 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	2	8,00 %	2	7,69 %
Modulación	1	4,00 %	3	11,54 %
Modificación	0	0 %	0	0 %
Familiarización	1	4,00 %	1	3,85 %

Tabla 39: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 9 de *La sirenita*.

Como puede observarse, en la versión en **español neutro** del filme la principal macrotécnica ha sido la *traducción literal* con 9 casos (36,00 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 8 casos (32,00 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 4 casos (16,00 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos (8,00 %) y la *modulación* y la *familiarización* con 1 caso por macrotécnica (4,00 % cada una). No hemos localizado casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción* o *modificación*.

En **español europeo**, por otro lado, la macrotécnica más detectada ha sido, de nuevo, la *traducción literal* con 9 casos (34,62 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 7 casos (26,92 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* y la *modulación* con 3 casos cada una (11,54 % por macrotécnica), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos (7,69 %) y, por último, el *extranjerismo* y la *familiarización* con 1 caso por macrotécnica (3,85 % cada una). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción* o *modificación*.

Mostramos ahora estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: uno para el número de casos (**Gráfico 45**) y otro para los porcentajes (**Gráfico 46**).

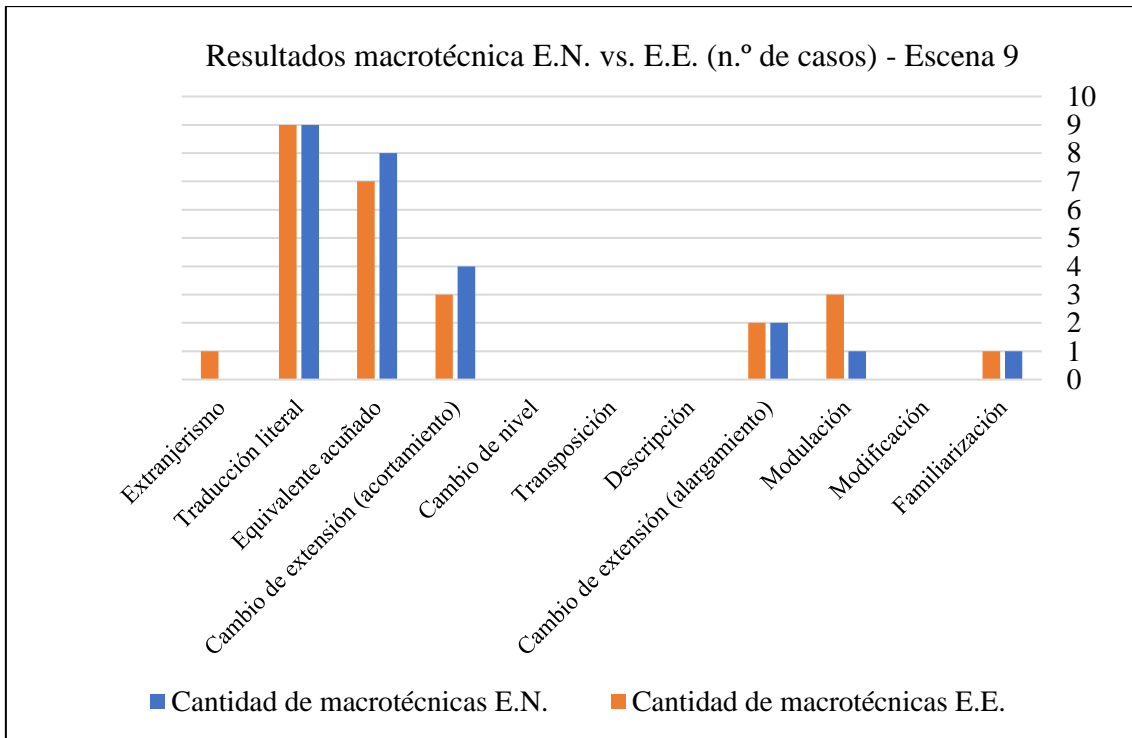


Gráfico 45: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 9.

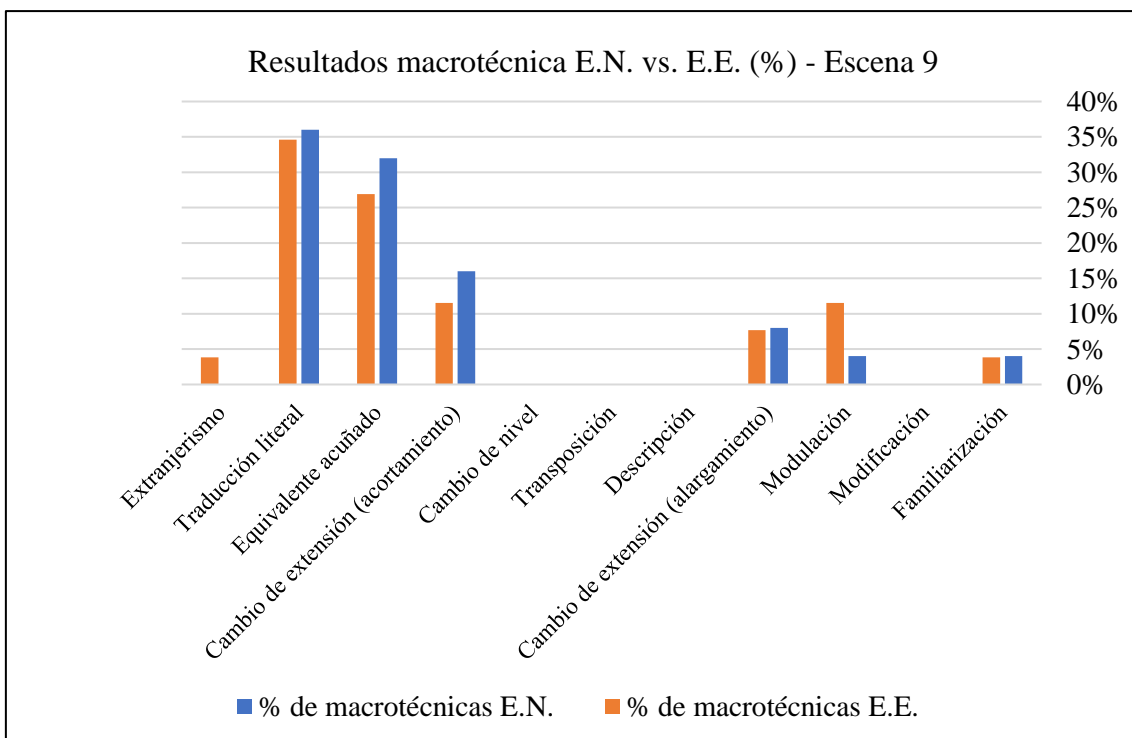


Gráfico 46: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 9.

6.9.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 9

Para finalizar nuestro análisis de la escena, exponemos ahora los resultados a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 40**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	17	68,00 %	17	65,38 %
Zona intermedia	6	24,00 %	5	19,23 %
Zona familiarizante	2	8,00 %	4	15,38 %

Tabla 40: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 9 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** de la escena hemos encontrado 17 casos de técnicas propias de la *zona extranjerizante* (68,00 %), 6 de la *zona intermedia* (24,00 %) y 2 de la *zona familiarizante* (8,00 %). En la versión en **español europeo**, por otro lado, hemos localizado 17 casos de la *zona extranjerizante* (65,38 %), 5 de la *zona intermedia* (19,23 %) y 4 de la *zona familiarizante* (15,38 %).

Igualmente, mostramos estos resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 47**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 48**).

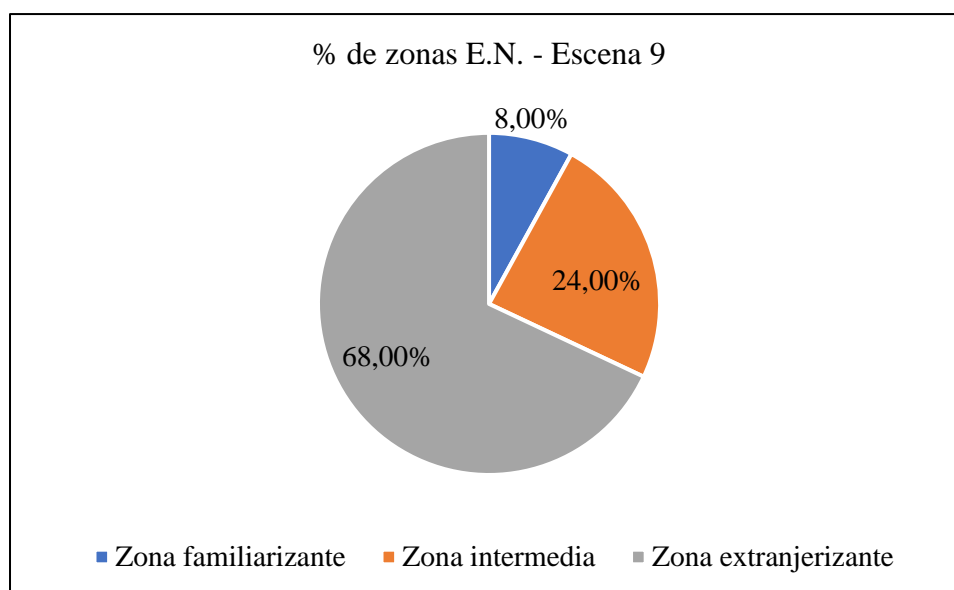


Gráfico 47: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 9.

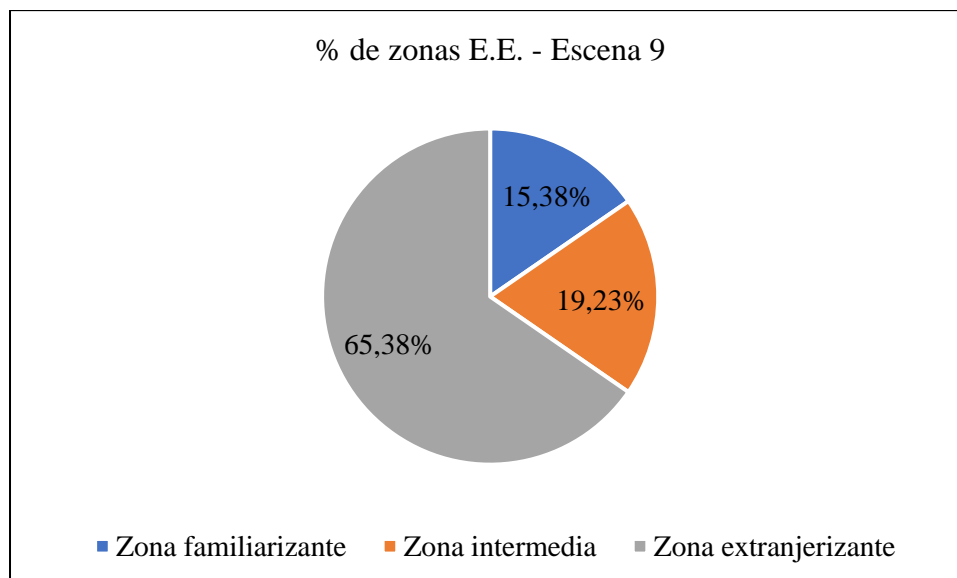


Gráfico 48: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 9.

6.10. Resultados del análisis de la escena 10

La escena 10 del filme se compone de 25 réplicas en su versión original. Así, hemos analizado 50 réplicas entre las versiones en español neutro y español europeo. A continuación, exponemos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.10.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 10

En total, en la versión en español neutro de la película hemos encontrado **97 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos localizado **102 técnicas**. Mostramos seguidamente el número de casos por técnica y el porcentaje que representan del total, en la **Tabla 41**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	4	4,12 %	4	3,92 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	2	2,06 %	2	1,96 %
Traducción uno por uno	2	2,06 %	2	1,96 %
Traducción literal	36	37,11 %	39	38,24 %
Equivalente acuñado	15	15,45 %	16	15,69 %
Omisión	6	6,19 %	4	3,92 %

Reducción	8	8,25 %	8	7,84 %
Compresión	3	3,09 %	2	1,96 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	1	1,03 %	4	3,92 %
Amplificación	1	1,03 %	1	0,98 %
Modulación	1	1,03 %	3	2,94 %
Variación	5	5,15 %	5	4,90 %
Sustitución	1	1,03 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	12	12,37 %	12	11,76 %

Tabla 41: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 10 de *La sirenita*.

Como podemos ver, en la versión en **español neutro** de la cinta, la técnica de traducción que más hemos detectado ha sido la *traducción literal* con 36 casos (37,11 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 15 casos (15,45 %), la *creación discursiva* con 12 casos (12,37 %), la *reducción* con 8 casos (8,25 %), la *omisión* con 6 casos (6,19 %), la *variación* con 5 casos (5,15 %), el *préstamo* con 4 casos (4,12 %), la *compresión* con 3 casos (3,09 %), la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno* con 2 casos cada una (2,06 % por técnica) y, para finalizar, la *ampliación*, la *amplificación*, la *modulación* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (1,03 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la principal técnica de traducción ha sido la *traducción literal* con 39 casos (38,24 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 16 casos (15,69 %), la *creación discursiva* con 12 casos (11,76 %), la *reducción* con 8 casos (7,84 %), la *variación* con 5 casos (4,90 %), el *préstamo* y la *ampliación* con 4 casos cada una (3,92 % por técnica), la *modulación* con 3 casos (2,94 %), la *traducción palabra por palabra*, la *traducción uno por uno* y la *compresión* con 2 casos por técnica (1,96 % cada una) y, por último, la *amplificación* con 1 caso (0,98 %). No hemos localizado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

Mostramos ahora estos resultados de manera gráfica mediante dos diagramas de barras que representan el número de casos (**Gráfico 49**) y los porcentajes de frecuencias de estos (**Gráfico 50**).

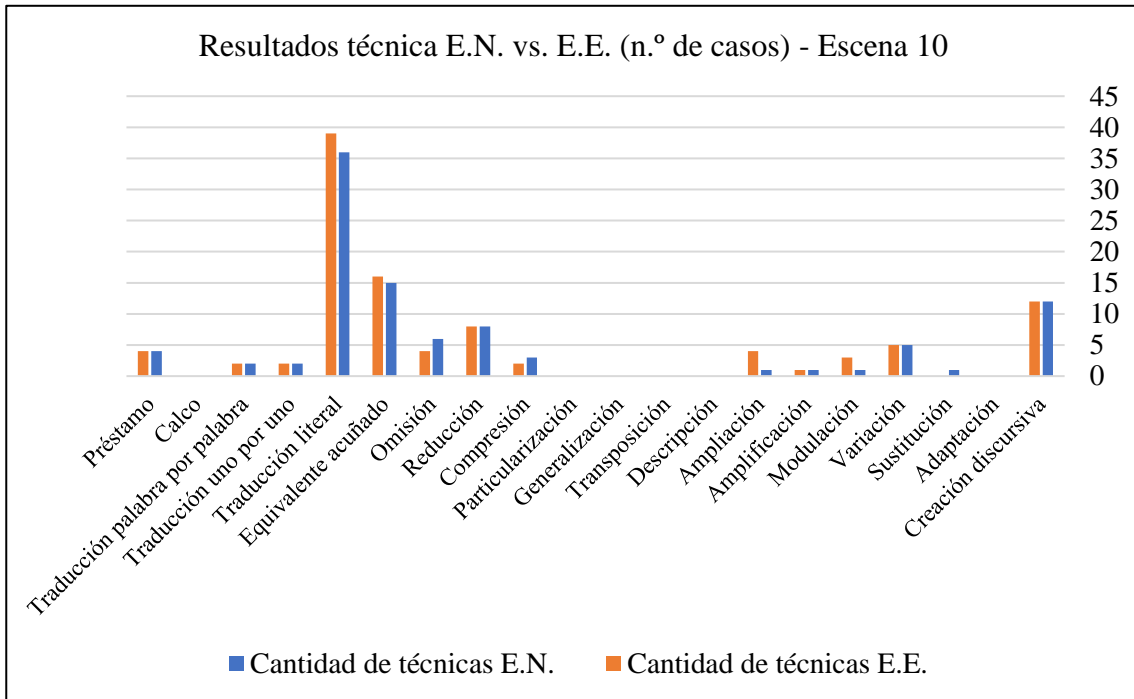


Gráfico 49: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 10.

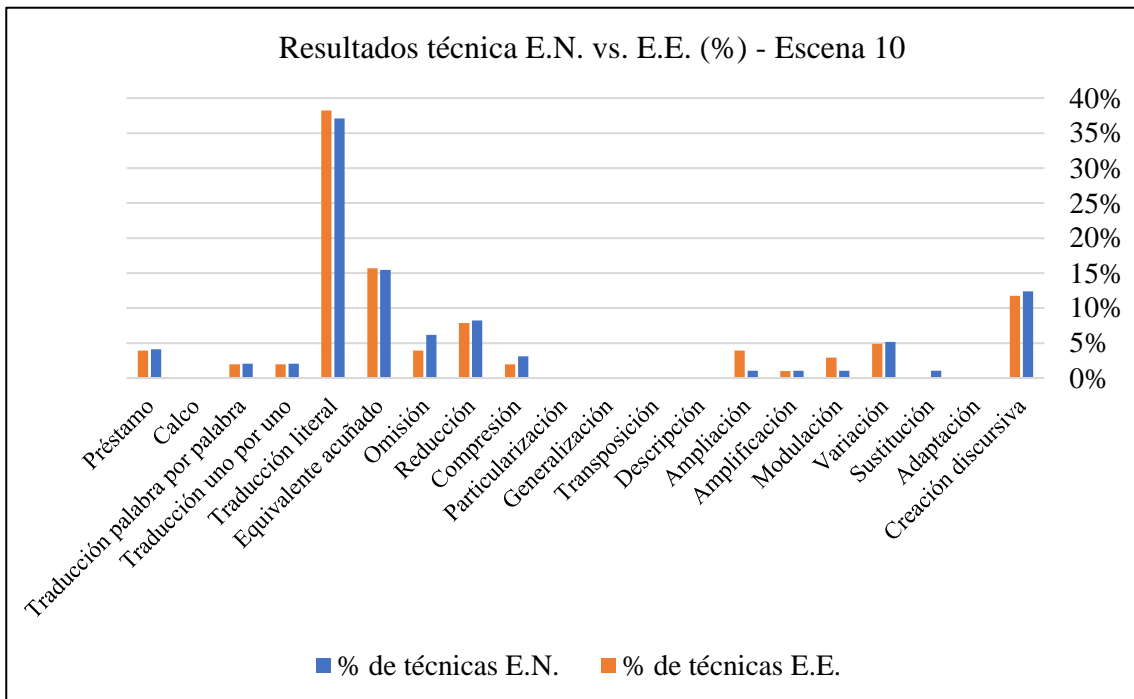


Gráfico 50: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 10.

6.10.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 10

Una vez mostrados los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, procedemos a mostrar los resultados a nivel de macrotécnicas, en la **Tabla 42**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	4	4,12 %	4	3,92 %
Traducción literal	40	41,24 %	43	42,16 %
Equivalente acuñado	15	15,46 %	16	15,69 %
Cambio de extensión (acortamiento)	17	17,53 %	14	13,73 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	2	2,06 %	5	4,90 %
Modulación	1	1,03 %	3	2,94 %
Modificación	6	6,19 %	5	4,90 %
Familiarización	12	12,37 %	12	11,76 %

Tabla 42: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 10 de *La sirenita*.

En el doblaje en **español neutro**, la macrotécnica principal ha sido la *traducción literal* con 40 casos (41,24 %), seguida por el *cambio de extensión (acortamiento)* con 17 casos (17,53 %), el *equivalente acuñado* con 15 casos (15,46 %), la *familiarización* con 12 casos (12,37 %), la *modificación* con 6 casos (6,19 %), el *extranjerismo* con 4 casos (4,12 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos (2,06 %) y, en último lugar, la *modulación* con 1 caso (1,03 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

Por otro lado, en el doblaje en **español europeo**, la macrotécnica más detectada ha sido de nuevo la *traducción literal* con 43 casos (42,16 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 16 casos (15,69 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 14 casos (13,73 %), la *familiarización* con 12 casos (11,76 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modificación* con 5 casos por macrotécnica (4,90 % cada una), el *extranjerismo* con 4 casos (3,92 %) y, finalmente, la *modulación* con 3 casos (2,94 %). No hemos localizado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

Exponemos estos resultados mediante dos diagramas de barras que muestran el número de casos (**Gráfico 51**) y porcentajes (**Gráfico 52**).

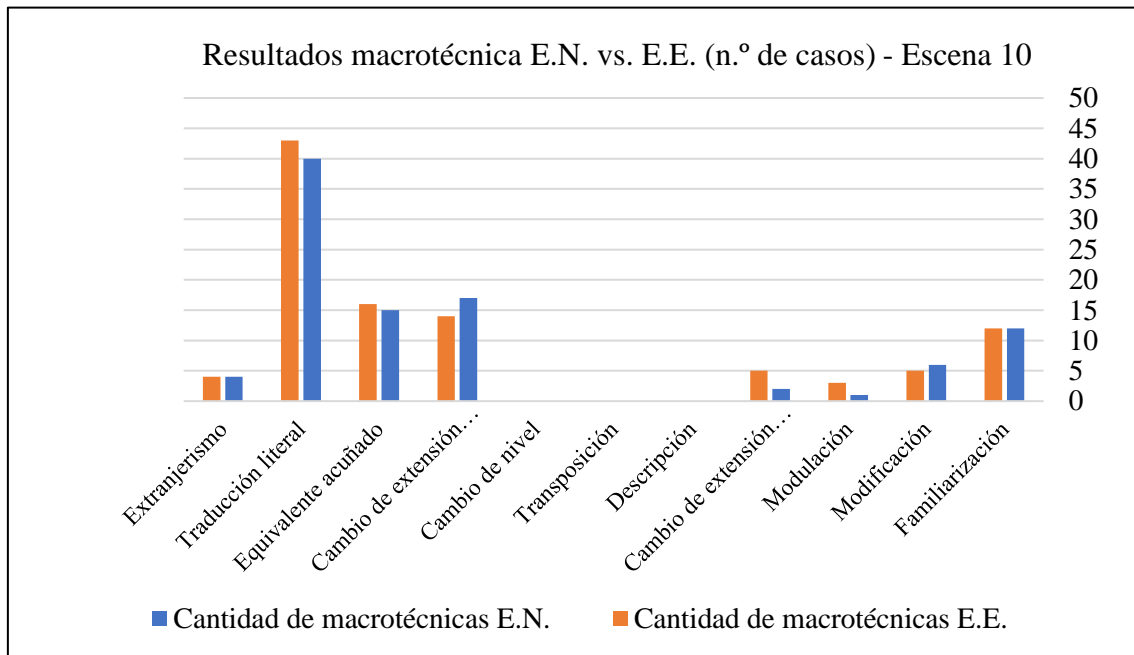


Gráfico 51: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 10.

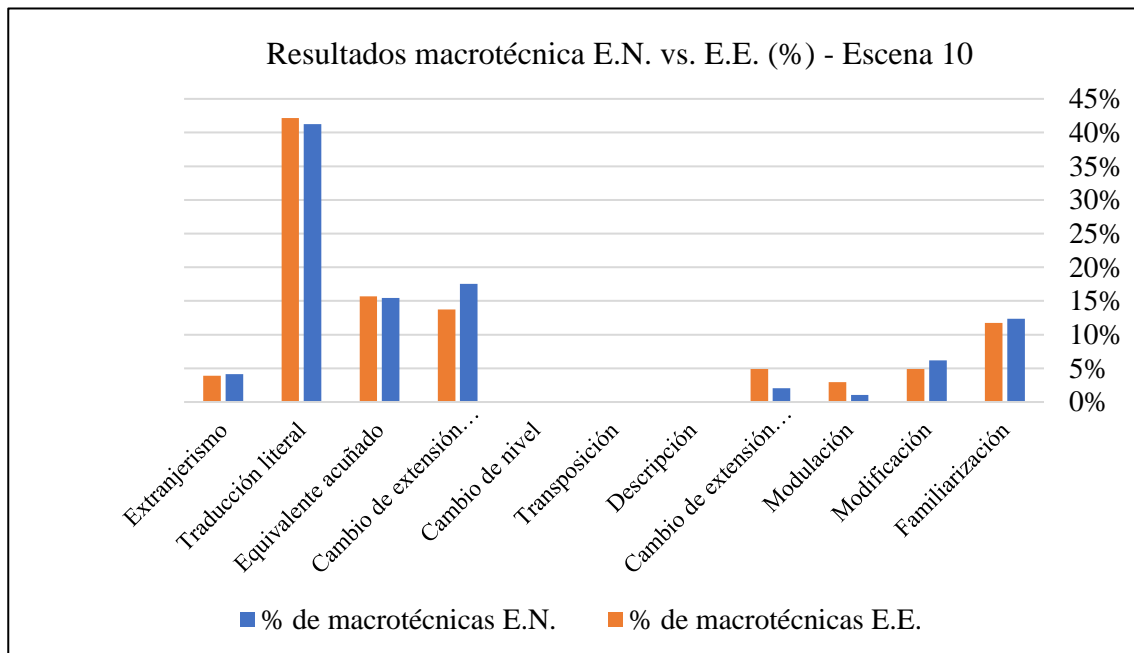


Gráfico 52: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 10.

6.10.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 10

Para finalizar nuestro análisis de la escena, procedemos a exponer los resultados a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 43**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	59	60,82 %	63	61,76 %
Zona intermedia	19	19,59 %	19	18,63 %
Zona familiarizante	19	19,59 %	20	19,61 %

Tabla 43: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 10 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** de la cinta hemos encontrado 59 técnicas de la *zona extranjerizante* (60,82 %), 19 de la *zona intermedia* (19,59 %) y 19 de la *zona familiarizante* (19,59 %); mientras que en la versión en **español europeo** hemos localizado 63 técnicas de la *zona extranjerizante* (61,76 %), 19 de la *intermedia* (18,63 %) y 20 de la *familiarizante* (19,61 %).

Mostramos también estos resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 53**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 54**).

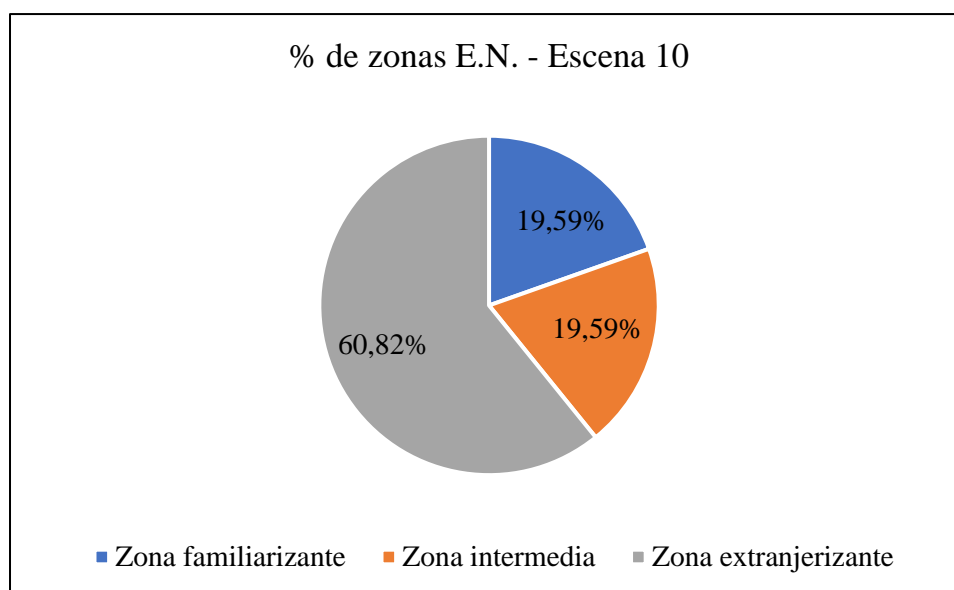


Gráfico 53: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 10.

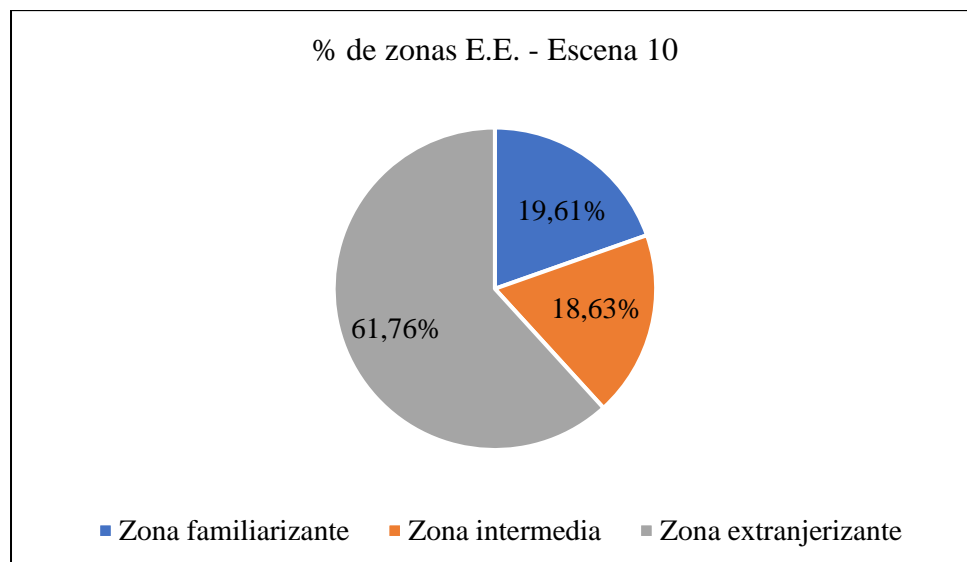


Gráfico 54: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 10.

6.11. Resultados del análisis de la escena 11

La escena 11 del filme está compuesta por 29 réplicas. Por ende, entre las versiones en español neutro y español europeo hemos analizado un total de 58 réplicas. Procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.11.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 11

En total, en la versión en español neutro de la película hemos encontrado **121 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos localizado **115 técnicas**. Seguidamente, mostramos los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 44**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	0	0 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	16	13,22 %	17	14,78 %
Traducción uno por uno	1	0,83 %	2	1,74 %
Traducción literal	26	21,49 %	23	20,00 %
Equivalente acuñado	9	7,44 %	10	8,70 %
Omisión	1	0,83 %	2	1,74 %
Reducción	7	5,79 %	4	3,48 %

Compresión	1	0,83 %	1	0,87 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	2	1,65 %	2	1,74 %
Descripción	1	0,83 %	1	0,87 %
Ampliación	3	2,48 %	1	0,87 %
Amplificación	2	1,65 %	2	1,74 %
Modulación	3	2,48 %	2	1,74 %
Variación	17	14,05 %	17	14,78 %
Sustitución	1	0,83 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	31	25,62 %	31	26,96 %

Tabla 44: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 11 de *La sirenita*.

Así pues, en la versión en **español neutro**, la técnica de traducción más utilizada ha sido la *creación discursiva* con 31 casos (25,62 %). A esta le siguen la *traducción literal* con 26 casos (21,49 %), la *variación* con 17 casos (14,05 %), la *traducción palabra por palabra* con 16 casos (13,22 %), el *equivalente acuñado* con 9 casos (7,44 %), la *reducción* con 7 casos (5,79 %), la *ampliación* y la *modulación* con 3 casos por técnica (2,48 % cada una), la *transposición* y la *amplificación* con 2 casos cada una (1,65 % por técnica) y, por último, la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *compresión*, la *descripción* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (0,83 % cada una). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *particularización*, *generalización* o *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la técnica de traducción principal es de nuevo la *creación discursiva* con 31 casos (26,96 %), seguida por la *traducción literal* con 23 casos (20,00 %), la *traducción palabra por palabra* y la *variación* con 17 casos (14,78 %), el *equivalente acuñado* con 10 casos (8,70 %), la *reducción* con 4 casos (3,48 %), la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *transposición*, la *amplificación* y la *modulación* con 2 casos por técnica (1,74 % cada una) y, finalmente, la *compresión*, la *descripción* y la *ampliación* con 1 caso cada una (0,87 % por técnica). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *particularización*, *generalización*, *sustitución* o *adaptación*.

Mostramos aquí estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: uno que muestra el número de casos (**Gráfico 55**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 56**).

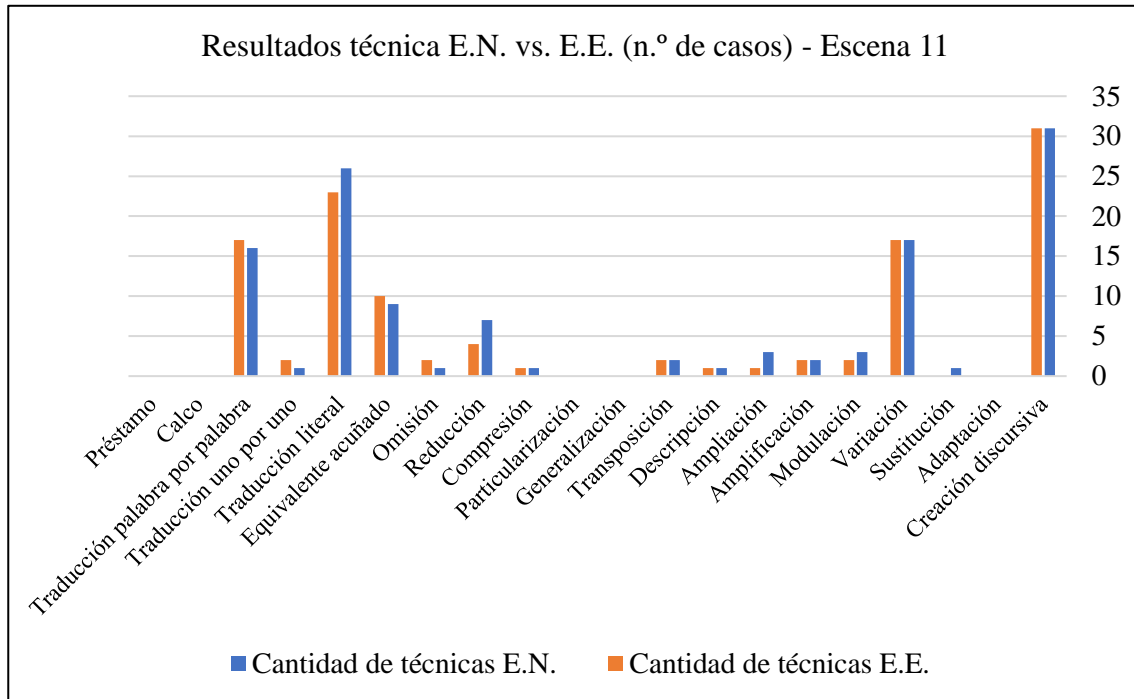


Gráfico 55: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 11.

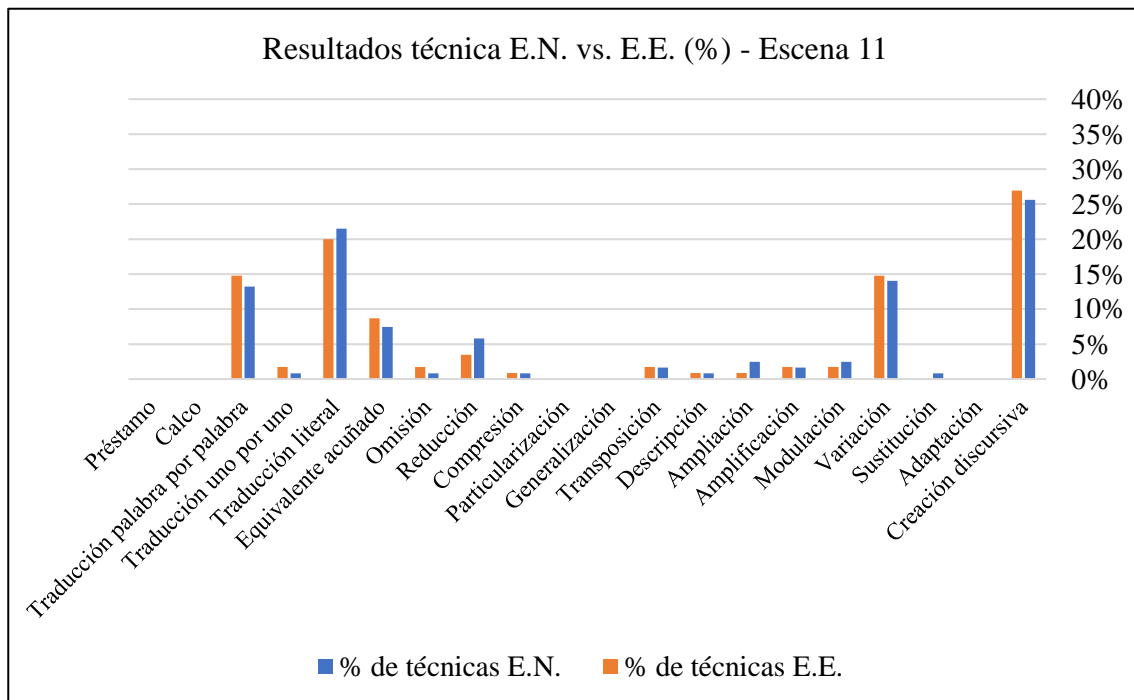


Gráfico 56: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 11.

6.11.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 11

Tras haber expuesto los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica de traducción, pasamos a exponer los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 45**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	43	35,54 %	42	36,52 %
Equivalente acuñado	9	7,44 %	10	8,70 %
Cambio de extensión (acortamiento)	9	7,44 %	7	6,09 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	2	1,65 %	2	1,74 %
Descripción	1	0,83 %	1	0,87 %
Cambio de extensión (alargamiento)	5	4,13 %	3	2,61 %
Modulación	3	2,48 %	2	1,74 %
Modificación	18	14,88 %	17	14,78 %
Familiarización	31	25,62 %	31	26,96 %

Tabla 45: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 11 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la macrotécnica más frecuente ha sido la *traducción literal* con 43 casos (35,54 %). A esta le siguen la *familiarización* con 31 casos (25,62 %), la *modificación* con 18 casos (14,88 %), el *equivalente acuñado* y el *cambio de extensión (acortamiento)* con 9 casos cada una (7,44 % por macrotécnica), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 5 casos (4,13 %), la *modulación* con 3 casos (2,48 %), la *transposición* con 2 casos (1,65 %) y, finalmente, la *descripción* con 1 caso (0,83 %). No hemos encontrado casos de *extranjerismo* o de *cambio de nivel*.

Por otro lado, en la versión en **español europeo**, la macrotécnica principal ha sido la *traducción literal* con 42 casos (36,52 %), seguida por la *familiarización* con 31 casos (26,96%), la *modificación* con 17 casos (14,78 %), el *equivalente acuñado* con 10 casos (8,70 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 7 casos (6,09 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 3 casos (2,61 %), la *transposición* y la *modulación* con 2 casos por macrotécnica (1,74 % cada una) y, por último, la *descripción* con 1 caso (0,87 %). No hemos localizado casos de *extranjerismo* o de *cambio de nivel*.

Mostramos ahora los resultados en dos diagramas de barras: uno que representa el número de casos (**Gráfico 57**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 58**).

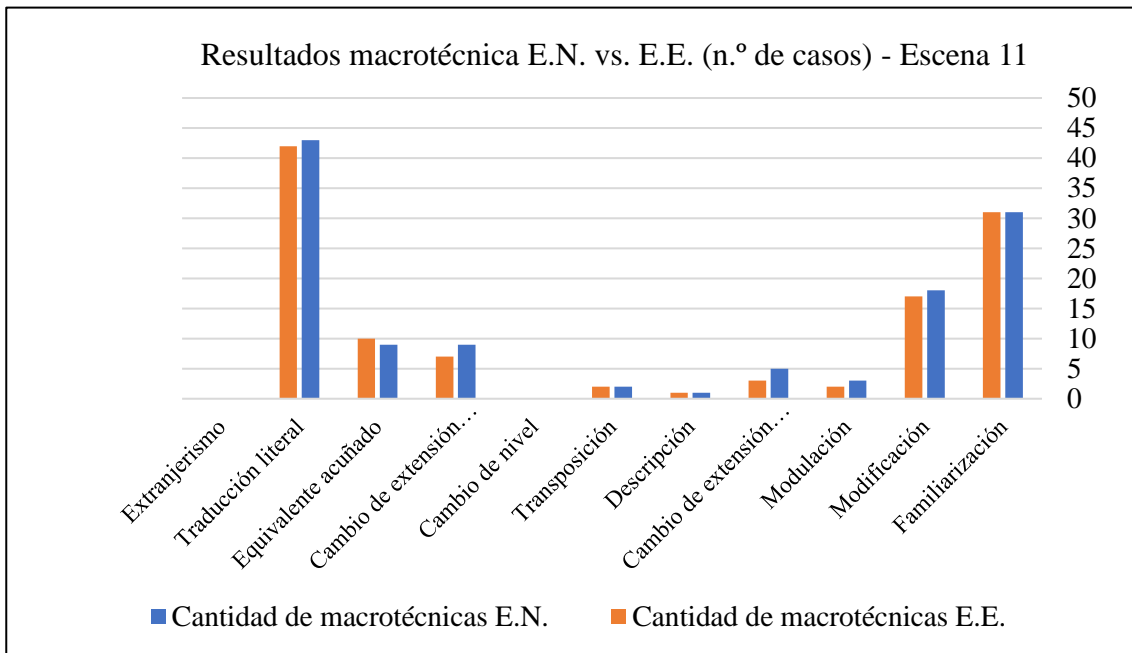


Gráfico 57: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 11.

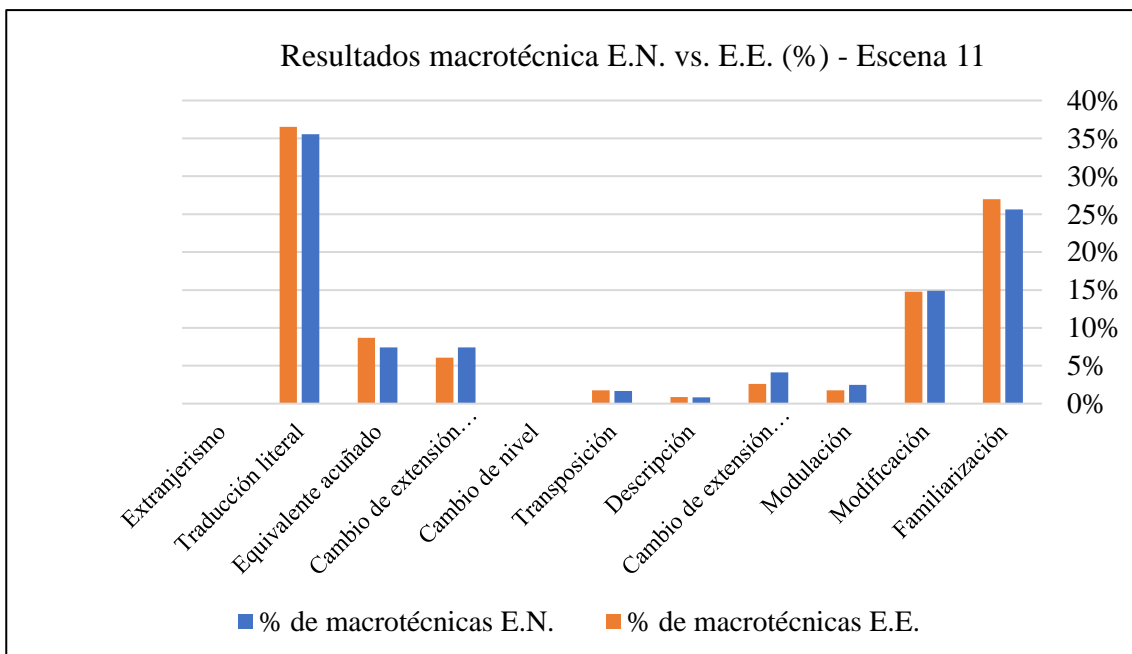


Gráfico 58: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 11.

6.11.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 11

Para finalizar nuestro análisis de la escena, exponemos, a continuación, los resultados a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 46**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	52	42,98 %	52	45,22 %
Zona intermedia	17	14,05 %	13	11,30 %
Zona familiarizante	52	42,98 %	50	43,48 %

Tabla 46: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 11 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** de la cinta hemos encontrado 52 técnicas de la *zona extranjerizante* (42,98 %), 17 de la *zona intermedia* (14,05 %) y 52 de la *zona familiarizante* (42,98 %); mientras que en la versión en **español europeo** hemos localizado 52 técnicas de la *zona extranjerizante* (45,22 %), 13 de la *intermedia* (11,30 %) y 50 de la *familiarizante* (43,48 %).

Mostramos también nuestros resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 59**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 60**).

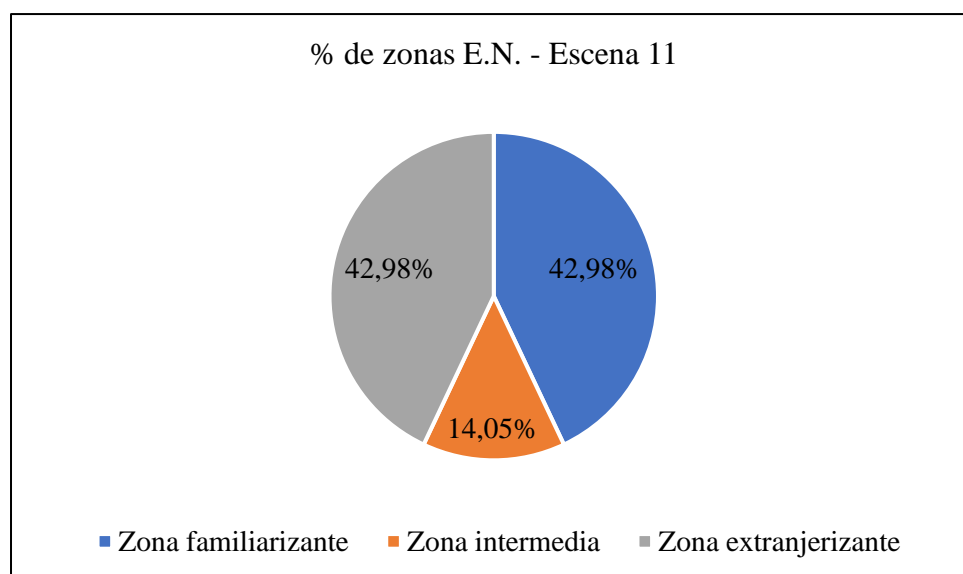


Gráfico 59: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 11.

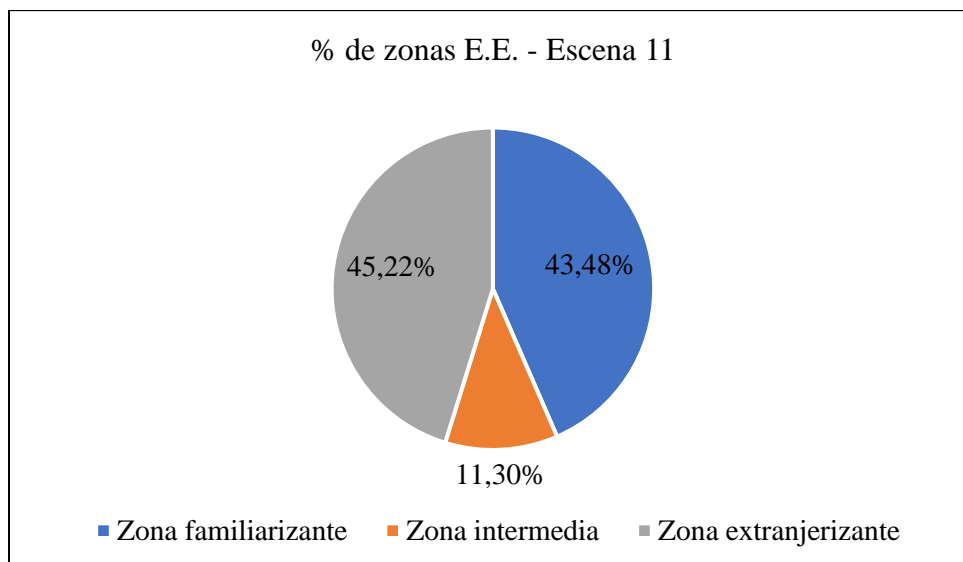


Gráfico 60: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 11.

6.12. Resultados del análisis de la escena 12

La escena 12 está compuesta por 16 réplicas en su versión original, por lo que, entre las versiones en español neutro y español europeo, hemos analizado un total de 32 réplicas. A continuación, procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis.

6.12.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 12

En la versión en español neutro de la película hemos encontrado un total de **53 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos localizado **52 técnicas**. Pasamos a mostrar los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 47**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	0	0 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	2	3,77 %	0	0 %
Traducción uno por uno	3	5,66 %	2	3,85 %
Traducción literal	14	26,42 %	19	36,54 %
Equivalente acuñado	12	22,64 %	12	23,08 %
Omisión	1	1,89 %	2	3,85 %
Reducción	3	5,66 %	5	9,62 %
Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %

Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	1	1,89 %	0	0 %
Amplificación	1	1,89 %	2	3,85 %
Modulación	3	5,66 %	1	1,92 %
Variación	7	13,21 %	7	13,46 %
Sustitución	2	3,77 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	4	7,55 %	2	3,85 %

Tabla 47: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 12 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la principal técnica de traducción es la *traducción literal* con 14 casos (26,42 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 12 casos (22,64 %), la *variación* con 7 casos (13,21 %), la *creación discursiva* con 4 casos (7,55 %), la *traducción uno por uno*, la *reducción* y la *modulación* con 3 casos por técnica (5,66 % cada una), la *traducción palabra por palabra* y la *sustitución* con 2 casos cada una (3,77 % por técnica) y, por último, la *omisión*, la *ampliación* y la *amplificación* con 1 caso cada una (1,89 % por técnica). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la *traducción literal* es la técnica más utilizada con 19 casos (36,54 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 12 casos (23,08 %), la *variación* con 7 casos (13,46 %), la *reducción* con 5 casos (9,62 %), la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *amplificación* y la *creación discursiva* con 2 casos por técnica (3,85 % cada una) y, por último, la *modulación* con 1 caso (1,92 %). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción palabra por palabra*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación*, *sustitución* o *adaptación*.

Seguidamente, pasamos a mostrar los resultados de nuestro análisis de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: el primero mostrando el número de casos por técnica de traducción (**Gráfico 61**) y el segundo, el porcentaje que dicho número de casos representa del total (**Gráfico 62**).

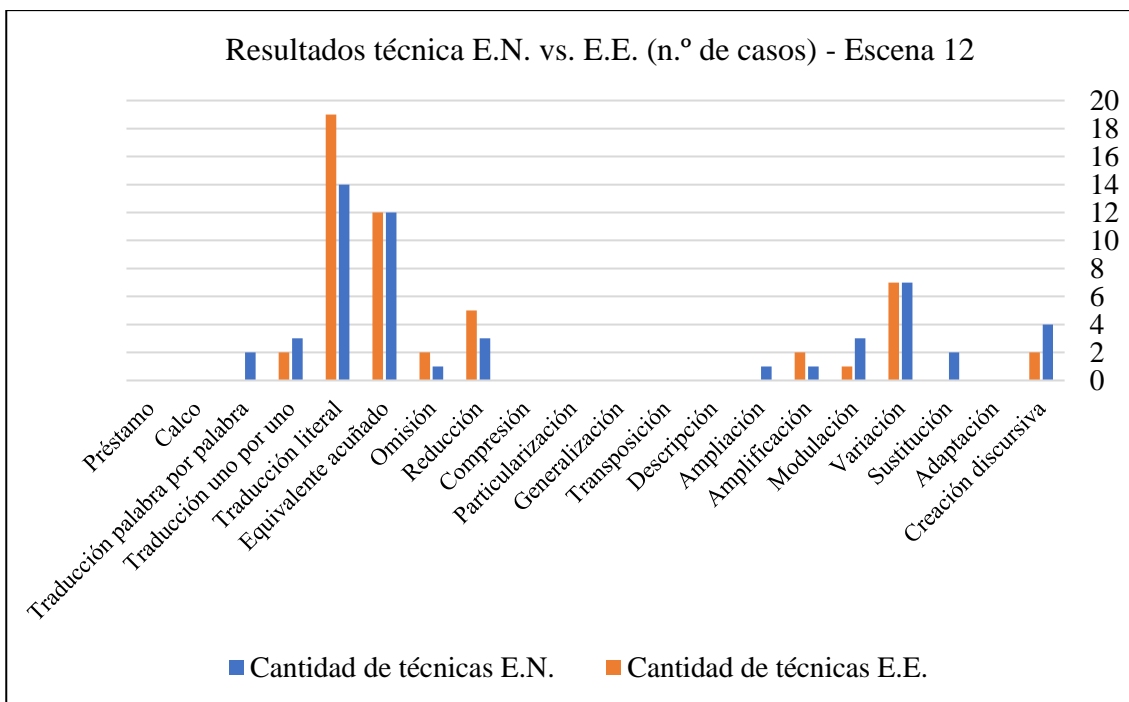


Gráfico 61: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 12.

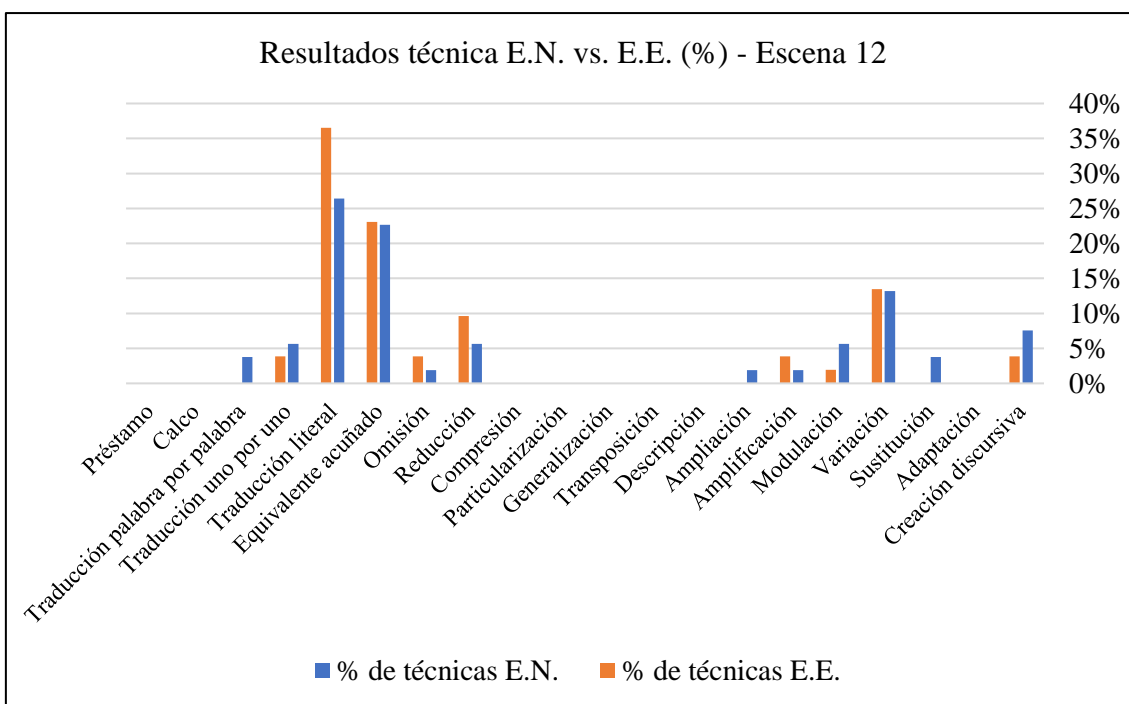


Gráfico 62: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 12.

6.12.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 12

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, procedemos a mostrar los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 48**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	19	35,85 %	21	40,38 %
Equivalente acuñado	12	22,64 %	12	23,08 %
Cambio de extensión (acortamiento)	4	7,55 %	7	13,46 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	2	3,77 %	2	3,85 %
Modulación	3	5,66 %	1	1,92 %
Modificación	9	16,98 %	7	13,46 %
Familiarización	4	7,55 %	2	3,85 %

Tabla 48: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 12 de *La sirenita*.

Así pues, en la versión en **español neutro** la macrotécnica más usada ha sido la *traducción literal* con 19 casos (35,85 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 12 casos (22,64 %), la *modificación* con 9 casos (16,98 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* y la *familiarización* con 4 casos cada una (7,55 % por macrotécnica), la *modulación* con 3 casos (5,66 %) y, en último lugar, el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos (3,77 %). No hemos encontrado casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la macrotécnica principal ha sido también la *traducción literal* con 21 casos (40,38 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 12 casos (23,08 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* y la *modificación* con 7 casos por macrotécnica (13,46 % cada una), el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *familiarización* con 2 casos cada una (3,85 % por macrotécnica) y, finalmente, la *modulación* con 1 caso (1,92 %). No hemos localizado casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

Procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis de macrotécnicas mediante dos diagramas de barras: uno que muestra de forma gráfica el número de casos (**Gráfico 63**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 64**).

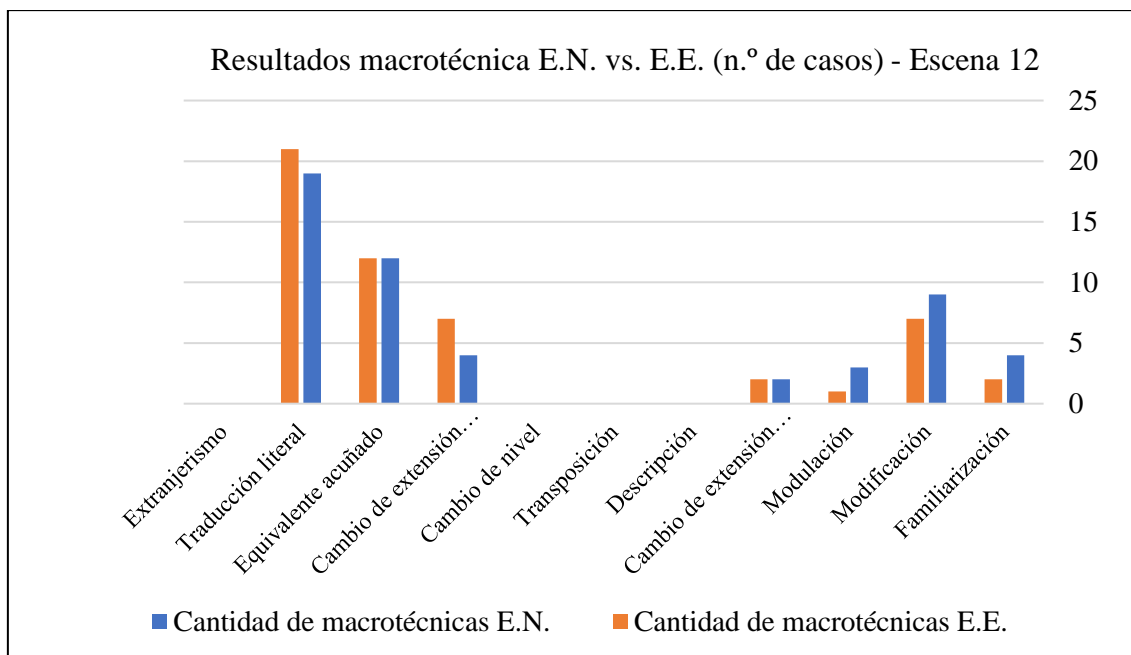


Gráfico 63: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 12.

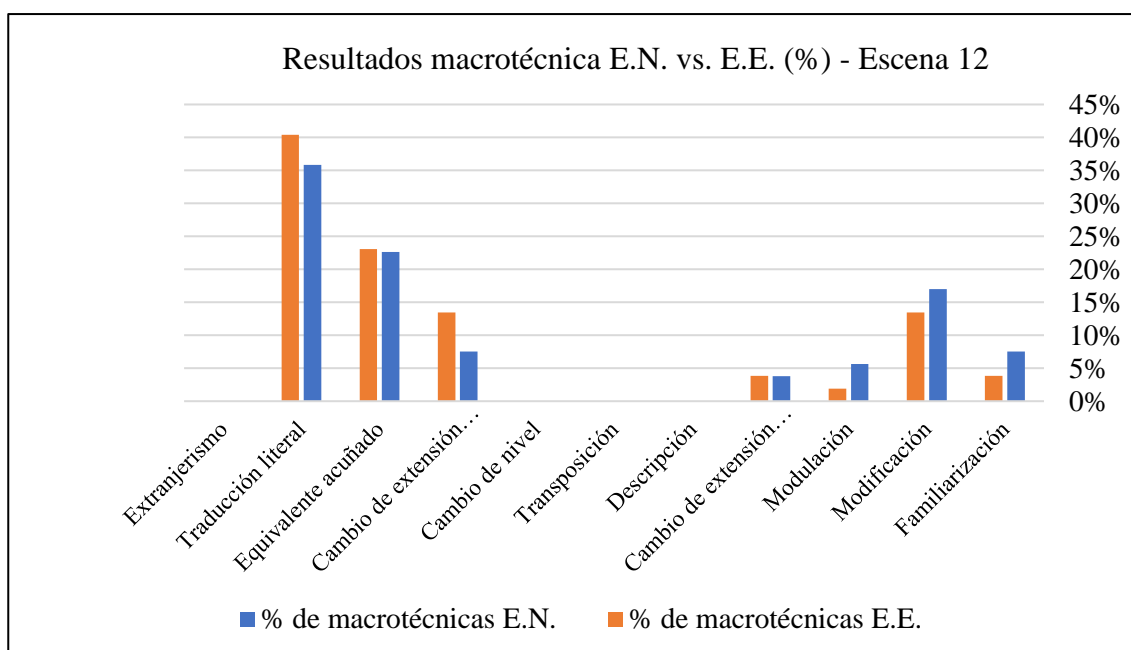


Gráfico 64: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 12.

6.12.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 12

Para finalizar nuestro análisis de la escena, mostramos ahora los resultados a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 49**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	31	58,49 %	33	63,46 %
Zona intermedia	6	11,32 %	9	17,31 %
Zona familiarizante	16	30,19 %	10	19,23 %

Tabla 49: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 12 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** de la película hemos encontrado 31 técnicas de la *zona extranjerizante* (58,49 %), 6 de la *zona intermedia* (11,32 %) y 16 de la *zona familiarizante* (30,19 %). En la versión en **español europeo**, por otro lado, hemos encontrado 33 técnicas de la *zona extranjerizante* (63,46 %), 9 de la *zona intermedia* (17,31 %) y 10 de la *zona familiarizante* (19,23 %).

Asimismo, mostramos estos resultados en dos diagramas de sectores: uno que representa los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 65**) y otro, en la versión en español europeo (**Gráfico 66**).

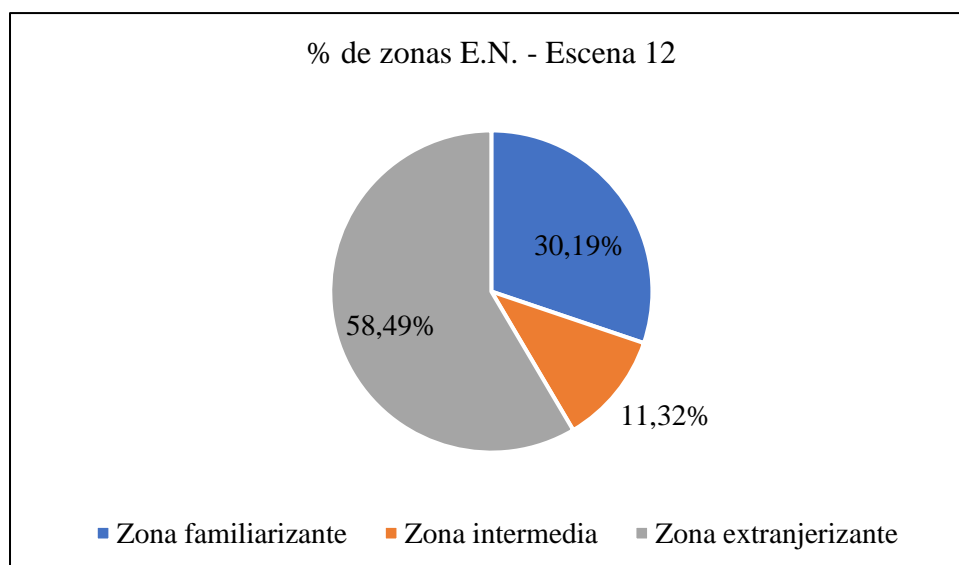


Gráfico 65: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 12.

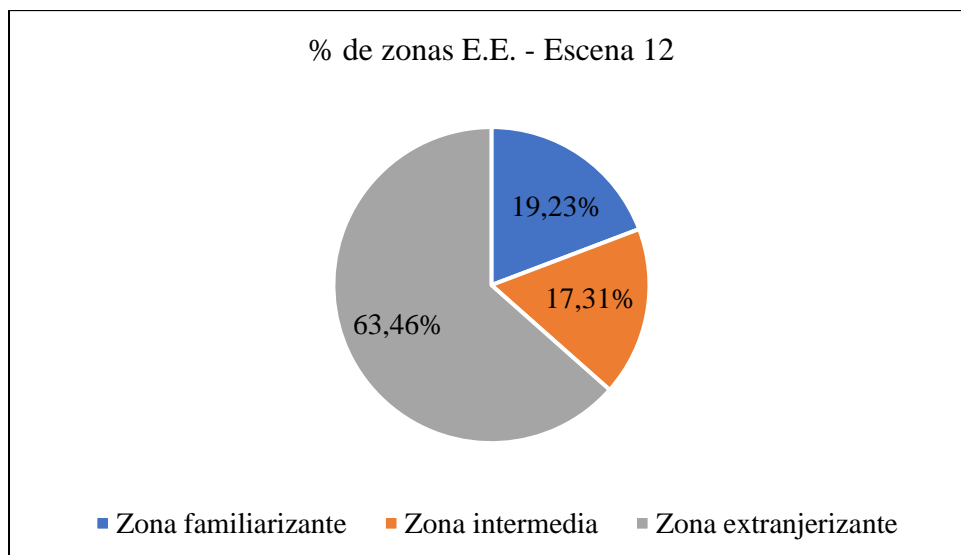


Gráfico 66: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 12.

6.13. Resultados del análisis de la escena 13

La escena 13 de la película cuenta con 42 réplicas en su versión original, por lo que hemos analizado un total de 84 réplicas entre las dos versiones del filme. A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.13.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 13

En total, en el doblaje en español neutro hemos encontrado **126 técnicas**, mientras que en el doblaje en español europeo hemos encontrado **125 técnicas**. Procedemos a mostrar el número de casos por técnica y el porcentaje que estos representan, en la **Tabla 50**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	4	3,17 %	4	3,20 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	2	1,59 %	6	4,80 %
Traducción uno por uno	12	9,52 %	9	7,20 %
Traducción literal	52	41,27 %	51	40,80 %
Equivalente acuñado	19	15,08 %	19	15,20 %
Omisión	2	1,59 %	1	0,80 %
Reducción	9	7,14 %	9	7,20 %
Compresión	2	1,59 %	1	0,80 %

Particularización	0	0 %	1	0,80 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	0,79 %	1	0,80 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	2	1,59 %	3	2,40 %
Amplificación	4	3,17 %	6	4,80 %
Modulación	1	0,79 %	3	2,40 %
Variación	4	3,17 %	4	3,20 %
Sustitución	1	0,79 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	11	8,73 %	7	5,60 %

Tabla 50: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 13 de *La sirenita*.

Tal y como podemos observar, en la versión en **español neutro** del filme la técnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 52 casos (41,27 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 19 casos (15,08 %), la *traducción uno por uno* con 12 casos (9,52 %), la *creación discursiva* con 11 casos (8,73 %), la *reducción* con 9 casos (7,14 %), el *préstamo*, la *amplificación* y la *variación* con 4 casos por técnica (3,17 % cada una), la *traducción palabra por palabra*, la *omisión*, la *compresión* y la *ampliación* con 2 casos cada una (1,59 % por técnica) y, en último lugar, la *transposición*, la *modulación* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (0,79 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *descripción* o *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la técnica principal también ha sido la *traducción literal* con 51 casos (40,80 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 19 casos (15,20 %), la *traducción uno por uno* y la *reducción* con 9 casos cada una (7,20 % por técnica), la *creación discursiva* con 7 casos (5,60 %), la *traducción palabra por palabra* y la *amplificación* con 6 casos por técnica (4,80 % cada una), el *préstamo* y la *variación* con 4 casos cada una (3,20 % por técnica), la *ampliación* y la *modulación* con 3 casos por técnica (2,40 % cada una) y, finalmente, la *compresión*, la *particularización* y la *transposición* con 1 caso cada una (0,80 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *generalización*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

Pasamos a mostrar estos resultados de manera gráfica mediante dos diagramas de barras: uno mostrando el número de casos por técnica (**Gráfico 67**) y otro los porcentajes que representan (**Gráfico 68**):

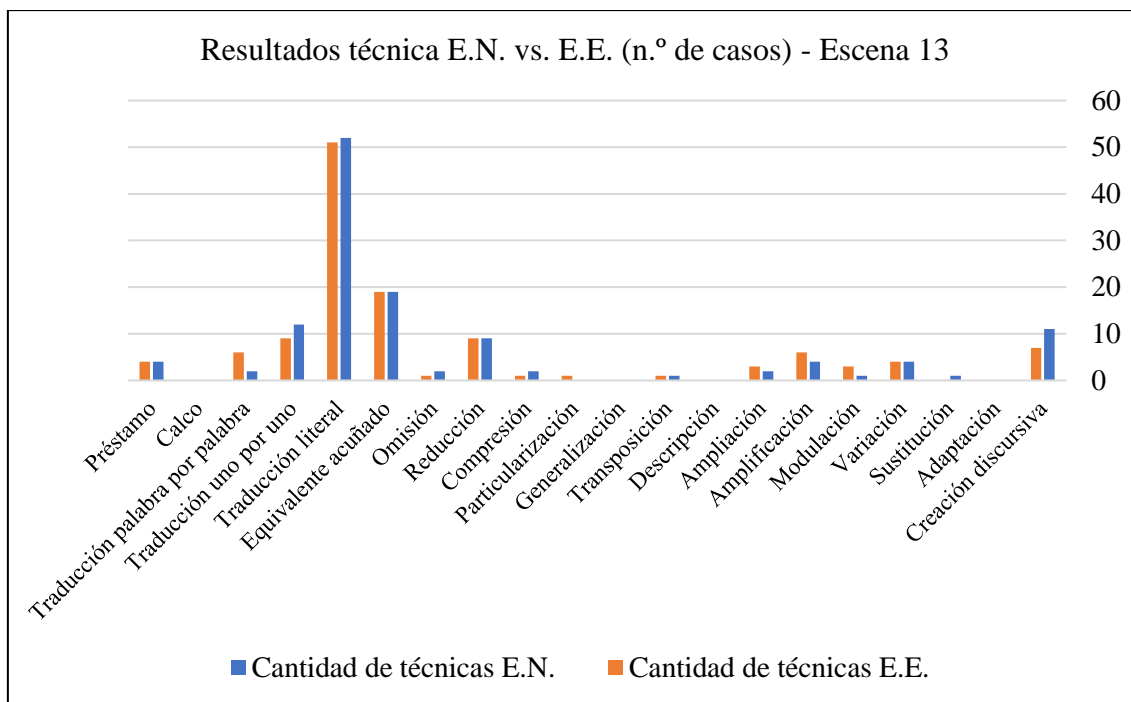


Gráfico 67: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 13.

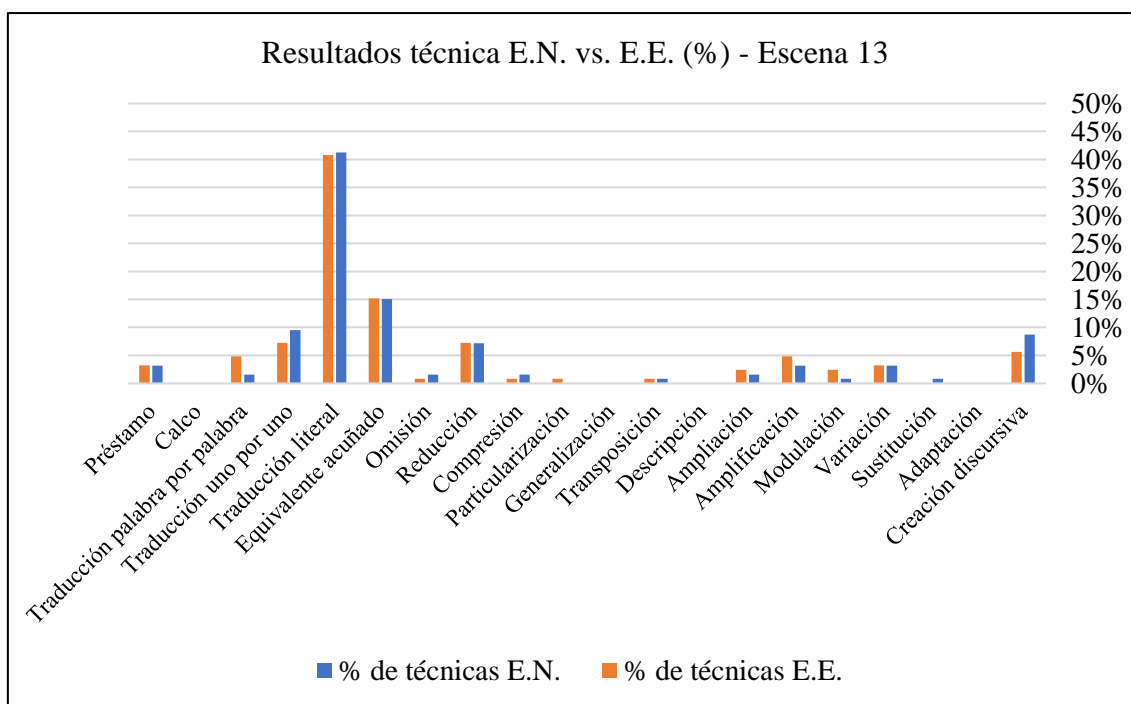


Gráfico 68: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 13.

6.13.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 13

Tras la exposición de los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, pasamos a exponer los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 51**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	4	3,17 %	4	3,20 %
Traducción literal	66	52,38 %	66	52,80 %
Equivalente acuñado	19	15,08 %	19	15,20 %
Cambio de extensión (acortamiento)	13	10,32%	11	8,80 %
Cambio de nivel	0	0 %	1	0,80 %
Transposición	1	0,79 %	1	0,80 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	6	4,76 %	9	7,20 %
Modulación	1	0,79 %	3	2,40 %
Modificación	5	3,97 %	4	3,20 %
Familiarización	11	8,73 %	7	5,60 %

Tabla 51: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 13 de *La sirenita*.

Como podemos apreciar, en la versión en **español neutro** la macrotécnica que más se ha empleado ha sido la *traducción literal* con 66 casos (52,38 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 19 casos (15,08 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 13 casos (10,32 %), la *familiarización* con 11 casos (8,73 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 6 casos (4,76 %), la *modificación* con 5 casos (3,97 %) el *extranjerismo* con 4 casos (3,17 %) y, por último, la *transposición* y la *modulación* con 1 caso cada una (0,79 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *descripción*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 66 casos (52,80 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 19 casos (15,20 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 11 casos (8,80 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 9 casos (7,20 %), la *familiarización* con 7 casos (5,60 %), el *extranjerismo* y la *modificación* con 4 casos cada una (3,20 % por macrotécnica), la *modulación* con 3 casos (2,40 %) y, por último, el *cambio de nivel* y la *transposición* con 1 caso por macrotécnica (0,80 % cada una). No hemos encontrado ningún caso de *descripción*.

Mostramos, a continuación, estos resultados en dos diagramas de barras: uno que muestra la comparación entre el número de casos por macrotécnica de ambas versiones (**Gráfico 69**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 70**).

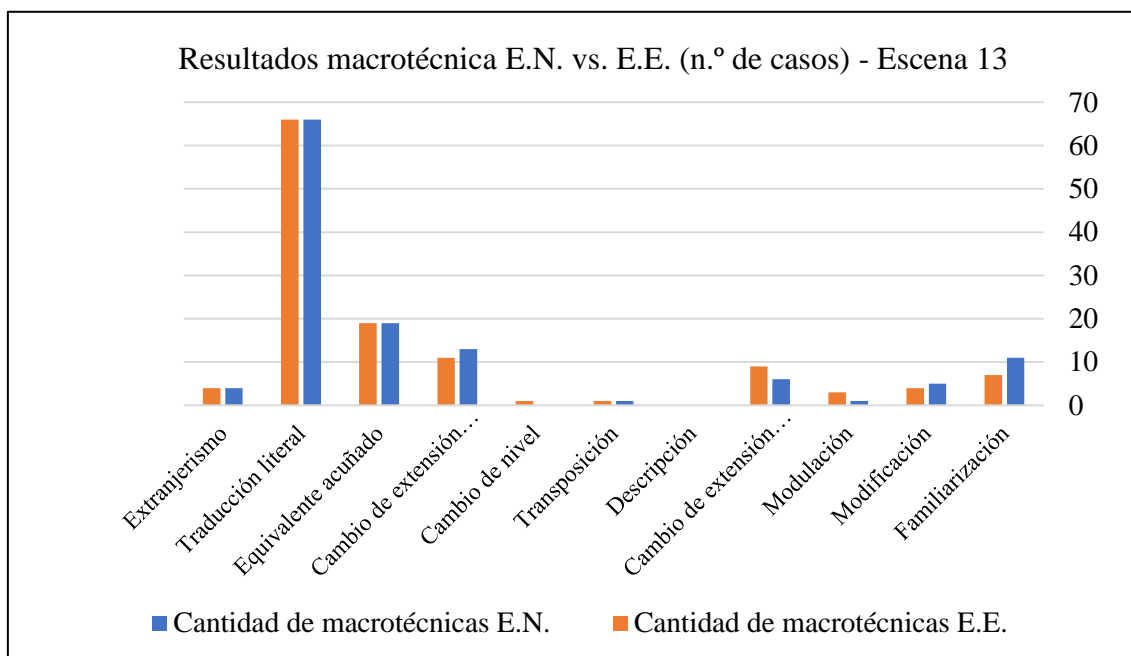


Gráfico 69: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 13.

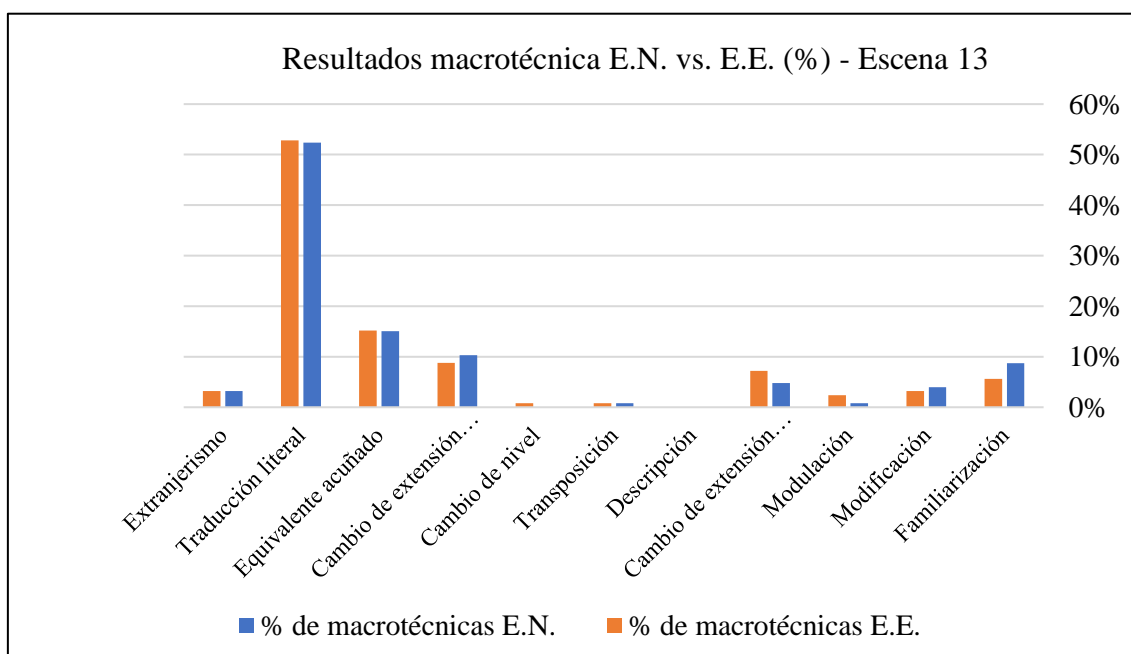


Gráfico 70: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 13.

6.13.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 13

Como cierre a nuestro análisis de la escena, procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 52**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	89	70,63 %	89	71,20 %
Zona intermedia	20	15,87 %	22	17,60 %
Zona familiarizante	17	13,49 %	14	11,20 %

Tabla 52: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 13 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** de la película hemos encontrado 89 técnicas de la *zona extranjerizante* (70,63 %), 20 de la *zona intermedia* (15,87 %) y 17 de la *zona familiarizante* (13,49 %). En la versión en **español europeo**, por otro lado, hemos encontrado 89 técnicas de la *zona extranjerizante* (71,20 %), 22 de la *zona intermedia* (17,60 %) y 14 de la *zona familiarizante* (11,20 %).

Seguidamente, exponemos estos resultados en dos diagramas de sectores: uno que representa los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 71**) y otro, en la versión en español europeo (**Gráfico 72**).

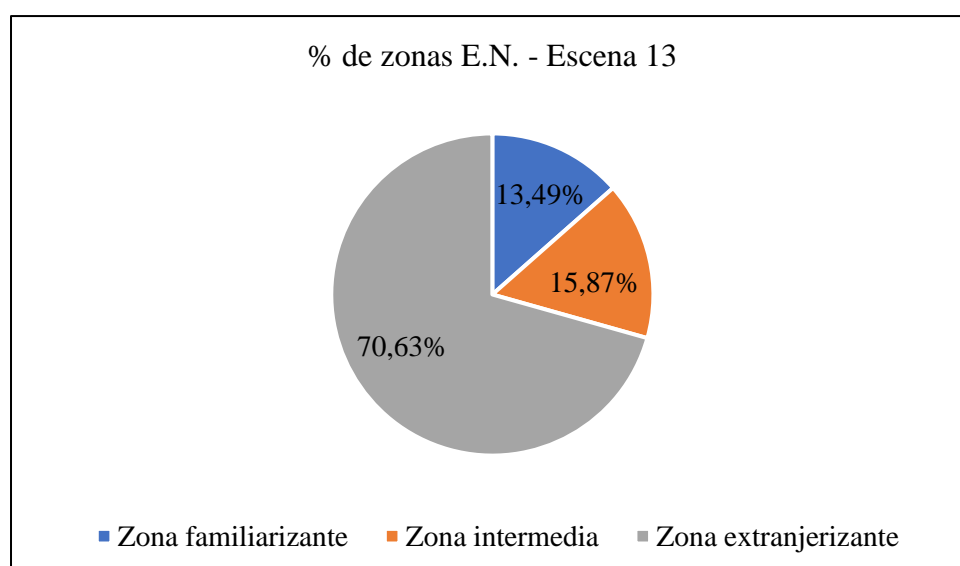


Gráfico 71: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 13.

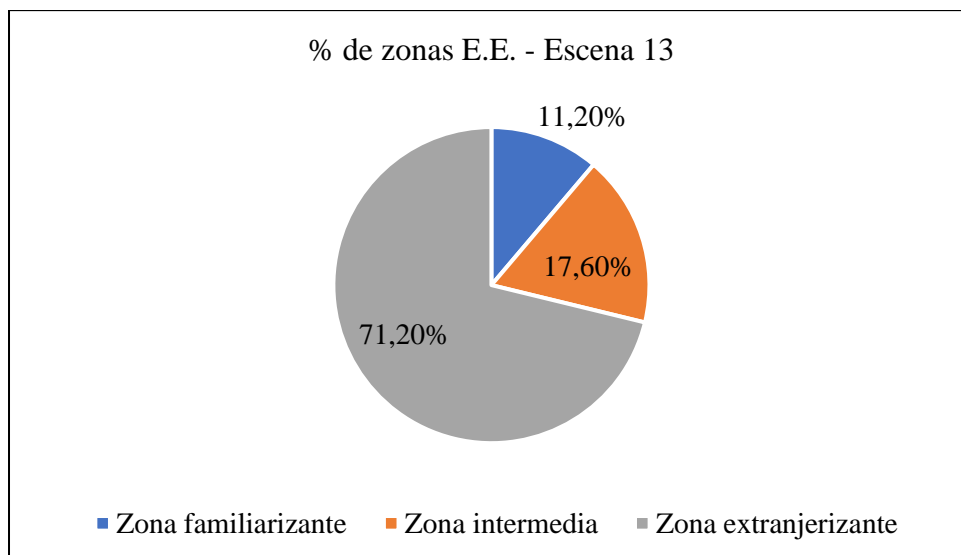


Gráfico 72: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 13.

6.14. Resultados del análisis de la escena 14

La escena 14 de la película está compuesta por 4 réplicas, por lo que hemos analizado un total de 8 réplicas entre el doblaje en español neutro y el doblaje en español europeo. Ahora, presentamos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.14.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 14

En total, hemos encontrado **19 técnicas** en la versión en español neutro de la cinta, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado **20 técnicas**. Procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 53**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	0	0 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	0	0 %	0	0 %
Traducción uno por uno	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	6	31,58 %	6	30,00 %
Equivalente acuñado	2	10,53 %	2	10,00 %
Omisión	1	5,26 %	1	5,00 %
Reducción	2	10,53 %	2	10,00 %
Compresión	0	0 %	0	0 %

Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	2	10,53 %	1	5,00 %
Ampliación	1	5,26 %	2	10,00 %
Amplificación	0	0 %	1	5,00 %
Modulación	1	5,26 %	1	5,00 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	4	21,05 %	4	20,00 %

Tabla 53: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 14 de *La sirenita*.

Tal y como podemos observar, la técnica más utilizada en la versión en **español neutro** es la *traducción literal* con 6 casos (31,58 %). A esta le siguen la *creación discursiva* con 4 casos (21,05 %), el *equivalente acuñado*, la *reducción* y la *descripción* con 2 casos por técnica (10,53 % cada una) y la *omisión*, la *ampliación* y la *modulación* con 1 caso cada una (5,26 % por técnica). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *amplificación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la técnica principal ha sido la *traducción literal* con 6 casos (30,00 %). Seguidamente, encontramos la *creación discursiva* con 4 casos (20,00 %), el *equivalente acuñado*, la *reducción* y la *ampliación* con 2 casos por técnica (10,00 % cada una) y la *omisión*, la *descripción*, la *amplificación* y la *modulación* con 1 caso cada una (5,00 % por técnica). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

Pasamos a mostrar estos resultados de manera gráfica mediante dos diagramas de barras: el primero muestra el número de casos de las dos versiones (**Gráfico 73**) y el segundo, los porcentajes de frecuencia que estos representan (**Gráfico 74**).

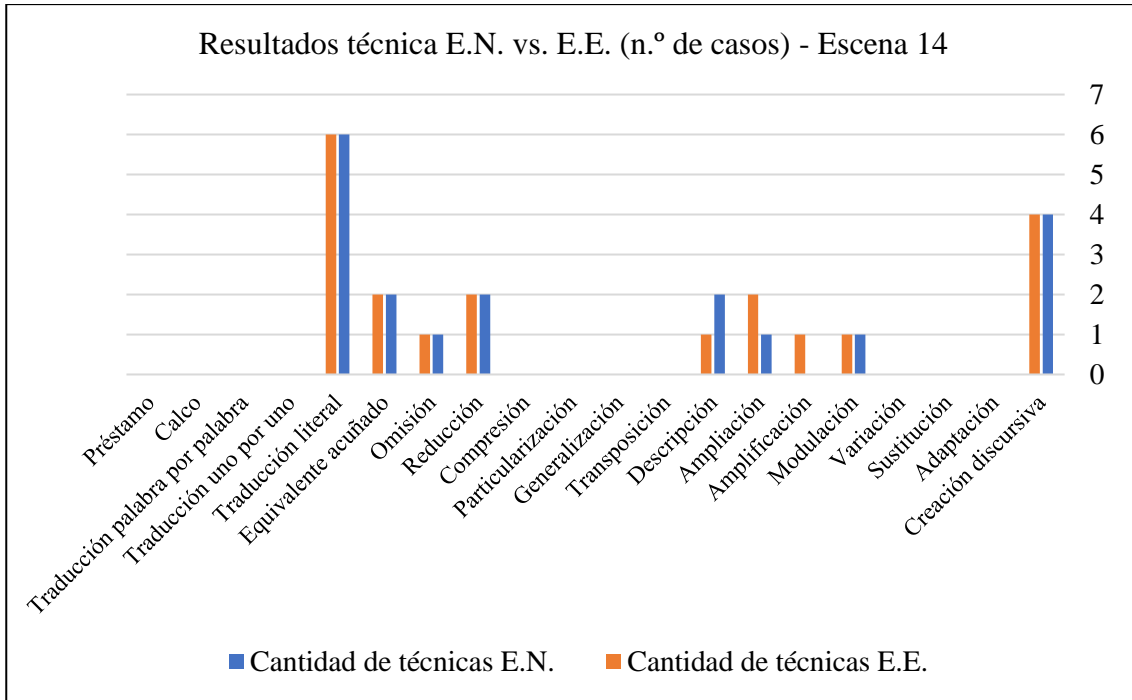


Gráfico 73: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 14.

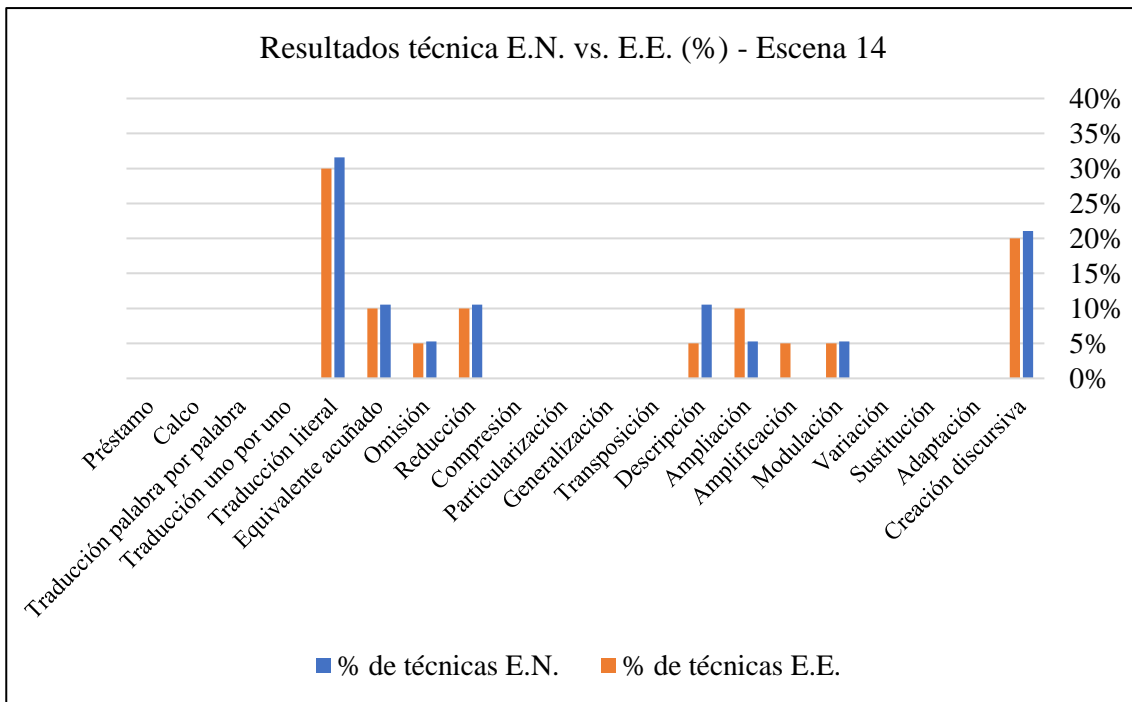


Gráfico 74: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 14.

6.14.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 14

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, pasamos a presentar nuestros resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 54**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	6	31,58 %	6	30,00 %
Equivalente acuñado	2	10,53 %	2	10,00 %
Cambio de extensión (acortamiento)	3	15,79 %	3	15,00 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	2	10,53 %	1	5,00 %
Cambio de extensión (alargamiento)	1	5,26 %	3	15,00 %
Modulación	1	5,26 %	1	5,00 %
Modificación	0	0 %	0	0 %
Familiarización	4	21,05 %	4	20,00 %

Tabla 54: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 14 de *La sirenita*.

La principal macrotécnica que hemos encontrado en la versión en **español neutro** de la película ha sido la *traducción literal* con 6 casos (31,58 %). A esta le siguen la *familiarización* con 4 casos (21,05 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 3 casos (15,79 %), el *equivalente acuñado* y la *descripción* con 2 casos por macrotécnica (10,53 % cada una), y, por último, el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modulación* con 1 caso cada una (5,26 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición* o *modificación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 6 casos (30,00 %), seguida por la *familiarización* con 4 casos (20,00 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 3 casos por macrotécnica (15,00 % cada una), el *equivalente acuñado* con 2 casos (10,00 %) y, finalmente, la *descripción* y la *modulación* con 1 caso cada una (5,00 % por macrotécnica). No hemos localizado casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición* o *modificación*.

A continuación, presentamos estos resultados de manera gráfica mediante dos diagramas de barras con el número de casos por macrotécnica de ambas versiones (**Gráfico 75**) y el porcentaje de frecuencia que estos representan (**Gráfico 76**).

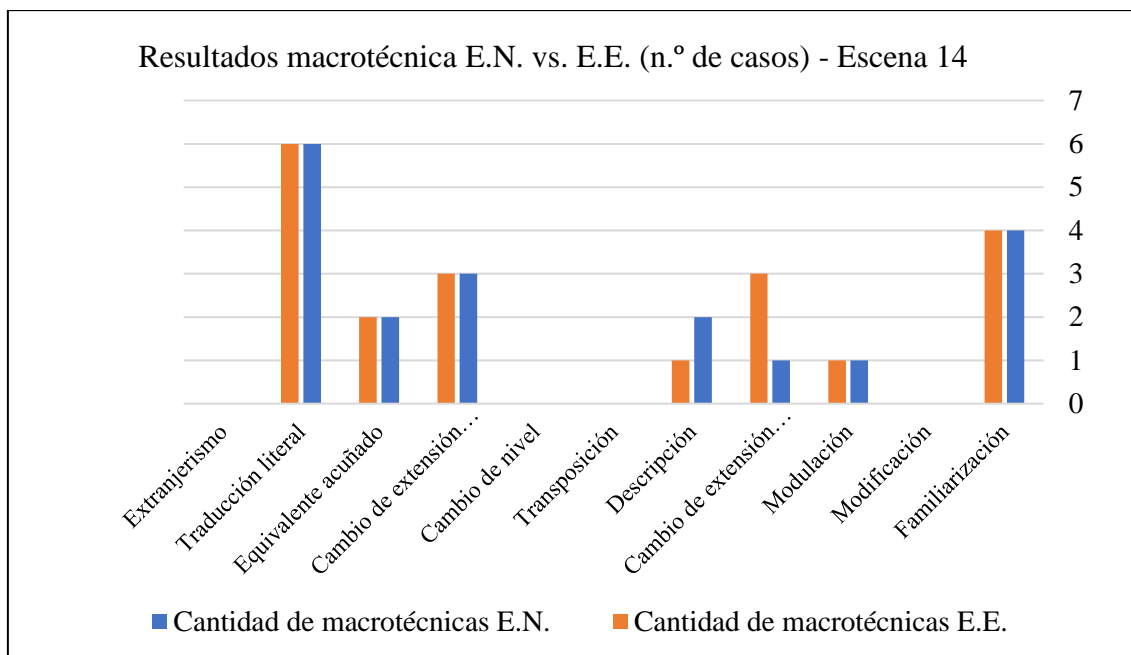


Gráfico 75: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 14.

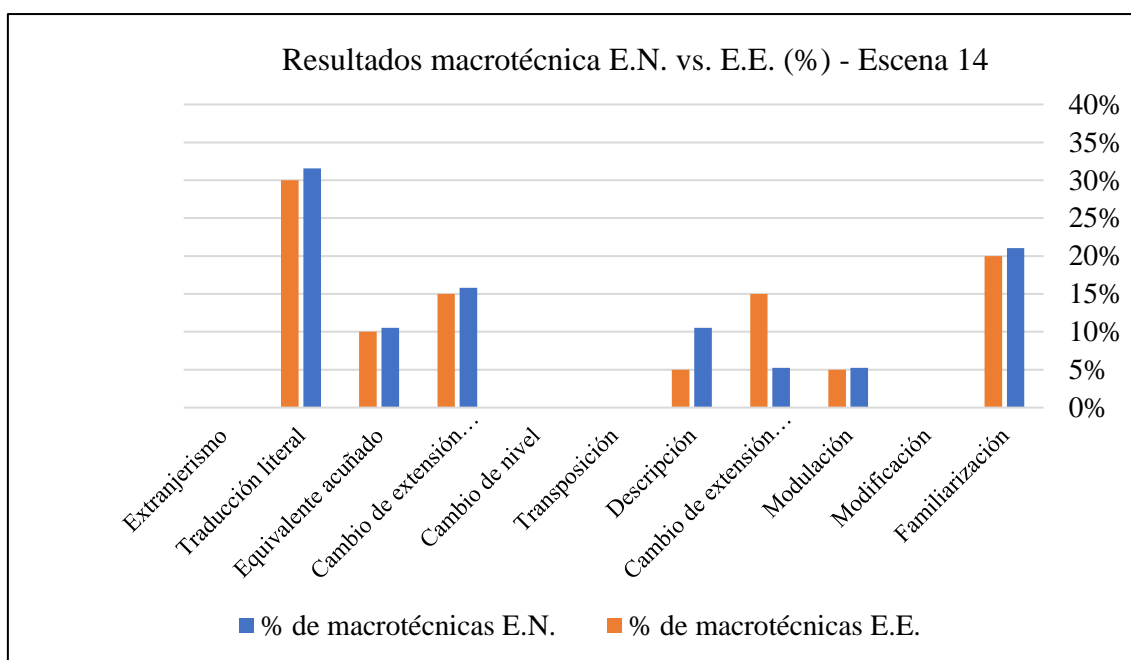


Gráfico 76: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 14.

6.14.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 14

Como cierre a nuestro análisis de la escena, pasamos a exponer nuestros resultados a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 55**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	8	42,11 %	8	40,00 %
Zona intermedia	6	31,58 %	7	35,00 %
Zona familiarizante	5	26,32 %	5	25,00 %

Tabla 55: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 14 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** hemos encontrado 8 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (42,11 %), 6 de la *zona intermedia* (31,58 %) y 5 de la *zona familiarizante* (26,32 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hemos localizado 8 técnicas de la *zona extranjerizante* (40,00 %), 7 de la *zona intermedia* (35,00 %) y 5 de la *zona familiarizante* (25,00 %).

Mostramos ahora estos resultados en dos diagramas de sectores: uno representando los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 77**) y otro en la versión en español europeo (**Gráfico 78**).

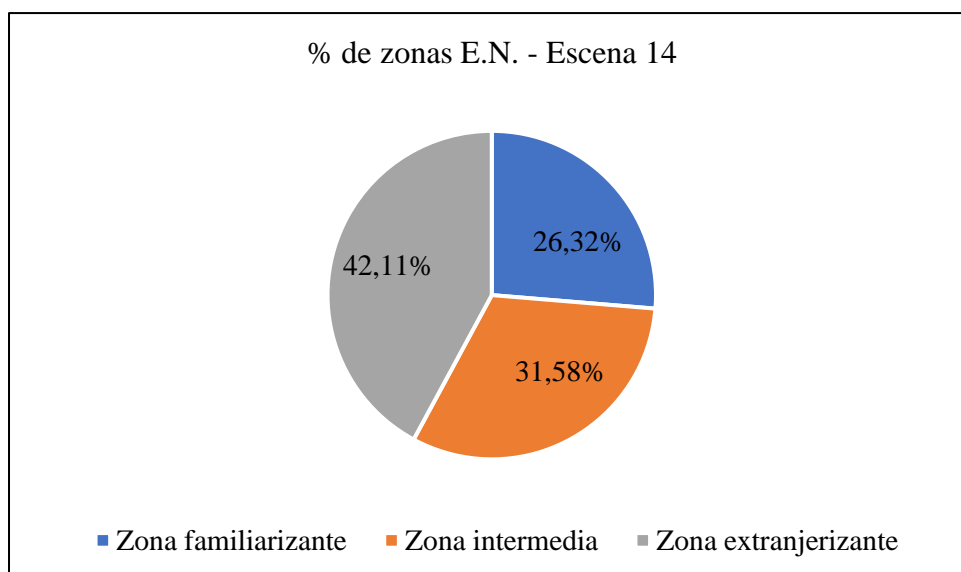


Gráfico 77: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 14.

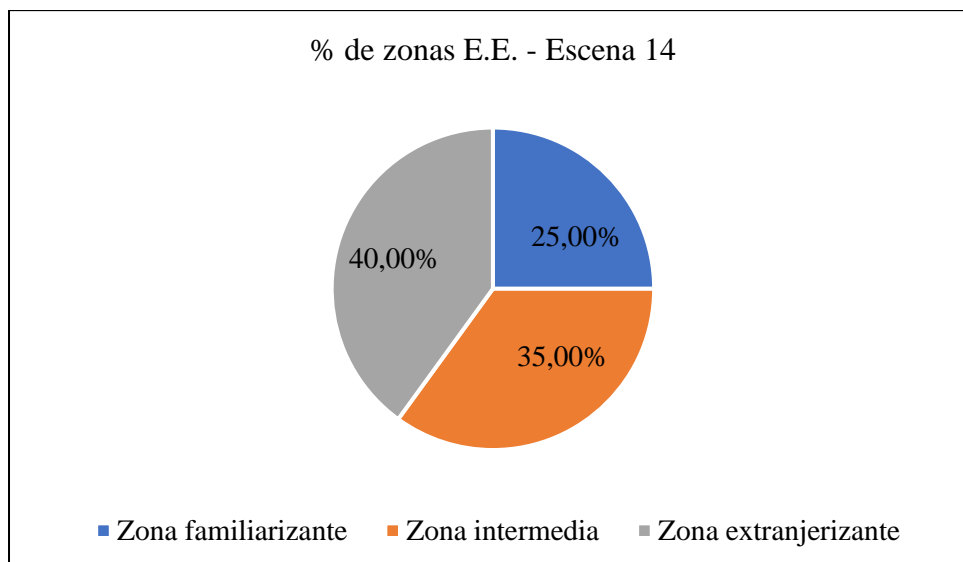


Gráfico 78: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 14.

6.15. Resultados del análisis de la escena 15

La escena 15 de la película está compuesta por 5 réplicas en su versión original, lo cual implica que, entre la versión en español neutro y la versión en español europeo, hemos analizado 10 réplicas. En este punto, pasamos a mostrar los resultados del análisis de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción.

6.15.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 15

En la versión en español neutro del filme hemos localizado un total de **41 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado hasta **35 técnicas**. Procedemos a exponer los resultados del análisis en la **Tabla 56**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	0	0 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	2	4,88 %	1	2,86 %
Traducción uno por uno	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	18	43,90 %	15	42,86 %
Equivalente acuñado	1	2,44 %	1	2,86 %
Omisión	0	0 %	0	0 %
Reducción	7	17,07 %	1	2,86 %

Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	1	2,86 %
Transposición	1	2,44 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	0	0 %	0	0 %
Amplificación	0	0 %	0	0 %
Modulación	4	9,76 %	4	11,43 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	8	19,51 %	12	34,29 %

Tabla 56: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 15 de *La sirenita*.

Como podemos comprobar, en la versión en **español neutro** la técnica principal ha sido la *traducción literal* con 18 casos (43,90 %). A esta le siguen la *creación discursiva* con 8 casos (19,51 %), la *reducción* con 7 casos (17,07 %), la *modulación* con 4 casos (9,76 %), la *traducción palabra por palabra* con 2 casos (4,88 %) y, finalmente, el *equivalente acuñado* y la *transposición* con 1 caso por técnica (2,44 % cada una). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción uno por uno*, *omisión*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *descripción*, *ampliación*, *amplificación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la técnica más usada ha sido la *traducción literal* con 15 casos (42,86 %), seguida por la *creación discursiva* con 12 casos (34,29 %), la *modulación* con 4 casos (11,43 %), y la *traducción palabra por palabra*, el *equivalente acuñado*, la *reducción* y la *generalización* con 1 caso cada una (2,86 % por técnica). No hemos observado el uso de *préstamo*, *calco*, *traducción uno por uno*, *omisión*, *compresión*, *particularización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación*, *amplificación*, *variación*, *sustitución* o *adaptación*.

Pasamos a mostrar de forma gráfica estos resultados mediante el uso de dos diagramas de barras: uno que presenta el número de casos por técnica en ambas versiones (**Gráfico 79**) y otro, el porcentaje de frecuencia que estos representan (**Gráfico 80**).

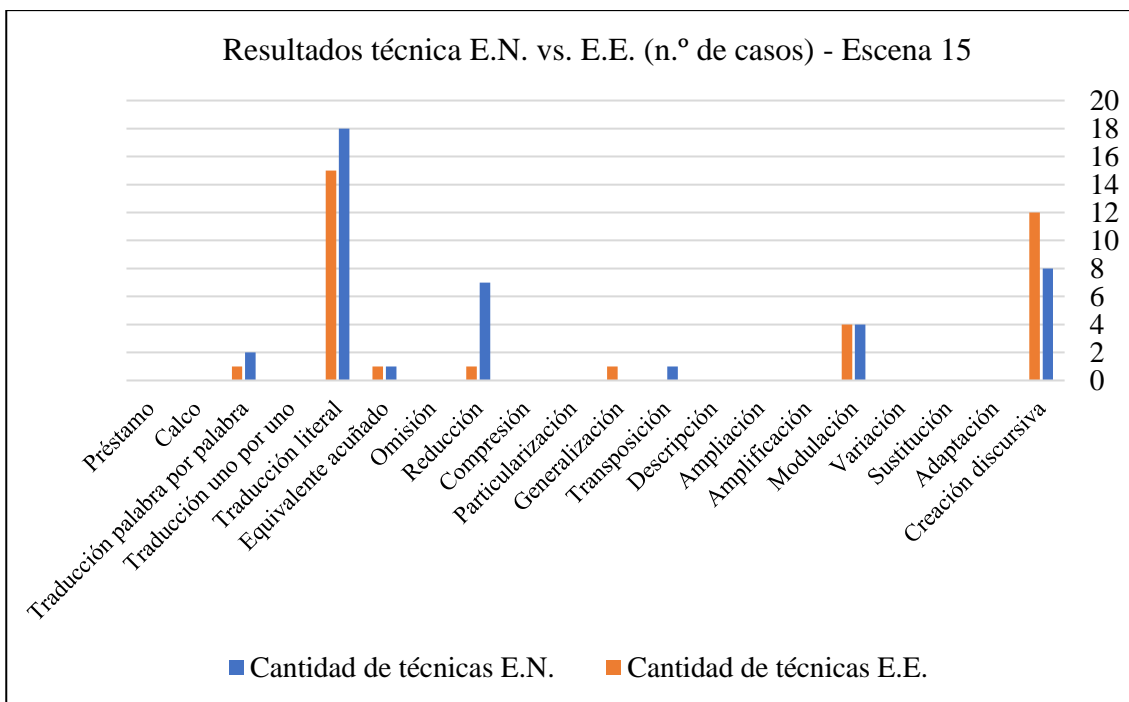


Gráfico 79: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 15.

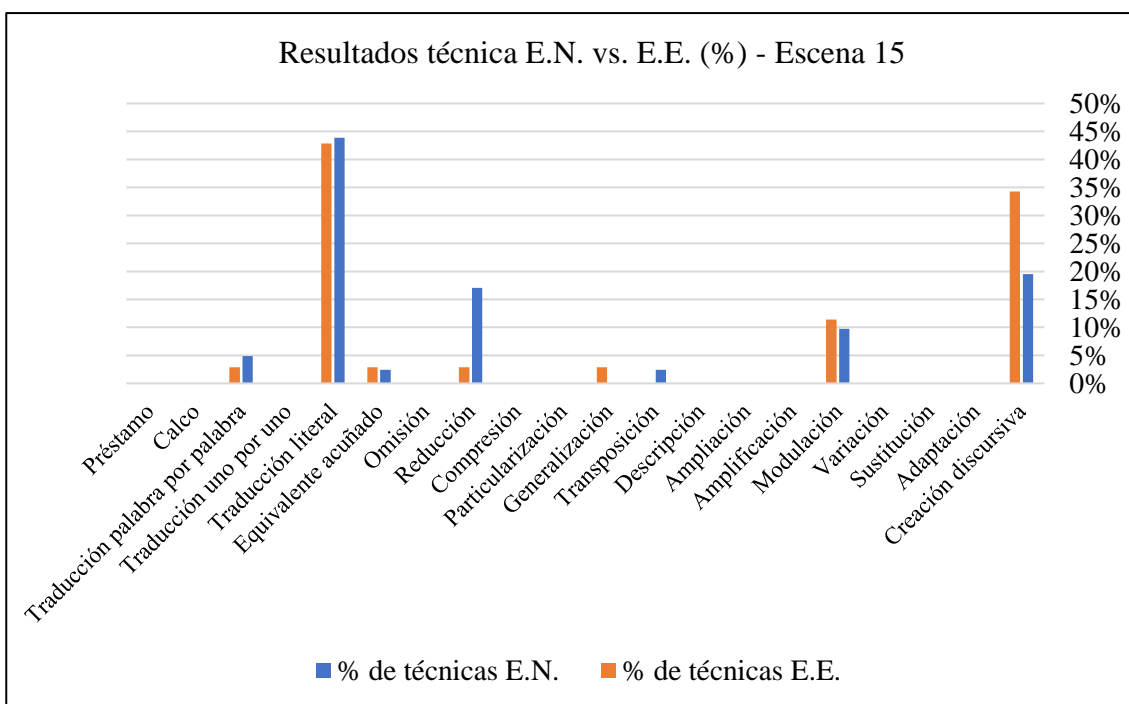


Gráfico 80: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 15.

6.15.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 15

Una vez finalizada la exposición de nuestros resultados a nivel de técnica, procedemos a mostrar los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 57**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	20	48,78 %	16	45,71 %
Equivalente acuñado	1	2,44 %	1	2,86 %
Cambio de extensión (acortamiento)	7	17,07 %	1	2,86 %
Cambio de nivel	0	0 %	1	2,86 %
Transposición	1	2,44 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	0	0 %	0	0 %
Modulación	4	9,76 %	4	11,43 %
Modificación	0	0 %	0	0 %
Familiarización	8	19,51 %	12	34,29 %

Tabla 57: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 15 de *La sirenita*.

Como podemos ver, la macrotécnica principal de la versión en **español neutro** ha sido la *traducción literal* con 20 casos (48,78 %), tras la que encontramos la *familiarización* con 8 casos (19,51 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 7 casos (17,07 %), la *modulación* con 4 casos (9,76 %) y el *equivalente acuñado* y la *transposición* con 1 caso por macrotécnica (2,44 % cada una). No hemos encontrado casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *descripción*, *cambio de extensión (alargamiento)* o *modificación*.

Por otro lado, en la versión en **español europeo**, la macrotécnica más detectada ha sido, nuevamente, la *traducción literal* con 16 casos (45,71 %), seguida por la *familiarización* con 12 casos (34,29 %), la *modulación* con 4 casos (11,43 %) y el *equivalente acuñado*, el *cambio de extensión (acortamiento)* y el *cambio de nivel* con 1 caso cada una (2,86 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *extranjerismo*, *transposición*, *descripción*, *cambio de extensión (alargamiento)* o *modificación*.

Seguidamente, mostramos de forma gráfica los resultados mediante dos diagramas de barras: uno que muestra el número de casos por macrotécnica (**Gráfico 81**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 82**).

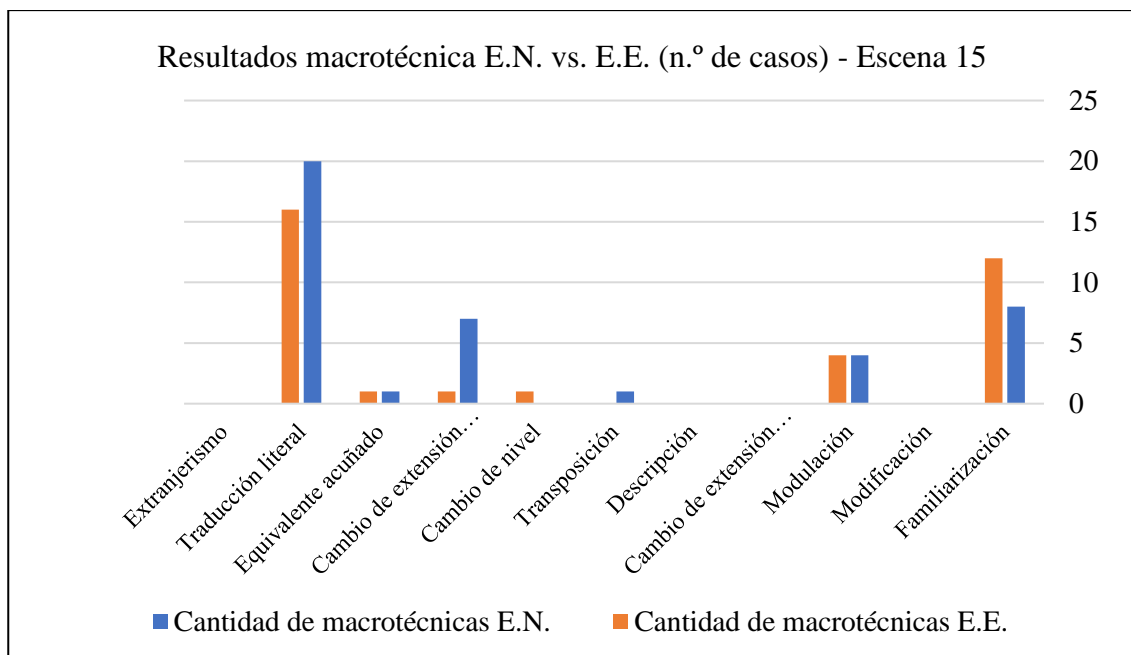


Gráfico 81: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 15.

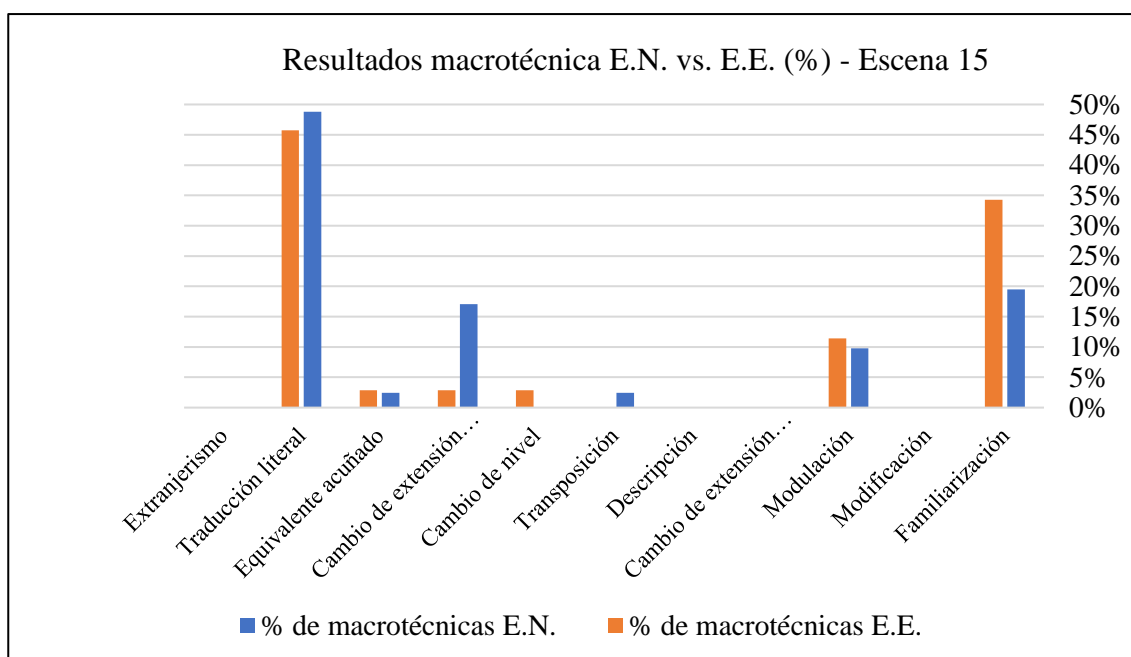


Gráfico 82: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 15.

6.15.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 15

Como cierre al análisis de la escena, exponemos los resultados del mismo análisis a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 58**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	21	51,22 %	17	48,57 %
Zona intermedia	8	19,51 %	2	5,71 %
Zona familiarizante	12	29,27 %	16	45,71 %

Tabla 58: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 15 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** hemos detectado 21 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (51,22 %), 8 técnicas a la *zona intermedia* (19,51 %) y 12 a la *zona familiarizante* (29,27 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hemos encontrado 17 técnicas de la *zona extranjerizante* (48,57 %), 2 de la *zona intermedia* (5,71 %) y 16 de la *zona familiarizante* (45,71 %).

Mostramos ahora estos resultados en dos diagramas de sectores: uno que representa los porcentajes de las zonas en la versión en español neutro (**Gráfico 83**) y otro, los de la versión en español europeo (**Gráfico 84**).

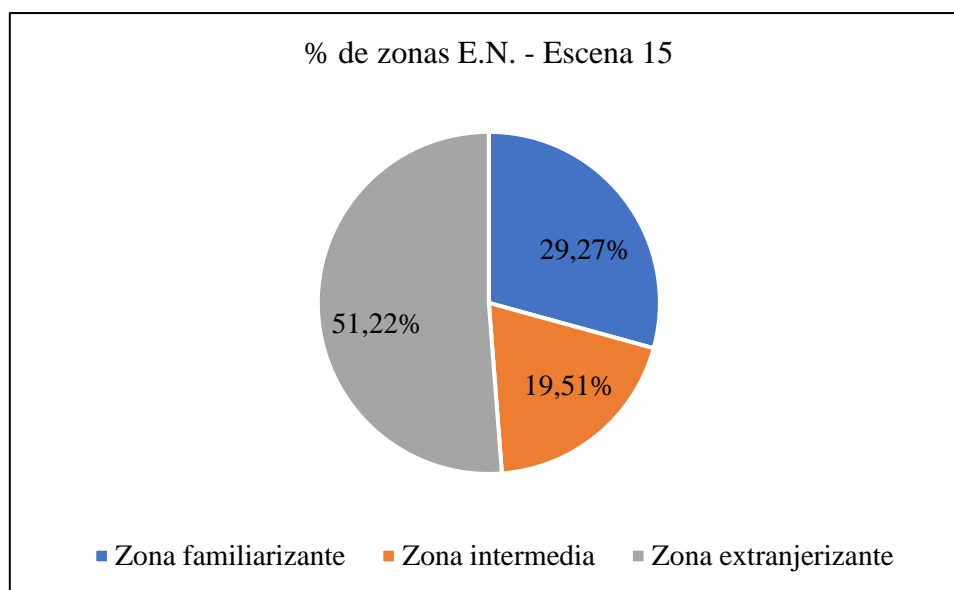


Gráfico 83: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 15.

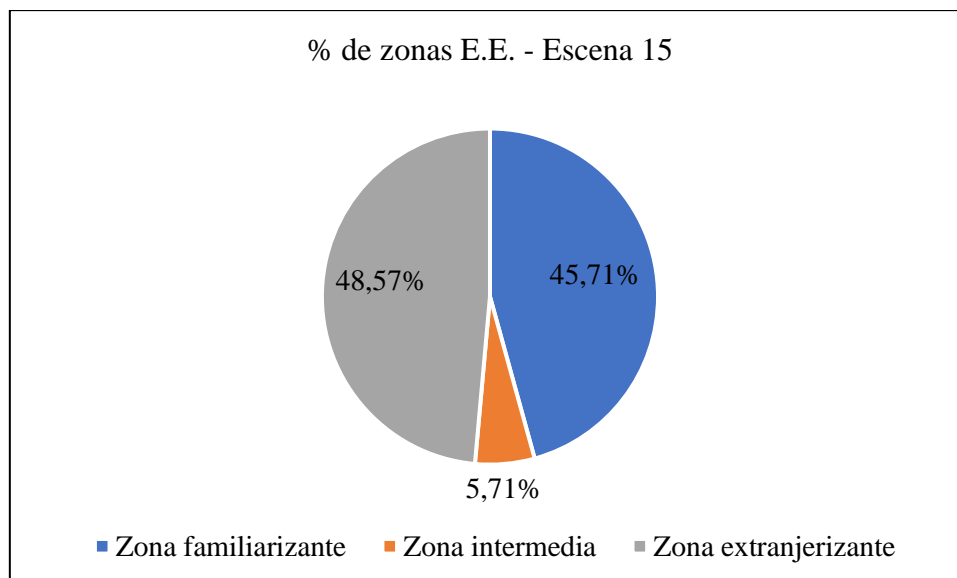


Gráfico 84: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 15.

6.16. Resultados del análisis de la escena 16

La escena 16 de la película está compuesta por 15 réplicas. Por tanto, en total hemos analizado 30 réplicas entre los dos doblajes de la película. A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.16.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 16

En total, en la versión en español neutro de la película hemos localizado **74 técnicas** y en la versión en español europeo, **79 técnicas**. Mostramos los resultados de nuestro análisis de la escena en la **Tabla 59**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	1	1,35 %	5	6,33 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	1	1,35 %	3	3,80 %
Traducción uno por uno	2	2,70 %	1	1,27 %
Traducción literal	24	32,43 %	27	34,18 %
Equivalente acuñado	5	6,76 %	4	5,06 %
Omisión	2	2,70 %	2	2,53 %
Reducción	6	8,11 %	4	5,06 %
Compresión	3	4,05 %	1	1,27 %

Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	2	2,70 %	0	0 %
Descripción	1	1,35 %	1	1,27 %
Ampliación	2	2,70 %	2	2,53 %
Amplificación	2	2,70 %	1	1,27 %
Modulación	1	1,35 %	4	5,06 %
Variación	1	1,35 %	1	1,27 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	21	28,38 %	23	29,11 %

Tabla 59: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 16 de *La sirenita*.

En lo que respecta a la versión en **español neutro**, la técnica de traducción más usada ha sido la *traducción literal* con 24 casos (32,43 %). A esta le siguen la *creación discursiva* con 21 casos (28,38 %), la *reducción* con 6 casos (8,11 %), el *equivalente acuñado* con 5 casos (6,76 %), la *compresión* con 3 casos (4,05 %), la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *transposición*, la *ampliación* y la *amplificación* con 2 casos por técnica (2,70 % cada una) y el *préstamo*, la *traducción palabra por palabra*, la *descripción*, la *modulación* y la *variación* con 1 caso cada una (1,35 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *sustitución* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la técnica de la que hemos encontrado un mayor número de casos ha sido la *traducción literal* con 27 ocurrencias (34,18 %), seguida por la *creación discursiva* con 23 casos (29,11 %), el *préstamo* con 5 casos (6,33 %), el *equivalente acuñado*, la *reducción* y la *modulación* con 4 casos por técnica (5,06 % cada una), la *traducción palabra por palabra* con 3 casos (3,80 %), la *omisión* y la *ampliación* con 2 casos cada una (2,53 % por técnica) y la *traducción uno por uno*, la *compresión*, la *descripción*, la *amplificación* y la *variación* con 1 caso por técnica (1,27 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *sustitución* o *adaptación*.

Exponemos ahora los resultados mediante dos diagramas de barras: uno que el número de casos por técnica en ambas versiones (**Gráfico 85**) y otro, el porcentaje de frecuencia (**Gráfico 86**).

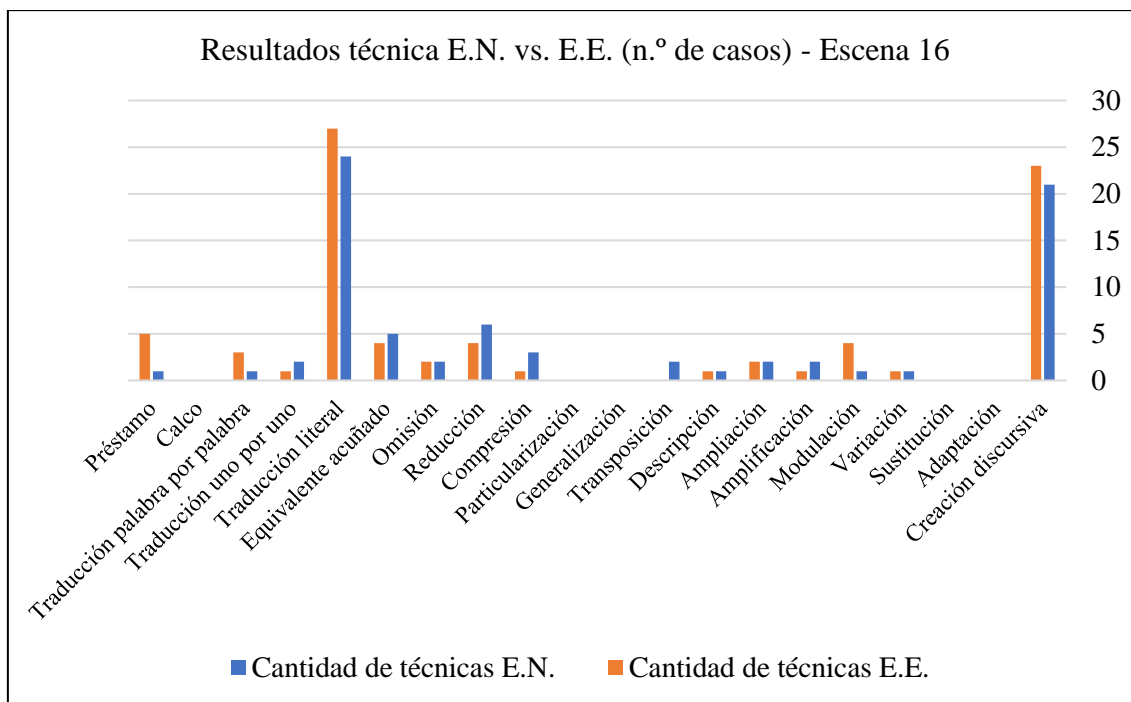


Gráfico 85: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 16.

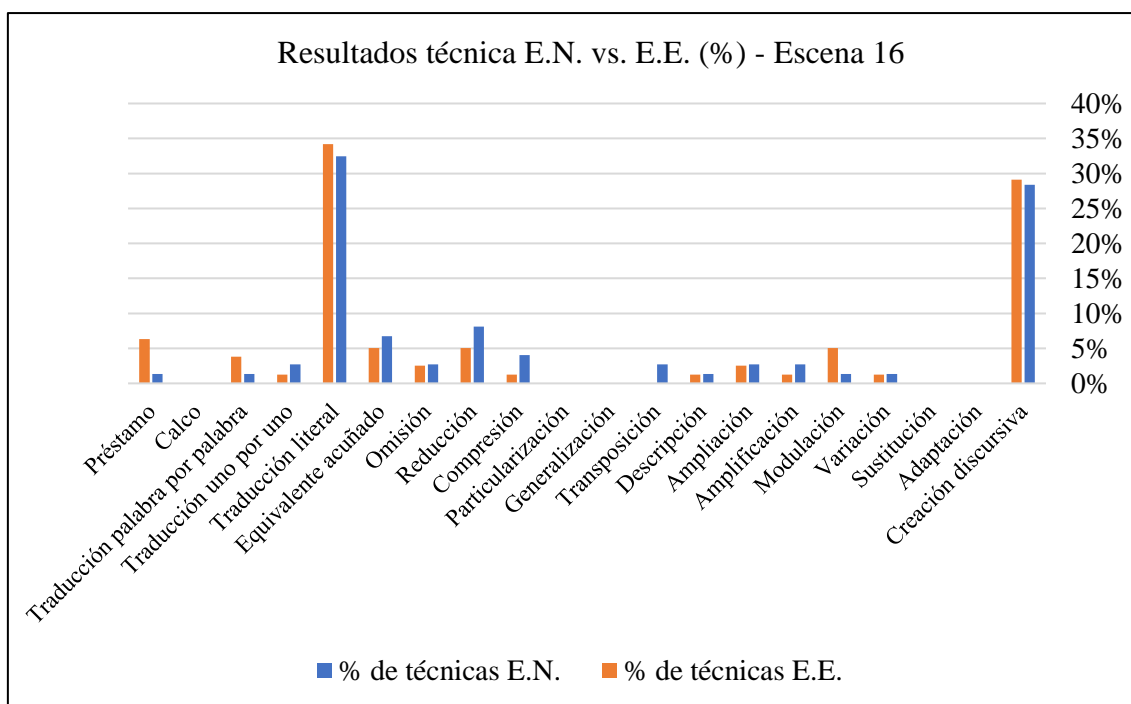


Gráfico 86: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 16.

6.16.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 16

Una vez finalizada la exposición de nuestros resultados a nivel de técnica, procedemos a mostrar los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 60**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	1	1,35 %	5	6,33 %
Traducción literal	27	36,49 %	31	39,24 %
Equivalente acuñado	5	6,76 %	4	5,06 %
Cambio de extensión (acortamiento)	11	14,86 %	7	8,86 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	2	2,70 %	0	0 %
Descripción	1	1,35 %	1	1,27 %
Cambio de extensión (alargamiento)	4	5,41 %	3	3,80 %
Modulación	1	1,35 %	4	5,06 %
Modificación	1	1,35 %	1	1,27 %
Familiarización	21	28,38 %	23	29,11 %

Tabla 60: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 16 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la macrotécnica más detectada en nuestro análisis ha sido la *traducción literal* con 27 casos (36,49 %), seguida por la *familiarización* con 21 casos (28,38 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 11 casos (14,86 %), el *equivalente acuñado* con 5 casos (6,76 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 4 casos (5,41 %), la *transposición* con 2 casos (2,70 %) y, por último, el *extranjerismo*, la *descripción*, la *modulación* y la *modificación* con 1 caso por macrotécnica (1,35 % cada una). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*.

Sobre la versión en **español europeo**, la macrotécnica principal ha sido también la *traducción literal* con 31 casos (39,24 %). Tras esta, encontramos la *familiarización* con 23 casos (29,11 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 7 casos (8,86 %), el *extranjerismo* con 5 casos (6,33 %), el *equivalente acuñado* y la *modulación* con 4 casos cada una (5,06 % por macrotécnica), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 3 casos (3,80 %) y, finalmente, la *descripción* y la *modificación* con 1 caso por macrotécnica (1,27 % cada una). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *transposición*.

Mostramos ahora los resultados del análisis a nivel de macrotécnica de forma gráfica mediante dos diagramas de barras que representan el número de casos por macrotécnica (**Gráfico 87**) y los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 88**):

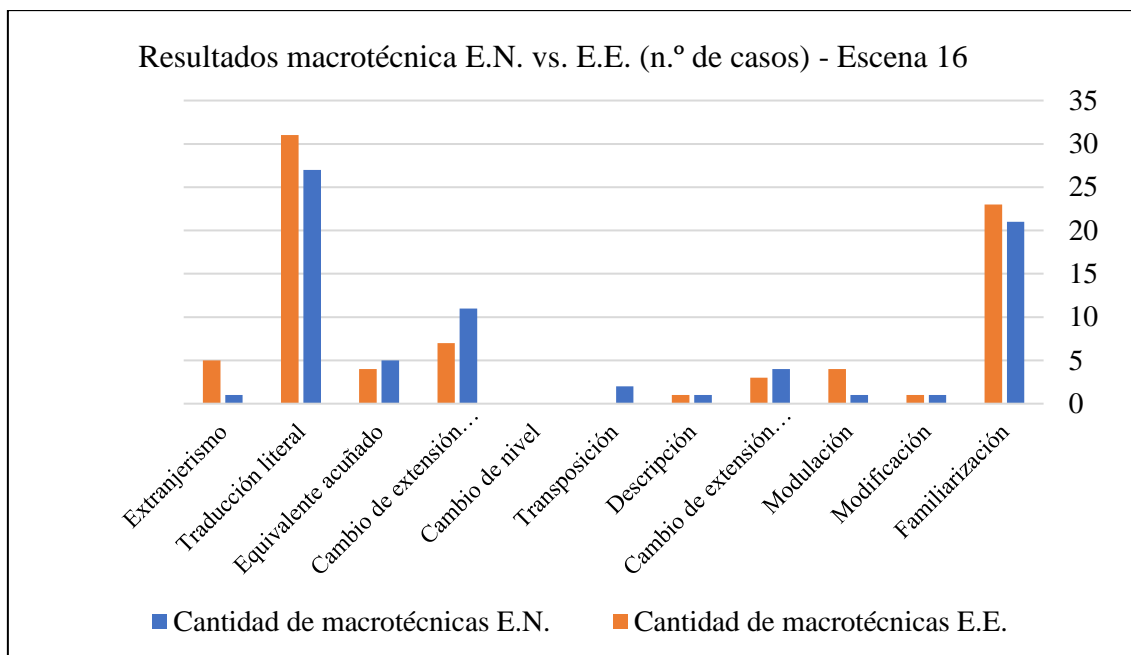


Gráfico 87: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 16.

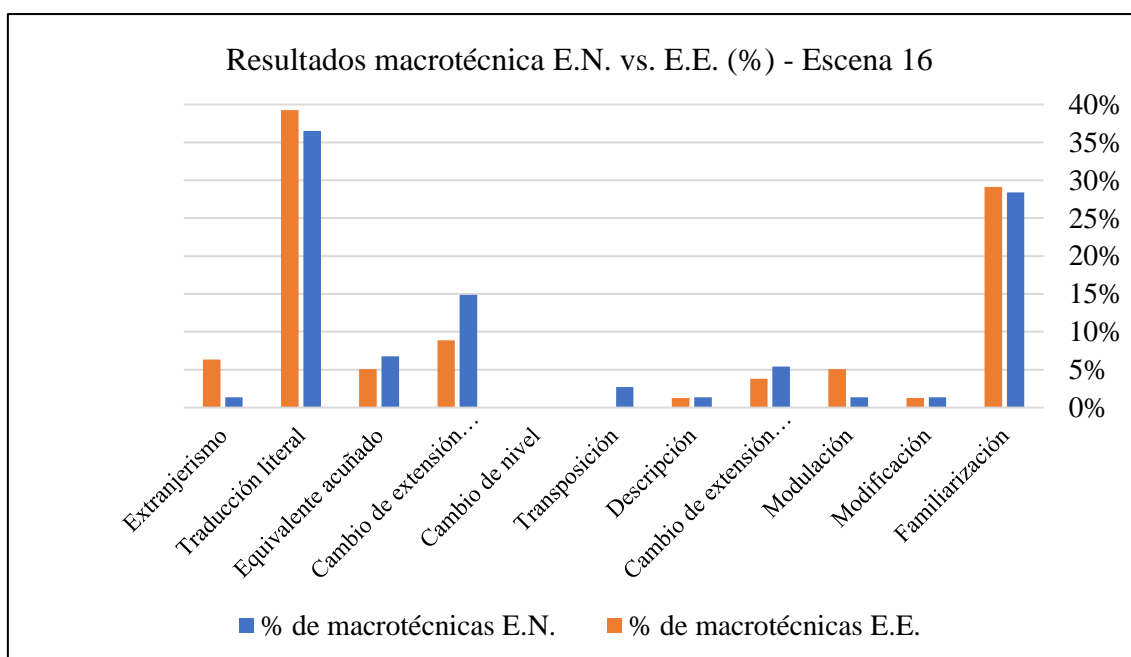


Gráfico 88: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 16.

6.16.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 16

Como fin al análisis de la escena, pasaremos a exponer los resultados de este a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 61**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	33	44,59 %	40	50,63 %
Zona intermedia	18	24,32 %	11	13,92 %
Zona familiarizante	23	31,08 %	28	35,44 %

Tabla 61: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 16 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** hemos encontrado 33 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (44,59 %), 18 pertenecientes a la *zona intermedia* (24,32 %) y 23 pertenecientes a la *zona familiarizante* (31,08 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hemos encontrado 40 técnicas de la *zona extranjerizante* (50,63 %), 11 de la *zona intermedia* (13,92 %) y 28 de la *zona familiarizante* (35,44 %).

Mostramos ahora los porcentajes de las zonas ambas versiones de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores: el primero para la versión en español neutro (**Gráfico 89**) y el segundo para la versión en español europeo (**Gráfico 90**).

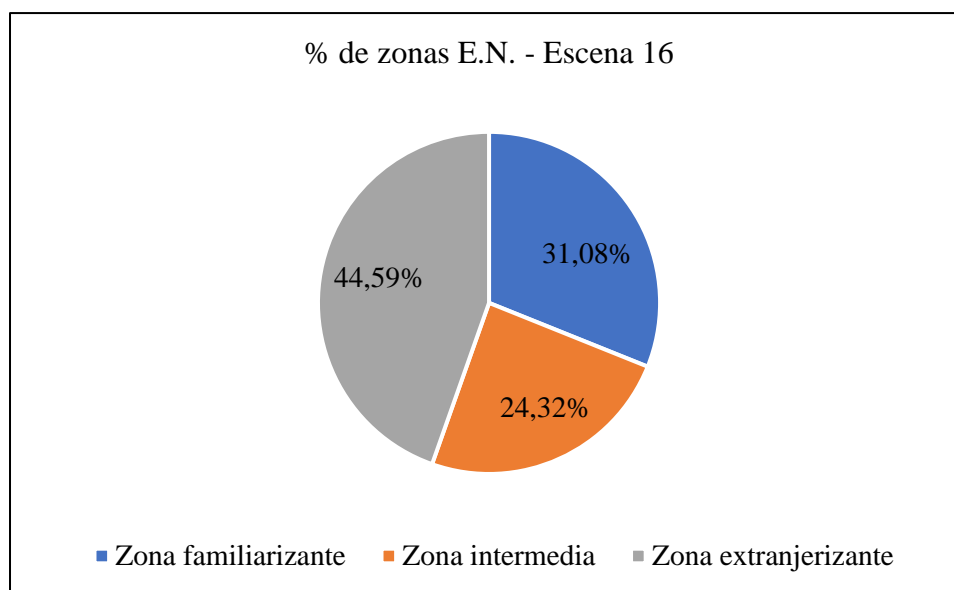


Gráfico 89: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 16.

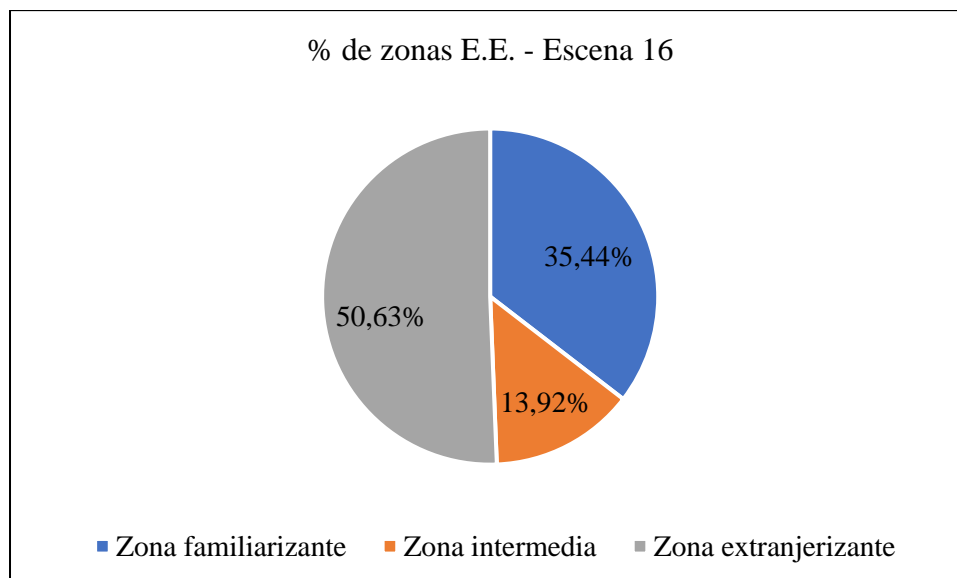


Gráfico 90: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 16.

6.17. Resultados del análisis de la escena 17

En la escena 17 de la película hemos localizado 27 réplicas; es decir, hemos analizado, entre el doblaje y el redoblaje, un total de 54 réplicas. Pasamos a mostrar los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.17.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 17

En total, en la versión en español neutro hemos encontrado **149 técnicas** de traducción, mientras que, en la versión en español europeo, hemos localizado **148 técnicas**. Procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 62**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	2	1,34 %	2	1,35 %
Calco	1	0,67 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	5	3,36 %	5	3,38 %
Traducción uno por uno	9	6,04 %	11	7,43 %
Traducción literal	49	32,89 %	55	37,16 %
Equivalente acuñado	19	12,75 %	16	10,81 %
Omisión	11	7,38 %	7	4,73 %
Reducción	15	10,07 %	11	7,43 %
Compresión	4	2,68 %	5	3,38 %

Particularización	1	0,67 %	1	0,68 %
Generalización	1	0,67 %	2	1,35 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	3	2,01 %	1	0,68 %
Amplificación	7	4,70 %	1	0,68 %
Modulación	5	3,36 %	8	5,41 %
Variación	6	4,03 %	8	5,41 %
Sustitución	0	0 %	1	0,68 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	11	7,38 %	14	9,46 %

Tabla 62: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 17 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro**, la técnica de traducción más utilizada ha sido la *traducción literal* con 49 casos (32,89 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 19 casos (12,75 %), la *reducción* con 15 casos (10,07 %), la *omisión* y la *creación discursiva* con 11 casos cada una (7,38 % por técnica), la *traducción uno por uno* con 9 casos (6,04 %), la *amplificación* con 7 casos (4,70 %), la *variación* con 6 casos (4,03 %), la *traducción palabra por palabra* y la *modulación* con 5 casos por técnica (3,36 % cada una), la *compresión* con 4 casos (2,68 %), la *ampliación* con 3 casos (2,01 %), el *préstamo* con 2 casos (1,34 %) y, por último, el *calco*, la *particularización* y la *generalización* con 1 caso cada una (0,67 % por técnica). No hemos encontrado casos de *transposición*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la principal técnica ha sido también la *traducción literal* con 55 casos (37,16 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 16 casos (10,81 %), la *creación discursiva* con 14 casos (9,46 %), la *traducción uno por uno* y la *reducción* con 11 casos por técnica (7,43 % cada una), la *modulación* y la *variación* con 8 casos cada una (5,41 % por técnica), la *omisión* con 7 casos (4,73 %), la *traducción palabra por palabra* y la *compresión* con 5 casos cada una (3,38 %), el *préstamo* y la *generalización* con 2 casos por técnica (1,35 % cada una) y, por último, la *particularización*, la *ampliación*, la *amplificación* y la *sustitución* con 1 caso cada una (0,68 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *transposición*, *descripción* o *adaptación*.

Seguidamente, presentamos los resultados con diagramas de barras: uno comparando el número de casos de los dos doblajes (**Gráfico 91**) y otro, los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 92**).

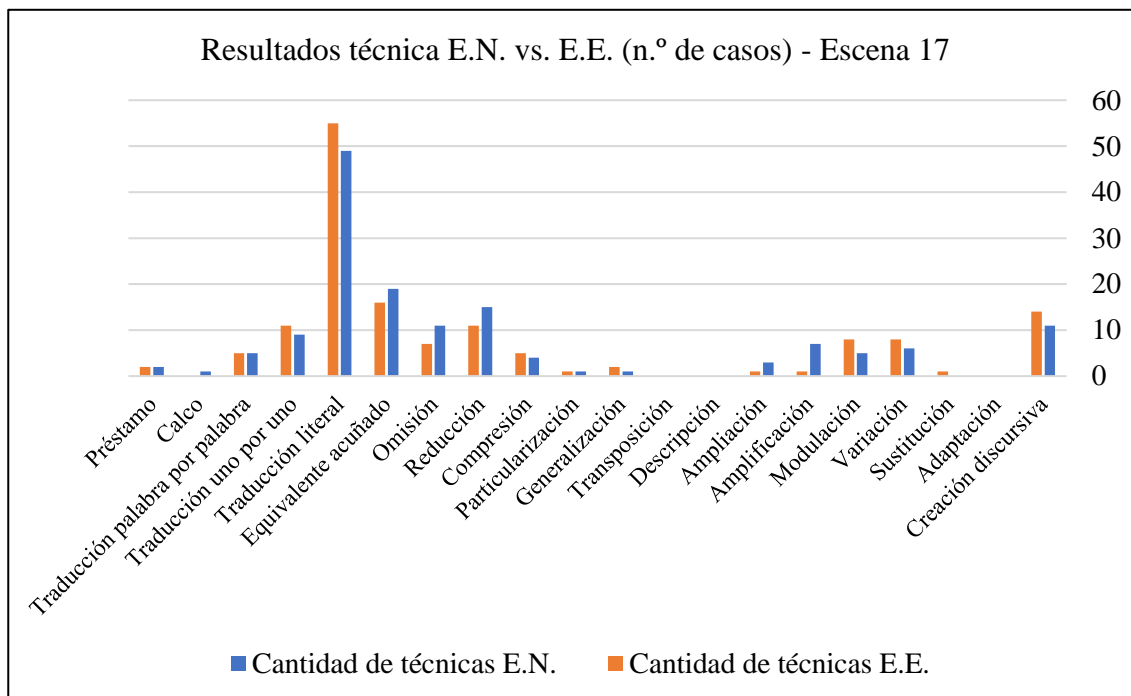


Gráfico 91: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 17.

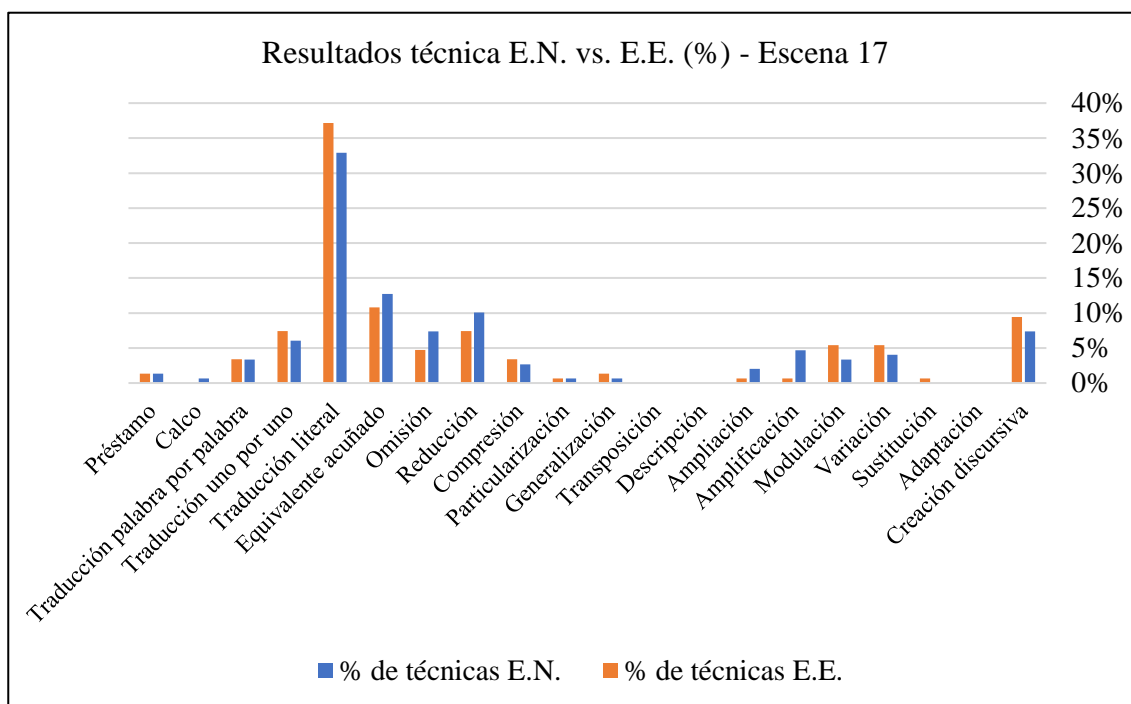


Gráfico 92: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 17.

6.17.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 17

Presentados los resultados de nuestro análisis de la escena a nivel de técnica, pasamos a exponerlos a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 63**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	3	2,01 %	2	1,35 %
Traducción literal	63	42,28 %	71	47,97 %
Equivalente acuñado	19	12,75 %	16	10,81 %
Cambio de extensión (acortamiento)	30	20,13 %	23	15,54 %
Cambio de nivel	2	1,34 %	3	2,03 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	10	6,71 %	2	1,35 %
Modulación	5	3,36 %	8	5,41 %
Modificación	6	4,03 %	9	6,08 %
Familiarización	11	7,38 %	14	9,46 %

Tabla 63: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 17 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la *traducción literal* ha sido la macrotécnica más utilizada con 63 casos (42,28 %) seguida por el *cambio de extensión (acortamiento)* con 30 casos (20,13 %), el *equivalente acuñado* con 19 casos (12,75 %), la *familiarización* con 11 casos (7,38 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 10 casos (6,71 %), la *modificación* con 6 casos (4,03 %), la *modulación* con 5 casos (3,36 %), el *extranjerismo* con 3 casos (2,01 %) y, por último, el *cambio de nivel* con 2 casos (1,34 %). No hemos encontrado casos de *transposición* o de *descripción*.

En la versión en **español europeo**, las macrotécnicas utilizadas, de mayor a menor, son la *traducción literal* con 71 casos (47,97 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 23 casos (15,54 %), el *equivalente acuñado* con 16 casos (10,81 %), la *familiarización* con 14 casos (9,46 %), la *modificación* con 9 casos (6,08 %), la *modulación* con 8 casos (5,41 %), el *cambio de nivel* con 3 casos (2,03 %) y, finalmente, el *extranjerismo* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos cada una (1,35 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *transposición* o de *descripción*.

Ahora, mostramos los resultados en dos diagramas de barras: uno que muestra el número de casos por macrotécnica (**Gráfico 93**) y otro, los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 94**).

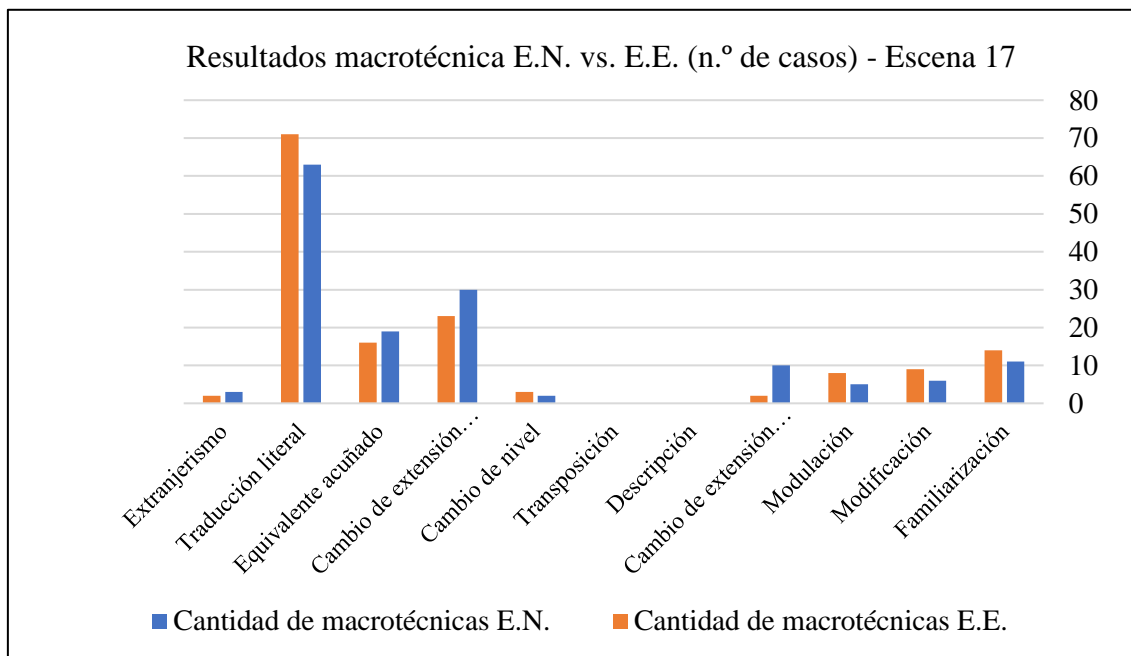


Gráfico 93: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 17.

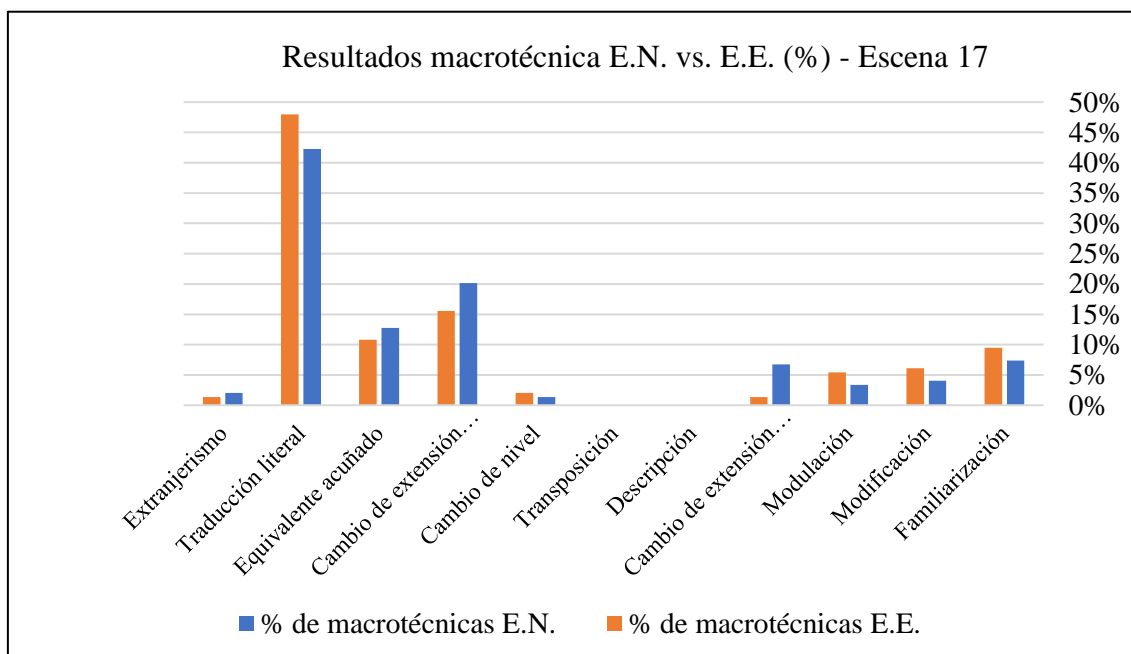


Gráfico 94: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 17.

6.17.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 17

Para finalizar nuestro análisis de la escena 17, exponemos los resultados a nivel de zona de traducción en la **Tabla 64**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	85	57,05 %	89	60,14 %
Zona intermedia	42	28,19 %	28	18,92 %
Zona familiarizante	22	14,77 %	31	20,95 %

Tabla 64: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 17 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, hemos localizado 85 técnicas de la *zona extranjerizante* (57,05 %), 42 de la *zona intermedia* (28,19 %) y, por último, 22 de la *zona familiarizante* (14,77 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos encontrado 89 técnicas de la *zona extranjerizante* (60,14 %), 28 de la *zona intermedia* (18,92 %) y 31 de la *zona familiarizante* (20,95 %).

Mostramos ahora de forma gráfica los porcentajes de las diferentes zonas en dos diagramas de sectores: uno para la versión en español neutro (**Gráfico 95**) y otro para la versión en español europeo (**Gráfico 96**).

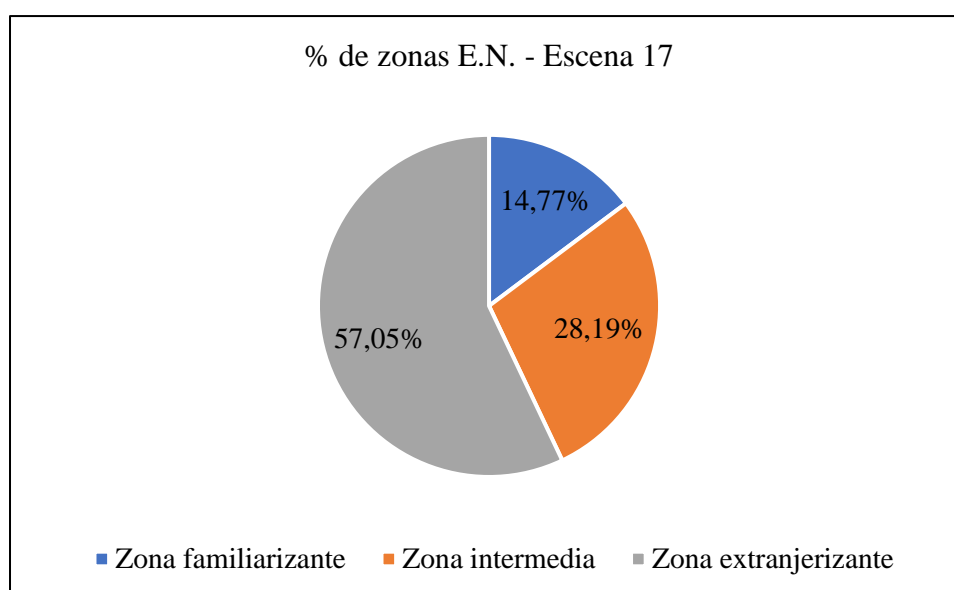


Gráfico 95: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 17.

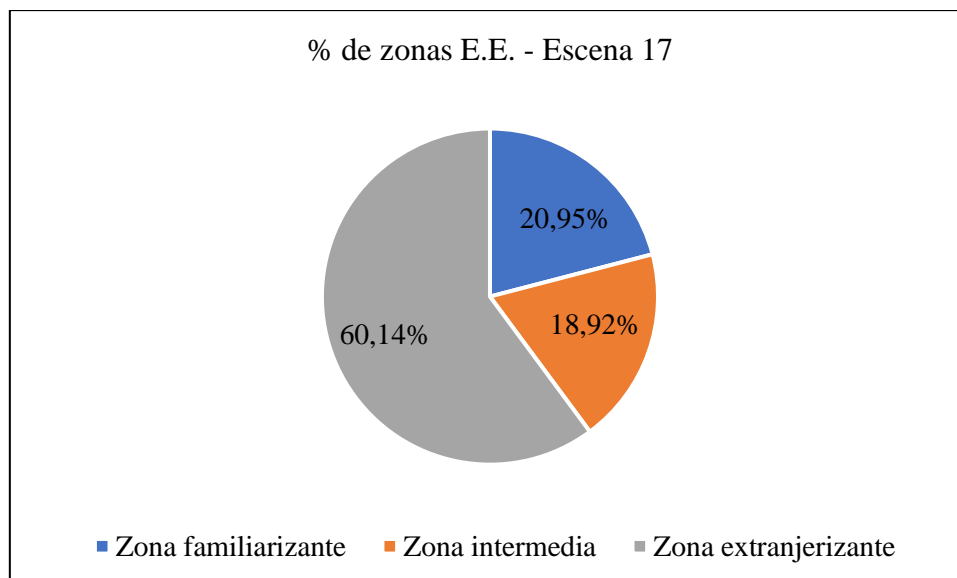


Gráfico 96: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 17.

6.18. Resultados del análisis de la escena 18

En la escena 18 de la película hemos localizado 11 réplicas, es decir, entre las versiones en español neutro y español europeo hemos analizado un total de 22 réplicas. Procedemos a exponer los resultados del análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.18.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 18

En total, en la versión en español neutro hemos encontrado **52 técnicas**, mientras que, en la versión en español europeo, hemos localizado **49 técnicas**. Seguidamente, procedemos a exponer los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 65**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	4	7,69 %	5	10,20 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	1	1,92 %	2	4,08 %
Traducción uno por uno	1	1,92 %	1	2,04 %
Traducción literal	11	21,15 %	15	30,61 %
Equivalente acuñado	11	21,15 %	13	26,53 %
Omisión	4	7,69 %	2	4,08 %
Reducción	5	9,62 %	3	6,12 %

Compresión	1	1,92 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	0	0 %	1	2,04 %
Amplificación	2	3,85 %	1	2,04 %
Modulación	5	9,62 %	3	6,12 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	2	3,85 %	1	2,04 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	5	9,62 %	2	4,08 %

Tabla 65: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 18 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, las dos técnicas de traducción más detectadas en nuestro análisis han sido la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* con 11 casos cada una (21,15 % por técnica). A estas le siguen la *reducción*, la *modulación* y la *creación discursiva* con 5 casos por técnica (9,62 % cada una), el *préstamo* y la *omisión* con 4 casos cada una (7,69 % por técnica), la *amplificación* y la *sustitución* con 2 casos (3,85 %) y, finalmente, la *traducción palabra por palabra*, la *traducción uno por uno* y la *compresión* con 1 caso por técnica (1,92 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación*, *variación* o *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la *traducción literal* es la técnica más utilizada con 15 casos (30,61 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 13 casos (26,53 %), el *préstamo* con 5 casos (10,20 %), la *reducción* y la *modulación* con 3 casos por técnica (6,12 % cada una), la *traducción palabra por palabra*, la *omisión* y la *creación discursiva* con 2 casos cada una (4,08 % por técnica) y, por último, la *traducción uno por uno*, la *ampliación*, la *amplificación* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (2,04 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *variación* o *adaptación*.

A continuación, mostramos de forma gráfica estos resultados mediante dos diagramas de barras: uno que expone el número de casos por técnicas (**Gráfico 97**) y otro, los porcentajes de frecuencias de cada técnica (**Gráfico 98**).

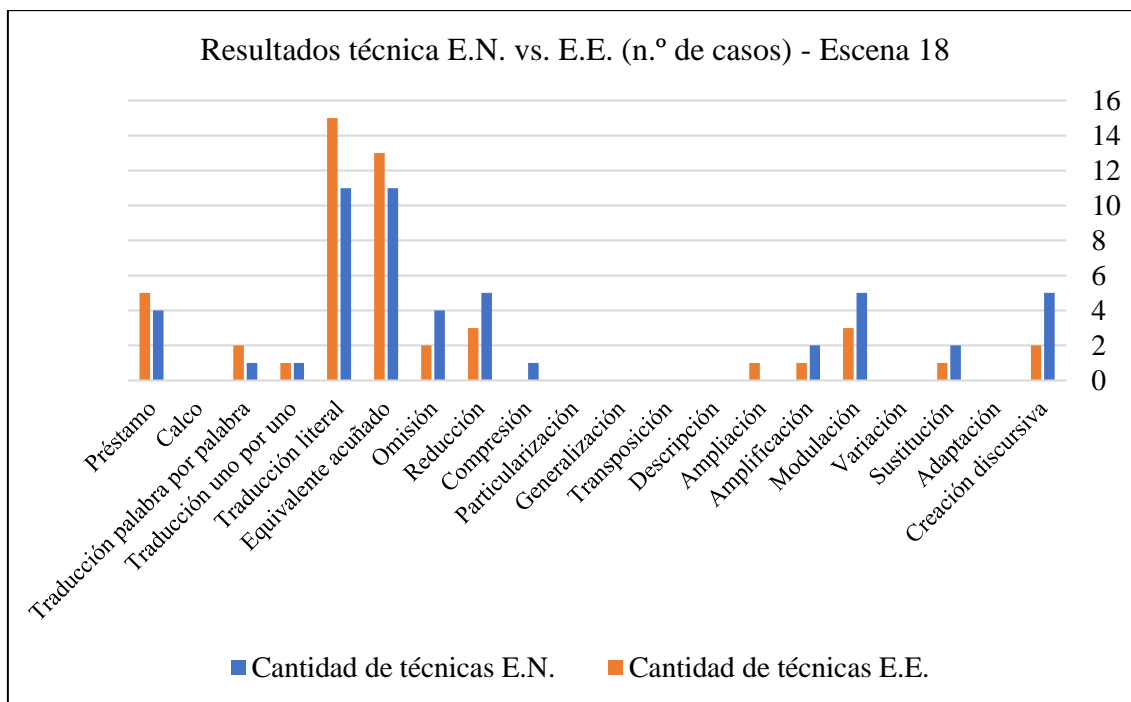


Gráfico 97: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 18.

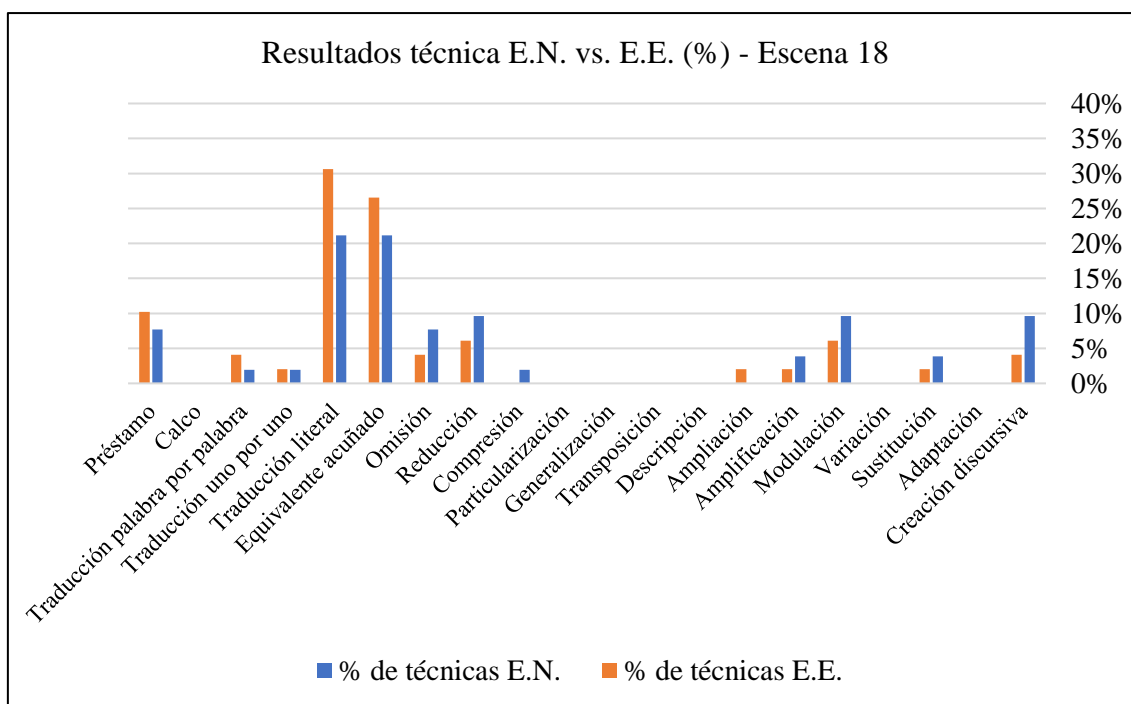


Gráfico 98: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 18.

6.18.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 18

Tras haber mostrado los resultados a nivel de técnica, pasamos a exponer los resultados de nuestro análisis a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 66**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	4	7,69 %	5	10,20 %
Traducción literal	13	25,00 %	18	36,73 %
Equivalente acuñado	11	21,15 %	13	26,53 %
Cambio de extensión (acortamiento)	10	19,23 %	5	10,20 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	2	3,85 %	2	4,08 %
Modulación	5	9,62 %	3	6,12 %
Modificación	2	3,85 %	1	2,04 %
Familiarización	5	9,62 %	2	4,08 %

Tabla 66: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 18 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la macrotécnica más usada ha sido la *traducción literal* con 13 casos (25,00 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 11 casos (21,15 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 10 casos (19,23 %), la *modulación* y la *familiarización* con 5 casos por macrotécnica (9,62 % cada una), el *extranjerismo* con 4 casos (7,69 %) y, por último, el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modificación* con 2 casos cada una (3,85 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la principal macrotécnica ha sido la *traducción literal* con 18 casos (36,73 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 13 casos (26,53 %), el *extranjerismo* y el *cambio de extensión (acortamiento)* con 5 casos por macrotécnica (10,20 % cada una), la *modulación* con 3 casos (6,12 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *familiarización* con 2 casos cada una (4,08 % por macrotécnica) y la *modificación* con 1 caso (2,04 %). No hemos localizado casos de *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción*.

Exponemos ahora los resultados con dos diagramas de barras: uno que muestra el número de casos por macrotécnica (**Gráfico 99**) y otro, el porcentaje de frecuencia (**Gráfico 100**).

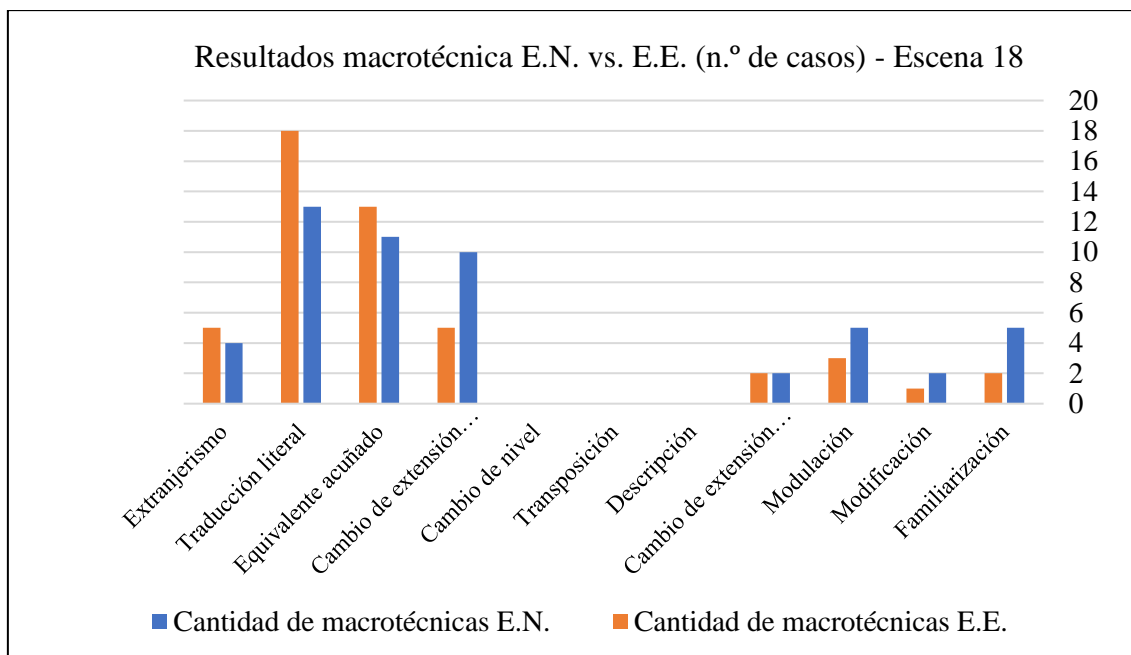


Gráfico 99: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 18.

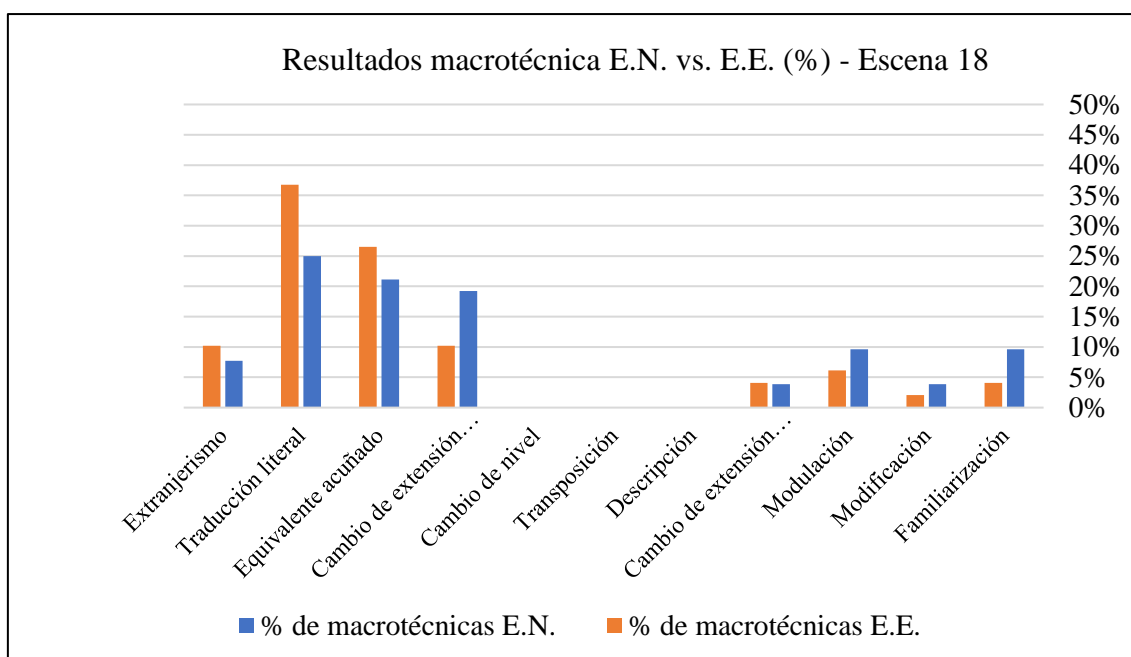


Gráfico 100: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 18.

6.18.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 18

Para concluir con el análisis de la escena 18, mostramos los resultados a nivel de zona de traducción en la **Tabla 67**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	28	53,85 %	36	73,47 %
Zona intermedia	12	23,08 %	7	14,29 %
Zona familiarizante	12	23,08 %	6	12,24 %

Tabla 67: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 18 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** de la cinta hemos encontrado 28 técnicas de la *zona extranjerizante* (53,85 %), 12 de la *zona intermedia* (23,08 %) y 12 de la *zona familiarizante* (23,08 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hay 36 técnicas de la *zona extranjerizante* (73,47 %), 7 de la *zona intermedia* (14,29 %) y 5 de la *zona familiarizante* (12,24 %).

De la misma manera, mostramos los porcentajes de las zonas de traducción de ambas versiones en dos diagramas de sectores, el primero para la versión en español neutro (**Gráfico 101**) y el segundo para la versión en español europeo (**Gráfico 102**).

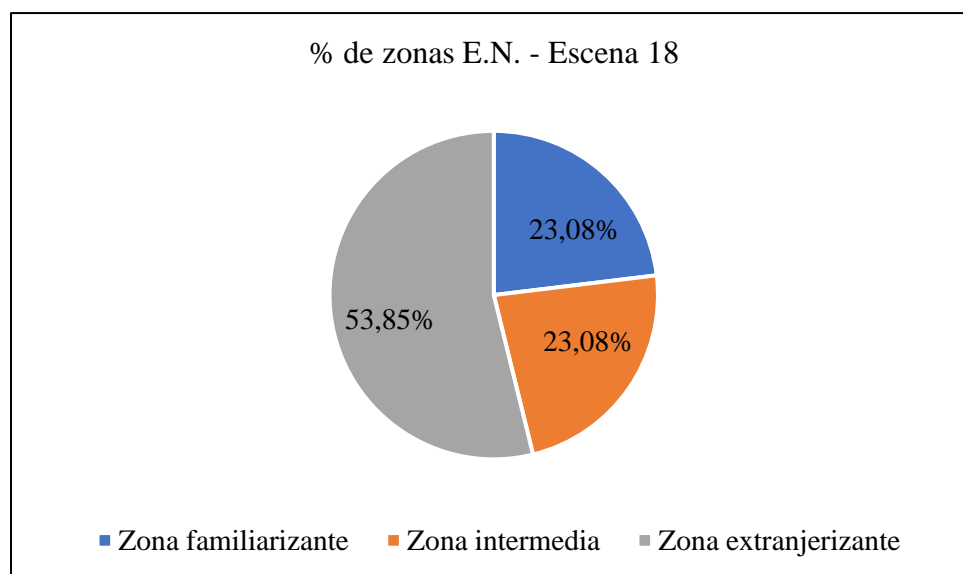


Gráfico 101: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 18.

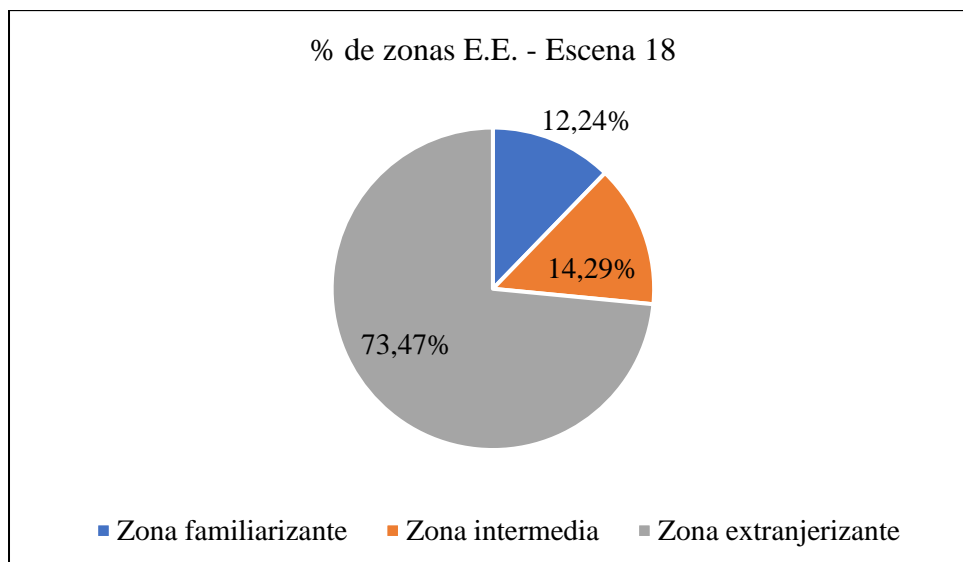


Gráfico 102: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 18.

6.19. Resultados del análisis de la escena 19

En total, la escena 19 está compuesta por 28 réplicas, lo que implica que hemos analizado 56 réplicas entre el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo del filme. Pasamos a mostrar los resultados del análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.19.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 19

En la versión en español neutro hemos encontrado **128 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado **129 técnicas**. Seguidamente, mostramos los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 68**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	12	9,38 %	14	10,85 %
Calco	1	0,78 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	5	3,91 %	5	3,88 %
Traducción uno por uno	4	3,13 %	3	2,33 %
Traducción literal	39	30,47 %	43	33,33 %
Equivalente acuñado	18	14,06 %	19	14,73 %
Omisión	3	2,34 %	0	0 %
Reducción	17	13,28 %	11	8,53 %

Compresión	2	1,56 %	2	1,55 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	2	1,56 %	1	0,78 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	4	3,13 %	2	1,55 %
Amplificación	3	2,34 %	6	4,65 %
Modulación	6	4,69 %	3	2,33 %
Variación	3	2,34 %	4	3,10 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	9	7,03 %	16	12,40 %

Tabla 68: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 19 de *La sirenita*.

En lo que respecta al doblaje en **español neutro** de la cinta, la técnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 39 casos (30,47 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 18 casos (14,06 %), la *reducción* con 17 casos (13,28 %), el *préstamo* con 12 casos (9,38 %), la *creación discursiva* con 9 casos (7,03 %), la *modulación* con 6 casos (4,69 %), la *traducción palabra por palabra* con 5 casos (3,91 %), la *traducción uno por uno* y la *ampliación* con 4 casos por técnica (3,13 % cada una), la *omisión*, la *amplificación* y la *variación* con 3 casos cada una (2,34 % por técnica), la *compresión* y la *generalización* con 2 casos por técnica (1,56 % cada una) y, finalmente, el *calco* con 1 caso (0,78 %). No hemos encontrado casos de *particularización*, *transposición*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la técnica principal ha sido también la *traducción literal* con 43 casos (33,33 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 19 casos (14,73 %), la *creación discursiva* con 16 casos (12,40 %), el *préstamo* con 14 casos (10,85 %), la *reducción* con 11 casos (8,53 %), la *amplificación* con 6 casos (4,65 %), la *traducción palabra por palabra* con 5 casos (3,88 %), la *variación* con 4 casos (3,10 %), la *traducción uno por uno* y la *modulación* con 3 casos cada una (2,33 % por técnica), la *compresión* y la *ampliación* con 2 casos por técnica (1,55 % cada una) y, en último lugar, la *generalización* con 1 caso (0,78 %). No hemos encontrado casos de *calco*, *omisión*, *particularización*, *transposición*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

A continuación, mostramos los resultados de forma gráfica con dos diagramas de barras: uno elaborado a partir del número de casos (**Gráfico 103**) y otro, a partir de los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 104**).

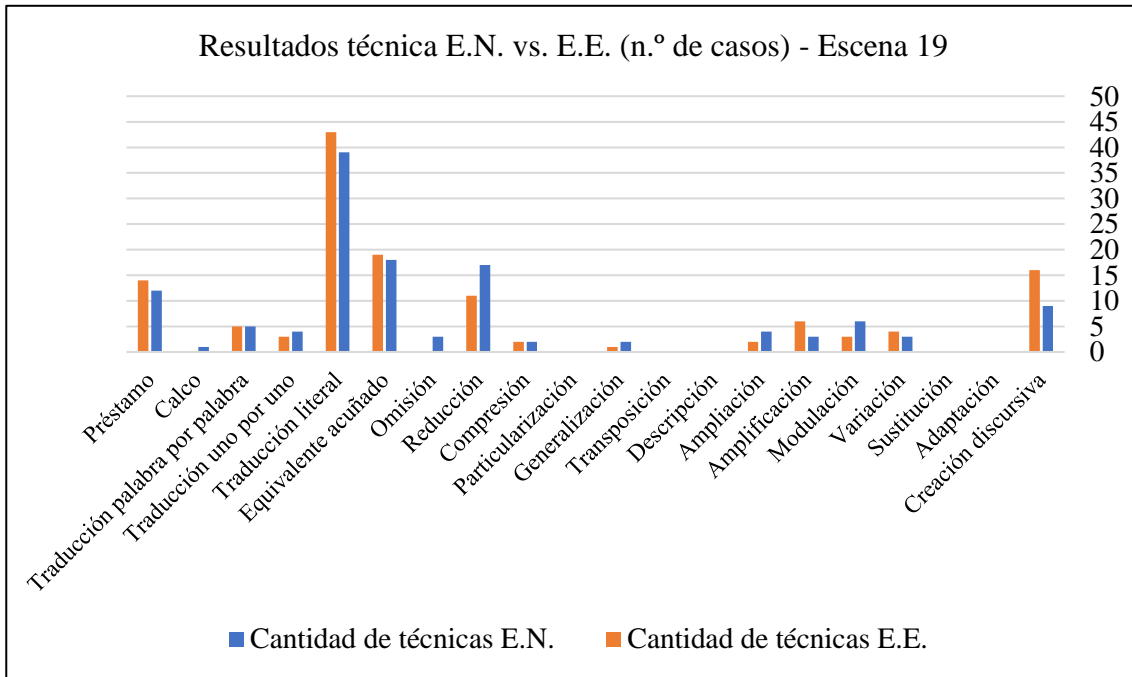


Gráfico 103: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 19.

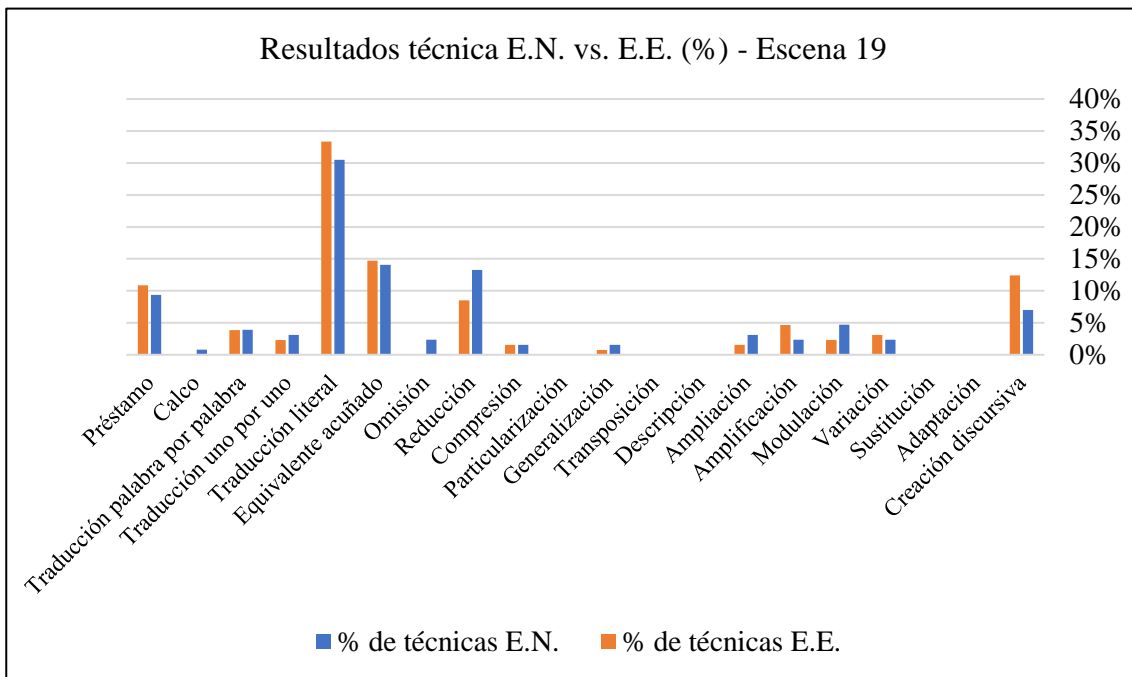


Gráfico 104: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 19.

6.19.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 19

Tras haber mostrado los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica de traducción, procedemos a mostrar los resultados de este a nivel de macrotécnica de traducción, en la **Tabla 69**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	13	10,16 %	14	10,85 %
Traducción literal	48	37,50 %	51	39,53 %
Equivalente acuñado	18	14,06 %	19	14,73 %
Cambio de extensión (acortamiento)	22	17,19 %	13	10,08 %
Cambio de nivel	2	1,56 %	1	0,78 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	7	5,47 %	8	6,20 %
Modulación	6	4,69 %	3	2,33 %
Modificación	3	2,34 %	4	3,10 %
Familiarización	9	7,03 %	16	12,40 %

Tabla 69: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 19 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 48 casos (37,50 %). Tras esta, encontramos el *cambio de extensión (acortamiento)* con 22 casos (17,19 %), el *equivalente acuñado* con 18 casos (14,06 %), el *extranjerismo* con 13 casos (10,16 %), la *familiarización* con 9 casos (7,03 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 7 casos (5,47 %), la *modulación* con 6 casos (4,69 %), la *modificación* con 3 casos (2,34 %) y el *cambio de nivel* con 2 casos (1,56 %). No hemos encontrado casos de *transposición* o *descripción*.

Sobre la versión en **español europeo**, la macrotécnica principal ha sido la *traducción literal* con 51 casos (39,53 %). Seguidamente, tenemos el *equivalente acuñado* con 19 casos (14,73 %), la *familiarización* con 16 casos (12,40 %), el *extranjerismo* con 14 casos (10,85 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 13 casos (10,08 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 8 casos (6,20 %), la *modificación* con 4 casos (3,10 %), la *modulación* con 3 casos (2,33 %) y, finalmente, el

cambio de nivel con 1 caso (0,78 %). No hemos encontrado casos de *transposición* o de *descripción*.

Mostramos ahora los datos con dos diagramas de barras: uno que representa el número de casos de ambas versiones (**Gráfico 105**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 106**).

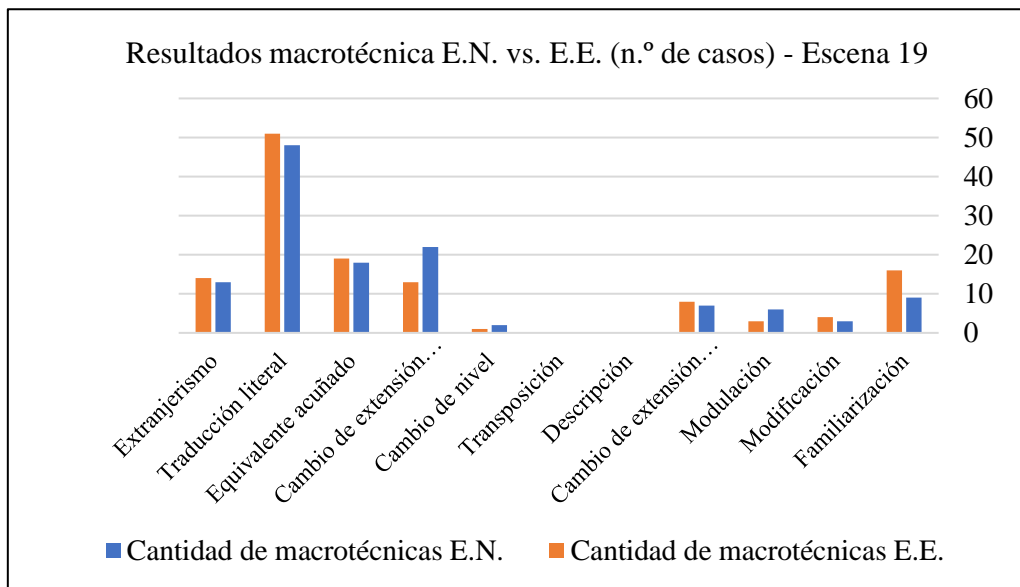


Gráfico 105: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 19.

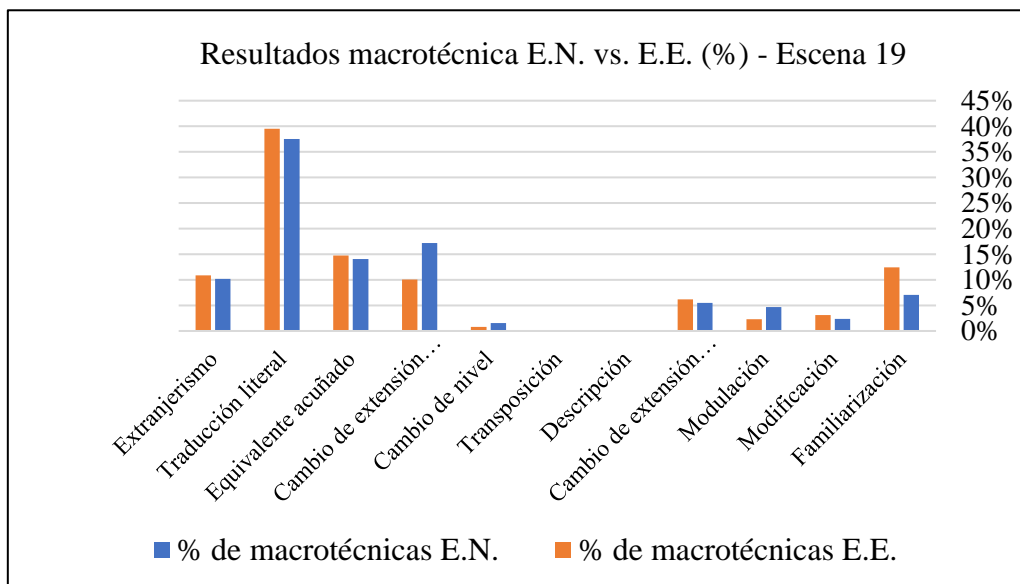


Gráfico 106: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 19.

6.19.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 19

Como cierre al análisis de la escena, mostraremos los resultados a nivel de zona de traducción en la **Tabla 70**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	79	61,72 %	84	65,12 %
Zona intermedia	31	24,22 %	22	17,05 %
Zona familiarizante	18	14,06 %	23	17,83 %

Tabla 70: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 19 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** hemos encontrado 79 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (61,72 %), 31 de la *zona intermedia* (24,22 %) y 18 de la *zona familiarizante* (14,06 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos encontrado 84 técnicas de la *zona extranjerizante* (65,12 %), 22 de la *zona intermedia* (17,05 %) y 23 de la *zona familiarizante* (17,83 %).

A su vez, exponemos los porcentajes de las zonas de traducción de ambas versiones en dos diagramas de sectores: el primero para la versión en español neutro (**Gráfico 107**) y el segundo para la versión en español europeo (**Gráfico 108**).

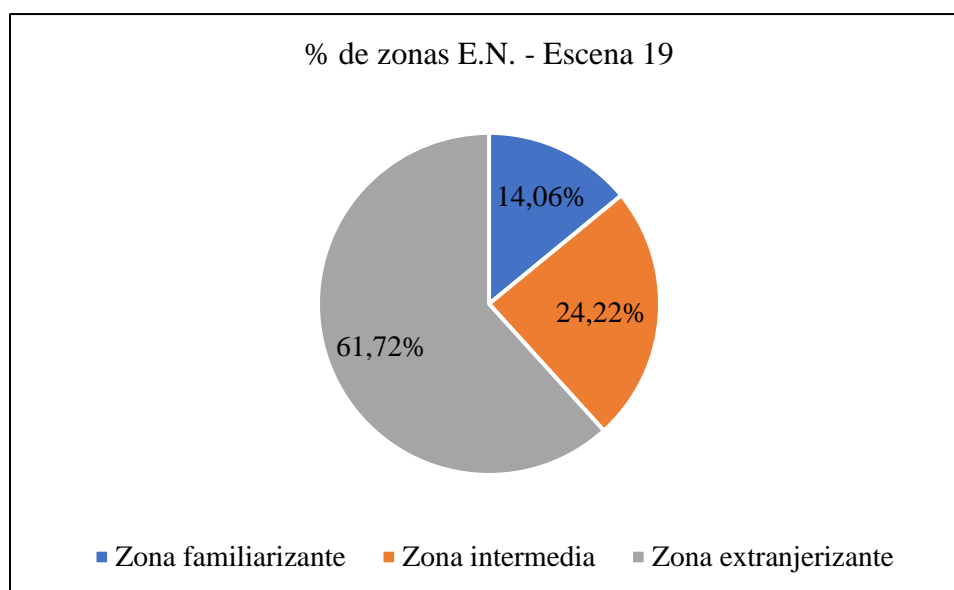


Gráfico 107: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 19.

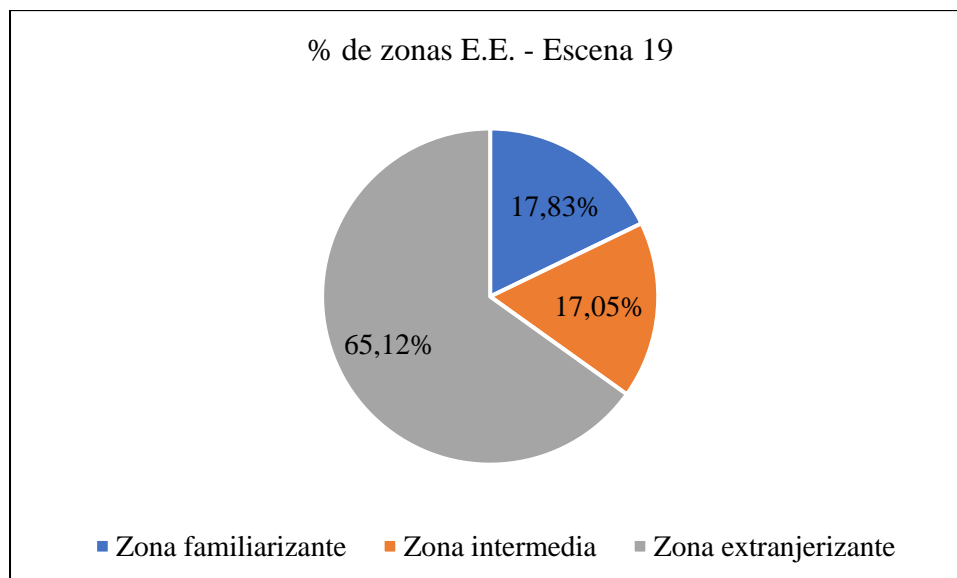


Gráfico 108: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 19.

6.20. Resultados del análisis de la escena 20

En la escena 20 de la película hemos localizado 12 réplicas, por lo que hemos analizado un total de 24 réplicas entre los dos doblajes en español. Mostramos en este apartado los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.20.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 20

Tanto en el doblaje en español neutro como en el doblaje en español europeo de la escena hemos encontrado **36 técnicas de traducción**. Mostramos los resultados de nuestro análisis en la **Tabla 71**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	2	5,56 %	2	5,56 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	0	0 %	0	0 %
Traducción uno por uno	3	8,33 %	2	5,56 %
Traducción literal	9	25,00 %	10	27,78 %
Equivalente acuñado	8	22,22 %	9	25,00 %
Omisión	1	2,78 %	2	5,56 %
Reducción	4	11,11 %	3	8,33 %
Compresión	0	0 %	0	0 %

Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	1	2,78 %
Ampliación	0	0 %	1	2,78 %
Amplificación	1	2,78 %	1	2,78 %
Modulación	3	8,33 %	1	2,78 %
Variación	2	5,56 %	2	5,56 %
Sustitución	1	2,78 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	2	5,56 %	2	5,56 %

Tabla 71: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 20 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la técnica principal ha sido la *traducción literal* con 9 casos (25,00 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 8 casos (22,22 %), la *reducción* con 4 casos (11,11 %), la *traducción uno por uno* y la *modulación* con 3 casos por técnica (8,33 % cada una), el *préstamo*, la *variación* y la *creación discursiva* con 2 casos cada una (5,56 % por técnica) y, en último lugar, la *omisión*, la *amplificación* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (2,78 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *traducción palabra por palabra*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación* o *adaptación*.

Respecto a la versión en **español europeo**, la técnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 10 casos (27,78 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 9 casos (25,00 %), la *reducción* con 3 casos (8,33 %), el *préstamo*, la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *variación* y la *creación discursiva* con 2 casos por técnica (5,56 % cada una) y, finalmente, la *descripción*, la *ampliación*, la *amplificación* y la *modulación* con 1 caso cada una (2,78 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *traducción palabra por palabra*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *sustitución* o *adaptación*.

A continuación, mostramos estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: el primero muestra el número de casos por técnica (**Gráfico 109**) y el segundo, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 110**).

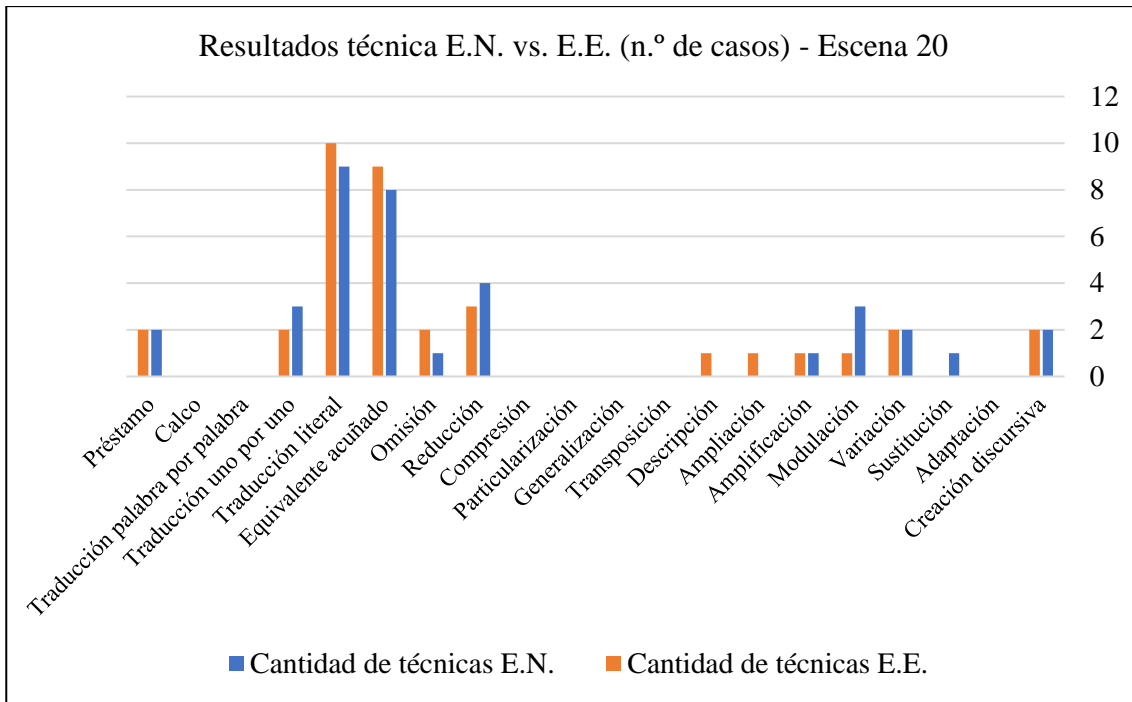


Gráfico 109: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 20.

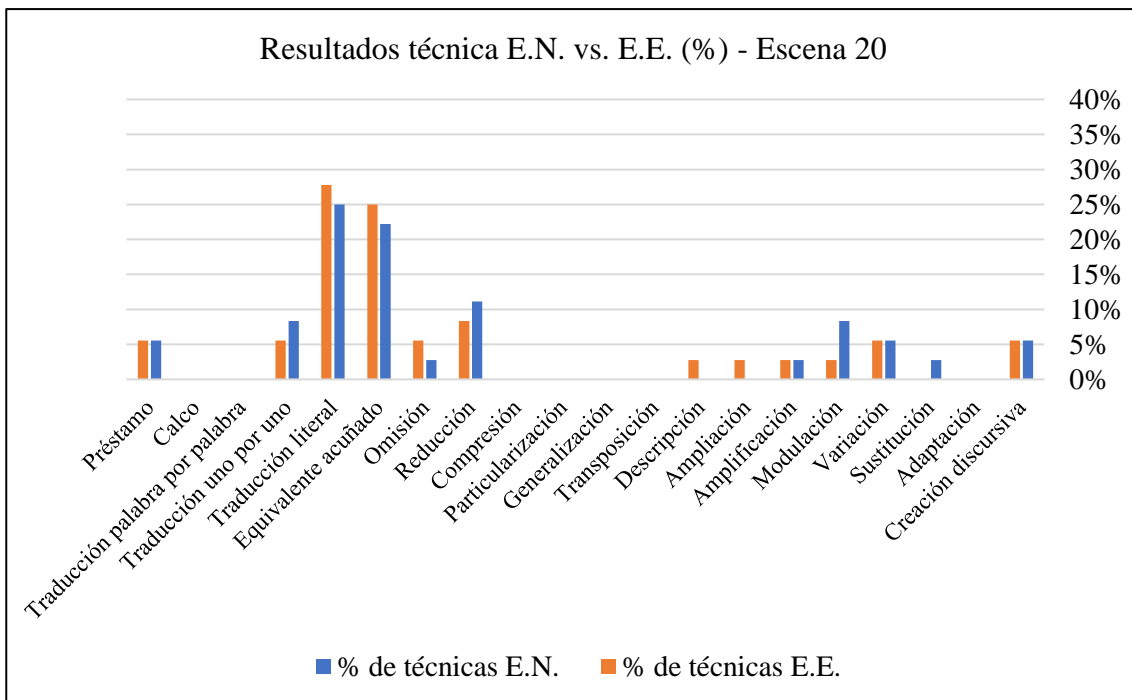


Gráfico 110: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 20.

6.20.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 20

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, ofrecemos los resultados de nuestro análisis a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 72**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	2	5,56 %	2	5,56 %
Traducción literal	12	33,33 %	12	33,33 %
Equivalente acuñado	8	22,22 %	9	25,00 %
Cambio de extensión (acortamiento)	5	13,89 %	5	13,89 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	1	2,78 %
Cambio de extensión (alargamiento)	1	2,78 %	2	5,56 %
Modulación	3	8,33 %	1	2,78 %
Modificación	3	8,33 %	2	5,56 %
Familiarización	2	5,56 %	2	5,56 %

Tabla 72: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 20 de *La sirenita*.

Tal y como podemos observar, la principal macrotécnica de la versión en **español neutro** ha sido la *traducción literal* con 12 casos (33,33 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 8 casos (22,22 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 5 casos (13,89 %), la *modulación* y la *modificación* con 3 casos (8,33 %), el *extranjerismo* y la *familiarización* con 2 casos por macrotécnica (5,56 % cada una) y, en último lugar, el *cambio de extensión (alargamiento)* con 1 caso (2,78 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 12 casos (33,33 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 9 casos (25,00 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 5 casos (13,89 %), el *extranjerismo*, el *cambio de extensión (alargamiento)*, la *modificación* y la *familiarización* con 2 casos por macrotécnica (5,56 % cada una) y, finalmente, la *descripción* y la *modulación* con 1 caso cada una (2,78 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *transposición*.

Seguidamente, mostramos los resultados de nuestro análisis a nivel de macrotécnica de manera gráfica mediante dos diagramas de barras: uno con los resultados en forma de número de casos (**Gráfico 111**) y otro, los porcentajes de frecuencia de cada macrotécnica (**Gráfico 112**).

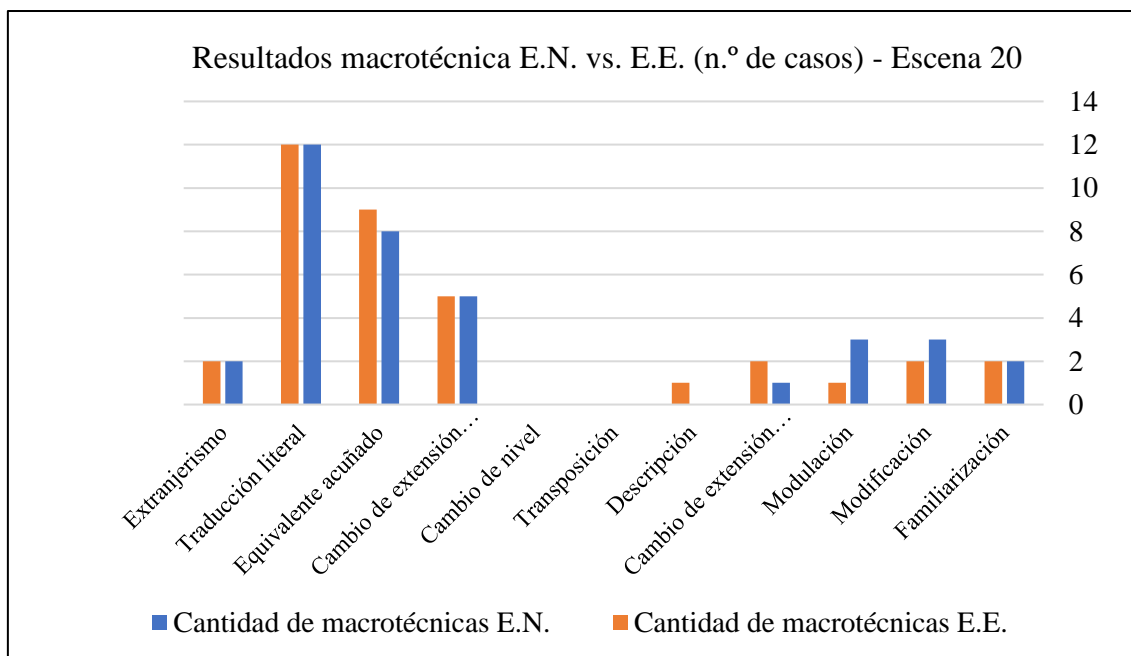


Gráfico 111: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 20.

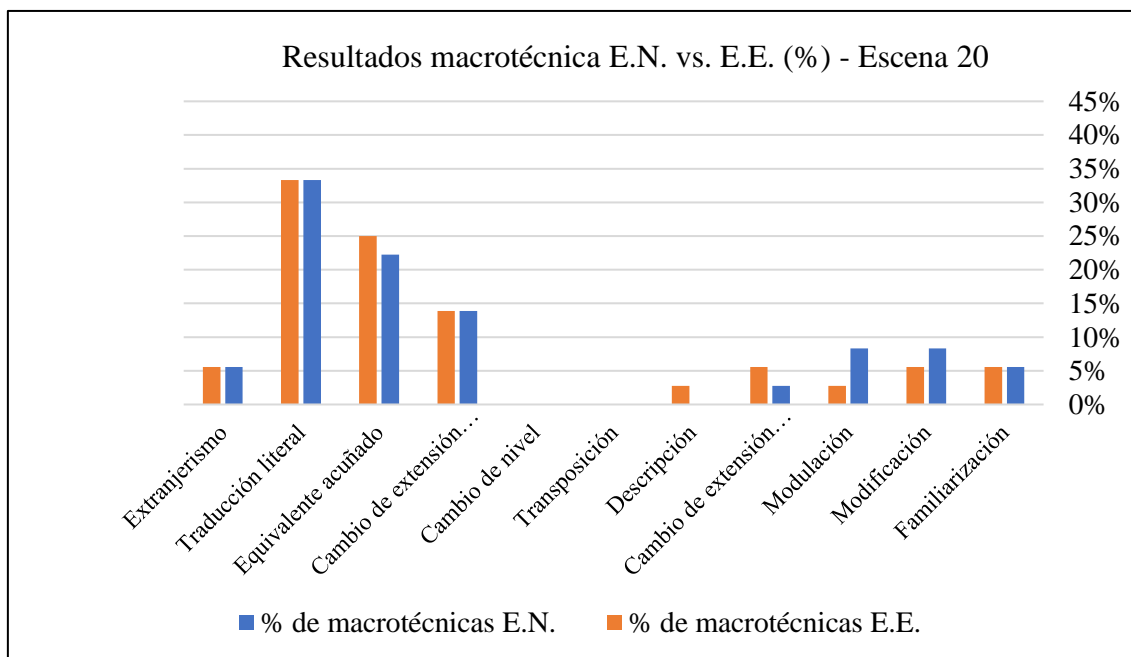


Gráfico 112: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 20.

6.20.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 20

En último lugar, presentamos los resultados de nuestro análisis de la escena a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 73**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	22	61,11 %	23	63,89 %
Zona intermedia	6	16,67 %	8	22,22 %
Zona familiarizante	8	22,22 %	5	13,89 %

Tabla 73: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 20 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** hemos encontrado 22 técnicas de la *zona extranjerizante* (61,11 %), 6 técnicas de la *zona intermedia* (16,67 %) y 8 de la *zona familiarizante* (22,22 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hemos localizado 23 técnicas de la *zona extranjerizante* (63,89 %), 8 de la *zona intermedia* (22,22 %) y 5 de la *zona familiarizante* (13,89 %).

Mostramos, seguidamente, los porcentajes de las zonas de traducción de ambas versiones de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores: uno para la versión en español neutro (**Gráfico 113**) y otro para la versión en español europeo (**Gráfico 114**).

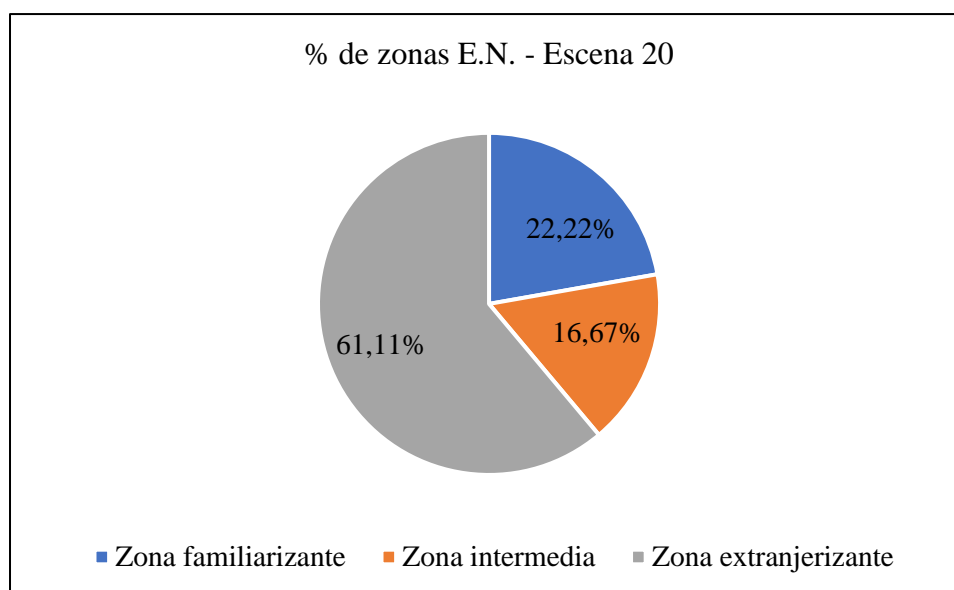


Gráfico 113: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 20.

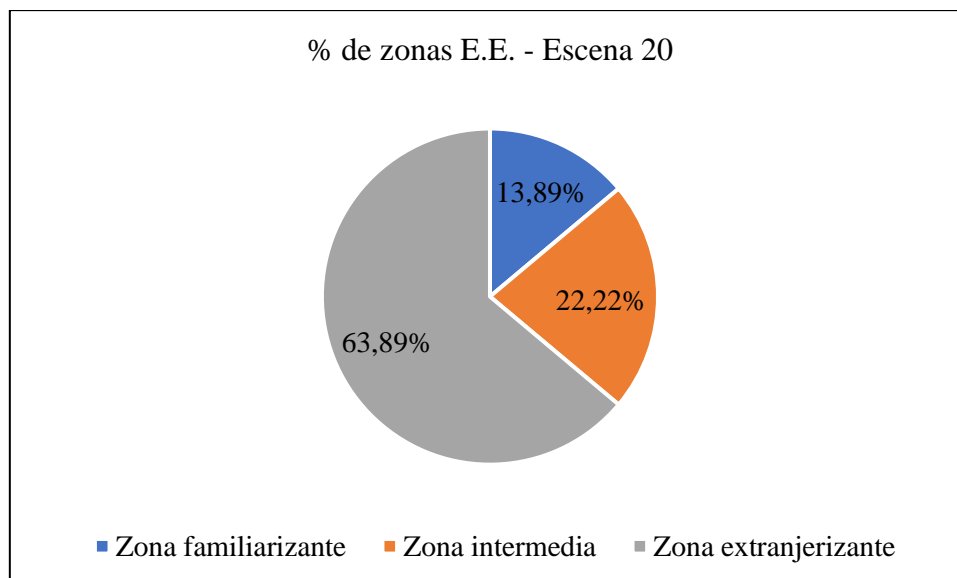


Gráfico 114: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 20.

6.21. Resultados del análisis de la escena 21

La escena 21 de la cinta se compone de 34 réplicas. Así, en nuestro análisis de los doblajes en español neutro y español europeo hemos analizado 68 réplicas. A continuación, exponemos los resultados a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.21.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 21

En total, en la versión en español neutro hemos localizado **119 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado hasta **116 técnicas**. Mostramos aquí los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, en la **Tabla 74**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	1	0,84 %	1	0,86 %
Calco	1	0,84 %	1	0,86 %
Traducción palabra por palabra	2	1,68 %	2	1,72 %
Traducción uno por uno	1	0,84 %	1	0,86 %
Traducción literal	21	17,65 %	17	14,66 %
Equivalente acuñado	23	19,33 %	22	18,97 %
Omisión	4	3,36 %	4	3,45 %
Reducción	7	5,88 %	6	5,17 %

Compresión	10	8,40 %	9	7,76 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	1	0,84 %	0	0 %
Ampliación	1	0,84 %	0	0 %
Amplificación	2	1,68 %	2	1,72 %
Modulación	7	5,88 %	5	4,31 %
Variación	19	15,97 %	19	16,38 %
Sustitución	0	0 %	1	0,86 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	19	15,97 %	26	22,41 %

Tabla 74: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 21 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la técnica más utilizada ha sido el *equivalente acuñado* con 23 casos (19,33 %). A esta le siguen la *traducción literal* con 21 técnicas (17,65 %), la *variación* y la *creación discursiva* con 19 casos por técnica (15,97 % cada una), la *compresión* con 10 casos (8,40 %), la *reducción* y la *modulación* con 7 casos cada una (5,88 % por técnica), la *omisión* con 4 casos (3,36 %), la *traducción palabra por palabra* y la *amplificación* con 2 casos por técnica (1,68 % cada una) y, finalmente, el *préstamo*, el *calco*, la *traducción uno por uno*, la *descripción* y la *ampliación* con 1 caso cada una (0,84 % por técnica). No hemos encontrado casos de *particularización*, *generalización*, *transposición*, *sustitución* o *adaptación*.

En la versión en **español europeo**, por otro lado, la técnica de la que hemos encontrado más casos ha sido la *creación discursiva* con 26 casos (22,41 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 22 técnicas (18,97 %), la *variación* con 19 casos (16,38 %), la *traducción literal* con 17 casos (14,66 %), la *compresión* con 9 casos (7,76 %), la *reducción* con 6 casos (5,17 %), la *modulación* con 5 casos (4,31 %), la *omisión* con 4 casos (3,45 %), la *traducción palabra por palabra* y la *amplificación* con 2 casos por técnica (1,72 % cada una) y, en último lugar, el *préstamo*, el *calco*, la *traducción uno por uno* y la *sustitución* con 1 caso cada una (0,86 %). No hemos encontrado casos de *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *ampliación* o *adaptación*.

Seguidamente, mostramos de manera gráfica estos resultados mediante dos diagramas de barras: uno que representa el número de casos (**Gráfico 115**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 116**).

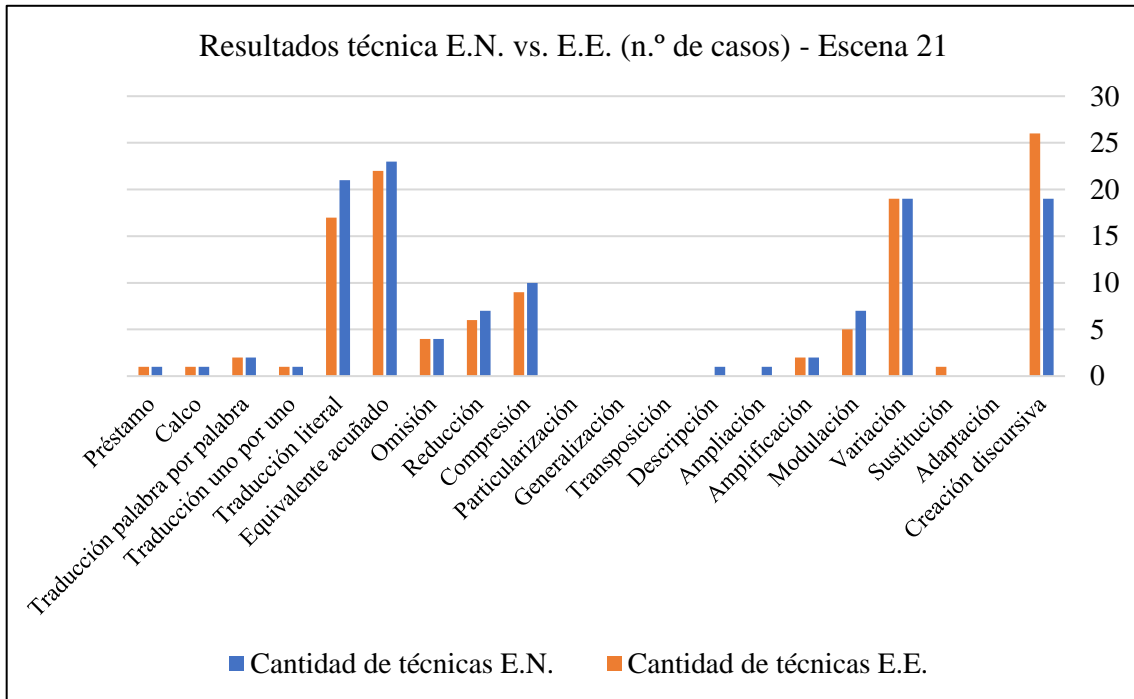


Gráfico 115: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 21.

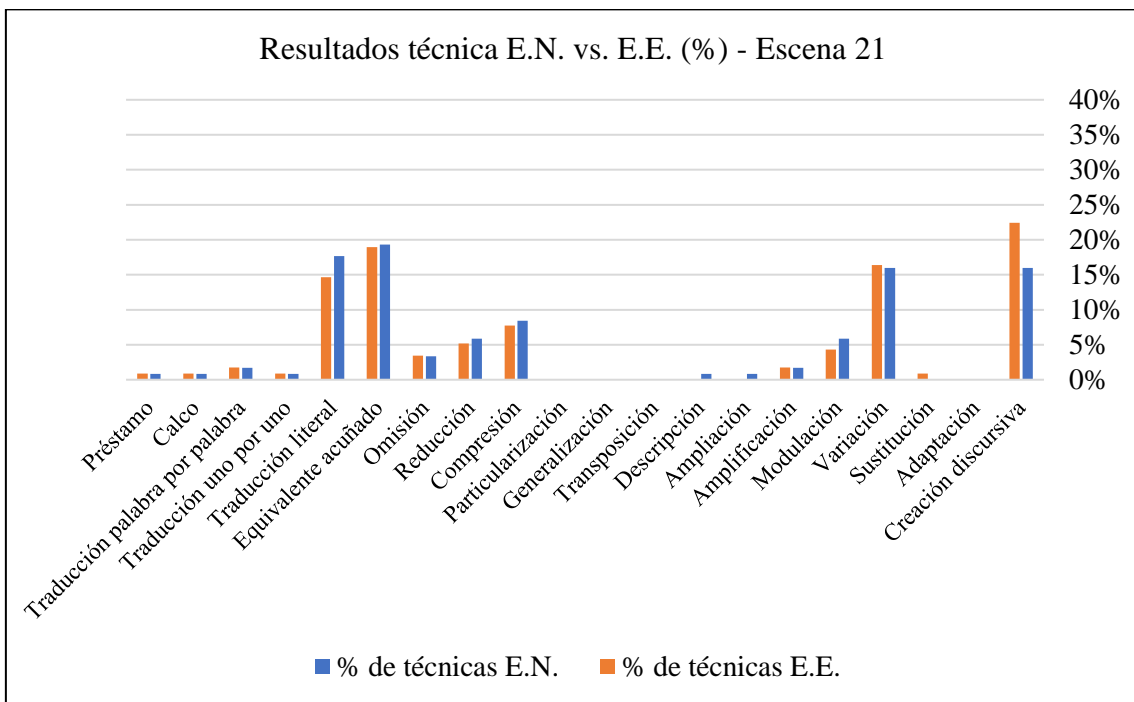


Gráfico 116: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 21.

6.21.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 21

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, mostramos los resultados a nivel de macrotécnica, en la **Tabla 75**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	2	1,68 %	2	1,72 %
Traducción literal	24	20,17 %	20	17,24 %
Equivalente acuñado	23	19,33 %	22	18,97 %
Cambio de extensión (acortamiento)	21	17,65 %	19	16,38 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	1	0,84 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	3	2,52 %	2	1,72 %
Modulación	7	5,88 %	5	4,31 %
Modificación	19	15,97 %	20	17,24 %
Familiarización	19	15,97 %	26	22,41 %

Tabla 75: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 21 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** la macrotécnica más empleada ha sido la *traducción literal* con 24 casos (20,17 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 23 casos (19,33 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 21 casos (17,65 %), la *modificación* y la *familiarización* con 19 casos por macrotécnica (15,97 % cada una), la *modulación* con 7 casos (5,88 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 3 casos (2,52 %), el *extranjerismo* con 2 casos (1,68 %) y, por último, la *descripción* con 1 caso (0,84 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *transposición*.

Por otro lado, en la versión en **español europeo** la principal macrotécnica ha sido la *familiarización* con 26 casos (22,41 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 22 casos (18,97 %), la *traducción literal* y la *modificación* con 20 casos por macrotécnica (17,24 % cada una), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 19 casos (16,38 %), la *modulación* 5 casos (4,31 %) y, en último lugar, el *extranjerismo* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos cada una (1,72 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

A continuación, mostramos los resultados mediante dos diagramas de barras: uno con el número de casos (**Gráfico 117**) y otro con los porcentajes (**Gráfico 118**).

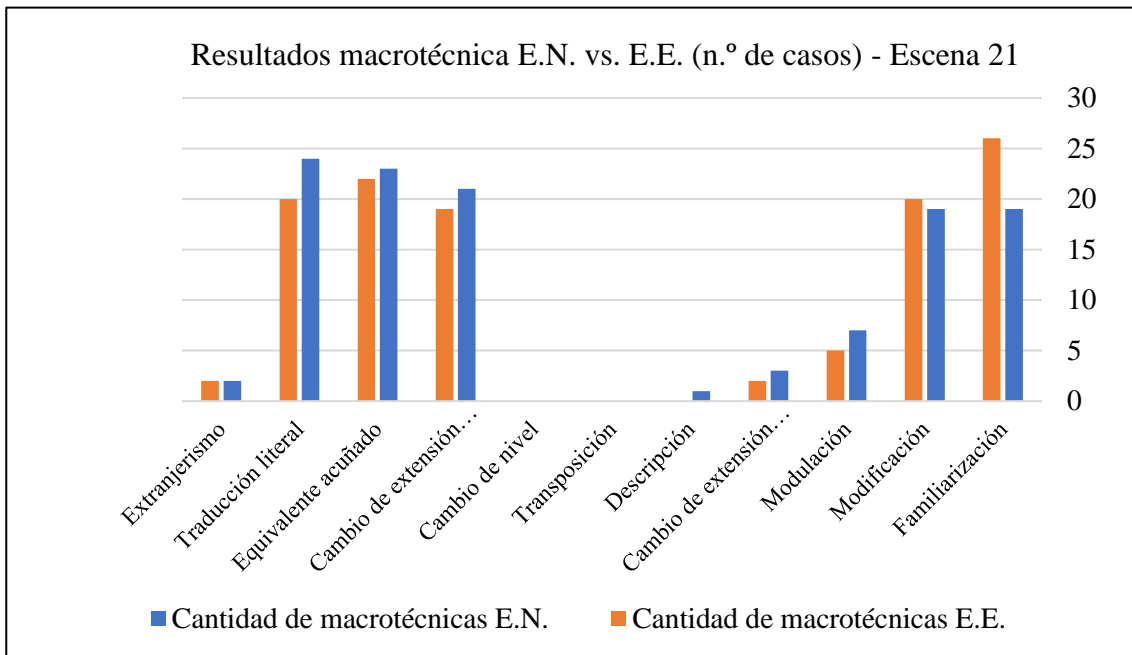


Gráfico 117: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 21.

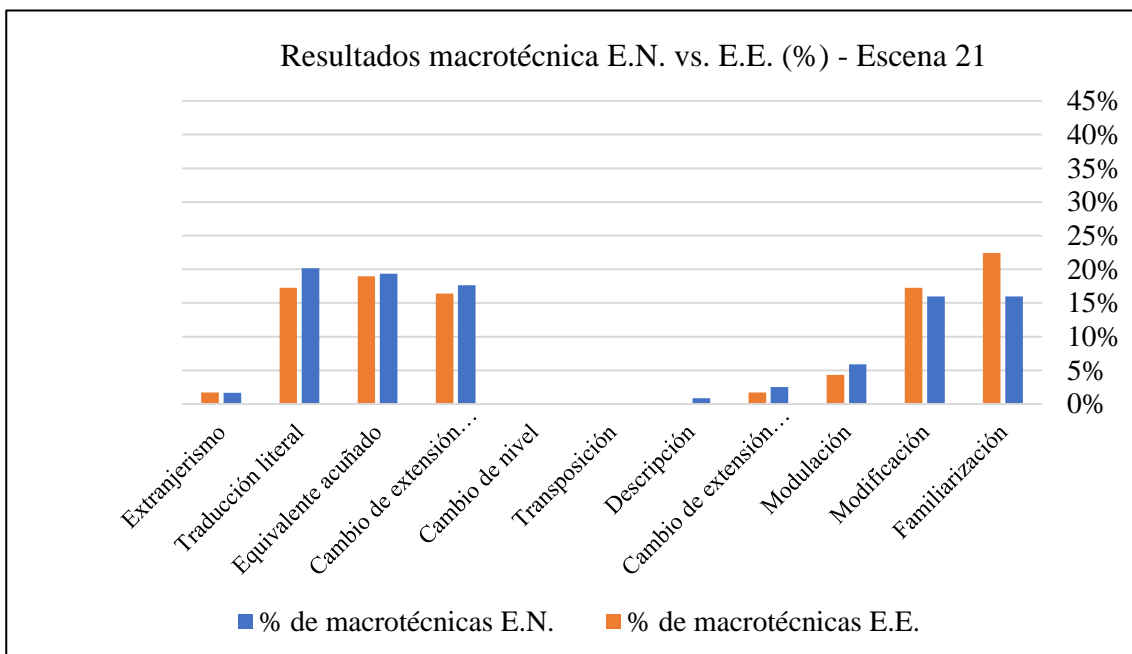


Gráfico 118: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 21.

6.21.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 21

En último lugar, presentamos los resultados de nuestro análisis de la escena a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 76**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	49	41,18 %	44	37,93 %
Zona intermedia	25	21,01 %	21	18,10 %
Zona familiarizante	45	37,82 %	51	43,97 %

Tabla 76: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 21 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, hemos encontrado 49 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (41,18 %), 25 de la *zona intermedia* (21,01 %) y 45 de la *zona familiarizante* (37,82 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos encontrado 44 técnicas de la *zona extranjerizante* (37,93 %), 21 de la *zona intermedia* (18,10 %) y 51 de la *zona familiarizante* (43,97 %).

Mostramos ahora los porcentajes de las zonas de traducción de ambas versiones de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores: uno para la versión en español neutro (**Gráfico 119**) y otro para la versión en español europeo (**Gráfico 120**).

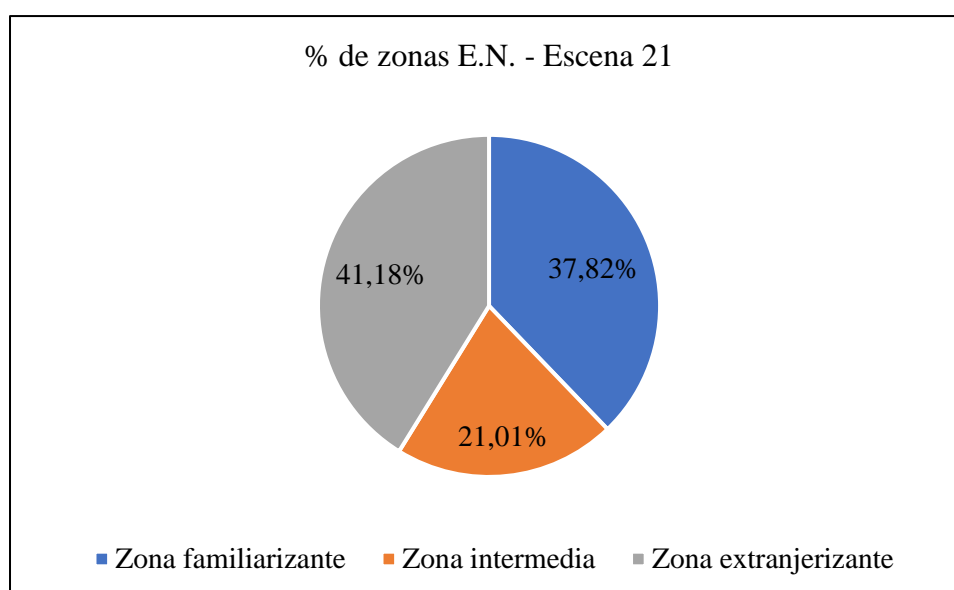


Gráfico 119: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 21.

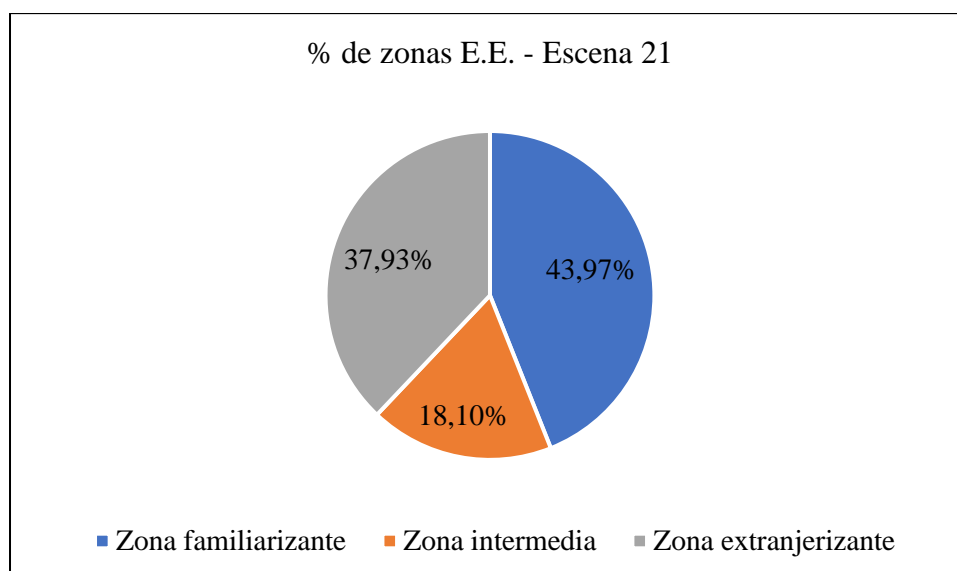


Gráfico 120: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 21.

6.22. Resultados del análisis de la escena 22

La escena 22 de la película está compuesta por 13 réplicas. Así, entre el doblaje y el redoblaje hemos analizado 26 réplicas. A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.22.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 22

En total, en la versión en español neutro del filme hemos encontrado **82 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos localizado **76 técnicas**. Mostramos, seguidamente, los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 77**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	1	1,22 %	5	6,58 %
Calco	2	2,44 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	0	0 %	1	1,32 %
Traducción uno por uno	2	2,44 %	6	7,89 %
Traducción literal	27	32,93 %	24	31,58 %
Equivalente acuñado	19	23,17 %	19	25,00 %
Omisión	6	7,32 %	2	2,63 %
Reducción	9	10,98 %	5	6,58 %
Compresión	1	1,22 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %

Generalización	1	1,22 %	0	0 %
Transposición	1	1,22 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	3	3,66 %	4	5,26 %
Amplificación	3	3,66 %	2	2,63 %
Modulación	1	1,22 %	1	1,32 %
Variación	1	1,22 %	1	1,32 %
Sustitución	1	1,22 %	1	1,32 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	4	4,88 %	5	6,58 %

Tabla 77: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 22 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en el doblaje en **español neutro** de la escena la principal técnica de traducción ha sido la *traducción literal* con 27 casos (32,93 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 19 casos (23,17 %), la *reducción* con 9 casos (10,98 %), la *omisión* con 6 casos (7,32 %), la *creación discursiva* con 4 casos (4,88 %), la *ampliación* y la *amplificación* con 3 casos por técnica (3,66 % cada una), el *calco* y la *traducción uno por uno* con 2 casos cada una (2,44 % por técnica) y, finalmente, el *préstamo*, la *compresión*, la *generalización*, la *transposición*, la *modulación*, la *variación* y la *sustitución* con 1 caso por técnica (1,22 % cada una). No se han encontrado casos de *traducción palabra por palabra*, *particularización*, *descripción* o *adaptación*.

En lo que respecta al redoblaje en **español europeo**, la técnica más usada ha sido la *traducción literal* con 24 casos (31,58 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 19 casos (25,00 %), la *traducción uno por uno* con 6 casos (7,89 %), el *préstamo*, la *reducción* y la *creación discursiva* con 5 casos cada una (6,58 % por técnica), la *ampliación* con 4 casos (5,26 %), la *omisión* y la *amplificación* con 2 casos por técnica (2,63 % cada una) y, en último lugar, la *traducción palabra por palabra*, la *modulación*, la *variación* y la *sustitución* con 1 caso cada una (1,32 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción* o *adaptación*.

Mostramos a renglón seguido los resultados mediante dos diagramas de barras: uno que muestra el número de casos (**Gráfico 121**) y otro, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 122**).

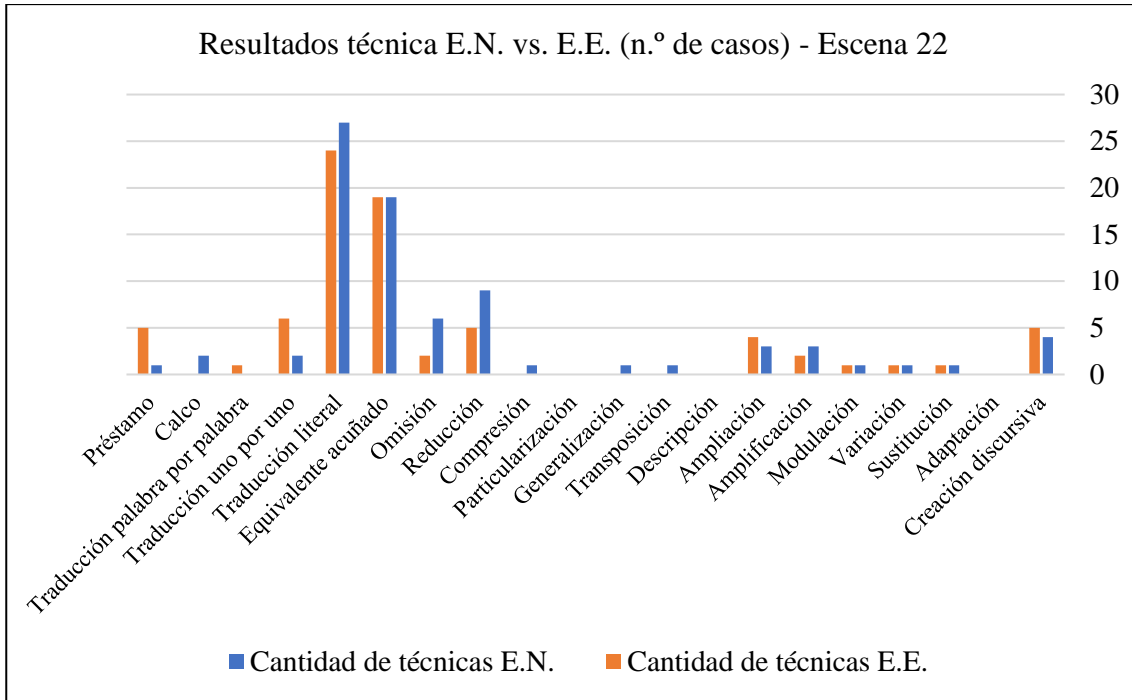


Gráfico 121: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 22.

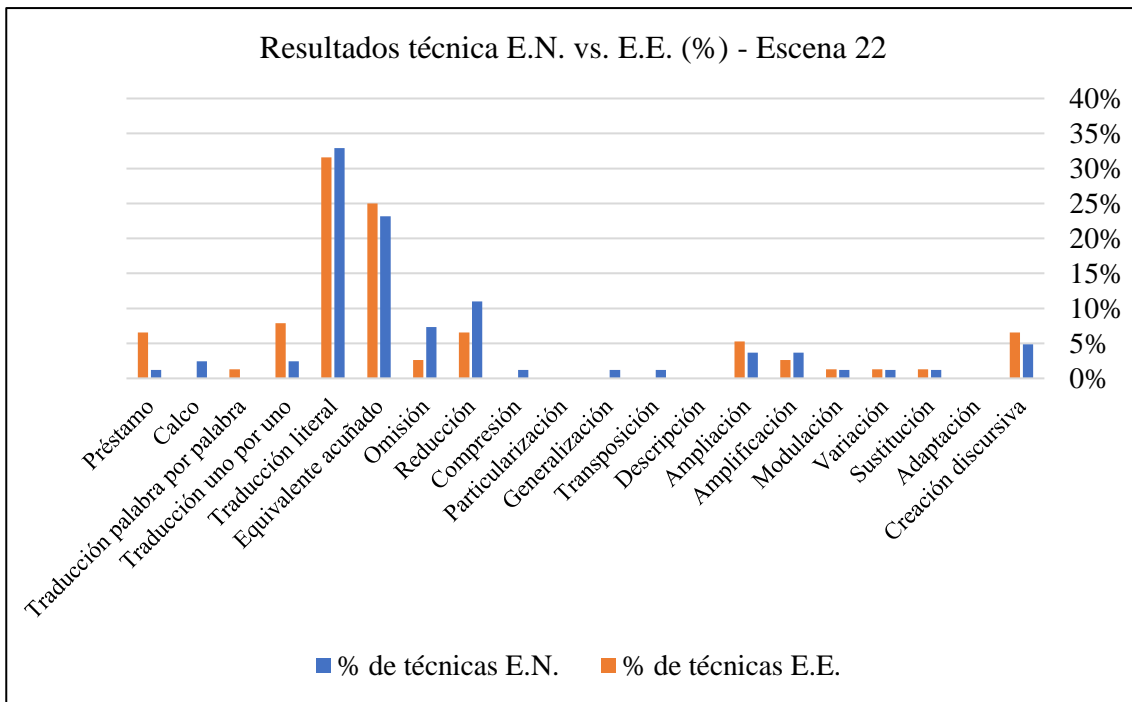


Gráfico 122: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 22.

6.22.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 22

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, exponemos los resultados a nivel de macrotécnica en la **Tabla 78**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	3	3,66 %	5	6,58 %
Traducción literal	29	35,37 %	31	40,79 %
Equivalente acuñado	19	23,17 %	19	25,00 %
Cambio de extensión (acortamiento)	16	19,51 %	7	9,21 %
Cambio de nivel	1	1,22 %	0	0 %
Transposición	1	1,22 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	6	7,32 %	6	7,89 %
Modulación	1	1,22 %	1	1,32 %
Modificación	2	2,44 %	2	2,63 %
Familiarización	4	4,88 %	5	6,58 %

Tabla 78: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 22 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la macrotécnica más observada ha sido la *traducción literal* con 29 casos (35,37 %), a la que sigue el *equivalente acuñado* con 19 casos (23,17 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 16 casos (19,51 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 6 casos (7,32 %), la *familiarización* con 4 casos (4,88 %), el *extranjerismo* con 3 casos (3,66 %), la *modificación* con 2 casos (2,44 %) y, por último, el *cambio de nivel*, la *transposición* y la *modulación* con 1 caso por macrotécnica (1,22 % cada una). No hemos encontrado casos de *descripción*.

En la versión en **español europeo**, la macrotécnica principal ha sido, de nuevo, la *traducción literal* con 31 casos (40,79 %), tras la que encontramos el *equivalente acuñado* con 19 casos (25,00 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 7 casos (9,21 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 6 casos (7,89 %), el *extranjerismo* y la *familiarización* con 5 casos por macrotécnica (6,58 % cada una), la *modificación* con 2 casos (2,63 %) y, cerrando el listado, la *modulación* con 1 caso (1,32 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *transposición* o *descripción*.

A continuación, mostramos estos resultados con dos diagramas de barras que representan el número de casos (**Gráfico 123**) y los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 124**).

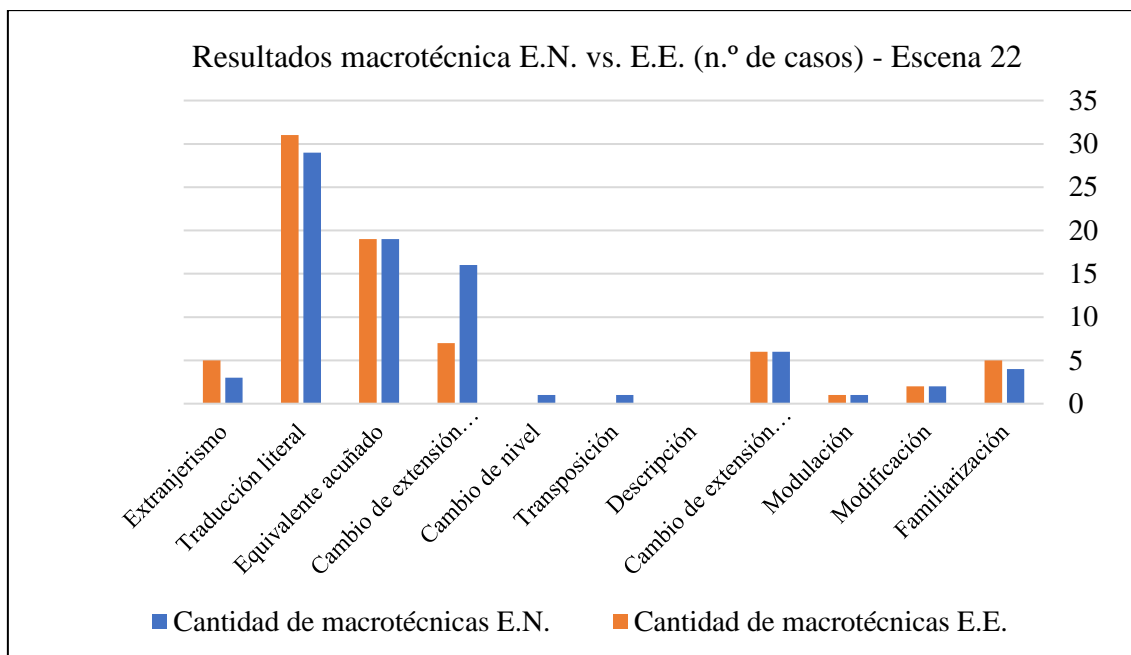


Gráfico 123: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 22.

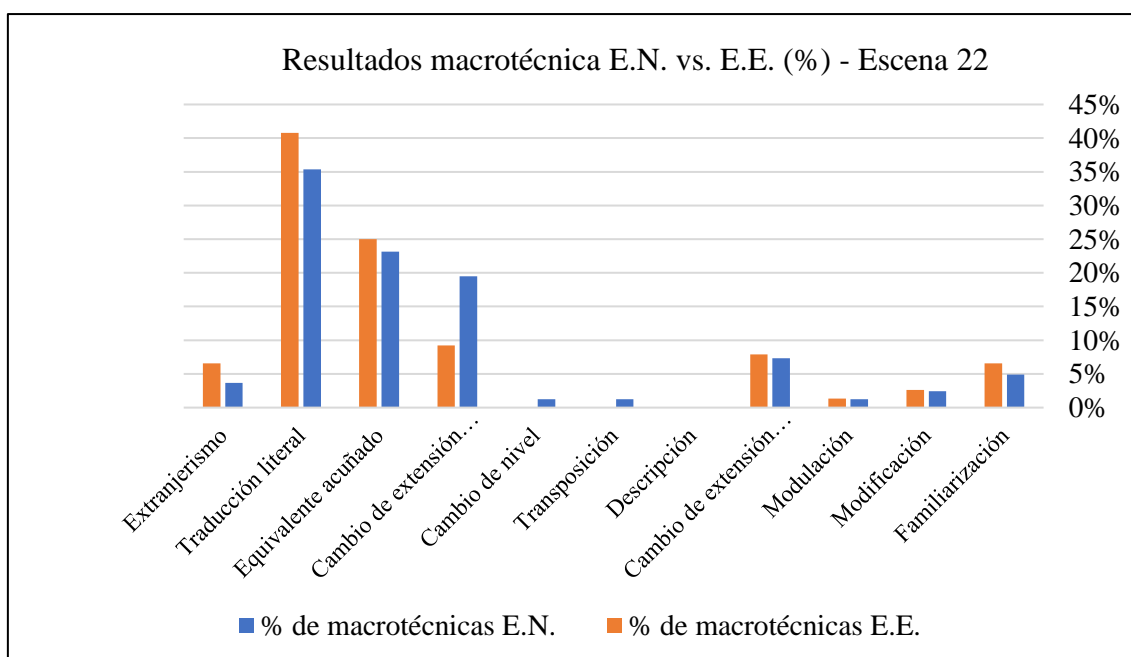


Gráfico 124: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 22.

6.22.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 22

Como cierre a nuestro análisis de la escena, exponemos los resultados a nivel de zona de traducción en la **Tabla 79**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	51	62,20 %	55	72,37 %
Zona intermedia	24	29,27 %	13	17,11 %
Zona familiarizante	7	8,54 %	8	10,53 %

Tabla 79: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 22 de *La sirenita*.

Así, en la versión en **español neutro** hemos encontrado 51 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (62,20 %), 24 a la *zona intermedia* (29,27 %) y 7 a la *zona familiarizante* (8,54 %). Por otro lado, en el caso de la versión en **español europeo**, hemos encontrado 55 técnicas de la *zona extranjerizante* (72,37 %), 13 de la *zona intermedia* (17,11 %) y 8 de la *zona familiarizante* (10,53 %).

De la misma manera, mostramos los porcentajes de frecuencia de ambas versiones en dos diagramas de sectores: uno para la versión en español neutro (**Gráfico 125**) y otro para la versión en español europeo (**Gráfico 126**).

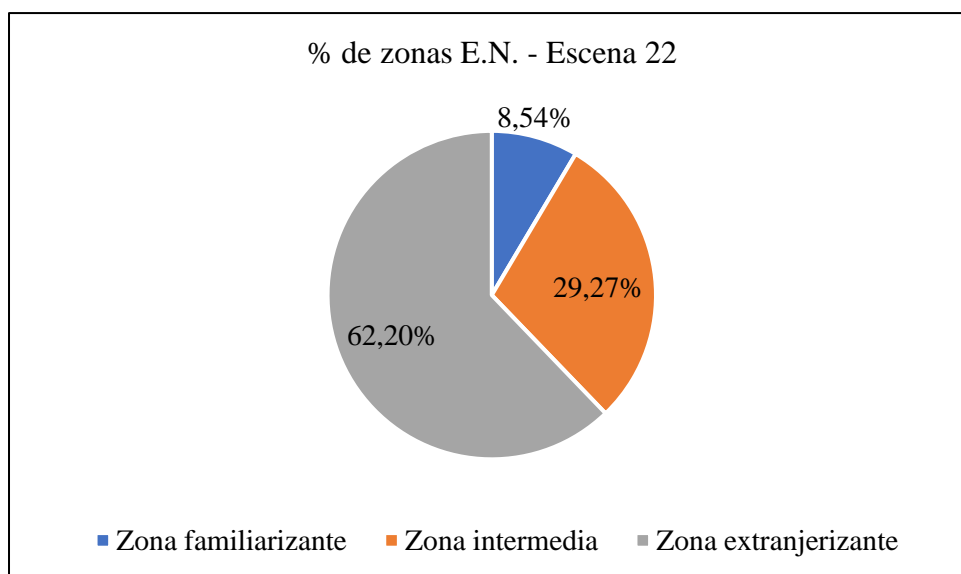


Gráfico 125: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 22.

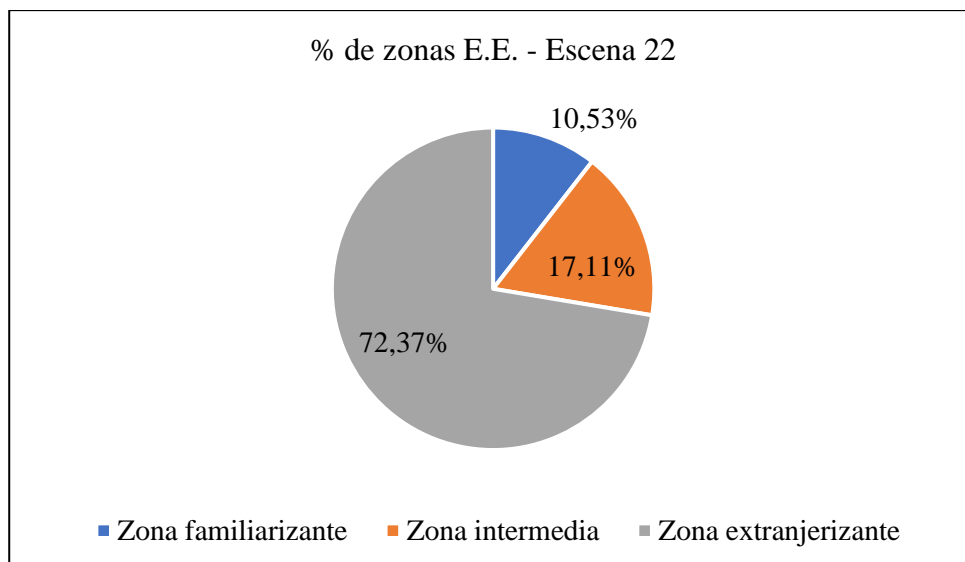


Gráfico 126: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 22.

6.23. Resultados del análisis de la escena 23

La escena 23 de la cinta está compuesta por 26 réplicas. Así, hemos analizado, entre las versiones en español neutro y español europeo, un total de 52 réplicas. Mostramos ahora los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.23.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 23

En la versión en español neutro de la escena hemos localizado un total de **97 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado **94 técnicas**. A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis de técnicas, en la **Tabla 80**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	4	4,12 %	4	4,26 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	1	1,03 %	2	2,13 %
Traducción uno por uno	2	2,06 %	1	1,06 %
Traducción literal	31	31,96 %	34	36,17 %
Equivalente acuñado	16	16,49 %	17	18,09 %
Omisión	1	1,03 %	1	1,06 %
Reducción	14	14,43 %	11	11,70 %
Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %

Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	1,03 %	1	1,06 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	3	3,09 %	2	2,13 %
Amplificación	3	3,09 %	3	3,19 %
Modulación	4	4,12 %	4	4,26 %
Variación	4	4,12 %	4	4,26 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	13	13,40 %	10	10,64 %

Tabla 80: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 23 de *La sirenita*.

Como podemos observar, la técnica de traducción más empleada en la versión en **español neutro** ha sido la *traducción literal* con 31 casos (31,96 %), tras la que encontramos el *equivalente acuñado* con 16 casos (16,49 %), la *reducción* con 14 casos (14,43 %), la *creación discursiva* con 13 casos (13,40 %), el *préstamo*, la *modulación* y la *variación* con 4 casos por técnica (4,12 % cada una), la *ampliación* y la *amplificación* con 3 casos cada una (3,09 % por técnica), la *traducción uno por uno* con 2 casos (2,06 %) y, en último lugar, la *traducción palabra por palabra*, la *omisión* y la *transposición* con 1 caso por técnica (1,03 % cada una). No hemos detectado el uso de *calco*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *descripción*, *sustitución* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la principal técnica es la *traducción literal* con 34 casos (36,17 %). Seguidamente, encontramos el *equivalente acuñado* con 17 casos (18,09 %), la *reducción* con 11 casos (11,70 %), la *creación discursiva* con 10 casos (10,64 %), el *préstamo*, la *modulación* y la *variación* con 4 casos por técnica (4,26 % cada una), la *amplificación* con 3 casos (3,19 %), la *traducción palabra por palabra* y la *ampliación* con 2 casos cada una (2,13 % por técnica) y, en último lugar, la *traducción uno por uno*, la *omisión* y la *transposición* con 1 caso por técnica (1,06 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *sustitución* o *adaptación*.

Llegados a este punto, mostramos los resultados de nuestro análisis de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: el primero con el número de casos de ambas versiones (**Gráfico 127**) y el segundo con los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 128**).

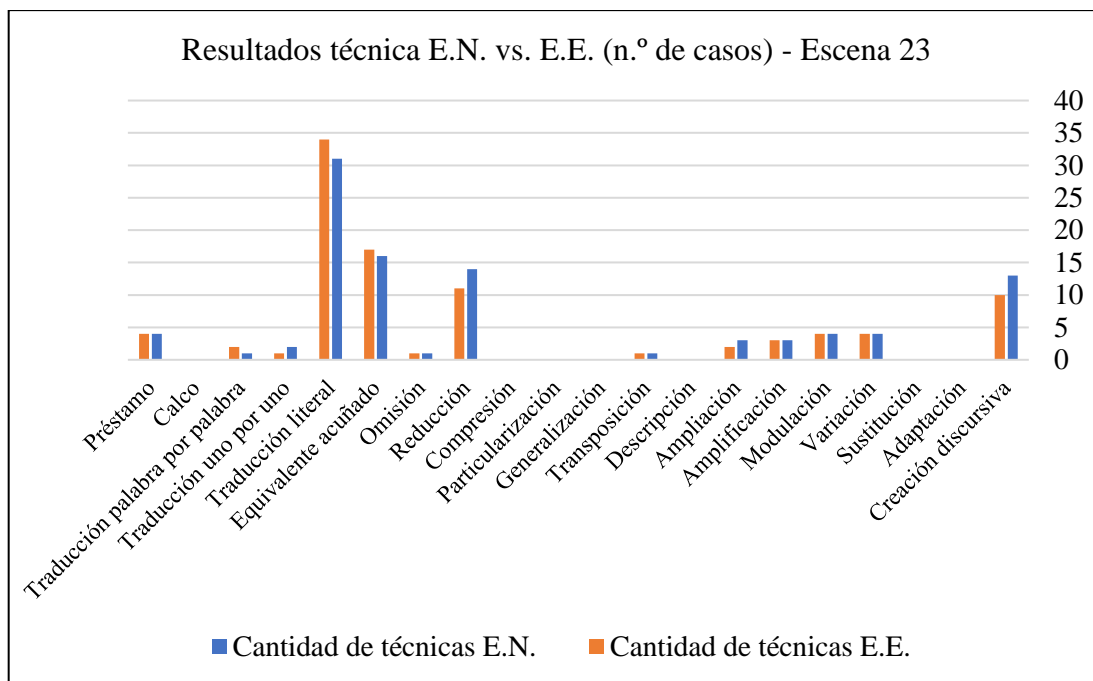


Gráfico 127: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 23.

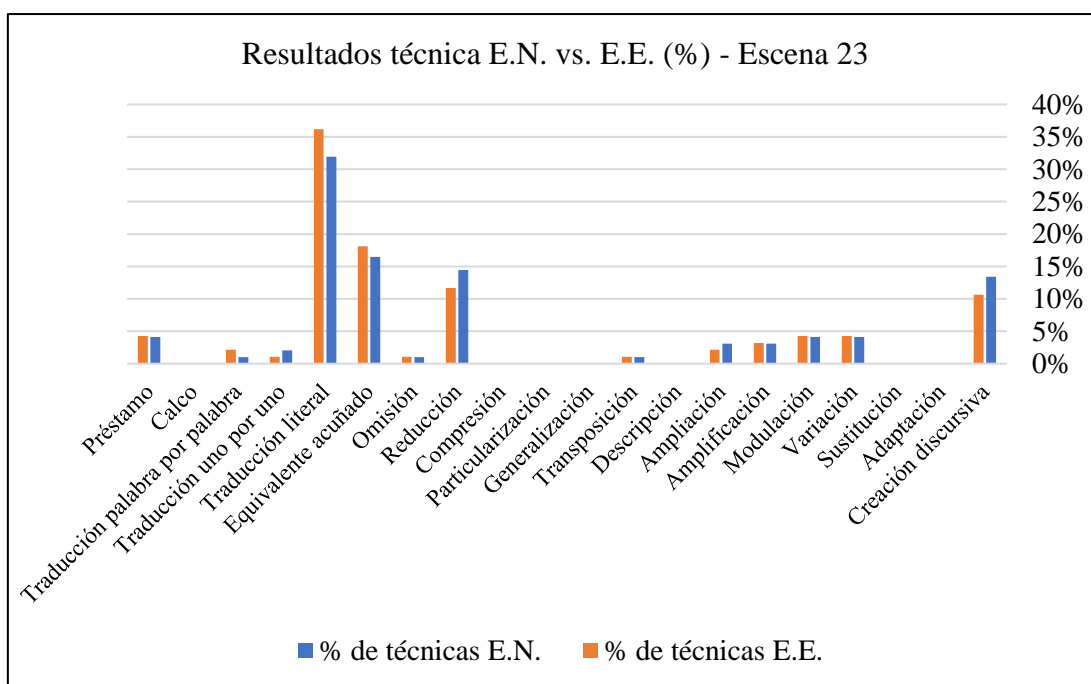


Gráfico 128: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 23.

6.23.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 23

Una vez expuestos los resultados de análisis a nivel de técnica, mostramos los resultados a nivel de macrotécnica de traducción en la **Tabla 81**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	4	4,12 %	4	4,26 %
Traducción literal	34	35,05 %	37	39,36 %
Equivalente acuñado	16	16,49 %	17	18,09 %
Cambio de extensión (acortamiento)	15	15,46 %	12	12,77 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	1,03 %	1	1,06 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	6	6,19 %	5	5,32 %
Modulación	4	4,12 %	4	4,26 %
Modificación	4	4,12 %	4	4,26 %
Familiarización	13	13,40 %	10	10,64 %

Tabla 81: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 23 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la macrotécnica principal ha sido la *traducción literal* con 34 casos (35,05 %). Tras esta, tenemos el *equivalente acuñado* con 16 casos (16,49 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 15 casos (15,46 %), la *familiarización* con 13 casos (13,40 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 6 casos (6,19 %), el *extranjerismo*, la *modulación* y la *modificación* con 4 casos por macrotécnica (4,12 % cada una) y, en último lugar, la *transposición* con 1 caso (1,03 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *descripción*.

Por otro lado, en la versión en **español europeo**, la *traducción literal* es la macrotécnica más utilizada con 37 casos (39,36 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 17 casos (18,09 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 12 casos (12,77 %), la *familiarización* con 10 casos (10,64 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 5 casos (5,32 %), el *extranjerismo*, la *modulación* y la *modificación* con 4 casos cada una (4,26 % por macrotécnica) y, en última posición, la *transposición* con 1 caso (1,06 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *descripción*.

Seguidamente, mostramos los resultados mediante dos diagramas de sectores: uno con el número de casos (**Gráfico 129**) y otro con los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 130**).

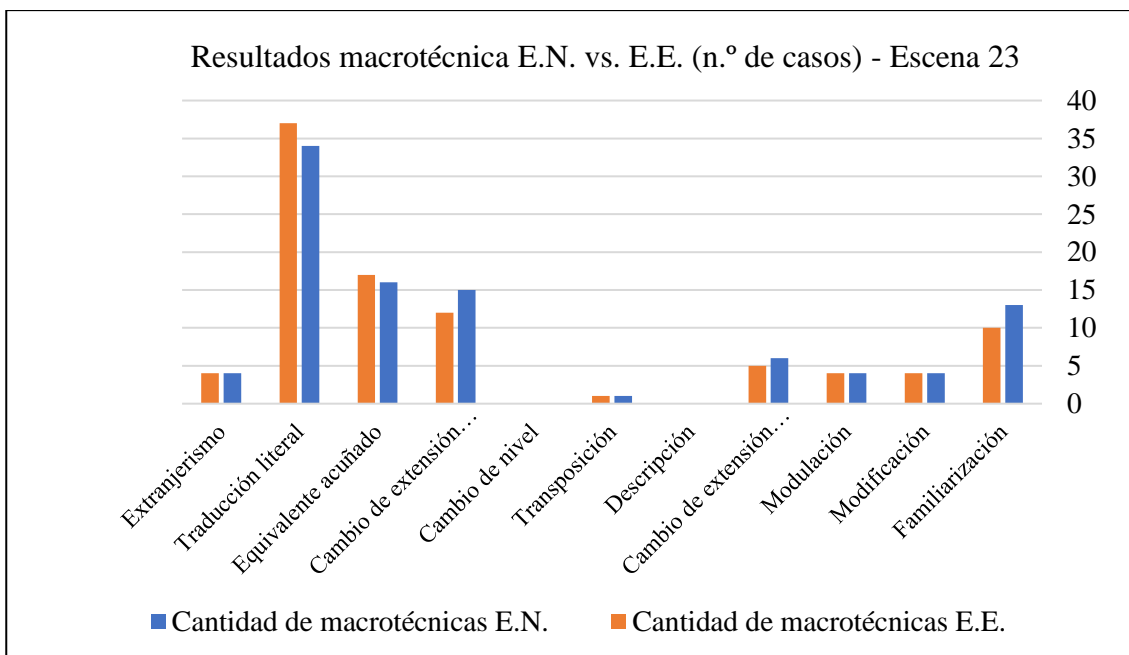


Gráfico 129: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 23.

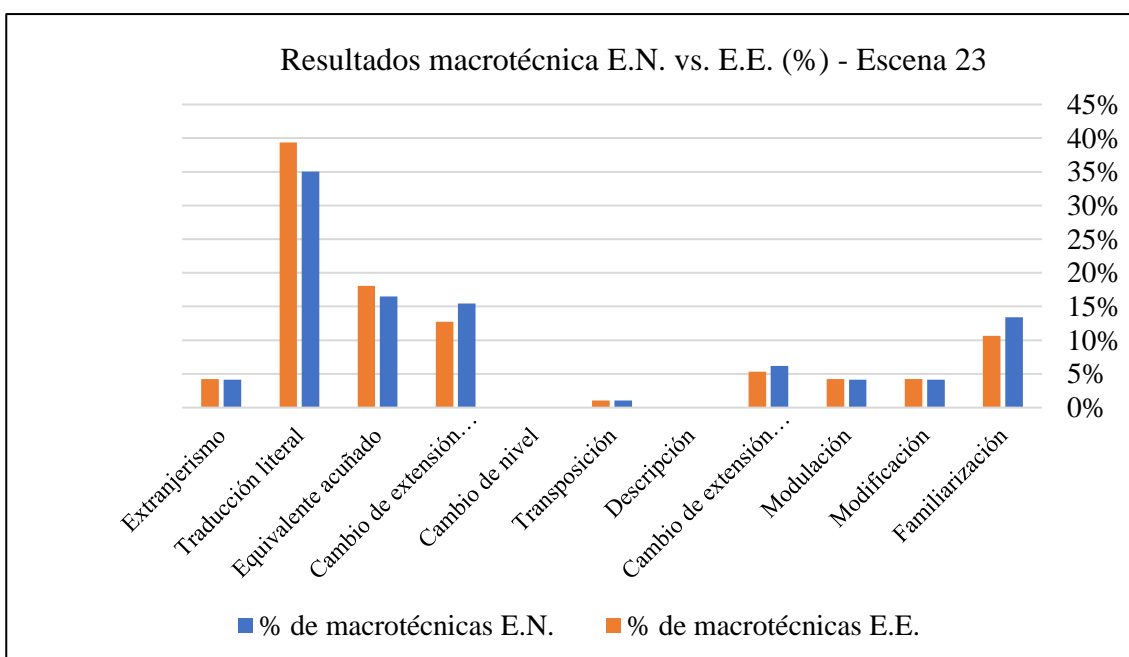


Gráfico 130: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 23.

6.23.3. Resultados del análisis de zonas de traducción de la escena 23

Como cierre al análisis de la escena, mostramos los resultados de este a nivel de zona de traducción, en la **Tabla 82**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	54	55,67 %	58	61,70 %
Zona intermedia	22	22,68 %	18	19,15 %
Zona familiarizante	21	21,65 %	18	19,15 %

Tabla 82: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 23 de *La sirenita*.

En total, en la versión en **español neutro** hemos encontrado 54 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (55,67 %), 22 de la *zona intermedia* (22,68 %) y 21 de la *zona familiarizante* (21,65 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hemos encontrado 58 técnicas de la *zona extranjerizante* (61,70 %), 18 de la *zona intermedia* (19,15 %) y 18 de la *zona familiarizante* (19,15 %).

Además, mostramos los porcentajes de frecuencia de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores, uno para la versión en español neutro (**Gráfico 131**) y otro en español europeo (**Gráfico 132**).

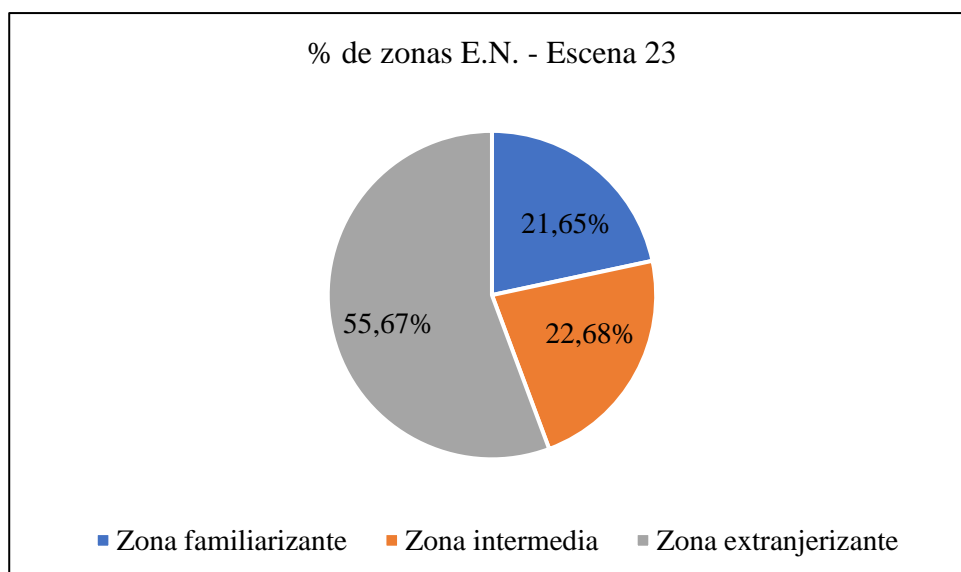


Gráfico 131: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 23.

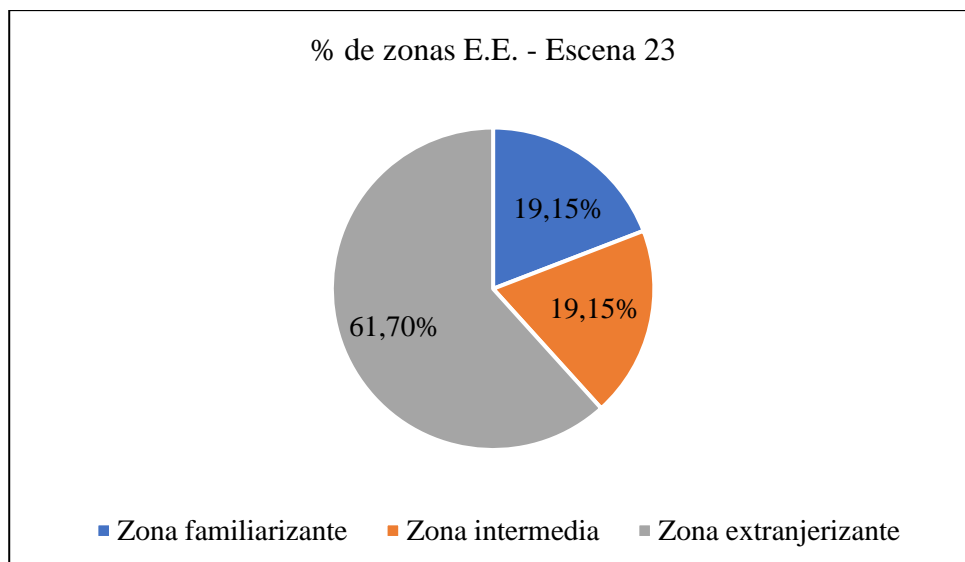


Gráfico 132: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 23.

6.24. Resultados del análisis de la escena 24

La escena 24 de la película está compuesta por 40 réplicas. Así, hemos analizado, entre las versiones en español neutro y en español europeo, un total de 80 réplicas. Mostramos, seguidamente, los resultados del análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.24.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 24

En la versión en español neutro de la película hemos encontrado un total de **102 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos localizado **101 técnicas**. Mostramos los resultados de nuestro análisis en la **Tabla 83**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	5	4,90 %	5	4,95 %
Calco	1	0,98 %	1	0,99 %
Traducción palabra por palabra	5	4,90 %	4	3,96 %
Traducción uno por uno	4	3,92 %	4	3,96 %
Traducción literal	28	27,45 %	34	33,66 %
Equivalente acuñado	26	25,49 %	24	23,76 %
Omisión	2	1,96 %	4	3,96 %
Reducción	12	11,76 %	10	9,90 %

Compresión	1	0,98 %	1	0,99 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	0,98 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	2	1,96 %	3	2,97 %
Amplificación	1	0,98 %	1	0,99 %
Modulación	0	0 %	0	0 %
Variación	3	2,94 %	2	1,98 %
Sustitución	0	0 %	1	0,99 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	11	10,78 %	7	6,93 %

Tabla 83: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 24 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, la técnica de traducción más utilizada ha sido la *traducción literal* con 28 casos (27,45 %), seguida por el *equivalente acuñado* con 26 casos (25,49 %), la *reducción* con 12 casos (11,76 %), la *creación discursiva* con 11 casos (10,78 %), el *préstamo* y la *traducción palabra por palabra* con 5 casos por técnica (4,90 % cada una), la *traducción uno por uno* con 4 casos (3,92 %), la *variación* con 3 casos (2,94 %), la *omisión* y la *ampliación* con 2 casos (1,96 %) y, por último, el *calco*, la *compresión*, la *transposición* y la *amplificación* con 1 caso cada una (0,98 % por técnica). No hemos encontrado casos de *particularización*, *generalización*, *descripción*, *modulación*, *sustitución* o *adaptación*.

Por otro lado, en la versión en **español europeo**, la técnica más usada ha sido también la *traducción literal* con 34 casos (33,66 %), tras la que encontramos el *equivalente acuñado* con 24 casos (23,76 %), la *reducción* con 10 casos (9,90 %), la *creación discursiva* con 7 casos (6,93 %), el *préstamo* con 5 casos (4,95 %), la *traducción palabra por palabra*, la *traducción uno por uno* y el *equivalente acuñado* con 4 casos por técnica (3,96 % cada una), la *ampliación* con 3 casos (2,97 %), la *variación* con 2 casos (1,98 %) y, cerrando la lista, el *calco*, la *compresión*, la *amplificación* y la *sustitución* con 1 caso cada una (0,99 % por técnica). No hemos localizado casos de *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *modulación* o *adaptación*.

A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis de forma gráfica en dos diagramas de barras: uno que representa el número de casos (**Gráfico 133**) y otro, los porcentajes de frecuencia de cada una de las técnicas (**Gráfico 134**).

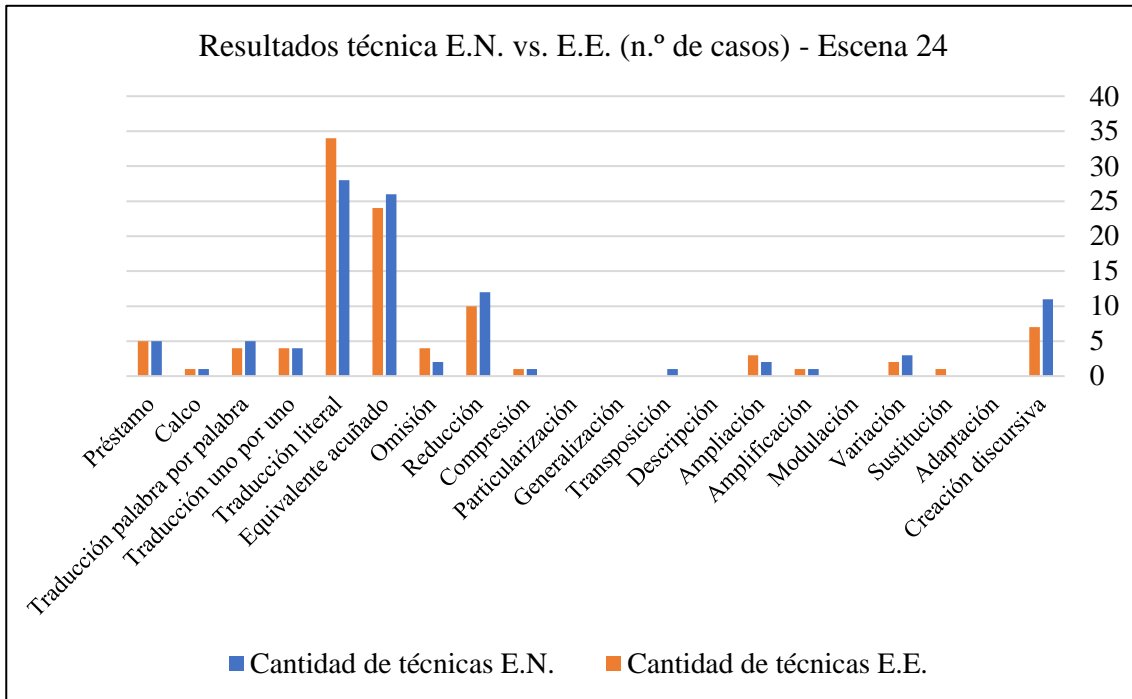


Gráfico 133: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 24.

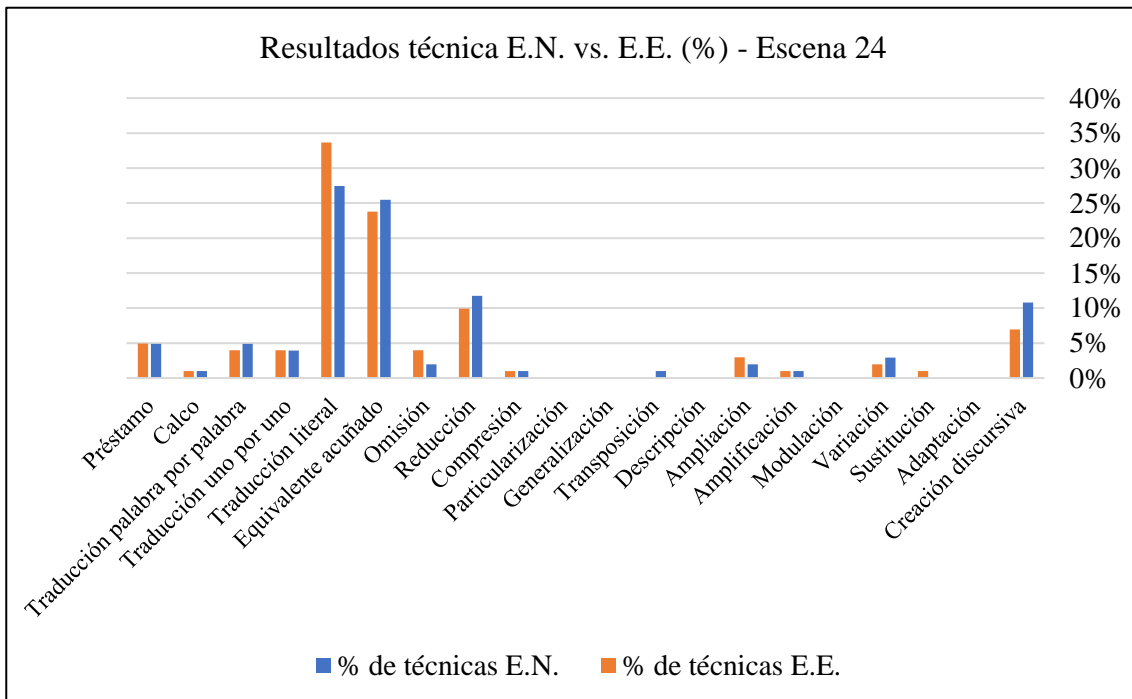


Gráfico 134: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 24.

6.24.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 24

Una vez expuestos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, mostramos los resultados a nivel de macrotécnica de traducción en la **Tabla 84**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	6	5,88 %	6	5,94 %
Traducción literal	37	36,27 %	42	41,58 %
Equivalente acuñado	26	25,49 %	24	23,76 %
Cambio de extensión (acortamiento)	15	14,71 %	15	14,85 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	0,98 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	3	2,94 %	4	3,96 %
Modulación	0	0 %	0	0 %
Modificación	3	2,94 %	3	2,97 %
Familiarización	11	10,78 %	7	6,93 %

Tabla 84: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 24 de *La sirenita*.

En la traducción para doblaje en **español neutro**, la principal macrotécnica ha sido la *traducción literal* con 37 casos (36,27 %), a la que sigue el *equivalente acuñado* con 26 casos (25,49 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 15 casos (14,71 %), la *familiarización* con 11 casos (10,78 %), el *extranjerismo* con 6 casos (5,88 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* y la *modificación* con 3 casos por macrotécnica (2,94 % cada una) y, en último lugar, la *transposición* con 1 caso (0,98 %). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel* o de *modulación*.

Respecto a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 42 casos (41,58 %), tras la que encontramos el *equivalente acuñado* con 24 casos (23,76 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 15 casos (14,85 %), la *familiarización* con 7 casos (6,93 %), el *extranjerismo* con 6 casos (5,94 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 4 casos (3,96 %) y, finalmente, la *modificación* con 3 casos (2,97 %). No hemos localizado casos de *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción* o *modulación*.

Mostramos ahora los resultados con dos diagramas de barras: uno con el número de casos (**Gráfico 135**) y otro con los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 136**).

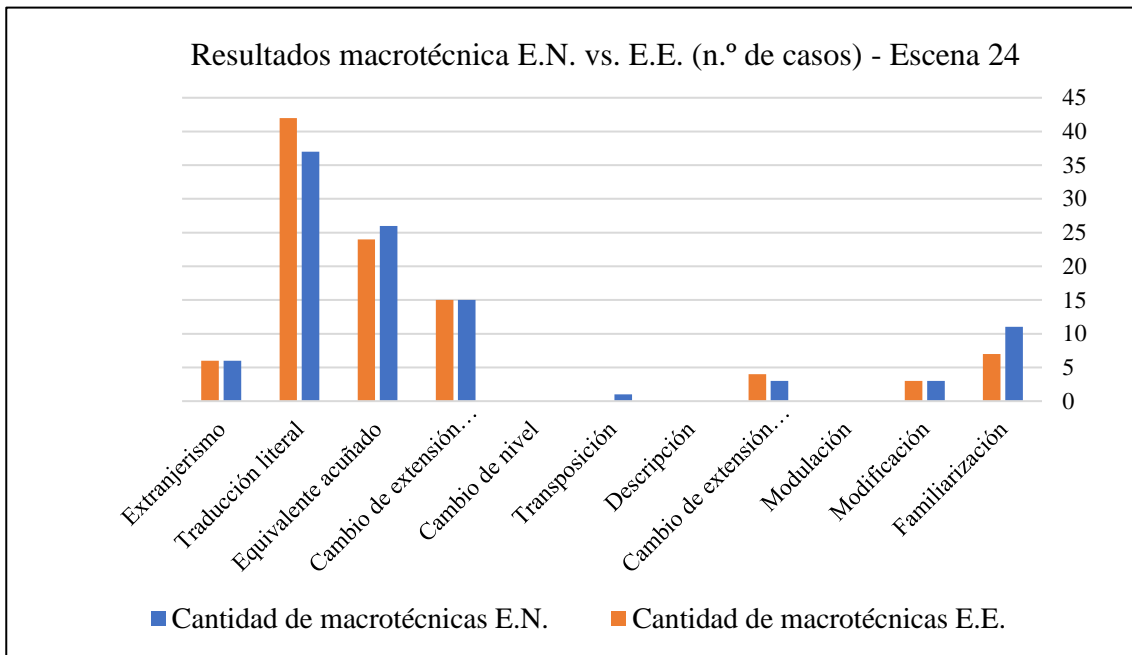


Gráfico 135: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 24.

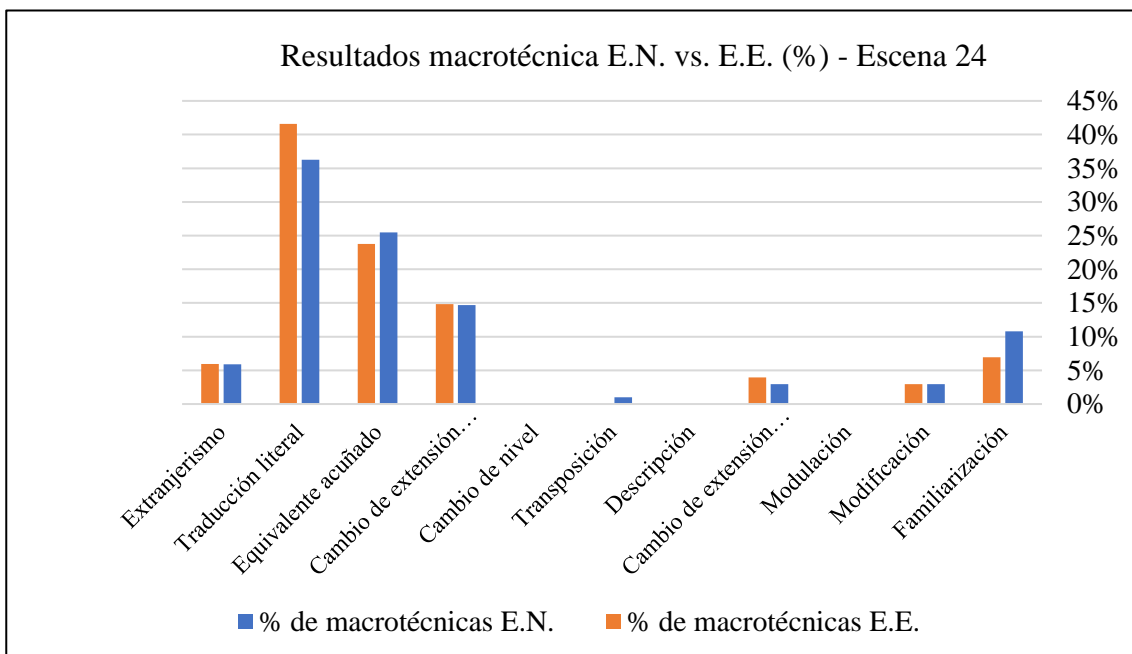


Gráfico 136: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 24.

6.24.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la escena 24

Para finalizar nuestro análisis de la escena, mostramos los resultados de este a nivel de zona de traducción en la **Tabla 85**,

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	69	67,65 %	72	71,29 %
Zona intermedia	19	18,63 %	19	18,81 %
Zona familiarizante	14	13,73 %	10	9,90 %

Tabla 85: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 24 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro**, hemos encontrado 69 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (67,65 %), 19 de la *zona intermedia* (18,63 %) y 14 de la *zona familiarizante* (13,73 %). Por otro lado, en la versión en **español europeo** hemos detectado 72 técnicas de la *zona extranjerizante* (71,29 %), 19 de la *zona intermedia* (18,81 %) y 9 de la *zona familiarizante* (9,90 %).

Igualmente, mostramos los porcentajes de frecuencia gráficamente mediante dos diagramas de sectores: el primero de la versión en español neutro (**Gráfico 137**) y el segundo de la versión en español europeo (**Gráfico 138**).

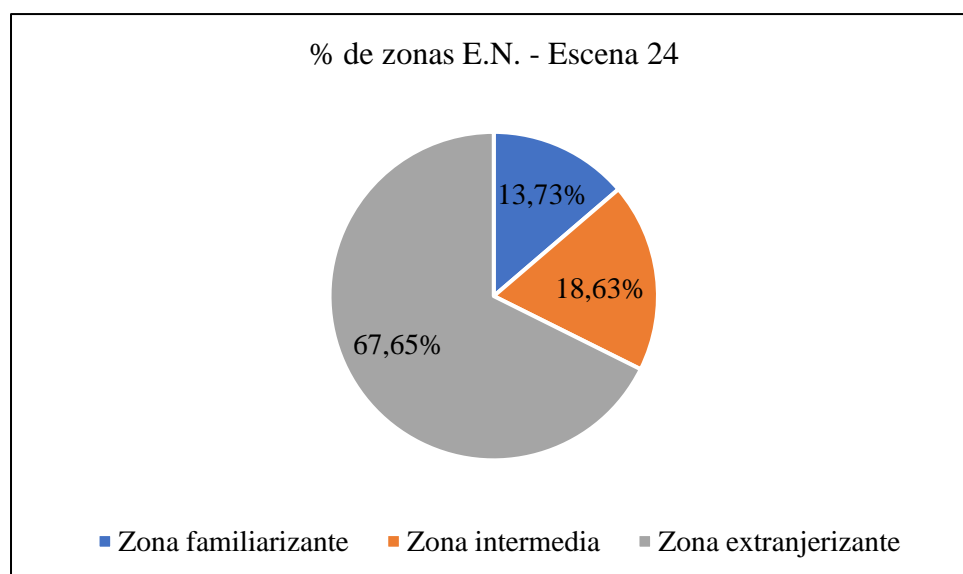


Gráfico 137: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 24.

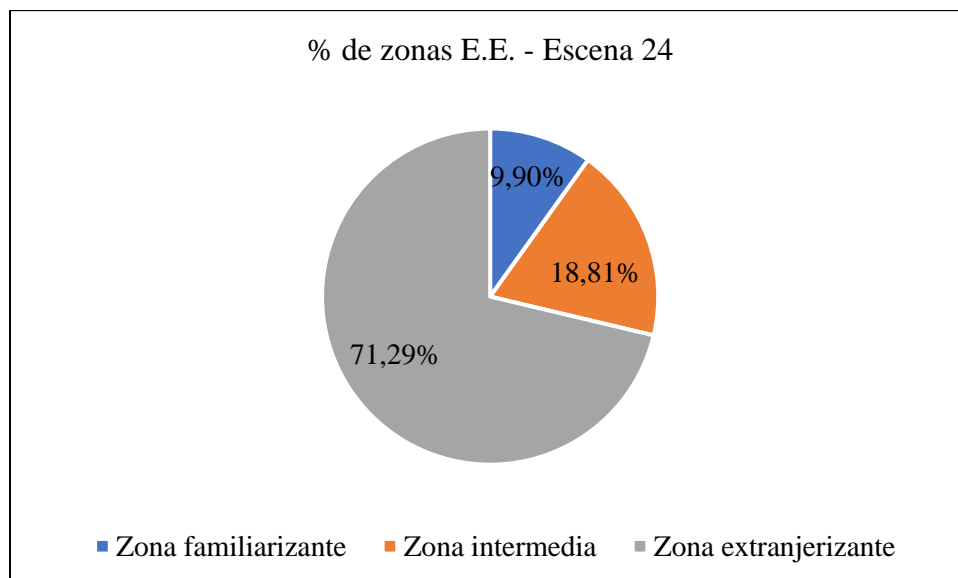


Gráfico 138: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 24.

6.25. Resultados del análisis de la escena 25

La escena 25 de la película está compuesta por 25 réplicas, por lo que, entre las versiones en español neutro y español europeo, hemos analizado 50 réplicas. A continuación, mostramos los resultados a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.25.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 25

En total, tanto en la versión en español neutro como la de español europeo de la escena hemos encontrado **23 técnicas de traducción**. Mostramos los resultados de nuestro análisis de ambas versiones en la **Tabla 86**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	3	13,04 %	3	13,04 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	0	0 %	0	0 %
Traducción uno por uno	1	4,35 %	2	8,70 %
Traducción literal	7	30,43 %	5	21,74 %
Equivalente acuñado	8	34,78 %	7	30,43 %
Omisión	1	4,35 %	2	8,70 %
Reducción	1	4,35 %	1	4,35 %

Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	4,35 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	1	4,35 %	1	4,35 %
Amplificación	0	0 %	1	4,35 %
Modulación	0	0 %	1	4,35 %
Variación	0	0 %	0	0 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	0	0 %	0	0 %

Tabla 86: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 25 de *La sirenita*.

Así, en la versión en **español neutro**, la técnica más detectada ha sido el *equivalente acuñado* con 8 casos (34,78 %). Tras esta, encontramos la *traducción literal* con 7 casos (30,43 %), el *préstamo* con 3 casos (13,04 %) y la *traducción uno por uno*, la *omisión*, la *reducción*, la *transposición* y la *ampliación* con 1 caso por técnica (4,35 % cada una). No hemos encontrado casos de *calco*, *traducción palabra por palabra*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *descripción*, *amplificación*, *modulación*, *variación*, *sustitución*, *adaptación* o *creación discursiva*.

Por otro lado, en la versión en **español europeo**, la técnica principal ha sido el *equivalente acuñado* con 7 casos (30,43 %), seguida por la *traducción literal* con 5 casos (21,74 %), el *préstamo* con 3 casos (13,04 %), la *traducción uno por uno* y la *omisión* con 2 casos por técnica (8,70 % cada una) y la *reducción*, la *ampliación*, la *amplificación* y la *modulación* con 1 caso cada una (4,35 % por técnica). No hemos encontrado casos de *calco*, *traducción palabra por palabra*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *variación*, *sustitución*, *adaptación* o *creación discursiva*.

A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: el primero representando el número de casos (**Gráfico 139**) y el segundo, los porcentajes de frecuencias (**Gráfico 140**).

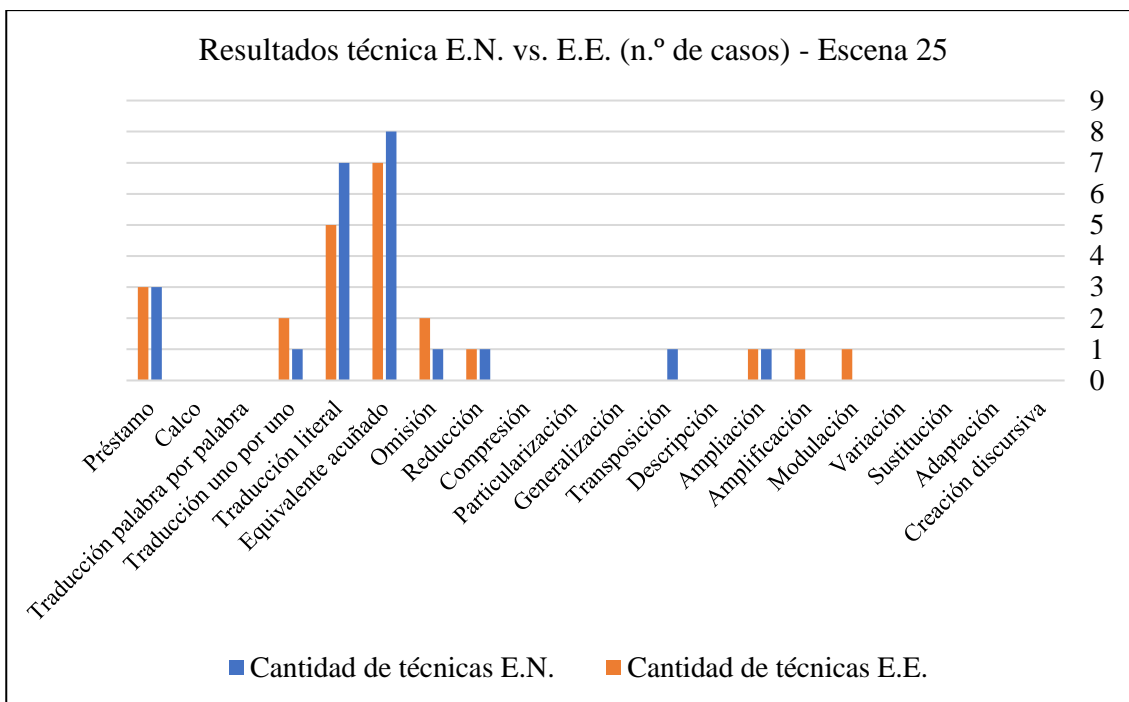


Gráfico 139: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 25.

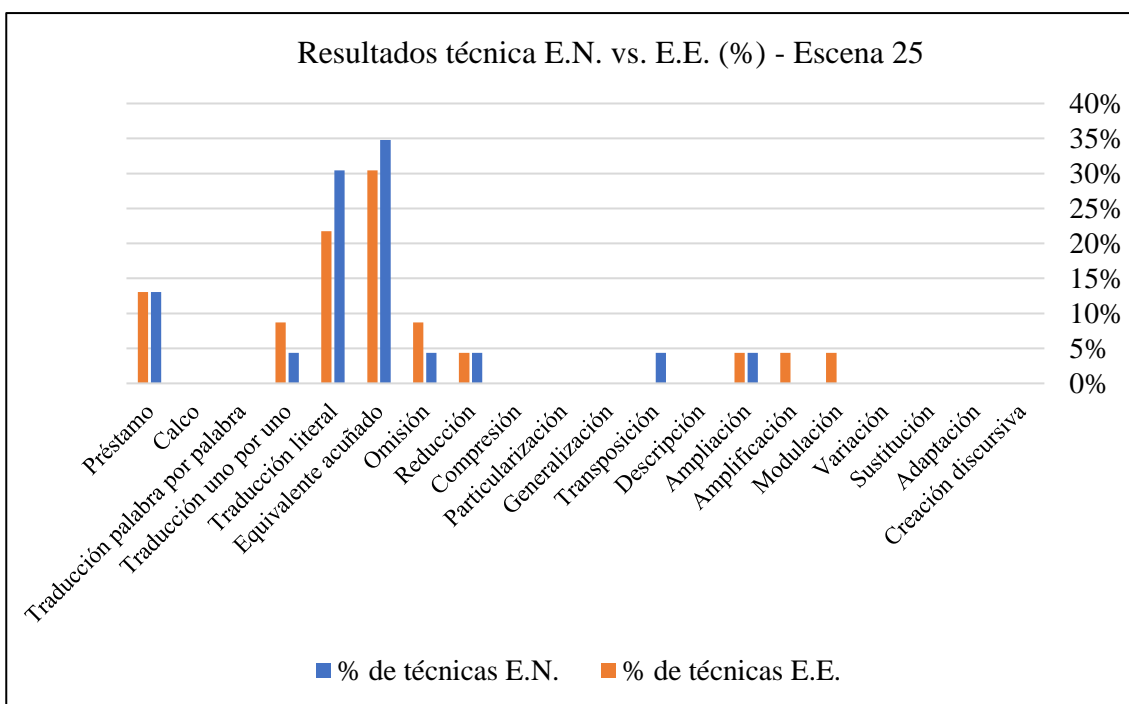


Gráfico 140: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 25.

6.25.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 25

Tras haber mostrado los resultados de nuestro análisis de la escena a nivel de técnica, mostramos los resultados a nivel de macrotécnica en la **Tabla 87**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	3	13,04 %	3	13,04 %
Traducción literal	8	34,78 %	7	30,43 %
Equivalente acuñado	8	34,78 %	7	30,43 %
Cambio de extensión (acortamiento)	2	8,70 %	3	13,04 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	1	4,35 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	1	4,35 %	2	8,70 %
Modulación	0	0 %	1	4,35 %
Modificación	0	0 %	0	0 %
Familiarización	0	0 %	0	0 %

Tabla 87: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 25 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro**, las macrotécnicas más usadas han sido la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* con 8 casos por macrotécnica (34,78% cada una). Seguidamente, encontramos el *extranjerismo* con 3 casos (13,04 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 2 casos (8,70 %) y la *transposición* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 1 caso cada una (4,35 % por macrotécnica). No hemos encontrado casos de *cambio de nivel*, *descripción*, *modulación*, *modificación* o *familiarización*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, las macrotécnicas más detectadas han sido la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* con 7 casos por macrotécnica (30,43 % cada una). Después, encontramos el *extranjerismo* y el *cambio de extensión (acortamiento)* con 3 casos por macrotécnica (13,04 % cada una), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos (8,70 %) y la *modulación* con 1 caso (4,35 %). No hay casos de *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción*, *modificación* o *familiarización*.

Seguidamente, mostramos estos resultados de manera gráfica mediante dos diagramas de barras: uno elaborado a partir de los resultados del número de casos (**Gráfico 141**) y otro, a partir de los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 142**).

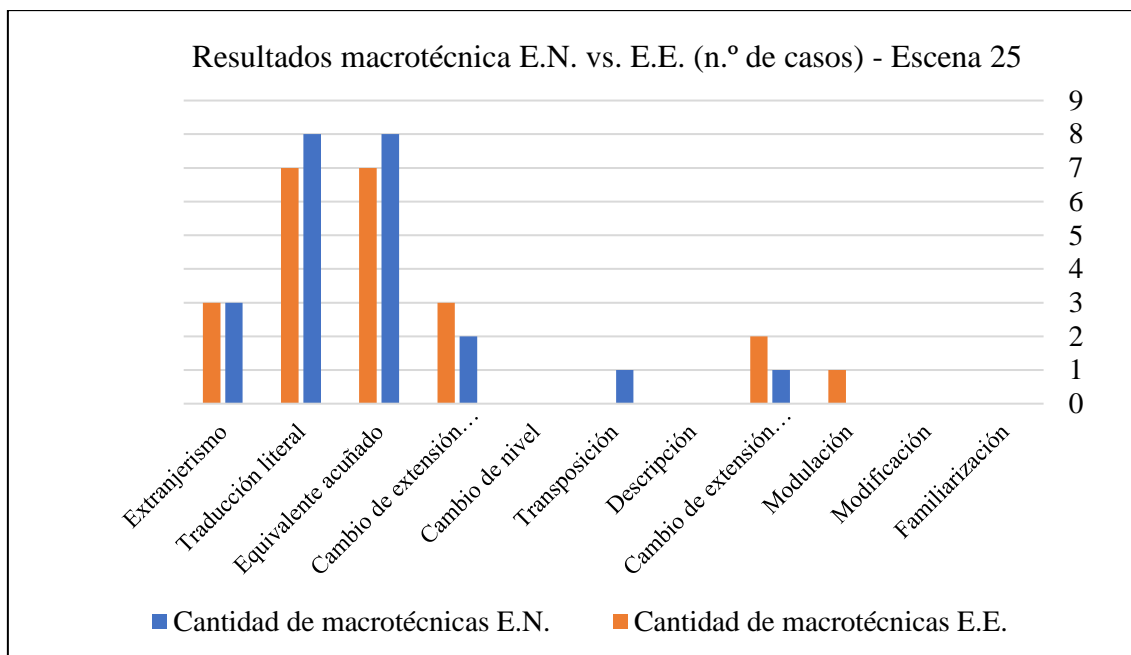


Gráfico 141: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 25.

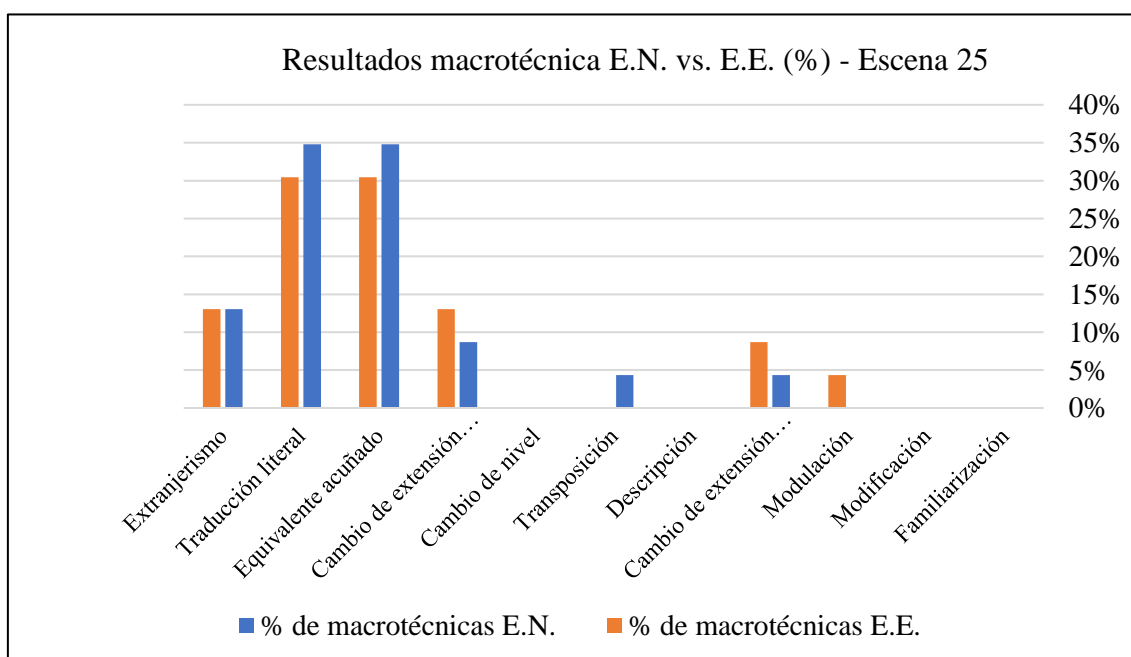


Gráfico 142: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 25.

6.25.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la escena 25

Como cierre al análisis de la escena, exponemos los resultados de este a nivel de zona de traducción en la **Tabla 88**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	19	82,61 %	17	73,91 %
Zona intermedia	4	17,39 %	5	21,74 %
Zona familiarizante	0	0 %	1	4,35 %

Tabla 88: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 25 de *La sirenita*.

Así, en la versión en **español neutro** de la escena hemos encontrado 19 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (82,61 %), 4 a la *zona intermedia* (17,39 %) y 0 de la *zona familiarizante* (0 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos localizado 17 técnicas de la *zona extranjerizante* (73,91 %), 5 de la *zona intermedia* (21,74 %) y 1 de la *zona familiarizante* (4,35 %).

Mostramos, seguidamente, los porcentajes de frecuencia de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores: uno de la versión en español neutro (**Gráfico 143**) y otro de la versión en español europeo (**Gráfico 144**).

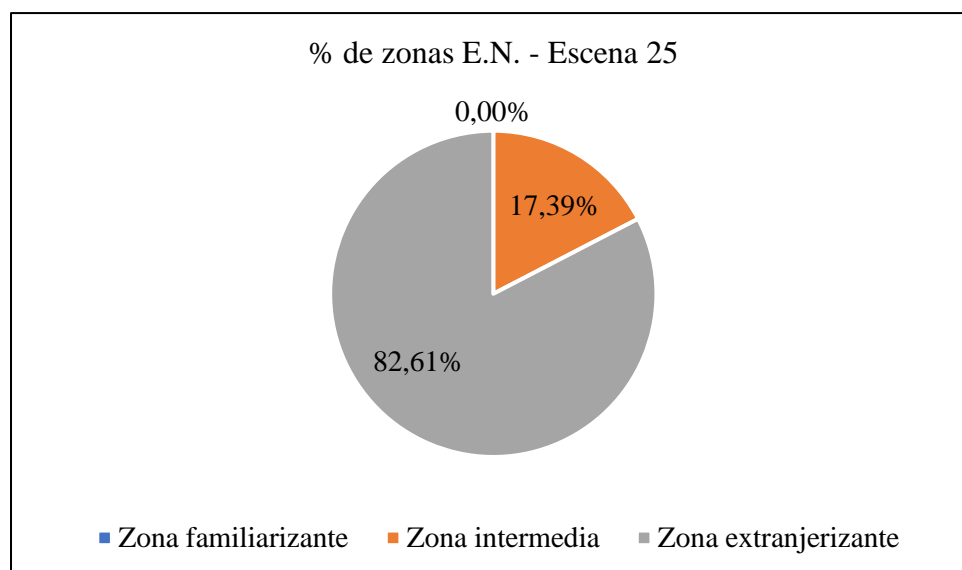


Gráfico 143: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 25.

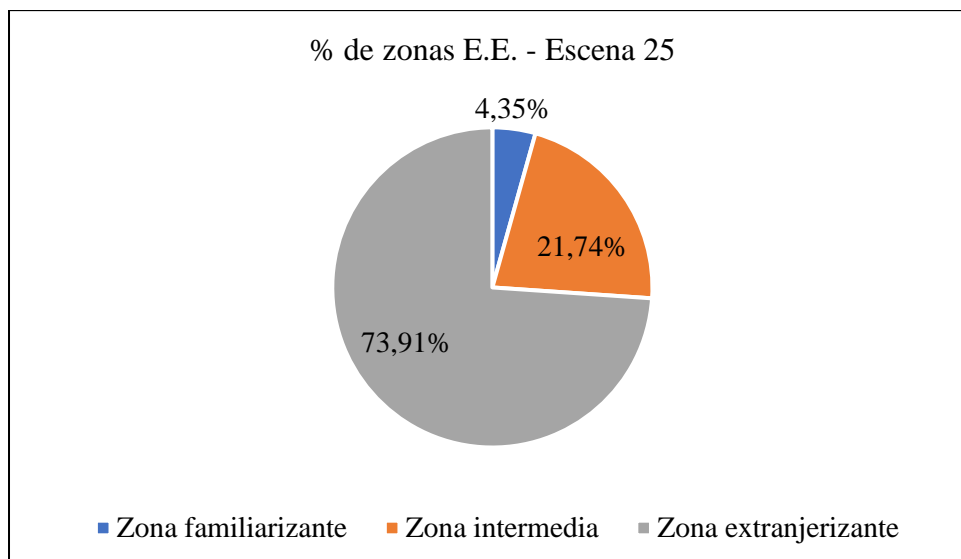


Gráfico 144: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 25.

6.26. Resultados del análisis de la escena 26

La escena 26 —que cierra la película— está compuesta por 13 réplicas en su versión original, es decir, hemos analizado un total de 26 réplicas entre los dos doblajes en español neutro y español europeo. Mostramos aquí los resultados del análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción.

6.26.1. Resultados del análisis de técnicas de la escena 26

En total, en la versión en español neutro de la escena hemos encontrado **26 técnicas**, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado **29 técnicas**. A continuación, procedemos a mostrar los resultados de nuestro análisis, en la **Tabla 89**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	0	0 %	0	0 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Traducción palabra por palabra	0	0 %	0	0 %
Traducción uno por uno	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	8	30,77 %	9	31,03 %
Equivalente acuñado	8	30,77 %	8	27,59 %
Omisión	0	0 %	0	0 %
Reducción	1	3,85 %	2	6,90 %

Compresión	0	0 %	0	0 %
Particularización	0	0 %	0	0 %
Generalización	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Ampliación	1	3,85 %	1	3,45 %
Amplificación	0	0 %	1	3,45 %
Modulación	0	0 %	0	0 %
Variación	5	19,23 %	5	17,24 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	3	11,54 %	3	10,34 %

Tabla 89: resultados del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 26 de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro** las principales técnicas de traducción han sido la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* con 8 casos cada una (30,77 % por técnica). A estas les siguen la *variación* con 5 casos (19,23 %), la *creación discursiva* con 3 casos (11,54 %) y la *reducción* y la *ampliación* con 1 caso por técnica (3,85 % cada una). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno*, *omisión*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *amplificación*, *modulación*, *sustitución* o *adaptación*.

En cuanto a la versión en **español europeo**, la técnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 9 casos (31,03 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 8 casos (27,59 %), la *variación* con 5 casos (17,24 %), la *creación discursiva* con 3 casos (10,34 %), la *reducción* con 2 casos (6,90 %) y, finalmente, la *ampliación* y la *amplificación* con 1 caso por técnica (3,45 % cada una). No hemos encontrado casos de *préstamo*, *calco*, *traducción palabra por palabra*, *traducción uno por uno*, *omisión*, *compresión*, *particularización*, *generalización*, *transposición*, *descripción*, *modulación*, *sustitución* o *adaptación*.

Exponemos, seguidamente, estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barra: el primero muestra el número de casos (**Gráfico 145**) y el segundo, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 146**).

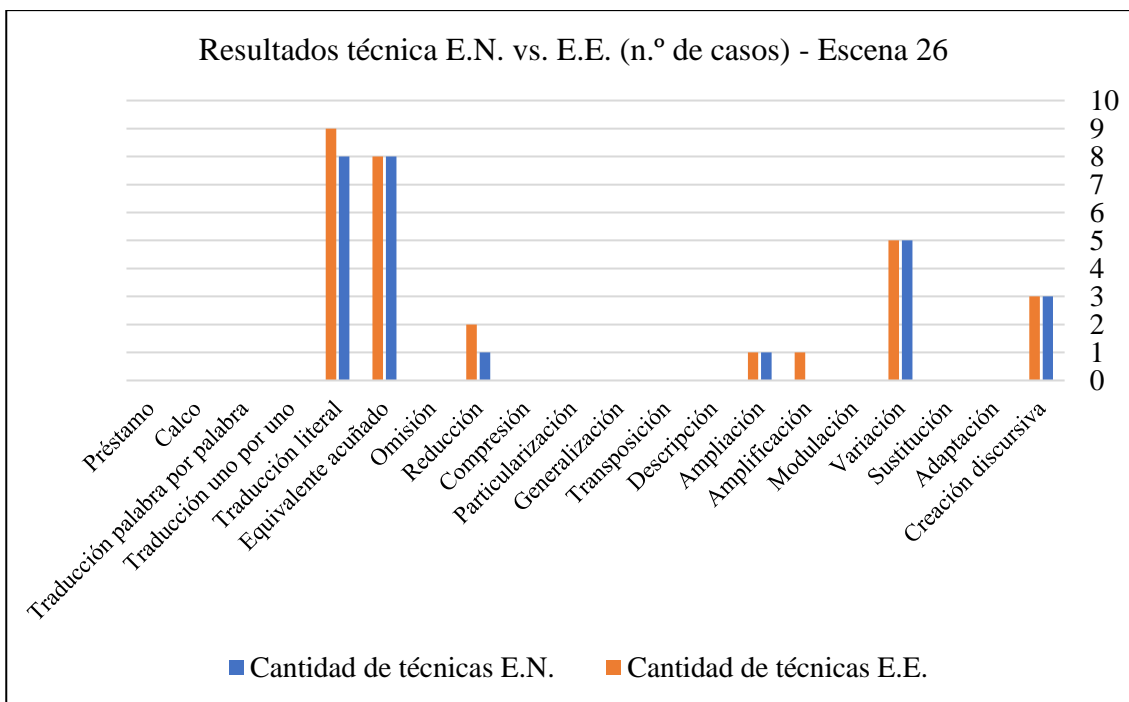


Gráfico 145: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 26.

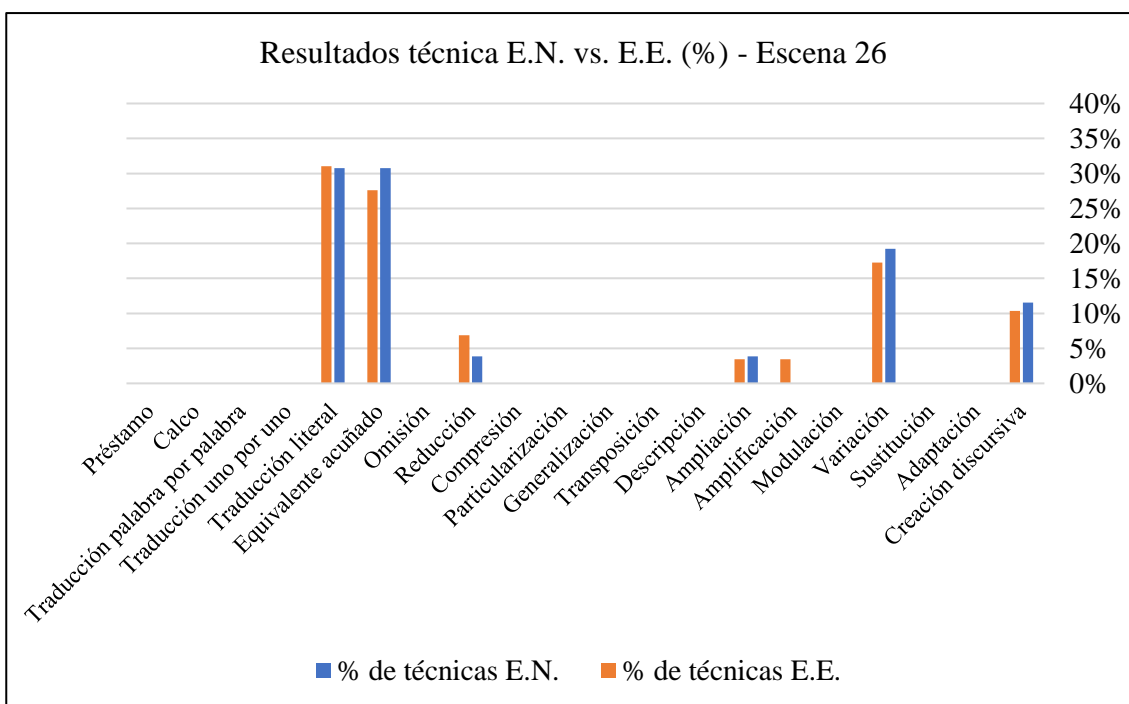


Gráfico 146: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 26.

6.26.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la escena 26

Una vez expuestos los resultados a nivel de técnica, mostramos los resultados de nuestro análisis a nivel de macrotécnica de traducción, en la **Tabla 90**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	0	0 %	0	0 %
Traducción literal	8	30,77 %	9	31,03 %
Equivalente acuñado	8	30,77 %	8	27,59 %
Cambio de extensión (acortamiento)	1	3,85 %	2	6,90 %
Cambio de nivel	0	0 %	0	0 %
Transposición	0	0 %	0	0 %
Descripción	0	0 %	0	0 %
Cambio de extensión (alargamiento)	1	3,85 %	2	6,90 %
Modulación	0	0 %	0	0 %
Modificación	5	19,23 %	5	17,24 %
Familiarización	3	11,54 %	3	10,34 %

Tabla 90: resultados del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 26 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** las dos principales macrotécnicas han sido la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* con 8 casos por macrotécnica (30,77 % cada una). A estas les siguen la *modificación* con 5 casos (19,23 %), la *familiarización* con 3 casos (11,54 %) y el *cambio de extensión (acortamiento)* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 1 caso cada una (3,85% por macrotécnica). No hemos localizado el uso de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción* o *modulación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más usada ha sido la *traducción literal* con 9 casos (31,03 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 8 casos (27,59 %), la *modificación* con 5 casos (17,24 %), la *familiarización* con 3 casos (10,34 %) y, por último, el *cambio de extensión (acortamiento)* y el *cambio de extensión (alargamiento)* con 2 casos cada una (6,90 % por macrotécnica). No hemos localizados casos de *extranjerismo*, *cambio de nivel*, *transposición*, *descripción* o *modulación*.

Mostramos estos resultados con dos diagramas de barras: uno que representa el número de casos (**Gráfico 147**) y otro el de los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 148**).

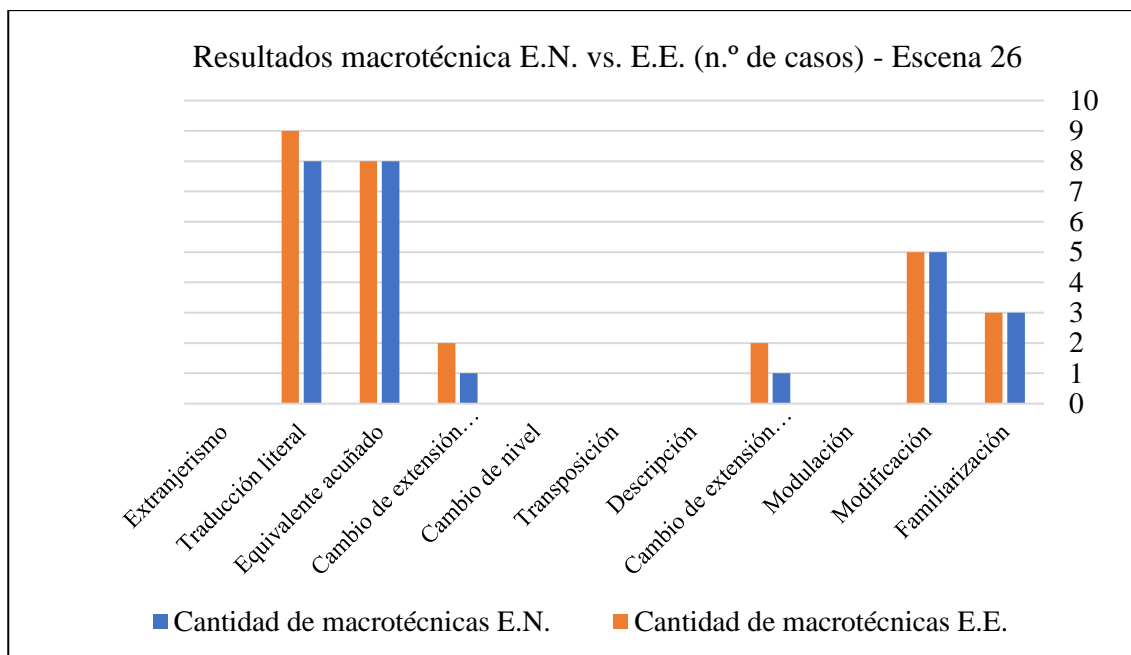


Gráfico 147: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la escena 26.

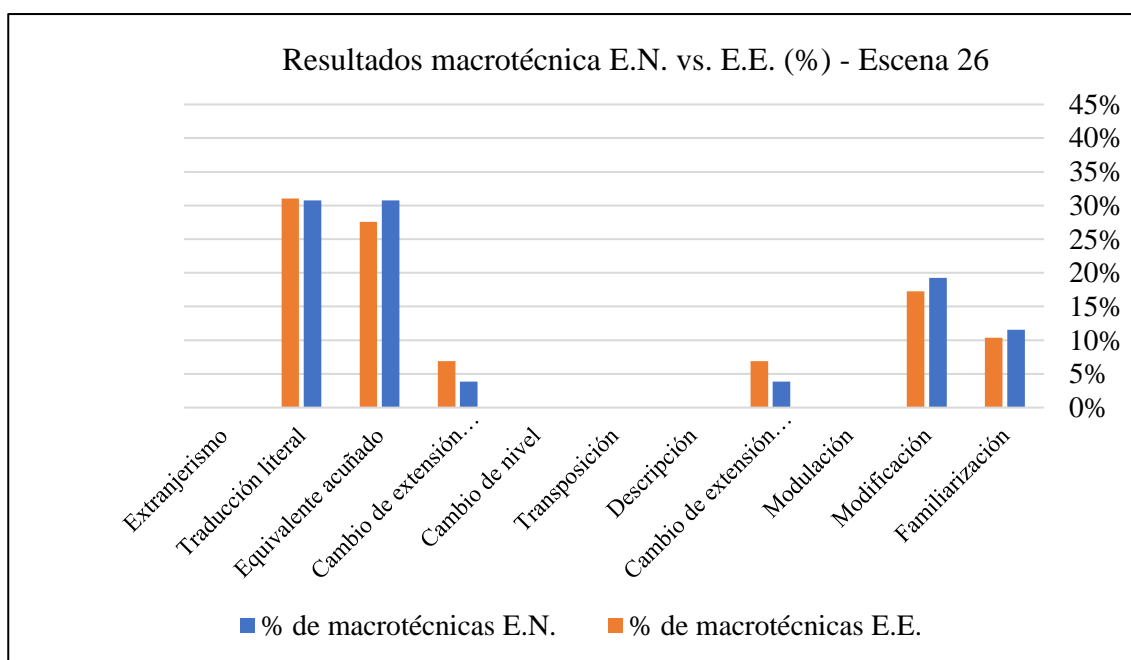


Gráfico 148: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a los resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la escena 26.

6.26.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la escena 26

Como cierre a nuestro análisis de la última escena de la película, vamos a mostrar los resultados de este a nivel de zona de traducción en la **Tabla 91**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	16	61,54 %	17	58,62 %
Zona intermedia	2	7,69 %	4	13,79 %
Zona familiarizante	8	30,77 %	8	27,59 %

Tabla 91: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de la escena 26 de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** hemos encontrado 16 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (61,54 %), 2 de la *zona intermedia* (7,69 %) y 8 de la *zona familiarizante* (30,77 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, encontramos 17 técnicas propias de la *zona extranjerizante* (58,62 %), 4 de la *zona intermedia* (13,79 %) y 8 de la *zona familiarizante* (27,59 %).

Seguidamente, ofrecemos los porcentajes de frecuencia de forma gráfica mediante dos diagramas de sectores: uno con los resultados de la versión en español neutro (**Gráfico 149**) y otro con los de la versión en español europeo (**Gráfico 150**):

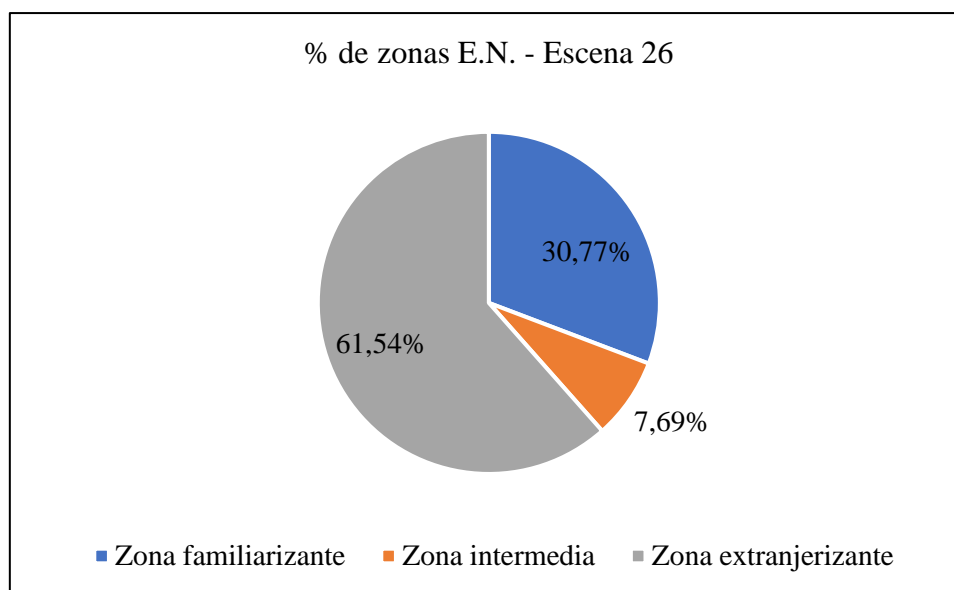


Gráfico 149: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la escena 26.

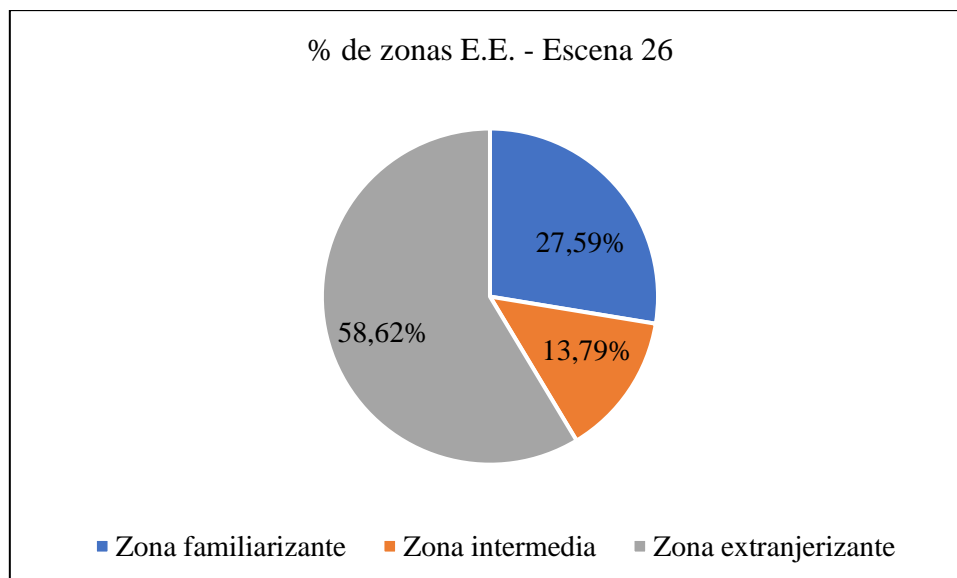


Gráfico 150: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la escena 26.

6.27. Resultados globales del análisis de la película

Tras la exposición de los resultados individuales de cada una de las escenas de la película, procederemos a exponer los resultados globales de nuestro análisis del filme. Conviene recordar que hemos localizado un total de 506 réplicas en la versión original de la película, lo cual implica que hemos analizado, entre la versión en español neutro y español europeo, 1012 réplicas. A continuación, mostramos los resultados de nuestro análisis a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción de la película.

6.27.1. Resultados del análisis de técnicas de la película

En total, en la versión en español neutro de la película hemos localizado **1901 técnicas de traducción**, mientras que en la versión en español europeo hemos encontrado **1878 técnicas de traducción**. Seguidamente, mostramos los resultados del análisis a nivel de técnicas en la **Tabla 92**.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	61	3,21 %	81	4,31 %
Calco	7	0,37 %	3	0,16 %
Traducción palabra por palabra	57	3,00 %	65	3,46 %
Traducción uno por uno	58	3,05 %	65	3,46 %

Traducción literal	577	30,35 %	599	31,90 %
Equivalente acuñado	302	15,89 %	306	16,29 %
Omisión	65	3,42 %	44	2,34 %
Reducción	192	10,10 %	153	8,15 %
Compresión	33	1,74 %	30	1,60 %
Particularización	1	0,05 %	7	0,37 %
Generalización	7	0,37 %	5	0,27 %
Transposición	13	0,68 %	6	0,32 %
Descripción	11	0,58 %	7	0,37 %
Ampliación	48	2,52 %	47	2,50 %
Amplificación	51	2,68 %	42	2,24 %
Modulación	60	3,16 %	62	3,30 %
Variación	95	5,00 %	97	5,17 %
Sustitución	12	0,63 %	8	0,43 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	251	13,20 %	251	13,37 %

Tabla 92: resultados globales del análisis de técnicas de las versiones en español neutro y español europeo de *La sirenita*.

Tal y como podemos observar en la **Tabla 92**, en la versión en **español neutro** del filme la técnica más utilizada a lo largo de la cinta ha sido la *traducción literal* con 577 casos (30,55 %). Tras esta, encontramos el *equivalente acuñado* con 302 casos (15,89 %), la *creación discursiva* con 251 casos (13,20 %), la *reducción* con 192 casos (10,10 %), la *variación* con 95 casos (5,00 %), la *omisión* con 65 casos (3,42 %), el *préstamo* con 61 casos (3,21 %), la *modulación* con 60 casos (3,16 %), la *traducción uno por uno* con 58 casos (3,05 %), la *traducción palabra por palabra* con 57 casos (3,00 %), la *amplificación* con 51 casos (2,68 %), la *ampliación* con 48 casos (2,52 %), la *compresión* con 33 casos (1,74 %), la *transposición* con 13 casos (0,68 %), la *sustitución* con 12 casos (0,63 %), la *descripción* con 11 casos (0,58 %), el *calco* y la *generalización* con 7 casos por técnica (0,37 % cada una) y, por último, la *particularización* con 1 caso (0,05 %). No hemos encontrado casos de *adaptación*.

En lo que respecta a la versión en **español europeo** de la película, la técnica principal ha sido también la *traducción literal* con 599 casos (31,90 %). A esta le siguen el *equivalente acuñado* con 306 casos (16,29 %), la *creación discursiva* con 251 casos (13,37 %), la *reducción* con 153 casos (8,15 %), la *variación* con 97 casos (5,17 %), el *préstamo* con 81 casos (4,31 %), la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno* con 65 casos por técnica (3,46 % cada una), la *modulación* con 62 casos

(3,30 %), la *ampliación* con 47 casos (2,50 %), la *omisión* con 44 casos (2,34 %), la *amplificación* con 42 casos (2,24 %), la *compresión* con 30 casos (1,60 %), la *sustitución* con 8 casos (0,43 %), la *particularización* y la *descripción* con 7 casos cada una (0,37 % por técnica), la *transposición* con 6 casos (0,32 %), la *generalización* con 5 casos (0,27 %) y, por último, el *calco* con 3 casos (0,16 %). No hemos encontrado casos de *adaptación*.

Mostramos ahora los resultados de nuestro análisis de forma gráfica mediante dos diagramas de barras: el primero muestra los resultados del número de casos (**Gráfico 151**) y el segundo, de los porcentajes de frecuencia de cada técnica (**Gráfico 152**).

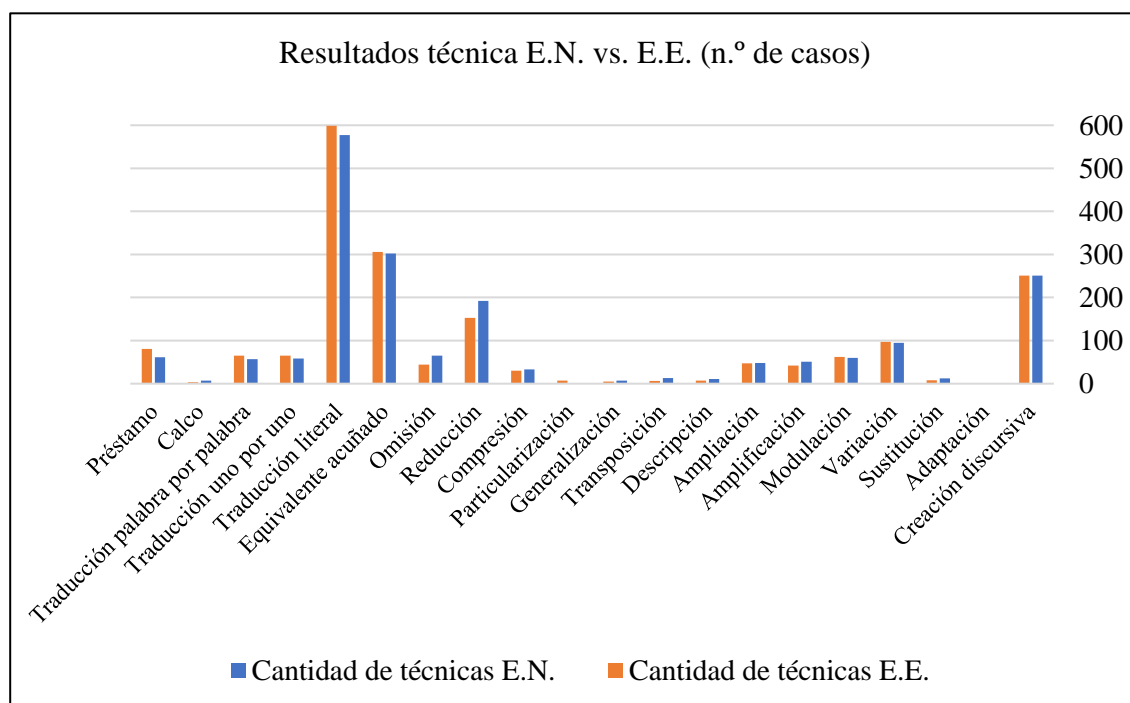


Gráfico 151: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (n.º de casos) de la película.

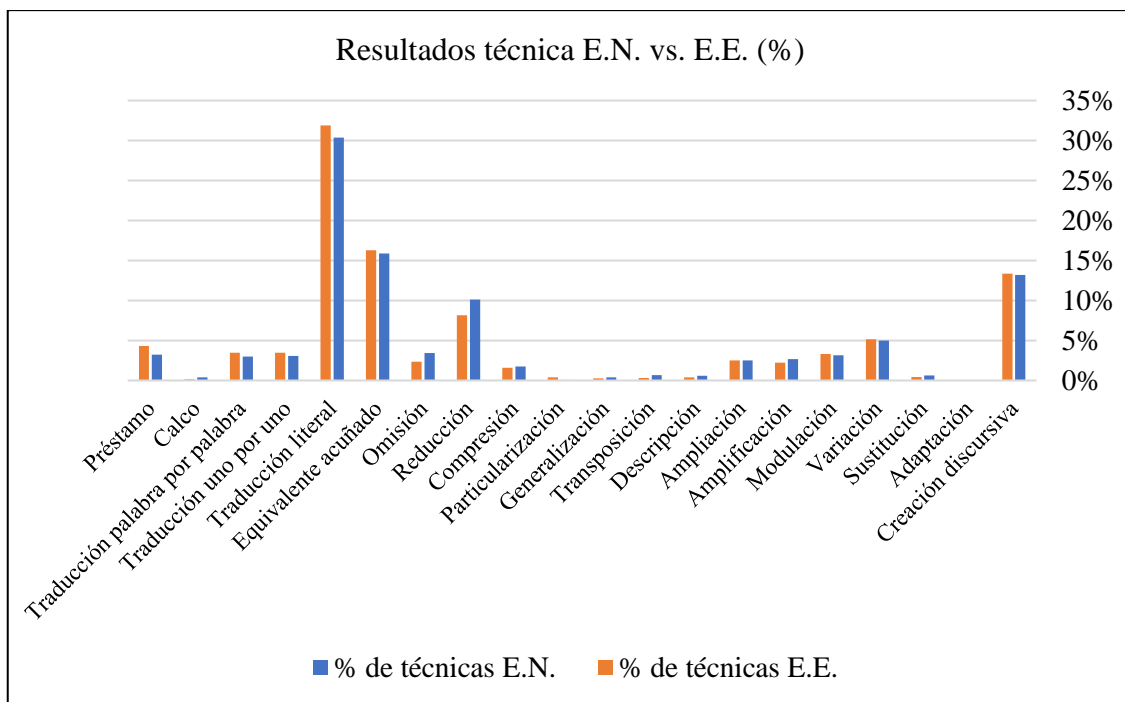


Gráfico 152: resultados del análisis de técnicas en español neutro frente a resultados del análisis de técnicas en español europeo (porcentajes) de la película.

6.27.2. Resultados del análisis de macrotécnicas de la película

Una vez expuestos los resultados a nivel de técnica, mostramos los resultados a nivel de macrotécnica de traducción en la **Tabla 93**.

Macrotécnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Extranjerismo	68	3,58 %	84	4,47 %
Traducción literal	692	36,40 %	729	38,82 %
Equivalente acuñado	302	15,89 %	306	16,29 %
Cambio de extensión (acortamiento)	290	15,26 %	227	12,09 %
Cambio de nivel	8	0,42 %	12	0,64 %
Transposición	13	0,68 %	6	0,32 %
Descripción	11	0,58 %	7	0,37 %
Cambio de extensión (alargamiento)	99	5,21 %	89	4,74 %
Modulación	60	3,16 %	62	3,30 %
Modificación	107	5,63 %	105	5,59 %
Familiarización	251	13,20 %	251	13,37 %

Tabla 93: resultados globales del análisis de macrotécnicas de las versiones en español neutro y español europeo de *La sirenita*.

Como podemos observar, en la versión en **español neutro** de la cinta, la macrotécnica principal ha sido la *traducción literal* con 692 casos (36,40 %). Seguidamente, encontramos el *equivalente acuñado* con 302 casos (15,89 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 290 casos (15,26 %), la *familiarización* con 251 casos (13,20 %), la *modificación* con 107 casos (5,53 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 99 casos (5,21 %), el *extranjerismo* con 68 casos (3,58 %), la *modulación* con 60 casos (3,16 %), la *transposición* con 13 casos (0,68 %), la *descripción* con 11 casos (0,58 %) y, finalmente, el *cambio de nivel* con 8 casos (0,42 %).

En cuanto a la versión en **español europeo**, la macrotécnica más detectada ha sido la *traducción literal* con 729 casos (38,82 %). Tras esto, encontramos el *equivalente acuñado* con 306 casos (16,29 %), la *familiarización* con 251 casos (13,37 %), el *cambio de extensión (acortamiento)* con 227 casos (12,09 %), la *modificación* con 105 casos (5,59 %), el *cambio de extensión (alargamiento)* con 89 casos (4,74 %), el *extranjerismo* con 84 casos (4,47 %), la *modulación* con 62 casos (3,30 %), el *cambio de nivel* con 12 casos (0,64 %), la *descripción* con 7 casos (0,37 %) y, por último, la *transposición* con 6 casos (0,32 %).

Exponemos, a continuación, estos resultados de forma gráfica mediante dos diagramas de barras. El primero representa el número de casos (**Gráfico 153**) y el segundo, los porcentajes de frecuencia (**Gráfico 154**).

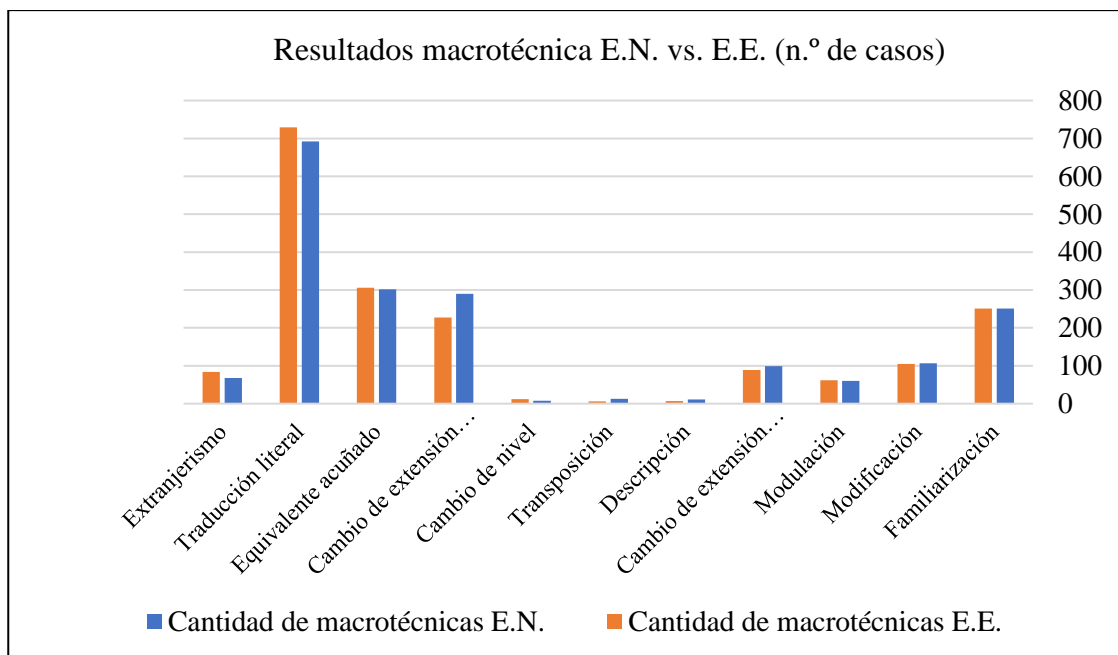


Gráfico 153: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (n.º de casos) de la película.

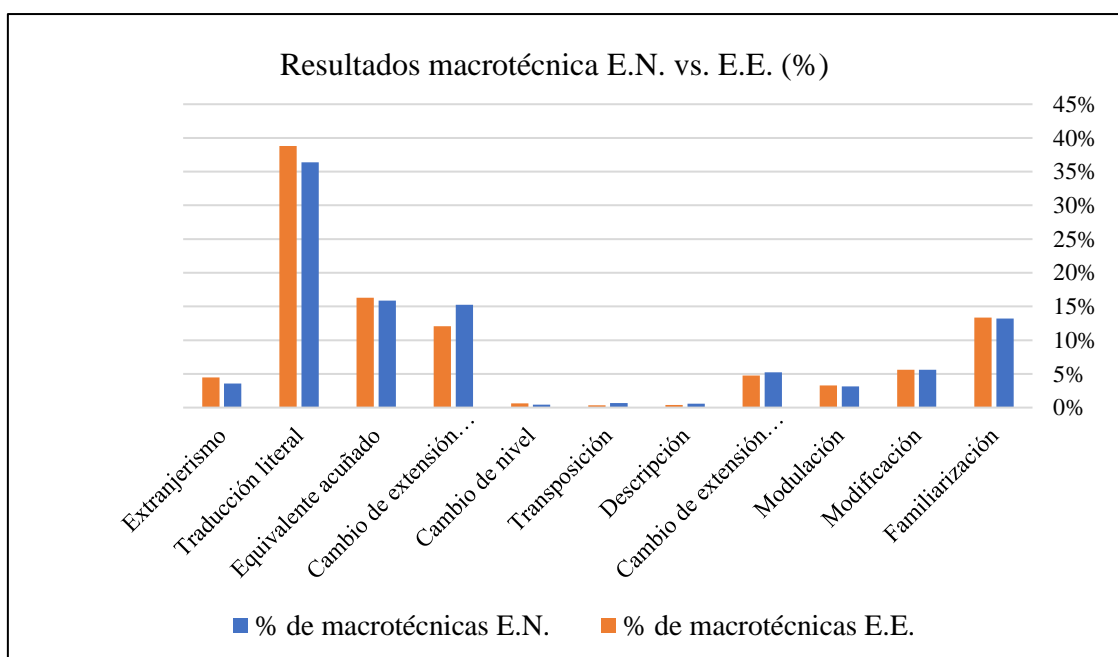


Gráfico 154: resultados del análisis de macrotécnicas en español neutro frente a resultados del análisis de macrotécnicas en español europeo (porcentajes) de la película.

6.27.3. Resultados del análisis de zona de traducción de la película

Para finalizar nuestro análisis traductológico de los dos doblajes de la película, procederemos a mostrar cuáles han sido los resultados de este a nivel de zona de traducción en la **Tabla 94**.

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	1062	55,87 %	1119	59,58 %
Zona intermedia	421	22,15 %	341	18,16 %
Zona familiarizante	418	21,99 %	418	22,26 %

Tabla 94: resultados del análisis de zonas de las versiones en español neutro y español europeo de *La sirenita*.

En la versión en **español neutro** del filme hemos encontrado 1062 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (55,87 %), 421 técnicas pertenecientes a la *zona intermedia* (22,15 %) y 418 técnicas pertenecientes a la *zona familiarizante* (21,99 %). En cuanto a la versión en **español europeo**, hemos encontrado 1119 técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (59,58 %), 341 técnicas pertenecientes a la *zona intermedia* (18,16 %) y, por último, 418 técnicas pertenecientes a la *zona familiarizante* (22,26 %).

A continuación, mostramos los resultados porcentuales de manera gráfica mediante dos diagramas de sectores: el primer mostrando los resultados de la versión en español neutro de la cinta (**Gráfico 155**) y el segundo, los de la versión en español europeo (**Gráfico 156**).

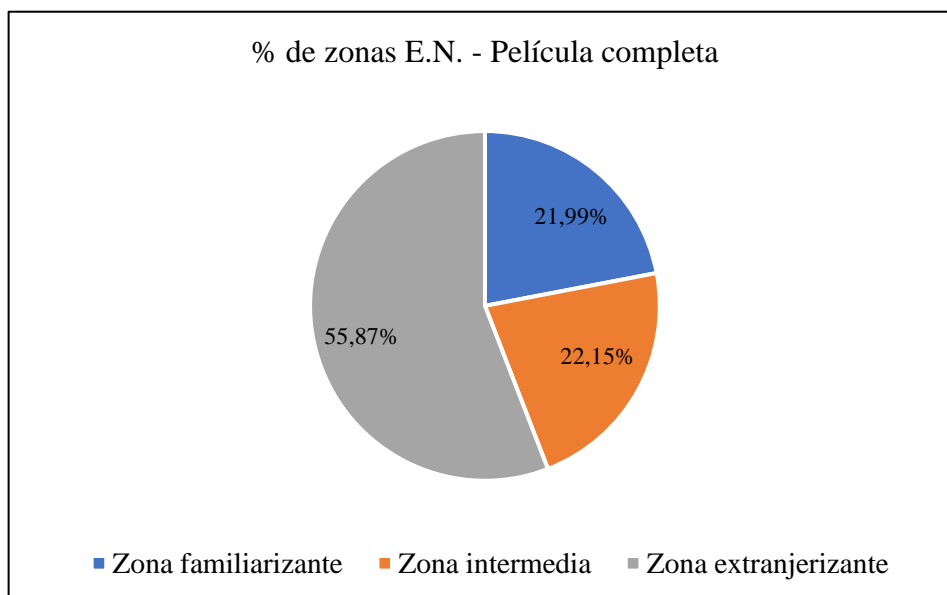


Gráfico 155: resultados del análisis de zonas en español neutro (porcentajes) de la película.

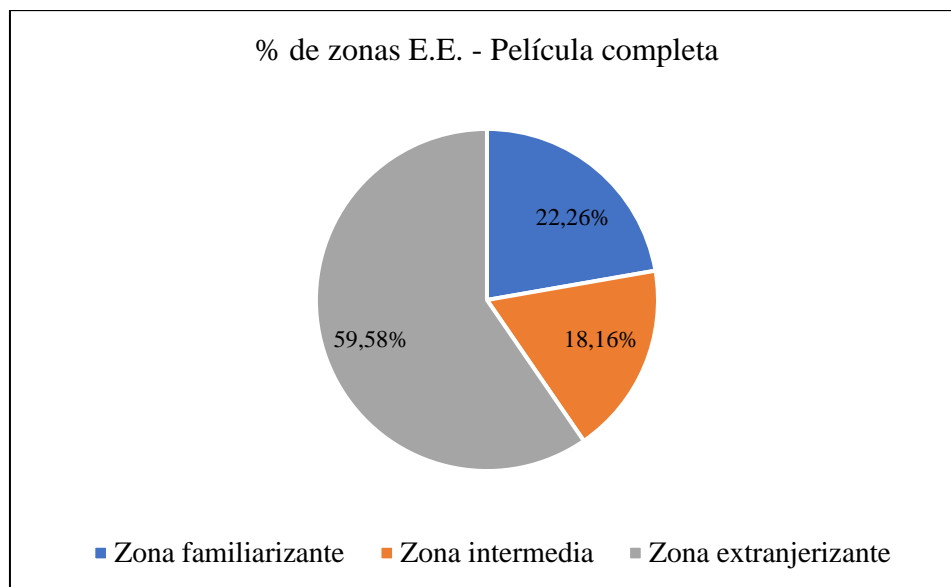


Gráfico 156: resultados del análisis de zonas en español europeo (porcentajes) de la película.

6.28. Interpretación de los resultados

Para finalizar el presente capítulo, procedemos a exponer nuestra interpretación de los resultados del análisis del corpus. En primer lugar, llevaremos a cabo una revisión de los resultados de forma general, reflexionando sobre cuál es la *zona de traducción* predominante de los dos doblajes de la película, cuáles han sido las técnicas más utilizadas, qué tendencias se observan en la traducción de las canciones, etc. Tras esto, comentaremos las similitudes y diferencias entre los resultados obtenidos del doblaje original en español neutro y los del redoblaje en español europeo. Para ello, tal y como hemos indicado en el **Capítulo 5**, haremos uso de la información obtenida con nuestra herramienta de análisis cualitativa —la entrevista al traductor y a la adaptadora musical de la película al español europeo (véase el **Anexo II**)— de forma subsidiaria siguiendo la estrategia de integración metodológica de *combinación*. Recordamos de nuevo que, de acuerdo con las indicaciones de Blanco y Pirela (2016: en línea), los resultados obtenidos a partir de esta entrevista no se presentarán de forma separada, sino que se utilizarán como refuerzo de nuestros resultados cuantitativos, para así obtener una mayor contextualización y una mejor comprensión de nuestro análisis.

Tal y como puede observarse a lo largo de todo el capítulo y, especialmente, en el **Punto 6.27.**, la tendencia principal tanto del doblaje en español neutro como del redoblaje en español europeo es la del uso de técnicas pertenecientes a la *zona extranjerizante* (véanse los **Gráficos 155 y 156**). En el caso de la versión en español

neutro, el porcentaje de técnicas extranjerizantes llega al 55,87 %, mientras que en el del español europeo es ligeramente superior, con un 59,58 %. Por otro lado, en el doblaje neutro, la *zona intermedia* ocupa el segundo lugar con un 22,15 %. Este no es el caso del doblaje europeo, donde la *zona familiarizante* ocupa la segunda posición con un 22,26 %. Finalmente, la tercera posición en términos de uso de técnicas es, en el caso del doblaje original, para la *zona familiarizante* (21,99 %) y, en el del redoblaje, para la *zona intermedia* (18,16 %). Mediante estos datos, podemos observar que, aunque la tendencia en ambas traducciones parece ser la del predominio de las soluciones extranjerizantes, las otras *zonas de traducción* también están presentes. Este hecho, sin embargo, no resulta sorprendente: tal y como hemos señalado en el **Punto 4.1.3.**, el uso de técnicas conectadas a distintos métodos de traducción en un mismo texto es algo común, como mencionan autores como Mayoral (2013) o Martínez Sierra (2017). En palabras del primero, y como se ha comentado previamente, toda traducción profesional adecuada presentará una combinación de técnicas tanto literales como no literales y estará altamente condicionada por la propia subjetividad del agente traductor (Mayoral, 2013: s.p.). De hecho, si bien es cierto que las técnicas extranjerizantes representan cerca del 60 % de las soluciones en ambas versiones, la suma de los porcentajes de la *zona intermedia* y la *zona familiarizante* en el doblaje y el redoblaje dan un 44,14 % y un 40,42 %, respectivamente.

Ya centrándonos en las *técnicas de traducción* empleadas, podemos ver que en ambas versiones la más utilizada ha sido la *traducción literal*, si bien su uso es ligeramente superior en el caso del redoblaje en español europeo (31,90 %) que en el doblaje en español neutro (30,35 %). A esta le sigue, también en ambas versiones, otra técnica de la *zona extranjerizante*: el *equivalente acuñado*, con un 15,89 % en el doblaje neutro y un 16,29 % en el redoblaje europeo. Por otro lado, la tercera técnica más empleada en ambas versiones ha sido la *creación discursiva* —13,20 % en el doblaje original y 13,37 % en el redoblaje—. Conviene destacar también, de entre todas las técnicas de la *zona familiarizante*, el alto número de casos de *variación* tanto en el doblaje neutro como en el redoblaje europeo —quinta técnica más observada con un 5,00 % y un 5,17 %, respectivamente—, si bien esto se debe a la presencia de un personaje, Sebastián, cuyo acento ha pasado de jamaicano a cubano en ambas versiones, algo que hemos reflejado mediante la mencionada técnica en cada una de las réplicas en las que interviene. Finalmente, en lo que respecta a la *zona intermedia*, la técnica más utilizada

en ambas versiones, que coincide con ser la cuarta más usada en los dos doblajes, es la *reducción* —10,10 % en la versión en español neutro y 8,15 % en la versión en español europeo—. No obstante, encontramos también casos, aunque menos destacables, de otras técnicas de esta zona como son (respectivamente en los tres casos) la *omisión* —3,42 % y 2,34 %—, la *ampliación* —2,52 % y 2,50 %— y la *amplificación* —2,68 % y 2,24 %—.

Atendiendo a estos datos, si observamos los resultados de ambas traducciones escena por escena, podemos ver que la *traducción literal* es la principal técnica en la gran mayoría de ellas:

	Doblaje E. N.	Doblaje E. E.
Escenas con la <i>traducción literal</i> como técnica principal	17 (escenas 1, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23 y 24)	20 (escenas 1, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24 y 26)
Escenas con el <i>equivalente acuñado</i> como técnica principal	3 (escenas 3, 21 y 25)	2 (escenas 3 y 25)
Escenas con la <i>creación discursiva</i> como técnica principal	2 (escenas 7 y 11)	3 (escenas 7, 11 y 21)
Escenas con la <i>traducción literal</i> y el <i>equivalente acuñado</i> como técnicas principales (mismo número de casos)	3 (escenas 9, 18, 26)	Sin casos
Escenas sin técnicas ¹³²	1 (escena 2)	1 (escena 2)

Tabla 95: técnicas más predominantes en el análisis de nuestro corpus por escenas.

El elevado número de casos de *traducción literal* —y, en menor medida, de *equivalente acuñado*— que hemos detectado en nuestro análisis de técnicas podría resultar, hasta cierto punto, ligeramente sorprendente dada la aparente mala fama que esta ha tenido en determinados ámbitos, algo que viene dado en muchas ocasiones por la confusión en torno al concepto entendido como *método* o como *técnica* (Martínez Sierra, 2017). Sin embargo, el uso generalizado de las técnicas propias del *método literal* —en concreto, la *traducción literal*— ya ha sido señalado en otros estudios de corte descriptivo por parte de distintos autores. Tal y como indica Martínez Sierra (2017: 24):

[N]os parece relevante plantear una cuestión que una sucinta revisión de distintos trabajos de investigación realizados al respecto [de las técnicas de traducción] pone de manifiesto. Dichos

¹³² Recordemos que esto ocurre porque es una escena sin diálogo, como se explica en el **Punto 6.2**.

estudios evidencian la abundancia de técnicas literales, pese a la mala prensa que éstas [sic] parecen tener en determinados foros.

Entre los estudios mencionados por el autor se encuentran el de Martí Ferriol (2003) —que analiza el doblaje y subtitulado del filme *Monsters' Ball* (Marc Forster, 2001) empleando la taxonomía de Hurtado Albir (2001) con unos resultados que muestran que en ambas modalidades la *traducción literal* es la técnica más utilizada—, el de Lozano (2008) —quien analiza la traducción de la terminología médica en un episodio de la serie *ER* (Christopher Chulack *et al.*, 1994-2009) a partir de las propuestas de Hurtado Albir (2001), Romero Ramos (2003) y Molina (2006), y que encuentra un elevado número de casos de las técnicas de *traducción literal* y *equivalente acuñado*—, el de Reverter Oliver (2013) —que analiza la traducción de los referentes culturales en dos episodios de la serie *The Simpsons* (Matt Groening y James L. Brooks, 1989-actualidad) con la propuesta de técnicas de Werner Díaz Navarrete (2010) para detectar una tendencia hacia el uso de técnicas extranjerizantes— y el de Pelegrina (2013) —que analiza el uso de técnicas extranjerizantes, intermedias y familiarizantes en el doblaje y la subtitulación de la serie *Modern Family* (Christopher Lloyd *et al.*, 2009-2020) con unos resultados que evidencian el uso destacado de técnicas extranjerizantes en ambas modalidades—. Igualmente, el autor señala también que en un trabajo anterior acerca del análisis de la traducción del humor en *The Simpsons* pudo observar una tendencia hacia la extranjerización (Martínez Sierra, 2004: 413): “[l]a gran cantidad de elementos culturales propios del contexto origen que han permanecido en el texto de la versión meta parece indicar que a la traducción de la serie subyace un planteamiento extranjerizante”. Nos gustaría añadir a estos diversos ejemplos una investigación anterior (Carrero Martín, 2020) en la que revelamos —empleando la taxonomía de Martí Ferriol (2006)— una tendencia al uso de las técnicas propias del *método literal* en la traducción para subtitulado de los modismos en la serie *Archer* (Adam Reed *et al.*, 2009-actualidad), siendo la técnica más utilizada el *equivalente acuñado*.

Volviendo a nuestro trabajo, el uso de la *traducción literal* como solución más frecuente en ambas versiones se ve reforzado en nuestro análisis a nivel de macrotécnica (véase el **Punto 6.27.2.**), en el que sumamos los casos y porcentajes de la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno* a los de *traducción literal*. Como resultado, la *traducción literal* cuenta, en nuestro análisis de macrotécnicas, con un 36,40 % de los casos en la versión neutra y un 38,82 % en la versión europea. El papel destacado de la

traducción literal —y, en general, de la zona extranjerizante (*método literal*)— en ambas versiones del filme, pensamos, pone en consonancia nuestros resultados con los de los estudios mencionados, reforzando así las consideraciones de Martínez Sierra.

Pero más allá del uso predominante de la *traducción literal* —y, en menor medida, del *equivalente acuñado* y la *creación discursiva*—, como podemos observar tanto en la **Tabla 92** como en los **Gráficos 151** y **152**, en ambos doblajes se han utilizado, en números variables, 19 de las 20 técnicas de la taxonomía de Martí Ferriol, siendo la única de la que no hemos encontrado caso alguno en ninguna de las dos versiones la *adaptación*. Como ya hemos indicado anteriormente en el presente punto, empero, el uso de soluciones propias de distintas zonas en una misma traducción es algo común: ya en su momento los resultados ofrecidos por Martí Ferriol, quien analiza el doblaje y el subtítulo de tres películas estadounidenses con un total de 480 muestras (2006) apuntaban a este hecho. Sin embargo, creemos que nuestro análisis —en el que se han analizado, recordamos, 1012 réplicas entre el doblaje y el redoblaje de la película— puede resultar de interés, dado que se trataría de un paso más hacia la posible confirmación de esta realidad.

Otro punto que llamaba nuestra atención era conocer cuáles habían sido las técnicas más utilizadas en la traducción de las canciones en ambas versiones. Ya en una investigación anterior pretendimos indagar en esta misma cuestión, siendo el resultado la *creación discursiva* y la *variación* (Carrero Martín, 2017: 86). No obstante, las limitaciones y el alcance de dicho trabajo nos han llevado a querer volver a comprobar esta cuestión. Este interés se debe a las dificultades intrínsecas de la traducción de canciones en el ámbito audiovisual¹³³. Según Pérez Álvarez (2001: 570), la traducción musical es una de las modalidades de traducción¹³⁴ más complejas. Como comenta Alis Ferrer (2021: 28), esta complejidad se debe a que el proceso de traducción musical puede no limitarse a perseguir una equivalencia semántica, sino que los responsables pueden tener como objetivo tratar de lograr la mayor adaptación posible de los aspectos formales, poéticos y musicales presentes en la canción original. Sobre esto, Low (2003: 91) señala que, a la hora de traducir una canción —para su posterior interpretación—, el texto meta debe ser *cantable*, adaptarse a la música y respetar el esquema de rimas del original. En los casos

¹³³ Para una revisión extensa en torno a la traducción y adaptación de canciones y sus especificidades en el ámbito de la TAV, recomendamos la lectura de Brugué Botia (2013).

¹³⁴ Según la clasificación de modalidades de traducción de Hurtado Albir (2001: 76).

en los que esto no sea posible, la traducción habrá de alejarse de la literalidad. Estas dificultades se incrementan en la traducción para doblaje, pues no solo es necesario tener en cuenta factores como “el sentit de cada estrofa, la rima, la mètrica, l’accentuació de cada línia melòdica i la sincronia labial dels personatges que canten”, sino también que los elementos no verbales pueden influir en gran medida en la toma de decisiones durante la traducción (Brugué Botía, 2013: 160, 164).

En total, la película cuenta con 10 canciones que se reparten en 11 escenas —las escenas 1, 3, 7, 10, 11, 15, 16, 19, 21, 23 y 26—. Con el fin de observar cuáles han sido las técnicas más utilizadas en estas canciones, hemos llevado a cabo un análisis aislado de las réplicas que forman parte de estas. Ofrecemos los resultados globales del análisis de las técnicas de las canciones en la **Tabla 96**¹³⁵.

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	11	2,94 %	14	3,75 %
Calco	3	0,80 %	2	0,54 %
Traducción palabra por palabra	17	4,55 %	17	4,56 %
Traducción uno por uno	1	0,27 %	0	0 %
Traducción literal	74	19,79 %	67	17,96 %
Equivalente acuñado	28	7,49 %	27	7,24 %
Omisión	9	2,41 %	4	1,07 %
Reducción	29	7,75 %	24	6,43 %
Compresión	16	4,28 %	15	4,02 %
Particularización	0	0 %	1	0,27 %
Generalización	4	1,07 %	2	0,54 %
Transposición	5	1,34 %	4	1,07 %
Descripción	2	0,53 %	1	0,27 %
Ampliación	6	1,60 %	3	0,80 %
Amplificación	8	2,14 %	9	2,41 %
Modulación	19	5,08 %	17	4,56 %
Variación	28	7,49 %	28	7,51 %
Sustitución	1	0,27 %	0	0 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	113	30,21 %	138	37,00 %

Tabla 96: número de casos y porcentaje de frecuencias de las técnicas utilizadas en la traducción de las canciones de la película.

¹³⁵ A modo de aclaración, los porcentajes de la **Tabla 96**, **Tabla 97** y **Tabla 102** se han calculado sobre el total de las técnicas de traducción localizadas en las canciones de ambas versiones de la película.

En total, hemos localizado **374 técnicas** en la traducción de las canciones en el doblaje en español neutro del filme y **373 técnicas** en el doblaje en español europeo. Como podemos observar, el análisis muestra que la más utilizada en ambos doblajes es la *creación discursiva* con 113 casos (30,21 %) en el doblaje original y 138 casos (37,00 %) en el redoblaje. A esta le siguen, como técnicas más destacadas, la *traducción literal* (74 casos y 19,79 % en el doblaje neutro y 67 casos y 17,96 % en el redoblaje europeo), la *reducción* (29 casos y 7,75 % y 24 casos y 6,43 %, respectivamente), la *variación* (28 casos en ambos doblajes —7,49 % en la versión en neutro y 7,51 % en la versión europea—) y el *equivalente acuñado* (28 casos y 7,49 % y 27 casos y 7,24 %, respectivamente), entre otras. Es interesante señalar aquí la similitud entre los resultados de ambas versiones, algo que se explica por el hecho de que, tal y como desarrollaremos en el **Punto 6.28.1.**, de cara al redoblaje del filme, muchas de las soluciones del doblaje neutro se respetaron en las canciones.

Resulta igualmente interesante comparar los resultados de las escenas con canciones con los resultados generales a nivel de zona de traducción. Como ya hemos mencionado con anterioridad, en ambas versiones del filme la zona de traducción predominante es la *zona extranjerizante* con un 55,87 % y un 59,58 % en el doblaje en español neutro y el doblaje en español europeo, respectivamente; mientras que la *zona familiarizante* apenas superaba el 20 % de los resultados en ambas versiones (véase el **Punto 6.27.3.**). Sin embargo, los resultados al analizar las réplicas con canciones muestran lo siguiente:

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	134	35,83 %	127	34,05 %
Zona intermedia	79	21,12 %	63	16,89 %
Zona familiarizante	161	43,05 %	183	49,06 %

Tabla 97: número de casos y porcentaje de frecuencias de las zonas de traducción utilizadas en la traducción de las canciones de la película.

Así, en el caso de la traducción de las canciones, la *zona familiarizante* cuenta con un papel más destacado, superando el 40 % de los casos en ambas versiones y estando cerca, incluso, del 50 % en la versión en español europeo. Esto apunta a la relevancia del *método interpretativo-comunicativo* en la traducción de las canciones del filme —en

consonancia con nuestro anterior trabajo (Carrero Martín, 2017)— y podría servir como punto de partida para futuras investigaciones.

A raíz de los datos obtenidos, nos preguntamos, a su vez, cuáles habían sido las técnicas más empleadas si observábamos de forma aislada la traducción de los diálogos. Los resultados son los siguientes¹³⁶:

Técnica	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Préstamo	50	3,27 %	67	4,45 %
Calco	4	0,26 %	1	0,07 %
Traducción palabra por palabra	40	2,62 %	48	3,19 %
Traducción uno por uno	57	3,73 %	65	4,32 %
Traducción literal	503	32,94 %	532	35,35 %
Equivalente acuñado	274	17,94 %	279	18,54 %
Omisión	56	3,67 %	40	2,66 %
Reducción	163	10,67 %	129	8,57 %
Compresión	17	1,11 %	15	1,00 %
Particularización	1	0,07 %	6	0,40 %
Generalización	3	0,20 %	3	0,20 %
Transposición	8	0,52 %	2	0,13 %
Descripción	9	0,59 %	6	0,40 %
Ampliación	42	2,75 %	44	2,92 %
Amplificación	43	2,82 %	33	2,19 %
Modulación	41	2,69 %	45	2,99 %
Variación	67	4,39 %	69	4,58 %
Sustitución	11	0,72 %	8	0,53 %
Adaptación	0	0 %	0	0 %
Creación discursiva	138	9,04 %	113	7,51 %

Tabla 98: número de casos y porcentaje de frecuencias de las técnicas utilizadas en la traducción de los diálogos de la película.

Los resultados, como se puede observar, varían con respecto a los obtenidos del análisis de las canciones. En total, en el análisis de los diálogos hemos localizado 1527 técnicas en el doblaje en español neutro y 1505 en el doblaje en español europeo de la película. De estas, la técnica más utilizada ha sido la *traducción literal* con 503 y 532 casos en las dos versiones, respectivamente —32,94 % y 35,35 %—. Como técnicas más destacadas siguen a esta (respectivamente en todos los casos) el *equivalente acuñado*

¹³⁶ Porcentajes de la **Tabla 98**, la **Tabla 99** y la **Tabla 103** calculados sobre el total de las técnicas de traducción en los diálogos de ambas versiones.

—274 (17,94 %) y 279 (18,54 %)—, la *reducción* —163 (10,67 %) y 129 (8,57 %)— y la *creación discursiva* —138 (9,04 %) y 113 (7,51 %). Seguidamente, ofrecemos los **Gráficos 157 y 158** para comparar los porcentajes presentes en la **Tabla 96 y Tabla 98**.

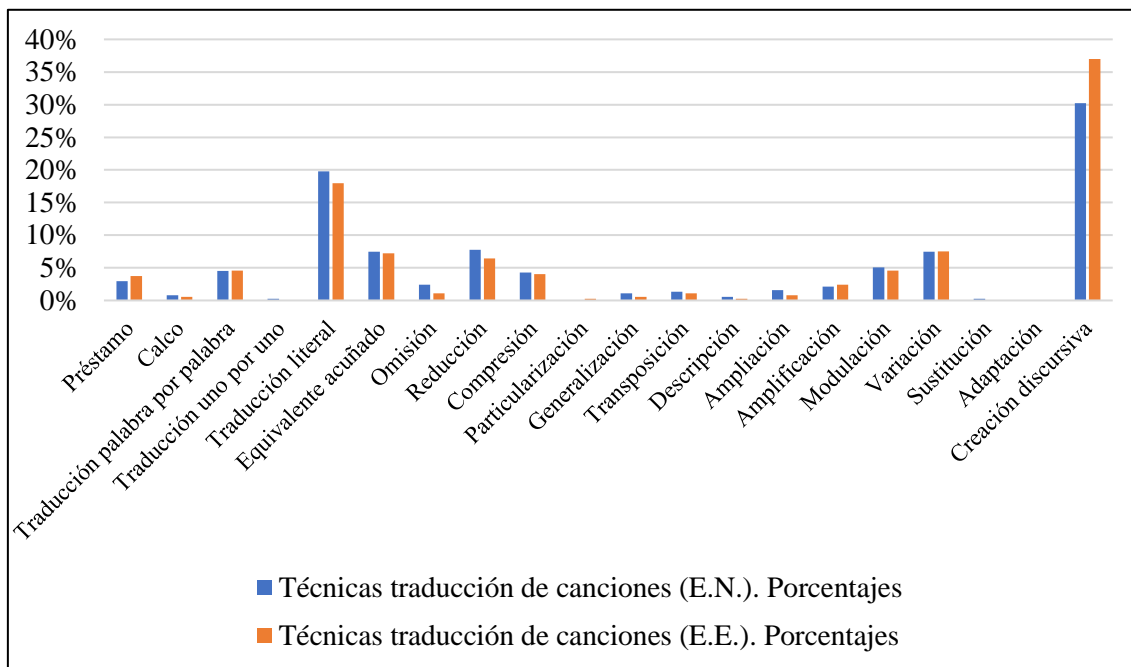


Gráfico 157: técnicas de traducción utilizadas en las canciones. Porcentajes.

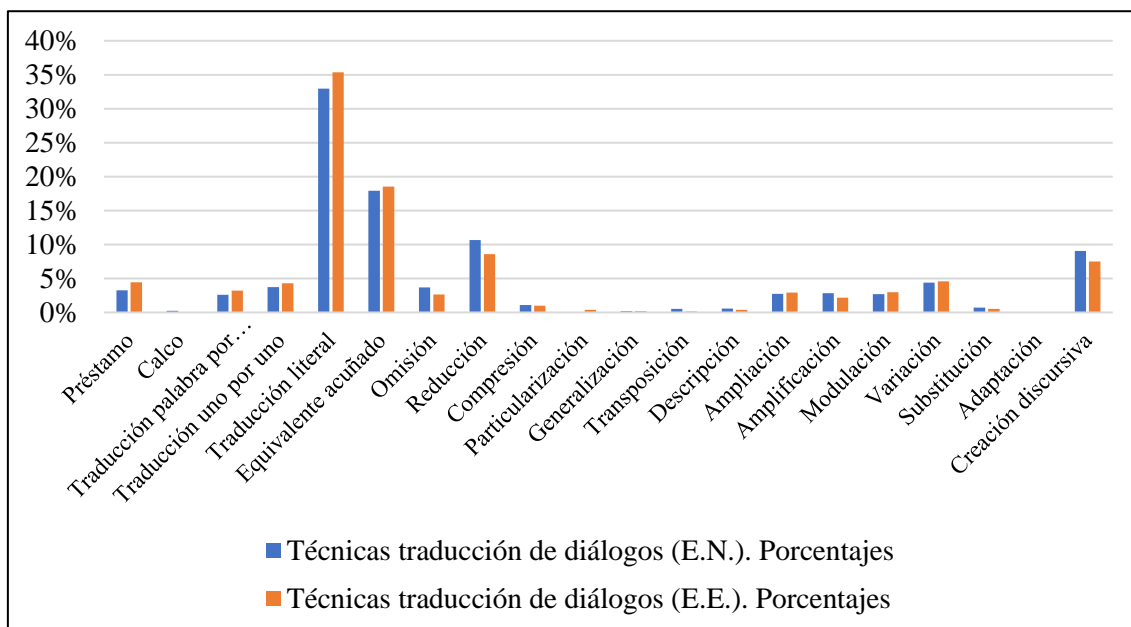


Gráfico 158: técnicas de traducción utilizadas en los diálogos. Porcentajes.

De esta manera, al comparar la traducción de las canciones con la de los diálogos podemos observar de manera clara cómo la *creación discursiva* pierde predominancia

en ambos doblajes en el segundo caso, mientras que la *traducción literal* y el *equivalente acuñado* ven un marcado incremento.

Estos resultados son todavía más visibles si observamos el análisis a nivel de *zona de traducción* de la traducción de los diálogos:

Zona	N.º de casos (E.N.)	Porcentaje (E.N.)	N.º de casos (E.E.)	Porcentaje (E.E.)
Zona extranjerizante	928	60,77 %	992	65,91 %
Zona intermedia	342	22,40 %	278	18,47 %
Zona familiarizante	257	16,83 %	235	15,61 %

Tabla 99: número de casos y porcentaje de frecuencias de las zonas de traducción utilizadas en la traducción de los diálogos de la película.

Si comparamos los resultados de la **Tabla 97** con los de la **Tabla 99**, podemos observar cómo en ambas versiones la *zona familiarizante* se ha reducido de un 43,05 % y un 49,06 % —doblaje y redoblaje, respectivamente— en la traducción de las canciones a un 16,83 % y un 15,61 % en la traducción de los diálogos. Por el contrario, la *zona extranjerizante* ha aumentado a escala porcentual de un 35,83 % y un 34,05 % a un 60,77 % y un 65,91 %, respectivamente. Como apunte, las tendencias en la zona intermedia parecen mantenerse con un 21,12 % y un 16,89 % en la traducción de las canciones y un 22,40 % y un 18,47 %, también respectivamente, en la traducción de los diálogos.

Así pues, desde un punto de vista porcentual, podemos observar que las soluciones familiarizantes cuentan con un papel más destacado en la traducción de las letras de las canciones, mientras que, si nos centramos en la traducción de los diálogos, la *zona extranjerizante* es la principal, superando el 60 % de las técnicas utilizadas en el doblaje original y el 65 % en el redoblaje. ¿Qué razón puede haber detrás de una diferencia tan marcada? A modo de conjetura, creemos que esto puede deberse a la mayor presencia de restricciones que se presentan al traductor a la hora de traducir las canciones —no solo los distintos tipos de sincronía propios de la traducción para doblaje, sino también, como hemos comentado con anterioridad, el sentido, la rima, la métrica, etc.—, lo cual podría provocar que las soluciones de traducción se alejasen del original.

Otra cuestión que nos gustaría destacar en nuestra investigación es el análisis a nivel de *macrotécnica*. Tal y como hemos indicado en el capítulo de **Introducción**, uno de los objetivos del presente trabajo era hallar una nueva categoría que permitiese simplificar el análisis traductológico, pero sin que por ello tuviésemos que descartar la taxonomía de Martí Ferriol (2006), al considerarla una de las más completas y pormenorizadas propuestas de técnicas centradas en la TAV. Así, partiendo del listado del autor, aglutinamos distintas soluciones para elaborar nuestra propuesta de *macrotécnicas* (véase el **Punto 4.4.**), que hemos empleado como nivel intermedio entre *técnica* y *método de traducción*.

Como consecuencia, y tal y como podemos observar en los datos expuestos en el presente capítulo, hemos obtenido una categoría de análisis que, si bien puede no resultar tan precisa, en el sentido de detallada, como la técnica, creemos que podría ser de interés por distintas razones. En primer lugar, como ya hemos indicado a lo largo del presente trabajo, consideramos que la reducción en el número de técnicas simplifica el proceso de análisis, pues aquellas que comparten una misma naturaleza, pero con pequeñas matizaciones que las diferencian, se han aglutinado en una sola categoría que, pensamos, capturan el fenómeno analizado. Este es el caso, por ejemplo, del *préstamo* (3,21 % y 4,31 % en el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo, respectivamente) y el *calco* (0,37 % y 0,16 %), que se han aglutinado en la macrotécnica *extranjerismo* (3,58 % y 4,47 %); la *traducción palabra por palabra* (3,00 % y 3,46 %), la *traducción uno por uno* (3,05 % y 3,46 %) y la *traducción literal* (30,35 % y 31,90 %), unificadas en la macrotécnica *traducción literal* (36,40 % y 38,82 %); la *omisión* (3,42 % y 2,34 %), la *reducción* (10,10 % y 8,15 %) y la *compresión* (1,74 % y 1,60 %), que se han fundido en el *cambio de extensión (acortamiento)* (15,26 % y 12,09 %) o la *ampliación* (2,52 % y 2,50 %) y la *amplificación* (2,68 % y 2,24 %), unidas en el *cambio de extensión (alargamiento)* (5,21 % y 4,74 %); entre otras.

Esto, consideramos, hace más sencillo la identificación de fenómenos de una forma más general y, además, reduce el margen de error en la categorización al dar a las etiquetas un carácter más laxo. No obstante, la macrotécnica permite que dicho análisis sea más profundo que el del método y, como hemos desarrollado en el **Capítulo 4** de nuestra

investigación, mantendría abierta la posibilidad de análisis más profundos empleando la taxonomía de técnicas de Martí Ferriol en futuras investigaciones.

6.28.1. Comparación de resultados de análisis en el doblaje en español neutro frente al redoblaje en español europeo

Como cierre al presente capítulo, en este punto comentaremos las similitudes y diferencias entre el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de la película analizada. Para ello, como hemos avanzado, haremos uso de nuestra herramienta cualitativa, con el fin de complementar la información obtenida a partir de nuestro corpus, utilizándola para conocer de manera más profunda cómo fue el proceso de retraducción del filme.

Tal y como podemos observar a lo largo del **Punto 6.27.**, la comparación entre los dos doblajes de la película parece apuntar hacia tendencias similares, si bien con matizaciones. Como ya hemos mencionado, la versión en **español neutro** de la cinta cuenta con 1901 técnicas de traducción, mientras que la versión en **español europeo** tiene 1878 técnicas. Así pues, el número de técnicas localizado en ambas versiones varía tan solo en 23.

Si observamos nuestro análisis a nivel de *zona de traducción* (véase el **Punto 6.27.3.**), este parece mostrar unas tendencias similares en ambas traducciones: entre los resultados de la *zona extranjerizante* en español neutro (55,87 %) y en español europeo (59,58 %) la diferencia es de 3,71 puntos porcentuales. En la *zona familiarizante* —21,99 % en el doblaje original y 22,26 % en el redoblaje—, por otro lado, la diferencia es de apenas 0,27 puntos. Es en la *zona intermedia* —22,15 % y 18,16 %, respectivamente— donde encontramos la diferencia más marcada, si bien esta es solo de 3,99 puntos.

Zona	Porcentaje (E.N.)	Porcentaje (E.E.)	Diferencia
Zona extranjerizante	55,87 %	59,58 %	3,71
Zona intermedia	22,15 %	18,16 %	3,99
Zona familiarizante	21,99 %	22,26 %	0,27

Tabla 100: diferencia entre las zonas de traducción predominantes en los dos doblajes del filme.

En cuanto al nivel de macrotécnica y de técnica, es aquí donde podemos observar de forma más pormenorizada las similitudes y diferencias entre ambas versiones. Centrándonos en este último nivel (véase el **Punto 6.27.1.**), vemos de nuevo que los dos doblajes, al comparar el porcentaje de uso de las técnicas, son muy similares: como podemos ver en la **Tabla 101**, la técnica en la que mayor diferencia hay es la *reducción* con 1,97 puntos; es decir, la diferencia de uso de técnicas entre doblaje y redoblaje no supera nunca los 2 puntos porcentuales.

Técnica	Porcentaje (E.N.)	Porcentaje (E.E.)	Diferencia
Préstamo	3,21 %	4,31 %	1,10
Calco	0,37 %	0,16 %	0,21
Traducción palabra por palabra	3,00 %	3,46 %	0,46
Traducción uno por uno	3,05 %	3,46 %	0,41
Traducción literal	30,35 %	31,90 %	1,55
Equivalente acuñado	15,89 %	16,29 %	0,40
Omisión	3,42 %	2,34 %	1,08
Reducción	10,10 %	8,15 %	1,95
Compresión	1,74 %	1,60 %	0,14
Particularización	0,05 %	0,37 %	0,32
Generalización	0,37 %	0,27 %	0,10
Transposición	0,68 %	0,32 %	0,36
Descripción	0,58 %	0,37 %	0,21
Ampliación	2,52 %	2,50 %	0,02
Amplificación	2,68 %	2,24 %	0,44
Modulación	3,16 %	3,30 %	0,14
Variación	5,00 %	5,17 %	0,17
Sustitución	0,63 %	0,43 %	0,20
Adaptación	0 %	0 %	0
Creación discursiva	13,20 %	13,37 %	0,17

Tabla 101: diferencia porcentual entre las técnicas de traducción usadas en el doblaje neutro y el doblaje europeo.

Estos datos podrían hacer pensar que la relación entre ambas traducciones, al menos en lo que respecta al uso de técnicas, es notable, y lleva a preguntarse hasta qué punto la traducción original pudo haber tenido algún tipo de influencia en la retraducción del filme y, más aún, si esto, de haberse producido, fue una decisión personal del traductor encargado del redoblaje o una indicación por parte del cliente. Con objeto de obtener más información al respecto, preguntamos al traductor de la película, Ángel Fernández Sebastián, acerca de si recibió algún tipo de indicación sobre este tema, a lo que afirmó

lo siguiente: “No hizo falta que me dijeran ‘haz esto’ o ‘haz lo otro’ [...]. Así como en otras películas sí, aquí no hubo instrucciones añadidas ni nada parecido”.

De esta manera, Fernández Sebastián aclara que, en ningún momento, se le dio indicación alguna acerca del papel que debía jugar la traducción original en el nuevo texto meta. Además, afirma que tampoco tuvo contacto alguno con ninguno de los agentes implicados en la traducción al español neutro de la película. Una vez solucionadas estas cuestiones, le preguntamos si, por decisión propia, se había apoyado o había utilizado el doblaje original en español neutro como documento de consulta o base para su traducción, a lo que respondió:

[A] la hora de traducir, no aplicamos ningún criterio extraño ni nada así: se trataba de hacer una traducción adaptada al castellano. [...] En el momento que me encargaron la traducción no busqué acercarme a la traducción original, sino todo lo contrario. No quería influencias. De lo contrario, sería más bien una adaptación de una traducción, no tu propia traducción. [...] [N]o es ni alejarse a la traducción original ni acercarse. En mi caso, era mantenerse al margen de ella para evitar influencias. Tampoco quería, apostaba, rechazar lo que hubiera habido anteriormente. No pensé “si aquí dicen esto, voy a decir otra cosa para que sea distinto”. Era mantenerme al margen y alejarme lo máximo posible de la versión latina.

Fernández Sebastián afirma, pues, que la traducción original no supuso un material de consulta a la hora de elaborar su propia traducción, y que en ningún momento hizo un esfuerzo consciente por aproximarse —o alejarse— de esta. Como él mismo señala, la principal razón tras esta decisión fue evitar posibles influencias que afectasen a su toma de decisiones:

Antes de traducir una frase, si la ves ya traducida, te va a influenciar. Vas a seguir ese patrón. Puede que no te guste una palabra o algo así, pero al final la frase va a ser la misma. Te vas a dejar llevar. Soy totalmente partidario de que, si vas a hacer un redoblaje, lo hagas tú. Si te dan tres instrucciones, fenomenal, las sigues, pero no hay que dejarse influenciar por lo anterior.

Dicho esto, Fernández Sebastián afirma que sí hubo instantes en los que la traducción original sí influyó en el resultado de la retraducción: “en el caso de las anguilas Flotsam y Jetsam, respetamos los nombres en español latino a pesar de que pensamos en cambiarlos”.

Las indicaciones del traductor, por tanto, apuntan a una independencia casi completa de los dos textos meta. Sin embargo, esto se habría producido tan solo en los diálogos del

filme, no así en las canciones. Como Fernández Sebastián explica, en un primer momento, las canciones no iban a sufrir cambio alguno de la versión neutra: “[e]n este caso, me dijeron que las canciones iban a ir tal cual. Que las [traducciones] originales se iban a respetar. Cantadas por otros cantantes, pero manteniendo las letras”. No obstante, aclara que más adelante tuvo conocimiento de que Disney encargó a la adaptadora María Ovelar pequeños cambios en las letras:

Posteriormente, me enteré de que algunos retoques, no las canciones enteras, se los habían encargado a María Ovelar, pero los hizo sobre las originales. [...] Para mí, las instrucciones eran “olvídate de las canciones, ni siquiera de traducirlas, porque no se van a tocar”. Y, por algún motivo, luego sí se retocaron.

Sobre la decisión de respetar las traducciones originales para el redoblaje de las canciones, Fernández Sebastián indica dos motivos. En primer lugar, el conocimiento previo del público, que probablemente estuviera ya familiarizado con las letras del primer doblaje; y, en segundo, el rol de Javier Pontón, que había dirigido el doblaje original adaptando las canciones al español neutro y que, en ese momento, contaba con una posición destacada en la compañía:

Las canciones se le quedan más al público que los diálogos. Las canciones se las aprenden. Los diálogos, no. Pero, además, se daba una circunstancia: el adaptador de las canciones originales en español latino, Javier Pontón, fue posteriormente un altísimo directivo de Disney. Cuando esto se retradujo y se redobló, él era muy importante en la compañía. Como él había hecho las canciones, se pretendió respetarlas. Se variaron cuatro cositas, pero fue María.

Con el fin de conocer más acerca de qué instrucciones se le dieron a María Ovelar y cómo fue el proceso de adaptación de las canciones de la cinta para el redoblaje, nos pusimos en contacto con la adaptadora, que nos aclaró lo siguiente acerca de cómo fue el proceso de trabajo:

[E]l hecho de que fueran obras tan populares suponía más responsabilidad y hasta más presión. Sin embargo, afronté el trabajo como si cada canción fuera un tema inédito, es decir, en una primera fase dejé un poco en un rincón del cerebro lo que recordaba de esas letras y me puse a adaptarlas como siempre, trabajando sobre el texto original, la traducción, la melodía y la imagen, y, lógicamente, con un lenguaje propiamente castellano. De esa forma, resultaron unas letras que en momentos tenían versos muy distintos de la primera versión y en otros eran tan parecidos que incluso en algunos dejé el antiguo.

Sobre la cuestión de en qué se centró y a qué le dio más importancia a la hora de volver a adaptar las canciones, Ovelar aclara que sus principales objetivos eran “evitar términos y modismos del español neutro” y “modernizar un poco el estilo”. Además, afirma que, en ningún momento, se le dieron indicaciones sobre apoyarse —o no— en la traducción original, sino que la principal indicación que recibió fue producir una versión que funcionase en español europeo.

Basándonos en las palabras de Ovelar, parece que la readaptación de las canciones al español no consistió exclusivamente en meros retoques a las versiones en neutro, sino que, cuando así consideró necesario, la adaptadora modificó elementos que hacían que la canción se desviara de la traducción original.

A fin de comprobar la diferencia porcentual entre las técnicas utilizadas en las canciones del doblaje original y las canciones del doblaje en español europeo, hemos elaborado la **Tabla 102**.

Técnica	Porcentaje (E.N.)	Porcentaje (E.E.)	Diferencia
Préstamo	2,94 %	3,75 %	0,81
Calco	0,80 %	0,54 %	0,26
Traducción palabra por palabra	4,55 %	4,56 %	0,01
Traducción uno por uno	0,27 %	0 %	0,27
Traducción literal	19,79 %	17,96 %	1,83
Equivalente acuñado	7,49 %	7,24 %	0,25
Omisión	2,41 %	1,07 %	1,34
Reducción	7,75 %	6,43 %	1,32
Compresión	4,28 %	4,02 %	0,26
Particularización	0 %	0,27 %	0,27
Generalización	1,07 %	0,54 %	0,53
Transposición	1,34 %	1,07 %	0,27
Descripción	0,53 %	0,27 %	0,26
Ampliación	1,60 %	0,80 %	0,80
Amplificación	2,14 %	2,41 %	0,27
Modulación	5,08 %	4,56 %	0,52
Variación	7,49 %	7,51 %	0,02
Sustitución	0,27 %	0 %	0,27
Adaptación	0 %	0 %	0
Creación discursiva	30,21 %	37,00 %	6,79

Tabla 102: diferencia porcentual entre las técnicas usadas en la traducción de las canciones en el doblaje neutro y el doblaje europeo.

Tal y como podemos observar, las diferencias porcentuales entre el uso de las técnicas en el doblaje de las canciones en español neutro y en el español europeo no llega a los 2 puntos en la mayoría de los casos excepto en la *creación discursiva*, donde vemos una diferencia de 6,79 puntos. Esto resulta interesante si comparamos la diferencia de esta técnica en el contexto de la traducción de las canciones con las diferencias a escala global (véase **Tabla 101**), donde la diferencia porcentual de la *creación discursiva* era tan solo de 0,17 puntos. Al margen de la *creación discursiva*, solo la *traducción literal* —1,83—, la *omisión* y la *reducción* —1,34 y 1,32, respectivamente— superan 1 punto de diferencia en la traducción de las canciones entre ambas versiones.

Tras haber calculado las diferencias entre las técnicas utilizadas en las canciones en la versión neutra y la versión europea de la película, nos preguntamos cuál sería esta diferencia en el caso de los diálogos, teniendo en cuenta la información ofrecida por Fernández Sebastián acerca del papel inexistente que el texto meta original tuvo en la retraducción. Con el fin de comprobar esto, hemos elaborado la **Tabla 103**.

Técnica	Porcentaje (E.N.)	Porcentaje (E.E.)	Diferencia
Préstamo	3,27 %	4,45 %	1,18
Calco	0,26 %	0,07 %	0,19
Traducción palabra por palabra	2,62 %	3,19 %	0,57
Traducción uno por uno	3,73 %	4,32 %	0,59
Traducción literal	32,94 %	35,35 %	2,41
Equivalente acuñado	17,94 %	18,54 %	0,60
Omisión	3,67 %	2,66 %	1,01
Reducción	10,67 %	8,57 %	2,10
Compresión	1,11 %	1,00 %	0,11
Particularización	0,07 %	0,40 %	0,33
Generalización	0,20 %	0,20 %	0
Transposición	0,52 %	0,13 %	0,39
Descripción	0,59 %	0,40 %	0,19
Ampliación	2,75 %	2,92 %	0,17
Amplificación	2,82 %	2,19 %	0,63
Modulación	2,69 %	2,99 %	0,30
Variación	4,39 %	4,58 %	0,19
Sustitución	0,72 %	0,53 %	0,19
Adaptación	0 %	0 %	0
Creación discursiva	9,04 %	7,51 %	1,53

Tabla 103: diferencia porcentual entre las técnicas usadas en la traducción de los diálogos en el doblaje neutro y el doblaje europeo.

Como podemos observar, de nuevo las diferencias de uso de las técnicas entre una versión y otra, en lo que respecta a los diálogos, parece escasa. Entre las técnicas cuyas diferencias de uso superan 1 punto encontramos la *traducción literal* —2,41—, la *reducción* —2,10—, la *creación discursiva* —1,53—, el *préstamo* —1,18— y, por último, la *omisión* —1,01—.

Con objeto de presentar estas diferencias de forma más clara, a continuación, ofrecemos la **Tabla 104**, en la que mostramos, de forma conjunta, las diferencias de las técnicas en la totalidad del filme, en las canciones y en los diálogos. El cálculo de los porcentajes de las técnicas empleadas en los diálogos y las canciones, al contrario que en las tablas anteriores, se ha llevado a cabo sobre el total de todas las técnicas de traducción —recordamos, 1901 técnicas en el doblaje en español neutro y 1878 técnicas en el redoblaje en español europeo—.

Técnica	Porcentaje global (E.N.)	Porcentaje global (E.E.)	Diferencia	Porcentaje diálogos (E.N.)	Porcentaje diálogos (E.E.)	Diferencia	Porcentaje canciones (E.N.)	Porcentaje canciones (E.E.)	Diferencia
Préstamo	3,21 %	4,31 %	1,10	2,63 %	3,57 %	0,94	0,58 %	0,75 %	0,17
Calco	0,37 %	0,16 %	0,21	0,21 %	0,05 %	0,16	0,16 %	0,11 %	0,05
Traducción palabra por palabra	3,00 %	3,46 %	0,46	2,10 %	2,56 %	0,46	0,89 %	0,91 %	0,02
Traducción uno por uno	3,05 %	3,46 %	0,41	3,00 %	3,46 %	0,46	0,05 %	0 %	0,05
Traducción literal	30,35 %	31,90 %	1,55	26,46 %	28,33 %	1,87	3,89 %	3,57 %	0,32
Equivalente acuñado	15,89 %	16,29 %	0,40	14,41 %	14,86 %	0,45	1,47 %	1,44 %	0,03
Omisión	3,42 %	2,34 %	1,08	2,95 %	2,13 %	0,82	0,47 %	0,21 %	0,26
Reducción	10,10 %	8,15 %	1,95	8,57 %	6,87 %	1,70	1,53 %	1,28 %	0,25
Compresión	1,74 %	1,60 %	0,14	0,89 %	0,80 %	0,09	0,84 %	0,80 %	0,04
Particularización	0,05 %	0,37 %	0,32	0,05 %	0,32 %	0,27	0 %	0,05 %	0,05
Generalización	0,37 %	0,27 %	0,10	0,16 %	0,16 %	0	0,21 %	0,11 %	0,10
Transposición	0,68 %	0,32 %	0,36	0,42 %	0,11 %	0,31	0,26 %	0,21 %	0,05
Descripción	0,58 %	0,37 %	0,21	0,47 %	0,32 %	0,15	0,11 %	0,05 %	0,06
Ampliación	2,52 %	2,50 %	0,02	2,21 %	2,34 %	0,13	0,32 %	0,16 %	0,16
Amplificación	2,68 %	2,24 %	0,44	2,26 %	1,76 %	0,50	0,42 %	0,48 %	0,06
Modulación	3,16 %	3,30 %	0,14	2,16 %	2,40 %	0,24	1,00 %	0,91 %	0,09
Variación	5,00 %	5,17 %	0,17	3,52 %	3,67 %	0,15	1,47 %	1,49 %	0,02
Sustitución	0,63 %	0,43 %	0,20	0,58 %	0,43 %	0,15	0,05 %	0 %	0,05
Adaptación	0 %	0 %	0	0 %	0 %	0	0 %	0 %	0
Creación discursiva	13,20 %	13,37 %	0,17	7,26 %	6,02 %	1,24	5,94 %	7,35 %	1,41

Tabla 104: diferencia porcentual entre las técnicas utilizadas a escala global, en las canciones y en los diálogos del filme en el doblaje neutro y el doblaje europeo.

De igual manera, ofrecemos ahora los datos expuestos de forma visual mediante dos diagramas de barras: el primero con los resultados calculados sobre los resultados globales, de las canciones y de los diálogos (**Gráfico 159**) y el segundo, exclusivamente sobre los resultados globales (**Gráfico 160**).

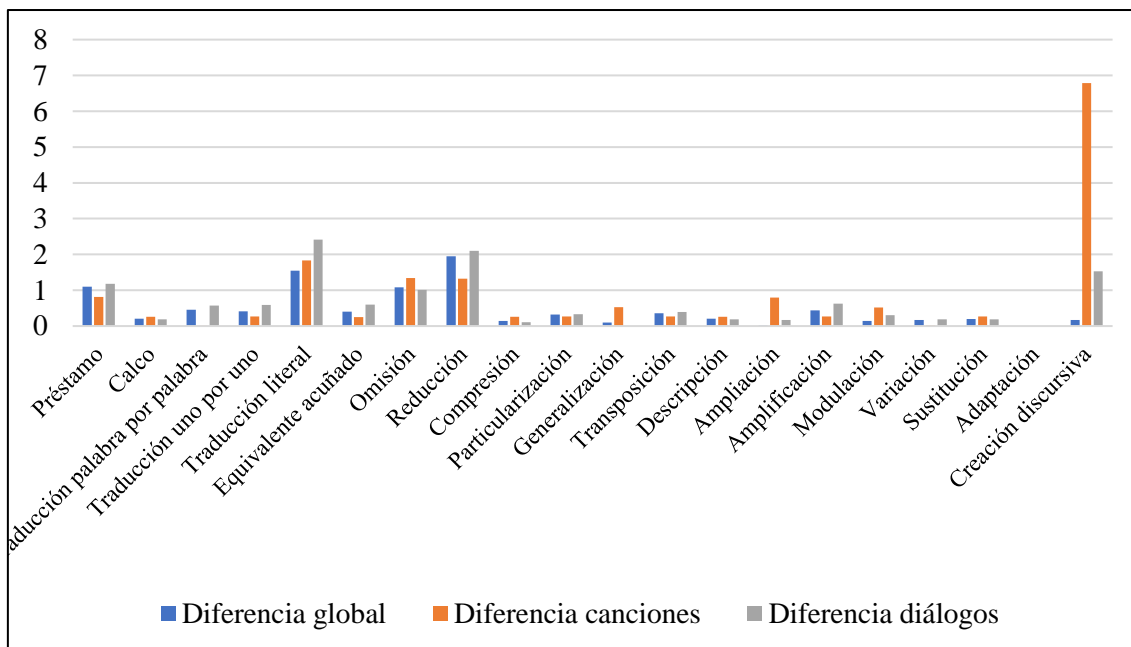


Gráfico 159: diferencias de uso de técnicas a escala global, en las canciones y en los diálogos.

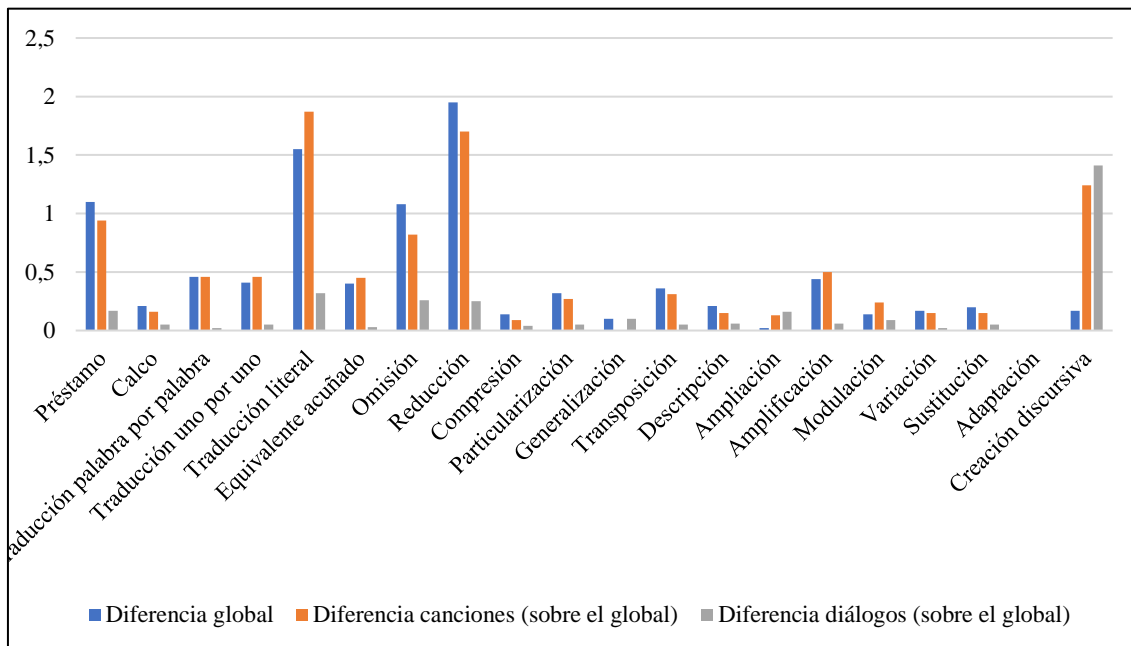


Gráfico 160: diferencias de uso de técnicas a escala global, en las canciones y en los diálogos (calculado sobre el global).

Los resultados expuestos en las anteriores tablas y gráficas parecen apuntar a que la diferencia en el uso de las técnicas entre las dos versiones no parece excesivamente marcada. Sin embargo, conviene no olvidar que el análisis que estamos llevando a cabo es a nivel macrotextual, es decir, de toda la película, y no de las sucesivas unidades intermedias y menores en las que hemos dividido el filme con el fin de facilitar el análisis —escenas y réplicas—. Esto nos lleva a preguntarnos si acaso la similitud, a nivel macrotextual, de las técnicas utilizadas en ambas versiones podría deberse a que las diferencias entre técnicas *se compensan* entre las distintas escenas.

Para clarificar esta cuestión, hemos calculado la diferencia de uso de las técnicas escena a escena. No obstante, dada la extensión de los datos manipulados —las diferencias de las 20 técnicas a lo largo de las 26 escenas del filme— y para facilitar la lectura de estos, en el presente capítulo incluiremos únicamente los promedios de diferencia de uso de las técnicas en el doblaje y el redoblaje. Las tablas con las diferencias de cada una de las técnicas en las 26 escenas de la película podrán consultarse en el **Anexo III** de la presente tesis doctoral.

Seguidamente, mostramos en la **Tabla 105** el promedio de diferencia en el uso de técnicas en ambas versiones escena a escena. Igualmente, incluimos también la mayor diferencia entre técnicas.

Escena	Promedio de la diferencia en el uso de técnicas	Diferencia máxima entre técnicas
1	2,66	12,12
2	0	0
3	1,27	5,46
4	1,57	5,83
5	1,59	7,42
6	1,23	5,26
7	1,07	5,32
8	0,92	5,77
9	1,14	7,54
10	0,62	2,89
11	0,70	2,31
12	1,87	10,12
13	0,79	3,21
14	0,97	5,53
15	1,97	14,78
16	1,36	4,98
17	1,33	4,27
18	2,17	9,46

19	1,34	5,37
20	1,39	5,55
21	0,79	6,44
22	1,76	5,45
23	0,75	4,21
24	1,03	6,21
25	1,74	8,69
26	0,68	3,45

Tabla 105: promedio de diferencia en el uso de técnicas y mayor diferencia entre técnicas.

Como podemos observar, el promedio de la diferencia entre técnicas, al calcularlo escena por escena, es variable, si bien rara vez supera los 2 puntos porcentuales —escena 1 (2,66) y escena 18 (2,17)—. No obstante, al calcular el promedio de diferencia en el uso de técnicas a escala global (0,47), podemos observar que este es más bajo que el de prácticamente la totalidad de las escenas —salvo la escena 2, que no contiene diálogos—.

A continuación, mostramos los promedios de diferencia entre las técnicas de ambas versiones por escena de manera gráfica mediante un diagrama de barras (**Gráfico 161**):

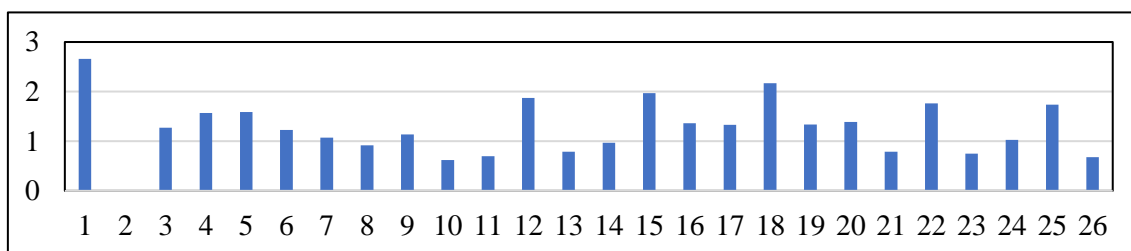


Gráfico 161: promedios de diferencia entre las técnicas de ambas versiones por escena.

En cuanto a la diferencia máxima entre técnicas escena por escena, los resultados obtenidos van desde los 2,31 puntos —escena 11— a los 14,78 —escena 15—. Resulta interesante destacar aquí que estos resultados superan sensiblemente la diferencia máxima entre técnicas a escala global (1,95). De hecho, la diferencia máxima global es menor que cada una de las diferencias máximas por escenas, con excepción de la escena 2 que, como ya hemos señalado a lo largo del capítulo, no contiene técnicas de traducción.

De nuevo, mostramos los resultados de la diferencia máxima entre técnicas de ambas versiones por escena de forma visual mediante un diagrama de barras (**Gráfico 162**):

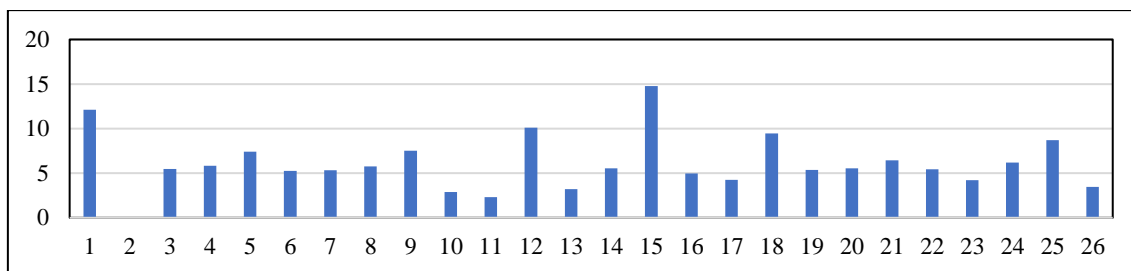


Gráfico 162: diferencia máxima entre las técnicas de ambas versiones por escena.

Estos datos nos invitan a pensar que la diferencia en el uso de las técnicas, al observar el análisis de escena a escena, es más marcada de lo que parece al observar la película en su totalidad, y que, a nivel macrotextual, el mayor o menor uso de una determinada técnica de una escena a otra puede dificultar la comparación entre las dos versiones y la correcta interpretación de los resultados. Esto se observa de forma más clara si llevamos a cabo una comparación del promedio de diferencia a nivel de zona de traducción¹³⁷, comparando las diferencias entre las tres zonas a nivel macrotextual y a nivel de escena:

Unidad	Diferencia Z.E.	Diferencia Z.I.	Diferencia Z.F.	Promedio
Película	3,71	3,99	0,27	2,66
Escena 1	3,74	11,81	8,05	7,87
Escena 2	0	0	0	0
Escena 3	1,82	3,63	1,82	2,42
Escena 4	14,17	10,28	3,89	9,45
Escena 5	4,47	4,77	9,24	6,16
Escena 6	9,65	8,77	0,87	6,43
Escena 7	2,13	0	2,13	1,42
Escena 8	6,30	6,11	0,19	4,20
Escena 9	2,62	4,77	7,38	4,92
Escena 10	0,94	0,96	0,02	0,64
Escena 11	2,24	2,75	0,50	1,83
Escena 12	4,97	5,99	10,96	7,31
Escena 13	0,57	1,73	2,29	1,53
Escena 14	2,11	3,42	1,32	2,28
Escena 15	2,65	13,80	16,44	10,96
Escena 16	6,04	10,40	4,36	6,93
Escena 17	3,09	9,27	6,18	6,18
Escena 18	19,62	8,79	10,84	13,08
Escena 19	3,40	7,17	3,77	4,78
Escena 20	2,78	5,55	8,33	5,55
Escena 21	3,25	2,91	6,15	4,10
Escena 22	10,17	12,16	1,99	8,11

¹³⁷ Con el fin de no redundar en estos datos, no expondremos en el cuerpo del presente trabajo las diferencias a nivel de macrotécnica escena por escena. No obstante, estos datos pueden consultarse en el **Anexo III**.

Escena 23	6,03	3,53	2,50	4,02
Escena 24	3,64	0,18	3,83	2,55
Escena 25	8,70	4,35	4,35	5,80
Escena 26	2,92	6,10	3,18	4,07

Tabla 106: diferencia y promedio de diferencia entre zonas de traducción a nivel de película y por escenas.

Así, si bien a nivel macrotextual las diferencias de uso de las distintas zonas de traducción —3,71 en la *zona extranjerizante*, 3,99 en la *zona intermedia* y 0,27 en la *zona familiarizante*—, así como el promedio de diferencia entre las tres —2,66—, pueden parecer escasas, podemos observar de forma clara cómo estas diferencias y promedios varían dependiendo de la escena, en ocasiones siendo más reducidas y, en otras, mayores —llegando, incluso, a una diferencia de 19,62 en la *zona extranjerizante* y a un promedio de 13,08 en la escena 18, por ejemplo—. Mostramos, a continuación, los datos expuestos en la **Tabla 106** de manera visual en el **Gráfico 163**.

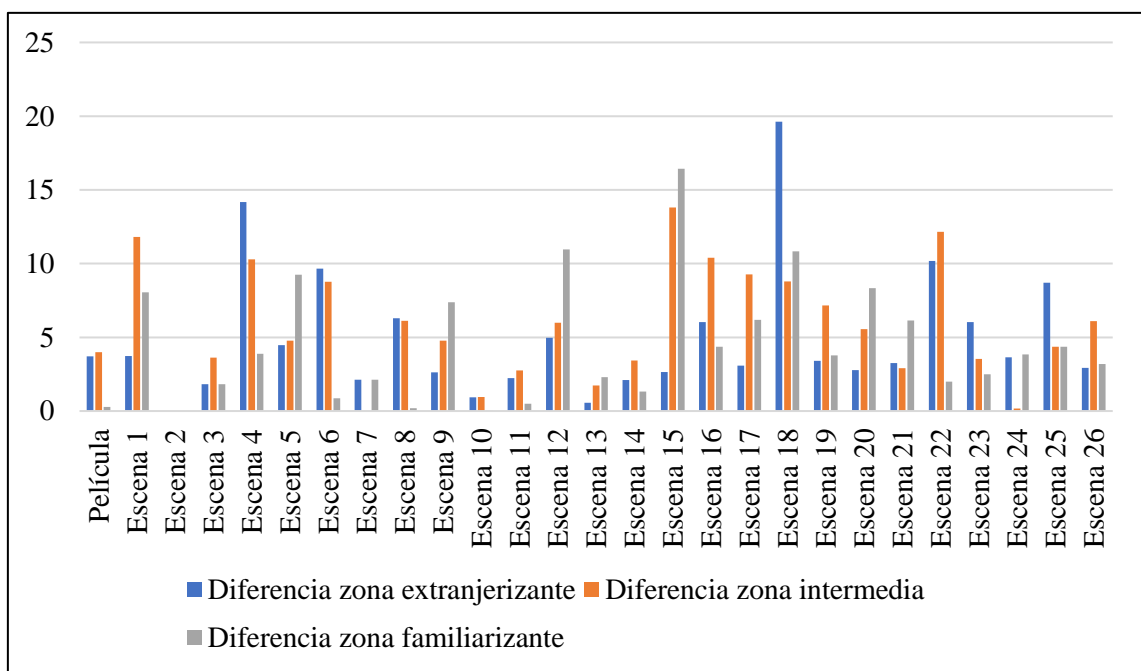


Gráfico 163: diferencias entre zonas de traducción a nivel película y por escenas.

En resumen, creemos que, aunque sí existe una similitud entre las técnicas, macrotécnicas y zonas empleadas en el doblaje y el redoblaje de la película, el análisis a nivel macrotextual parece pronunciar dicha similitud, mientras que, si este análisis se observa en una unidad menor —como las distintas escenas que componen el filme—, los resultados muestran cómo esta similitud varía a lo largo de la cinta. Esto no implica,

empero, que despreciemos los resultados hallados a nivel macrotextual, pues la película es un todo compuesto por las diversas secuencias, escenas y réplicas que la conforman. No obstante, sí pensamos, como ya hemos dicho, que la comparación es más apreciable y objetiva en dichas unidades intermedias y menores de análisis, pues las diferencias de uso en unas y otras pueden *compensar* las diferencias.

De igual manera, la entrevista a los profesionales implicados en la retraducción del filme revela que la conexión entre el doblaje y el redoblaje es difusa, mientras que, en lo que respecta a los diálogos, ambas películas son independientes —tal y como apunta Fernández Sebastián—; la relación entre la traducción de las canciones de ambas versiones es más estrecha en algunos puntos que en otros en los que los dos textos meta se alejan —como indica Ovelar—.

6.29. Coda

A lo largo del presente capítulo, hemos llevado a cabo la exposición, mediante tablas, diagramas de barras y diagramas de sectores, de los resultados de nuestro análisis del doblaje original en español neutro y el redoblaje en español europeo de la película *La sirenita* a nivel de técnica, macrotécnica y zona de traducción. En primer lugar, hemos expuesto los resultados escena a escena para, a continuación, exponer los resultados globales de la película.

Tras esto, hemos llevado a cabo una lectura interpretativa de nuestros resultados, centrándonos, en primer lugar, en analizar las tendencias obtenidas, observando y comentando cuáles han sido las zonas, macrotécnicas y técnicas de traducción más utilizadas en la película para, a continuación, observar estos mismos datos en la traducción de los diálogos y de las canciones que componen la película de manera separada.

Finalmente, hemos procedido a comparar los resultados obtenidos de las dos versiones. Para ello, hemos calculado la diferencia en el uso de las técnicas de traducción en la película a escala global, en los diálogos y en las canciones. Seguidamente, y con el fin de ofrecer una comparación lo más exhaustiva posible, hemos calculado las diferencias en el uso de las técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción de traducción escena a escena (**Anexo III**) y expuesto el promedio de las diferencias de técnicas entre el doblaje en español neutro y el doblaje en español europeo por escena. Estos resultados

se han completado, además, con la información obtenida a través de la entrevista cualitativa que se hizo al traductor responsable del redoblaje de la película, Ángel Fernández Sebastián, y a la responsable de la readaptación musical de las canciones del filme, María Ovelar, con el fin de conocer hasta qué punto la traducción original influyó en el proceso de traducción.

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

Como cierre a la presente tesis doctoral, procederemos a exponer las reflexiones finales a las que hemos llegado a lo largo de la redacción de nuestra investigación. Tras esto, pasaremos a retomar nuestros objetivos —de análisis, específicos y generales— para comprobar si los hemos cumplido, así como a validar o descartar nuestras hipótesis de investigación, y daremos respuesta a nuestras preguntas de investigación. Finalmente, y después de señalar algunas limitaciones de nuestro estudio, delimitaremos las posibles líneas de investigación futuras que, creemos, pueden surgir a partir del presente trabajo.

7.1. Recapitulación y reflexiones finales de nuestra investigación

En primer lugar, nos gustaría comentar las distintas conclusiones a las que hemos llegado acerca del bloque histórico de nuestra tesis doctoral. A lo largo de los tres primeros capítulos del presente trabajo, hemos podido observar las razones, complejas e interrelacionadas entre sí, que llevaron a la apuesta por las dos principales modalidades de TAV en el mercado de habla hispana a lo largo del siglo XX: el doblaje y el subtítulo. No obstante, a fin de profundizar en dichas razones, era necesario obtener más información acerca del desarrollo del cine en los EE. UU. y la relación de este país con el resto del mundo como centro de producción cinematográfica mundial.

Así, en primer lugar, investigamos acerca del desarrollo del séptimo arte en Hollywood, y cómo la I Guerra Mundial ayudó a que el país norteamericano se transformara en la principal potencia cinematográfica del planeta. Igualmente, expusimos cuáles eran las principales modalidades de TAV empleadas en el cine mudo, para reflexionar acerca de las facilidades que tenía la exportación cinematográfica en las primeras décadas de la historia del cine. No obstante, la llegada del cine sonoro cambiaría esto, y despertaría sentimientos nacionalistas y proteccionistas en muchos países europeos, que rechazaron la proyección de películas en inglés por considerarlas un ataque a la cultura del país. Sería aquí cuando se iniciaría la búsqueda de nuevas modalidades de TAV que pudieran acomodarse a distintos parámetros: la aceptabilidad del público, las políticas lingüísticas de los países receptores y la rentabilidad económica, entre otras. Entre las tres modalidades más destacadas en el salto del cine mudo al sonoro estarían las versiones multilingües, el doblaje y el subtítulo. En el caso de las versiones, si bien estas serían abandonadas relativamente pronto por parte de Hollywood debido a su coste y a la baja aceptabilidad de los espectadores, estas tuvieron un papel clave para Hollywood:

mantener ocupada las carteleras de los principales mercados internacionales y captar a los trabajadores de dichos países para evitar el desarrollo de sus industrias cinematográficas nacionales.

Paralelamente, la tecnología del doblaje y el subtítulado fue perfeccionándose durante los primeros años del sonoro, y estas acabarían convirtiéndose en las principales modalidades de TAV. En el caso del doblaje, esta modalidad se establecería en muchos países recelosos de su cultura y que habían rechazado de forma directa el subtítulado, como las dictaduras europeas de primera mitad del siglo XX. El motivo era doble: por un lado, el doblaje permitía a estas naciones proseguir con sus políticas lingüísticas, culturales y censoras y, por otro, esta modalidad permitía a Hollywood seguir exportando películas a dichos países por un precio menor al de las versiones multilingües. En el caso del subtítulado, si bien también fue tomado por gobiernos dictatoriales como el portugués, esta modalidad floreció en aquellos países en los que el rechazo del público y del gobierno era menor.

Esta revisión de la evolución de la situación del cine estadounidense en el extranjero y de la TAV —mayoritariamente en Europa, al ser este el principal mercado del momento— nos permitió conocer mejor el contexto en el que esta modalidad general de traducción se desarrolló en el mercado de habla hispana. Así, pudimos observar cómo los EE. UU. se hicieron con este mercado sin prácticamente resistencia gracias a los efectos de la I Guerra Mundial y a la debilidad de las industrias cinematográficas de países como España, Argentina, México, etc., y cómo se plasmaron aquí las modalidades de TAV del cine silente. Este último detalle resulta de interés para nuestra investigación, pues, al considerar Hollywood el mercado hispanoparlante como una sola unidad, los estudios estadounidenses empezaron a utilizar las mismas traducciones de intertítulos en España y en los distintos países hispanoamericanos sin tener en cuenta las diferencias lingüísticas entre unos y otros. Esto, pensamos, puede ser el germen de lo que llegaría luego: la *guerra de los acentos*.

Con la llegada del cine sonoro, los problemas con la TAV de habla hispana se acrecentarían: el ya mencionado desconocimiento de Hollywood hacia la heterogeneidad de la comunidad hispanohablante haría que, en primera instancia, se grabasen doblajes y versiones multilingües empleando elencos actorales que mezclaban distintas nacionalidades, lo que provocó fuertes rechazos entre espectadores y prensa

especializada. Como consecuencia, la política de TAV de Hollywood para con el mercado hispano tomó dos vías.

En España, el doblaje acabó convirtiéndose en la principal modalidad de TAV, primero conviviendo con las versiones y el subtítulo para, tras la Guerra Civil y la instauración de la dictadura de Francisco Franco, convertirse por ley en la única permitida en nuestro país. En esto participaron tres factores: sociales —el analfabetismo de la sociedad española de la época—, económicos —la conveniencia de Hollywood y de los sectores de la distribución y la exhibición españoles por esta modalidad— y políticos —por un lado, las medidas de proteccionismo y nacionalismo lingüístico y, por otro, la censura—. Así, durante el resto del siglo XX, el subtítulo apenas tendría relevancia en España.

En Hispanoamérica, por otro lado, el rechazo a las versiones multilingües y al doblaje por la mezcla de acentos de distintas nacionalidades —consecuencia del desconocimiento de Hollywood— y la aceptabilidad de público y estamentos políticos para con el subtítulo hizo que esta modalidad se convirtiera en la principal en estos países. No obstante, la pérdida de mercados extranjeros durante la II Guerra Mundial y el auge de las cinematografías de México y Argentina, que disputaban a Hollywood parte del mercado hispanoamericano, hicieron resurgir al doblaje en la región, y los estudios estadounidenses terminarían apostando por la distribución combinada de películas dobladas y subtuladas. Dicho esto, el desarrollo del doblaje en Hispanoamérica sería complejo, con la aparición de distintos centros de producción desde la década de 1940 hasta la actualidad. Estos irían surgiendo y desapareciendo de acuerdo con políticas internas, como fue el caso de Puerto Rico en los años sesenta y setenta o, más recientemente, Argentina, que desde el año 2013 ha estado desarrollando una industria propia en aras de convertirse en una potencia dobladora hispanoamericana.

Junto con el desarrollo del doblaje en ambos países, aparecerían también los modelos de lenguas empleados en estos, el español neutro y el español europeo. En el caso del primero, el español neutro pretendía solventar uno de los principales problemas a los que se enfrentaba la introducción del doblaje en Hispanoamérica: la variedad de acentos de los distintos países que conformaban la región. Así, la búsqueda de un modelo de lengua que funcionara para todo el territorio obedeció directamente al interés de Hollywood por introducir el doblaje. Sin embargo, el origen de esta variedad no está

claro: mientras que algunos autores apuntan a los años treinta, otros hablan de los años cuarenta y otros, de los sesenta. Como conjetura, tal y como hemos indicado en el **Capítulo 3**, pensamos que dicho desarrollo no se produjo en un lugar y momento determinados, sino a lo largo de todo un periodo de tiempo y en distintos centros de doblaje. En el caso de España, por otro lado, la búsqueda de un modelo de lengua surgió debido a una serie de políticas lingüísticas determinadas del gobierno dictatorial de Francisco Franco, que prohibió el uso de cualquier otra lengua que no fuera el español —ya fuera extranjera, como el inglés, o hablada en España, como el catalán, el gallego, o el euskera— en un proceso de nacionalismo lingüístico que buscaba fomentar la unidad nacional a través de la lengua tomando el habla de Castilla como variedad estándar de nuestro país, que conectaba con una visión idealizada del Imperio español.

Esto nos lleva a dos de las principales reflexiones de nuestra investigación. Por un lado, pensamos que puede observarse una diferencia en el surgimiento de los dos modelos de *dubbese* empleados en el mercado hispanohablante: mientras que el español europeo surgió y se desarrolló con respecto a unas políticas lingüísticas nacionales concretas y estaba destinado a un solo país, el español neutro fue, hasta cierto punto, impuesto por Hollywood, que precisaba de una variedad de lengua indeterminada que no causara rechazo entre los distintos países hispanoamericanos, con el fin de poder introducir el doblaje en la región. Sin embargo, el desarrollo posterior del neutro se ha dado en diferentes países, como México o Argentina, lo que ha generado también rechazos en algunos países debido a la pérdida de parte de dicha *neutralidad* y a las implicaciones de colonialismo lingüístico que esto supone —si bien estos rechazos no han sido tan fuertes como los vividos durante la *guerra de los acentos* de la década de 1930—.

Por otro lado, nos gustaría comentar acerca de la interconectividad entre la evolución del cine, la ideología y políticas culturales, la historia y la TAV. Tal y como hemos visto en nuestro trabajo, un evento histórico como la I Guerra Mundial tuvo como consecuencia la desaparición de los principales rivales de Hollywood en el mercado cinematográfico internacional. De la misma manera, también hemos podido observar cómo las políticas lingüísticas y el espíritu nacionalista marcó, junto con otros factores como el desarrollo tecnológico o el estado de la industria cinematográfica patria, la implantación de una u otra modalidad en determinados países; o cómo la II Guerra Mundial supuso la pérdida de mercados internacionales para Hollywood, que tuvo que volver a recurrir al doblaje en Hispanoamérica para afianzarse en dicha región y poder

hacer frente al cine mexicano y argentino. Y fue precisamente la necesidad de introducir definitivamente el doblaje en este mercado lo que llevó al desarrollo del español neutro. Así, resulta claro que, con el fin de comprender el porqué de la evolución de la TAV en un país o conjunto de países, es necesario conocer el contexto social, histórico, político e industrial, pues cada uno de estos factores determina cómo se plasmará esta modalidad de traducción.

Ya centrándonos en nuestro bloque de análisis, en nuestro trabajo hemos llevado a cabo una revisión de los conceptos de *método*, *estrategia*, *técnica* y *unidad de traducción* en el marco de la TAV. Así, hemos revisado las aportaciones de distintos autores, centrándonos en la propuesta de técnicas de Martí Ferriol (2006), utilizada en nuestro análisis de técnicas de traducción. Igualmente, hemos presentado los conceptos de *réplica* —y su aplicación como unidad mínima de segmentación y análisis en la TAV— y de *macrotécnica* —unidad superior a la técnica, pero inferior al método, que pretende servir como herramienta alternativa para facilitar el análisis traductológico—. Tras esto, en el **Capítulo 6**, hemos presentado los resultados de nuestro análisis —la comparación entre el doblaje y el redoblaje de la película *La sirenita*— y hemos interpretado estos apoyándonos en nuestra herramienta cualitativa —las entrevistas a Ángel Fernández Sebastián y María Ovelar—, comparando los resultados obtenidos en ambos doblajes. De aquí surgen distintas reflexiones.

En primer lugar, una de las reflexiones a las que hemos llegado es la idoneidad de la réplica como unidad mínima de segmentación en la traducción para doblaje, pues esta herramienta ofrece una fórmula objetiva de dividir cualquier texto audiovisual doblado —cortometraje, medimetraje, largometraje, capítulo de serie de televisión, etc.— y cubre un vacío hasta ahora existente, pensamos, en los estudios en TAV, pudiéndose emplear, como hemos desarrollado en el **Capítulo 4**, para distintos tipos de análisis descriptivos —métodos, técnicas, errores, identificación de fragmentos censurados, etc.—. Igualmente, la propuesta de subdivisión de una obra audiovisual en distintas unidades intermedias —*take*, secuencia, escena— nos parece también de gran interés, pues permite distintos niveles de división de un texto audiovisual más allá de la réplica y que permiten, por ejemplo, facilitar la estructuración de un corpus de análisis, como es el caso en el presente estudio.

Otro punto que queremos señalar como conclusión es nuestra ya comentada propuesta de macrotécnicas. Como hemos desarrollado a lo largo de nuestro trabajo, consideramos la propuesta de técnicas de traducción de Martí Ferriol (2006) como una herramienta exhaustiva ideal para análisis pormenorizados de textos audiovisuales. No obstante, tal y como hemos indicado en el **Capítulo 4**, la exhaustividad de este listado también puede plantear ciertos obstáculos, como discernir las fronteras entre una y otra técnica o la subjetividad que esto puede provocar en el análisis de técnicas. Así, creemos que nuestra propuesta de macrotécnicas, que surge a partir de la aglutinación de distintas categorías de análisis en una sola etiqueta, puede complementar la aportación del citado autor, al ofrecer una categoría de manejo más sencillo, pero que no niega la posibilidad de análisis más pormenorizados.

Sin abandonar todavía las técnicas de traducción, otra de nuestras reflexiones finales es la vinculación de la técnica de traducción con los problemas y restricciones presentes en un texto origen. A nuestro modo de ver, y como hemos desarrollado de forma detallada en el **Capítulo 4**, el hecho de que la técnica se emplee para analizar el resultado de una traducción dejaría todo aquello que pueda haber afectado al proceso de traducción (restricciones, problemas, dificultades, etc.) fuera del alcance e interés de este tipo de análisis. Así, pensamos que el resultado de una traducción, haya o no problemas o restricciones, debería poder etiquetarse siempre con una técnica —sea *traducción literal*, *traducción palabra por palabra*, etc.—.

En lo que respecta a los resultados de nuestro análisis, podemos destacar distintos puntos. En primer lugar, los resultados de nuestro análisis muestran una clara tendencia al *método literal* en el doblaje neutro y europeo (55,87 % y 59,58 %, respectivamente), siendo las dos técnicas más utilizadas la *traducción literal* (30,35 % y 31,90 %) y el *equivalente acuñado* (15,89 % y 16,29 %). Estos resultados, como hemos indicado en el **Capítulo 6**, vendrían a reforzar los obtenidos por otros autores en distintas investigaciones que sitúan las técnicas literales y, en concreto, la *traducción literal*, como aquellas de uso más común. El uso extendido de esta técnica nos hace pensar, además, que se podría tratar de una posible primera opción de traducción —ya sea entendida como técnica o como macrotécnica (es decir, también incluyendo la *traducción palabra por palabra* y la *traducción uno por uno*)—. De manera adicional, merece la pena destacar que la diferencia en el número total de técnicas encontradas en ambas versiones es de 23, de un total que supera los 1900 casos en el doblaje en español

neutro y que se aproxima a este mismo número en el doblaje en español europeo. Una posible explicación de esta cifra tan baja podría ser que se trata de dos traducciones de un mismo texto origen en una misma lengua meta y que, además, las letras traducidas de las canciones en la versión europea coinciden en buena medida con las letras de la anterior traducción al neutro.

También creemos importante señalar algo que ya hemos comentado durante la interpretación de los resultados de nuestro análisis, y es que nuestra comparación ofrece unos resultados ciertamente similares si los observamos a nivel macrotextual, si bien, al bajar a la unidad de la escena, las diferencias entre una y otra versión parecen verse de manera más marcada. Esto podría deberse, tal y como hemos conjeturado, al hecho de que, a nivel macrotextual, los resultados de las distintas escenas *compensan* las diferencias entre unas y otras. Así, si bien no desdeñamos nuestros resultados globales, sí pensamos que, a fin de comparar ambas versiones, el nivel de escena es el que quizá ofrece una visión más detallada para la comparación.

Por último, no queremos dejar de resaltar el valor de nuestras entrevistas cualitativas a los agentes implicados en el redoblaje del filme, pues gracias a la información obtenida a través de estas hemos podido tener una mejor comprensión de nuestros resultados cuantitativos y llevar a cabo una mejor interpretación de estos, diferenciando entre los resultados a escala global, los diálogos y las canciones.

7.2. Comprobación de objetivos, validación de hipótesis y respuesta a preguntas de investigación

Tras haber expuesto las reflexiones finales de nuestra investigación, seguidamente, comprobaremos si hemos cumplido con nuestros objetivos de investigación —analíticos, específicos y generales—, validaremos —o refutaremos— nuestras hipótesis y, por último, responderemos a nuestras preguntas de investigación.

En primer lugar, queremos recuperar los objetivos marcados para el análisis de nuestra investigación. Estos, como hemos indicado en el **Capítulo 5**, eran los siguientes:

1. Generar un corpus comparado compuesto por la versión original de un producto audiovisual y su doblaje en español neutro y posterior redoblaje en español europeo.

2. Llevar a cabo un análisis de las técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción, con objeto de observar las más predominantes en cada uno de los doblajes.
3. Comparar los resultados obtenidos en cada versión con los de la otra, con el fin de comprobar si el redoblaje en español europeo se ha nutrido de algún modo del doblaje original en español neutro.

Tal y como podemos comprobar, estos tres objetivos de la fase analítica se han cumplido. En primer lugar, a partir del visionado de la película en versión original, en versión doblada en español neutro y en versión doblada en español europeo, y aplicando la réplica como unidad mínima de segmentación para los doblajes, creamos un corpus de análisis en un archivo .xlsx (**objetivo de análisis 1**). Esto nos permitió, seguidamente, realizar un análisis de técnicas de traducción empleando la taxonomía de Martí Ferriol (2006), otro con nuestra propuesta de macrotécnicas y un tercero de las zonas de traducción predominantes en los dos doblajes de la película (**objetivo de análisis 2**). Finalmente, en el **Capítulo 6** de nuestra tesis doctoral expusimos y comparamos los resultados entre los dos doblajes del filme, comprobando que, si bien a nivel macrotextual existen similitudes entre ambos doblajes, la relación entre ambos textos meta se vuelve más difusa si observamos los resultados escena a escena: mientras que en algunas las técnicas utilizadas son similares, en otras las diferencias entre los dos se acentúan (**objetivo de análisis 3**).

En lo que concierne a nuestros objetivos específicos y generales, estos se dividieron en dos: aquellos conectados con el bloque histórico de nuestra investigación y aquellos conectados con nuestro bloque de análisis. El primero de estos objetivos específicos del bloque histórico era el de **explorar la historia de la TAV y el nacimiento del doblaje y el subtítulado teniendo en cuenta la historia del cine y la expansión de Hollywood por Europa —principal mercado de los EE. UU. en el salto del cine mudo al sonoro— durante la primera mitad del siglo XX**. Este, como hemos visto, se ha cumplido en el **Capítulo 1**, pues hemos llevado a cabo una revisión bibliográfica de fuentes primarias y secundarias que nos ha permitido trazar cómo fue el salto del cine mudo al cine sonoro y el impacto que este tuvo en la TAV en Europa, con la aparición de las versiones multilingües (abandonadas poco después), el doblaje y el subtítulado. En cuanto a nuestro segundo objetivo específico del bloque histórico, que consistía en **describir cómo se produjo la llegada, evolución y asentamiento de doblaje y**

subtitulado tanto en España como en Hispanoamérica, prestando especial atención a las motivaciones sociales, económicas y políticas detrás de la apuesta por estas modalidades a lo largo de los años, este se ha cumplido en el **Capítulo 2**. El haber cumplido de antemano con el **objetivo 1** nos permitió, además de aclarar conceptos clave, tener un marco general para poder observar mejor las especificidades de la llegada del doblaje y el subtitulado al mercado de habla hispana. El tercer objetivo específico de nuestro bloque histórico, **examinar los orígenes y características de los modelos de *dubbese* empleados en España e Hispanoamérica —el español europeo y el español neutro, respectivamente—**, no solo pretendía ofrecer una contextualización teórica de dos de los conceptos clave de nuestro trabajo, sino que relacionaba ambos modelos de *dubbese*, español europeo y español neutro, con la historia de la TAV y el desarrollo del doblaje en España e Hispanoamérica. Este objetivo específico se ha cumplido en el **Capítulo 3**. Por último, nuestro objetivo específico del bloque histórico que pretendía **crear un catálogo con los textos históricos localizados a lo largo de nuestra investigación** se ha cumplido en los **Anexos IV y V**. La razón detrás de este objetivo era hacer accesibles para futuras investigaciones los textos y documentos históricos revisados a lo largo de la redacción de la presente tesis doctoral. Ha sido a partir del cumplimiento de estos objetivos específicos cómo hemos cumplido con nuestro objetivo general del bloque histórico: **ofrecer un repaso de la historia de la TAV en España e Hispanoamérica**, algo que hemos llevado a cabo a lo largo de los **Capítulos 1, 2 y 3** de la presente investigación, así como en los **Anexos IV y V**.

En cuanto a los tres objetivos específicos de nuestra fase analítica, el primero de ellos, **encontrar e implementar una herramienta funcional para la segmentación objetiva de un corpus compuesto por una traducción para doblaje**, se ha cumplido mediante la investigación en torno al concepto de la *réplica*, cuyo uso hemos considerado óptimo como herramienta de segmentación y unidad mínima de análisis en la traducción para doblaje (véase el **Punto 4.5**). Tras este, nuestros segundo y tercer objetivos específicos de la fase analítica, **revisar la propuesta taxonómica de técnicas de Martí Ferriol (2006), con el fin de ofrecer definiciones actualizadas que faciliten la tarea del análisis traductológico y proponer un nuevo concepto situado en un nivel entre la técnica y el método de traducción, en el que se aglutinen distintas técnicas presentes en la taxonomía de Martí Ferriol (2006), para así facilitar el análisis**

traductológico, se han cumplido también en el **Capítulo 4**. Ambos objetivos, como se indica, surgen de la necesidad de revisar las categorías de análisis empleadas, con el propósito de afrontar los dos escollos principales que hemos identificado en el análisis de técnicas en general y en el uso de la taxonomía de Martí Ferriol (2006) en particular: la exhaustividad del listado, con 20 posibles opciones para etiquetar el resultado de la traducción, y la posible subjetividad en el análisis que esto puede provocar. Ha sido a partir del cumplimiento de estos objetivos específicos cómo hemos cumplido con nuestro objetivo general del bloque analítico de nuestra tesis doctoral (**Capítulo 4 y 6**), que era el de **analizar y comparar las técnicas de traducción empleadas en el doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo en el caso de la película *The Little Mermaid***.

Una vez examinado el cumplimiento de nuestros objetivos, procedemos a validar o descartar nuestras hipótesis. En total, en la **Introducción** de nuestra investigación establecimos tres. La primera era que considerábamos que **los factores políticos, económicos y sociales influirán en la modalidad o modalidades de traducción y en el modelo de lengua utilizado en un territorio audiovisual determinado**. Esta hipótesis se ha visto validada, como hemos visto a lo largo de los **Capítulos 1, 2 y 3**. Más aún, los factores previamente mencionados no tienen por qué referirse a los países o regiones receptoras del producto audiovisual, sino incluso externos a este. Tal y como hemos comentado en el **Punto 7.1.**, el modelo de *dubbese* utilizado en Hispanoamérica vino, hasta cierto punto, impuesto por los EE. UU., pues fue el afán de introducir el doblaje en la región con objeto de conseguir un mayor rédito económico lo que empujó a los estudios estadounidenses a buscar un modelo de lengua que resultase aceptable para el público hispanoamericano. Esto no hace sino reforzar nuestra visión de que las razones detrás del uso de la lengua y de las modalidades de TAV en cada país son complejas y requieren de un conocimiento tanto de la evolución del cine —nacional y extranjero— como de las circunstancias culturales, políticas e históricas de cada nación.

La segunda de nuestras hipótesis planteaba que, **habida cuenta del mayor alcance geográfico del español neutro frente al más específico del español europeo, existirán diferencias en las técnicas de traducción empleadas**. Esta segunda hipótesis queda refutada, si bien con matizaciones. Es cierto que ambos doblajes muestran unas tendencias similares a nivel macrotextual en nuestro análisis. No obstante, como ya

hemos desarrollado en el **Punto 6.28.**, la similitud se difumina si observamos los resultados obtenidos en las distintas unidades intermedias en las que hemos dividido la película —las escenas—, pues la diferencia de uso de técnicas, macrotécnicas y zonas de traducción en unas y otras parece *compensar* los resultados globales y no permiten ver con claridad aquellos puntos en los que el traductor ha aplicado una técnica diferente.

Finalmente, como tercera hipótesis planteamos que, dadas las pretendidas características del español neutro y del español europeo —el primero pensado para un conjunto de países que, si bien cuentan con una lengua común, también tienen una diversidad cultural y diatópica; mientras que el segundo está reservado únicamente al mercado de nuestro país y no está pensado para ser exportado a otras naciones—, **la versión de la película analizada en español neutro tendería a soluciones de índole extranjeroizante e intermedia, mientras que en la versión en español europeo las soluciones de carácter intermedio y familiarizante serían las predominantes.** De nuevo, esta hipótesis queda refutada, pues los resultados muestran una tendencia global similar hacia las soluciones de carácter extranjeroizante (como ya hemos visto, 55,87 % y 59,58 % en el doblaje neutro y el redoblaje europeo, respectivamente). No obstante, sí es cierto que las soluciones intermedias priman sobre las familiarizantes en el caso del doblaje original (22,15 % sobre 21,99 %) y las familiarizantes lo hacen sobre las intermedias en el redoblaje (22,26 % frente a 18,16 %).

Haber confirmado el cumplimiento de nuestros objetivos y validado o refutado nuestras hipótesis nos conduce, finalmente, a dar respuesta a nuestras cuatro preguntas de investigación. Las dos primeras de estas, **¿cómo se produjo la implantación de las principales modalidades de TAV —doblaje y subtítulado— en España e Hispanoamérica?** y **¿cómo se entiende este fenómeno visto desde la evolución del propio cine y la expansión de Hollywood y su impacto social, político y económico durante las primeras décadas del siglo XX?**, ya han sido respondidas a lo largo del **Punto 7.1.:** el proceso de implantación de las modalidades de TAV fue complejo y en él participaron multitud de factores, ya fueran internos de cada país o de ámbito internacional. En España, como hemos visto, la imposición del doblaje se dio tras más de una década en la que esta modalidad convivió con las versiones multilingües y el subtítulado; y las razones fueron sociales —el analfabetismo y la preferencia del

público—, económicas —existía una conveniencia entre las industrias de la exhibición y distribución cinematográfica españolas y Hollywood, que podía introducir sus productos de forma más cómoda en el país— y políticas —aspiraciones nacionalistas e ideológicas del régimen de Francisco Franco, que se matizaron a través del uso de la lengua y la censura—. Además, el hecho de que la producción española hubiera sido tradicionalmente débil influyó en la aceptación del cine estadounidense, pues la industria nacional era incapaz de cubrir la demanda en nuestro país. En cuanto a Hispanoamérica, el rechazo del público a la llegada de doblajes destinados para España o que mezclaran distintos acentos hispanos y la preferencia de los espectadores por el subtítulo —a lo que se unía, además, la falta de regulaciones en contra de su uso por parte de los gobiernos hispanoamericanos— empujó a Hollywood al uso de esta última modalidad en la región. No obstante, la pérdida de mercados causada por la II Guerra Mundial y la necesidad de hacer frente a las industrias cinematográficas de México y Argentina en la región hizo que Hollywood volviera a apostar por el doblaje, llegando a una distribución equilibrada de ambas modalidades en Hispanoamérica. Estas preguntas se respondieron en el **Capítulo 1** y el **Capítulo 2**.

En cuanto a la tercera pregunta, **¿cómo surgieron el español neutro y el español europeo dentro del contexto de la TAV en Hispanoamérica y España, respectivamente?**, esta guarda relación con nuestra última respuesta del párrafo anterior. En el caso de Hispanoamérica, con la renovada apuesta por el doblaje por parte de Hollywood en la región en los años cuarenta, los estudios estadounidenses tuvieron que enfrentarse al problema que había provocado el fracaso de las versiones multilingües y de los primeros doblajes una década atrás: el conflicto de las variedades diatópicas. Ante esto, desde los estudios se empezó a experimentar con el acento en los doblajes: primero mezclando actores de distintos países y luego, neutralizándolos hasta formar una variedad que, si bien hispanoamericana, no podía adherirse a un país concreto. En esto sería pionera la Walt Disney Pictures. El desarrollo se completaría durante las siguientes décadas, surgiendo centros de doblaje en Puerto Rico, México, etc. En cuanto al español europeo —etiqueta con la que nos referimos al español utilizado en los doblajes de nuestro país—, su origen parece haber partido de la tradición teatral española, donde se tomaba como base el dialecto castellano del idioma. No obstante, existen también marcados componentes ideológicos detrás de su uso: por un lado, la apuesta por este obedecía a una política de nacionalismo lingüístico unificador que

pretendía eliminar de la vida cotidiana el resto de las lenguas y dialectos hablados en nuestro país. Por otro, la lengua servía como conexión con el pasado glorioso del Imperio español, lo que podría haber influido también en su apuesta. Esta pregunta se respondió en el **Capítulo 3**.

Finalmente, en lo que respecta a la última pregunta, **¿cuál es la diferencia, en lo que respecta a las técnicas de traducción empleadas, entre una traducción en español neutro y otra en español europeo de un mismo producto audiovisual?**, hemos podido observar que las diferencias son escasas, puesto que ambas traducciones han mostrado tendencias similares en lo que se refiere al uso de las técnicas de traducción. No obstante, como ya hemos remarcado, la similitud entre ambas versiones ha sido más prominente a nivel macrotextual que escena por escena, puesto que las diferencias de uso de las técnicas entre unas y otras parece compensar las diferencias a escala global. Esta pregunta se respondió en el **Capítulo 6**.

7.3. Limitaciones del estudio

Previamente a la presentación de las posibles futuras líneas de investigación que, consideramos, podrían emanar a partir de este trabajo, creemos necesario reconocer las limitaciones de la presente investigación.

En lo que respecta al **bloque de naturaleza histórica** de nuestra investigación, podemos destacar tres limitaciones principales: en primer lugar, la amplia cantidad de textos históricos acerca de la TAV sin catalogar o analizar; en segundo, la dificultad para acceder a dichos materiales históricos; y, en tercero, la falta de bibliografía especializada acerca de este tema.

Sobre la primera limitación mencionada, queremos destacar que el número de documentos históricos relacionados con la historia de la TAV es de una gran magnitud, y que van desde artículos de prensa, pasando por publicidad, documentos comerciales, etc., hasta el propio material audiovisual original y traducido. Más aún, incluso centrando la atención en un tema y periodo histórico concretos, existen dificultades a la hora de poder localizar fuentes primarias. En el caso de los artículos de prensa, por ejemplo, el alto número de publicaciones relacionadas con el ámbito cinematográfico durante la primera mitad del siglo XX —tanto nacionales como internacionales—, hace que localizar textos centrados en la TAV sea una tarea compleja, pues muchos textos

permanecen hoy en día sin haber sido catalogados y analizados por parte de la comunidad investigadora. Por este motivo, en esta tesis doctoral hemos conseguido acceder a un notable número de textos, ya sea de manera directa o a partir de las pistas que hemos encontrado en determinados estudios, si bien somos conscientes de que todavía permanecen muchos otros escritos a la espera de ser consultados, posiblemente demasiados para ser abordados por un único investigador.

Esto se relaciona con la segunda limitación, y es que, incluso cuando hemos podido localizar y ubicar un texto en un tema y contexto histórico concreto, acceder al material histórico no siempre ha sido posible, pues esto depende de su disponibilidad en una hemeroteca digital o en un archivo físico. Esto hace que la consulta de fuentes primarias no haya resultado siempre factible, y que hayamos tenido que recurrir a fuentes secundarias en su lugar.

Finalmente, la falta de bibliografía especializada acerca de la historia de la TAV —en especial, pensamos, sobre la época del cine mudo— ha supuesto otra limitación para nuestro bloque histórico. Esto ha supuesto no solo recurrir a publicaciones relacionadas con la historia del cine en general, con el fin de cubrir el vacío bibliográfico existente, sino también no poder comparar o profundizar en mayor medida acerca de algunas de las cuestiones tratadas en el presente trabajo.

En cuanto al **bloque de análisis** de nuestro trabajo, nos gustaría señalar también tres limitaciones: la subjetividad en el análisis de técnicas, el hecho de que este se trata de un estudio de caso no universalizado y la falta de acceso a más agentes involucrados en los procesos de doblaje y redoblaje de la película analizada.

Como ya indicamos en el **Punto 5.5.1.1.**, una de las limitaciones del presente trabajo ha sido la subjetividad a la hora de etiquetar las técnicas de traducción localizadas durante el proceso de análisis. Esto, creemos, es una limitación inherente a todo análisis de este tipo, ya que allí donde una persona puede identificar una técnica con una solución específica, otra persona podría observar otra. No obstante, no podemos sino reconocer que la interpretación personal de las técnicas supone, como ya hemos señalado, una limitación —inherente y, por tanto, ineludible— para la presente investigación.

Por otro lado, nuestro trabajo es un estudio de caso en el que tan solo hemos analizado un doblaje y un redoblaje de una única película producida por una única compañía. Esto

implica que los datos obtenidos no pueden universalizarse, y se hacen necesarios, como señalaremos en el **Punto 7.4.**, futuros análisis de productos audiovisuales traducidos y retraducidos, para observar las tendencias traductoras y las similitudes y diferencias entre los dos textos meta. A estos estudios adicionales, además, podrían sumarse entrevistas de corte cualitativo como las hechas en el presente trabajo, para así obtener información más precisa acerca del encargo de traducción y los factores que hayan podido condicionar la toma de decisiones de la persona encargada de la traducción.

Finalmente, si bien pudimos contactar con el traductor y la adaptadora musical responsables del redoblaje de la película, la imposibilidad de acceder a otros agentes que hubieran participado no ya solo en el proceso de redoblaje, sino también en el doblaje original —que hubieran podido dar información acerca del proceso de traducción del doblaje en español neutro e, incluso, su opinión acerca del redoblaje en español europeo—, ha sido otra limitación de nuestra investigación.

7.4. Futuras líneas de investigación

Como cierre a nuestra tesis doctoral, nos gustaría señalar algunas posibles futuras líneas de investigación que, creemos, podrían surgir a raíz de este trabajo. Tal y como puede verse a lo largo del presente estudio, y como hemos señalado en el capítulo dedicado a la metodología empleada en nuestra investigación, uno de nuestros ánimos ha sido el de recurrir a fuentes de información primarias, con el fin de trazar la historia de la TAV en Europa, España e Hispanoamérica. Esto ha sido posible mediante la búsqueda en repositorios digitales y en archivos físicos. Como resultado, no solo hemos podido localizar y exponer información, creemos, de gran interés desde un punto de vista histórico para la TAV, sino que hemos recopilado los documentos encontrados en dos anexos: uno con los textos centrados en la historia de esta modalidad en Europa (**Anexo IV**) y otro con los textos centrados en España e Hispanoamérica (**Anexo V**). Sin embargo, dados los límites de la presente investigación, el número de documentos históricos localizados y examinados es reducido, algo que resulta evidente si tenemos en cuenta la inmensa cantidad de información disponible sin catalogar. Un ejemplo lo encontramos en *Variety*, revista estadounidense de tirada semanal con secciones dedicadas a noticias cinematográficas en el extranjero y editada desde el año 1905. Dicha revista cuenta con multitud de noticias acerca de la recepción del cine de Hollywood en el extranjero, los orígenes y evolución del doblaje y el subtítulo, el

auge y abandono de las versiones multilingües, etc. Otro lo podemos encontrar en el elevado número de revistas de cinematografía españolas de las primeras décadas del siglo XX, que contienen información de gran interés que podría ayudar a entender mejor la evolución de la TAV en nuestro país. Sin embargo, como ya hemos señalado, la gran amplitud de recursos e información hacen imposible llevar a cabo revisiones profundas de estos. Por este motivo pensamos que un estudio de archivo de mayor alcance con el ánimo de localizar y catalogar estos textos podría resultar de gran interés.

Igualmente, existen otras líneas de investigación relacionadas con la historia de esta modalidad general de traducción que podrían ser pertinentes. Una es, creemos, una investigación que profundice en el aspecto traductológico de las versiones multilingües. En los diversos estudios consultados acerca de las versiones, son escasas las referencias acerca de las características de la traducción, propiamente dicha, en estas producciones, pues estos trabajos parecen haberse centrado, sobre todo, en el aspecto cinematográfico y en el impacto cultural y la recepción de estas. Las pocas palabras acerca de la traducción de estas películas es que era de corte extranjerizante. Esta es la razón por la que creemos relevante llevar a cabo estudios descriptivos que profundicen en las características y tendencias de la traducción en esta modalidad. Esto, además, podría enlazarse con otro posible campo pendiente de investigar: el rol de los estudios de Joinville como centro de traducción europeo durante la década de 1930 no ya solo como lugar de producción de las versiones multilingües, sino como estudio de doblaje.

De la misma manera, otra modalidad de TAV en desuso que podría ser de interés como objeto de futuras investigaciones es la traducción de intertítulos. A lo largo del **Capítulo 1**, hemos podido observar que aún existen muchas dudas acerca de cómo era el proceso de traducción de estos rótulos explicativos: qué agentes participaban, en qué condiciones se daba, quién era el responsable de la traducción, la existencia de intertítulos en dos o más idiomas, etc. Dada la falta de bibliografía académica al respecto, en muchos casos hemos tenido que recurrir a fuentes primarias para tratar de rellenar los huecos en torno a este tema. Esto enlazaría, pues, con nuestros ánimos de llevar a cabo estudios de archivo con el deseo de completar la información disponible. Sería también interesante poder observar esta modalidad en el contexto de España: llevar a cabo no solo revisiones de documentos históricos de prensa, sino también trabajos de corte descriptivo que pudieran comparar los textos originales con las traducciones hechas en nuestro país para observar las técnicas y métodos de traducción,

las tendencias hacia la extranjerización o la familiarización, la supresión y adición de intertítulos, la traducción de intertítulos a otros idiomas hablados en España, etc. Para ello, no obstante, serían necesarias visitas a filmotecas y archivos, pues es la única manera de tener acceso a estas traducciones originales.

Por otro lado, en lo que respecta a nuestro país, pensamos que podría ser interesante profundizar en la historia del doblaje y del *dubbese* en España, investigando más acerca de las características del modelo de lengua que hemos denominado *español europeo* y la relación entre este y la lengua utilizada en el teatro en España. También despierta nuestra curiosidad el subtítulo. Tal y como hemos observado a lo largo del presente trabajo, esta modalidad fue una de las primeras utilizadas en nuestro país con la llegada del cine sonoro, conviviendo con el doblaje hasta el estallido de la Guerra Civil, tras la que estuvo prohibida y abandonada hasta finales de los años sesenta, cuando su uso sería despenalizado para películas estrenadas en condiciones muy determinadas. Tras el fin de la dictadura, el uso de esta modalidad se despenalizaría por completo. Sin embargo, no sería hasta las primeras décadas del siglo XXI cuando el subtítulo comenzaría a ganar algo más de popularidad entre los espectadores españoles con la llegada de, por ejemplo, la televisión digital terrestre (TDT) y el VOD. Dicho esto, son escasos los estudios históricos alrededor de esta modalidad que vayan desde sus orígenes hasta su situación actual en nuestro país. Por ello, consideramos que una investigación al respecto sería pertinente.

Ya centrándonos en Hispanoamérica y el español neutro, son varios los posibles estudios que pensamos que podrían surgir de nuestro trabajo. Dado el alcance de la presente tesis doctoral, nuestra revisión de la historia de la TAV en esta región no ha profundizado en la evolución de esta en cada uno de los países que la conforman. Por esta razón, en consonancia con la labor que ya está siendo realizada por Fuentes-Luque (2019a, 2019b) o con obras como la de Nájjar (2015), pensamos que estudios específicos alrededor de la historia de la TAV en los distintos países de Hispanoamérica podrían resultar bienvenidos. Igualmente, pensamos que son necesarias más investigaciones que profundicen en la historia del español neutro. Esto, creemos, podría ayudar a descubrir más acerca de esta forma de *dubbese* (origen exacto, desarrollo, etc.) y podría contribuir a documentar de forma más clara momentos clave en la historia de la TAV no solo de Hispanoamérica, sino de todo el mercado de habla hispana (recordemos que, en las

décadas de 1960 y 1970, esta variedad se empleó en doblajes televisivos destinados tanto a los distintos países hispanoamericanos como a España).

Más allá, Mereu Keating y O'Sullivan (2021: 436) afirman lo siguiente acerca de la evolución y estado actual de los estudios históricos en la TAV:

AVT history is only gradually developing its own periodization. Key moments include the coming of sound in the late 1920s (or, in some countries, the 1930s), the involvement of computers and video technology from the 1980s, the development of the DVD format and the introduction of special interest channels via satellite in the late 1990s, and the recent shift from analogue to digital in the 2010s, all of which changed the norms in the industry and established a range of niche channels and audiences each requiring their own method of mediation.

En consonancia con las autoras, pensamos que son necesarias futuras investigaciones que profundicen en otros momentos históricos de la TAV no solo en España, sino en otros países, regiones y continentes. En este sentido, nos gustaría destacar aportaciones como la de Athanasiadi (2021), que investiga la historia del subtítulo desde el punto de vista tecnológico desde los orígenes de la modalidad, pasando por la llegada del DVD y la TDT, hasta la llegada del VOD, dedicando además pasajes a aspectos novedosos como la implementación de herramientas de traducción asistida en la nube y el uso de traducción automática en el subtítulo; o las de Hayes (2021a, 2021b), quien está llevando a cabo la labor de trazar el actual desarrollo y tendencias de la industria del doblaje en habla inglesa motivada por la aparición, en la década de 2010, de las plataformas de VOD. Igualmente, trazar la historia de otras modalidades de la TAV, como el *voice-over*, también se antoja como una prometedora línea de investigación futura.

En cuanto a la retraducción en la TAV y a los redoblajes, existen también dos posibles ámbitos de investigación que surgen a raíz de nuestra tesis doctoral: uno sería llevar a cabo más trabajos de corte descriptivo que comparen traducciones originales con retraducciones —ya sean de distintas variedades lingüísticas o de la misma— con entrevistas a agentes implicados que permitan conocer más acerca del papel de los textos originales en la toma de decisiones de traductores, ajustadores, etc. Otro podría ser indagar acerca del porqué del aparente rechazo a los redoblajes en nuestro país.

En los aspectos relacionados con el análisis traductológico de nuestra tesis doctoral, son también varios los estudios que creemos podrían emanar de la presente investigación. El primero sería el de llevar a cabo más análisis similares al realizado en este trabajo, pues,

de esta manera, podríamos descubrir, más allá de un estudio de caso, las tendencias traductológicas del español neutro, del europeo y cómo se diferencian entre ellas en el caso de tratarse de retraduccion. El segundo, analizar un producto audiovisual empleando exclusivamente nuestra propuesta de macrotécnicas, a fin de confirmar la fiabilidad de nuestra aportación y si esta resulta, como pretendemos, de un manejo sencillo. El tercero, investigar más acerca de la aplicación de la réplica como unidad de análisis traductológico en textos audiovisuales, pues hasta la fecha son pocos los estudios que han empleado esta unidad más allá del campo de la traducción teatral. Por último, pensamos que una mayor reflexión en torno a los conceptos de *traducción literal* y *traducción natural* —tal y como la entiende Martí Ferriol (2006)— podría ser también enriquecedor desde un punto de vista teórico.

Con estas palabras cerramos nuestra tesis doctoral. Esperamos que esta resulte de interés para la comunidad académica y que pueda abrir nuevas vías de investigación respecto a la historia de la TAV, su relación con la evolución del cine y los estudios descriptivos en traducción, campos, como bien hemos indicado al inicio de este trabajo, de gran interés tanto personal como investigador y de los que todavía quedan pendientes futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- [Portada] (1943, 12 de diciembre). *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*.
- [Portada] (1943, 19 de diciembre). *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*.
- [Portada] (1943, 26 de diciembre). *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*.
- [Publicidad de la película *Tiefland* (Adolf E. Licho, 1922)] (1922, marzo). *Arte y Cinematografía*, s.p.
- 2 U.S. Films Fail in Milan, but Another Scores, as Does Ufa Entry (1930, 16 de diciembre). *Variety*, 7.
- 4 Millions, 8,000 Dates, “Snow White” ’38 Record (1938, 24 de diciembre). *Motion Picture Herald*, 17.
- Abdelaal, N. (2020). *Translation Between English and Arabic, A Textbook for Translation Students and Educators*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- A.I.N.A.: Animación Integrada para Niños y Adultos como recurso educativo y cultural (s.f.). Recuperado de: <http://aina.unizar.es/index.php>.
- Alba, L. (Seud.). (1930). El triunfo del idioma. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México* (pp. 200–201). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alba, L. (Seud.). (1931a). Los remedios que se aplicaron. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México* (pp. 233–234). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alba, L. (Seud.). (1931b). La homicida. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México* (p. 249). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alis Ferrer, L. (2021). Sobre la traducción de canciones de anime para subtítulo. En B. Reverter Oliver, J. J. Martínez Sierra, D. González Pastor y J. F. Carrero Martín

- (Eds.), *Modalidades de traducción audiovisual. Completando el espectro* (pp. 27–34). Granada: Editorial Comares.
- Almeida Guillán, D. (2001). Traducción y teatro: una propuesta didáctica basada en la traducción al español de Gilles de Raiz de Vicente Huidobro. *Lenguaje y Textos*, 17, 159–168.
- Almendros, N. (1984). *A Man With a Camera*. Nueva York: Farrar, Straus, Giroux.
- Andrew, D. (1987). France. En W. Luhr (Ed.), *World Cinema Since 1945: An Encyclopedic History*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Company.
- Aragón, A. (1930). Spanish talkies. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México* (pp. 216–222). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arencibia Rodríguez, L. (1976). *¿Traducción científica o traducción intuitiva? Introducción al análisis de los aspectos teóricos de la traducción del francés al español*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Argentina reglamenta doblaje obligatorio para cine y TV (2013, 17 de julio). BBC News. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2013/07/130716_ultnot_argentina_doblaje_ley_cch.
- Argentine will not fall for coast's Spanish version (1930, 7 de diciembre). *Variety*, 6.
- Arias Orozco, E. (2010). *La metodología de la investigación*. Curso de Investigación para Docentes de la Católica del Norte Fundación Universitaria. Recuperado de: [https://www.ucn.edu.co/Biblioteca Institucional Cemav/Curso-basico-investigacion/11Tema7.html](https://www.ucn.edu.co/Biblioteca_Institucional_Cemav/Curso-basico-investigacion/11Tema7.html).
- Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (s.f.). Recuperado de: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do.
- Athanasiadi, R. (2021). *Technology as a Driving Force in Subtitling*. En L. Mejías-Climent y J. F. Carrero Martín (Eds.), *New Perspectives in Audiovisual Translation*.

- Towards Future Research Trends* (pp. 139–165) Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Ávila, A. (1997a). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial CIMS 97.
- Ávila, A. (1997b). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Bacardí, M. (2015). Traducción y represión. El catalán durante la primera etapa de la dictadura de Franco (1939-1961). *Meta : Journal Des Traducteurs*, 60(2). DOI: <https://doi.org/10.7202/1032863ar>.
- Ballard, M. (1993). L'unité de traduction: essai de redéfinition d'un concept. En M. Ballard (Ed.), *La Traduction à l'Université: Recherches et propositions didactiques* (pp. 223–262). Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Ballester Casado, A. (2001). *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Editorial Comares.
- Baños-Piñero, R. (2004). La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales: estudio descriptivo-contrastivo de Friends y Siete vidas. *Fòrum de Recerca*, 10.
- Baños-Piñero, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete vidas y Friends*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada.
- Baños-Piñero, R. y Chaume, F. (2009). Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation. *InTRAlinea. Online Translation Journal, Special issue: The translation of dialects in multimedia*. Recuperado de: <https://www.intralinea.org/specials/article/1714>.
- Barnier, M. (2010). *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Barnier, M. (2019). The Reception of Dubbing in France 1931-3: The Case of Paramount. En C. O'Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 221–238). Oxford: Oxford University Press.

- Bartoll Teixidor, E. (2012). La subtitulación en España: un panorama en transformación. En J. J. Martínez Sierra (Coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (pp. 69–80). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Bartoll Teixidor, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bartrina, F. y Espasa, E. (2005). Audiovisual Translation. En M. Tenny (Ed.), *Training for the New Millennium: Pedagogies for Translation and Interpreting* (pp. 83–100). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Bartrina, F. y Espasa, E. (2012). Panorama desde el puente. Tres lustros de investigación y docencia TAV y estudios de género. En J. J. Martínez Sierra (Coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (pp. 201–212). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Benseñor, J. (1993). El castellano neutro: sobre tremolinas y escándalos. *Idiomanía*, 2(19).
- Bericat Alastuey, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel.
- Bernárdez, E. (2002). La desaparición de la variedad lingüística en el doblaje cinematográfico (II). *El Trujamán. Revista Diaria de Traducción*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_02/28112002.htm.
- Besas, P. (1985). *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press.
- Biblioteca Nacional de España (s.f.). *Hemeroteca Digital*. Recuperado de: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>.
- Bill, B. (Seud). (1925, 25 de abril). ¿Son enemigos el cine y el teatro? *El Imparcial*, 6.
- Blanco, N. y Pirela, J. (2016). La complementariedad metodológica: Estrategia de integración de enfoques en la investigación social. *Espacios públicos*, 19(45), 97–

111. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/676/67646966005/html/index.html>.
- Böcking, S. (2008). *Suspension of Disbelief*. En W. Donsbach (Ed.), *The International Encyclopedia of Communication*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons, Ltd. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbiecs121>.
- Boillat, A. (2007). *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausana: Éditions Antipodes.
- Brant, R. (1986). *The History and Practice of French Subtitle*. Tesis doctoral presentada en la University of Texas at Austin.
- Bravo-García, E. (2009). Español de América, Español Internacional. En M. V. Camacho Taboada, J. J. Rodríguez Toro y H. López Morales (Eds.), *Estudios de lengua española: descripción, variación y uso. Homenaje a Humberto López Morales* (pp. 77–98). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Bravo-García, E. (2011). El español internacional: valoración actual y usos específicos. En Y. Congosto Martín y E. Méndez García de Paredes (Eds.), *Variación lingüística y contacto de lenguas en el mundo hispánico* (pp. 49–71). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Bruce, J. (1953). *Those Perplexing Argentines*. Nueva York: Longman.
- Brugué Botia, L. (2013). *La traducción de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació. Anàlisi de les versions catalana i española de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots el públics*. Tesis doctoral presentada en la Universitat de Vic.
- Bush, W. S. (1914, 26 de septiembre). Opportunity. *The Moving Picture World* 22(13), 1751.
- Cabezas García, M. (2017, 2 de agosto). *El español neutro: ¿igualdad dentro de la variedad?* Universidad Internacional de Valencia. Recuperado de: <https://www.universidadviu.com/es/actualidad/nuestros-expertos/el-espanol-neutro-igualdad-dentro-de-la-variedad>.

- Callejo Gallego, M. J. y Viedma Rojas, A. (2006). *Proyectos y estrategias de investigación social. La perspectiva de la intervención*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España S.L.
- Cantú Robert, R. (1932). La cinematografía, industria de porvenir para México. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México* (pp. 259–261). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carrero Martín, J. F. (2017). *Estudio descriptivo: análisis comparativo de técnicas y zonas de traducción en el doblaje y el redoblaje de La sirenita*. Trabajo de fin de máster presentado en la Universitat de València.
- Carrero Martín, J. F. (2020). Método y técnica en la traducción de modismos en obras audiovisuales. El caso *Archer*. *Revista de Lenguas Para Fines Específicos*, 26(1), 69–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.20420/rife.2020.314>.
- Carrero Martín, J. F. y Lapeña, A. L. (2020). Entre la página y la escena. ¿Dónde encuadrar la traducción teatral? *Sendebare*, 31, 1–22. DOI: <https://doi.org/10.30827/sendebare.v31i0.11814>.
- Carter, H. (1930). *The New Spirit in the Cinema. An Analysis and Interpretation of the Parallel Paths of the Cinema, which have led to the present Revolutionary Crisis forming a Study of the Cinema as an Instrument of Sociological Humanism*. Londres: Harold Shaylor.
- Castro, X. (1996). *El español neutro en la traducción*. Recuperado de: <http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccion/>.
- Castro-Ricalde, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. *La Colmena. Revista de La Universidad Autónoma Del Estado de México*, 82, 9–16.
- Catford, J. C. (1970). *Una teoría de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*. (Trad. de F. Rivera). Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Trabajo original publicado en 1965).

- Cerezo Merchán, B. (2012). *La didáctica de la traducción audiovisual en España: Un estudio de caso empírico-descriptivo*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I.
- Chaume, F. (1997). Translating Non-verbal Information in Dubbing. En F. Poyatos (Ed.), *Nonverbal Communication and Translation* (pp. 315–326). Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Chaume, F. (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. En D. Kelly (Ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: perspectivas profesionales* (pp. 47–48). Granada: Editorial Comares.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4, 145–153.
- Chaume, F. (2008). La compensación en traducción audiovisual. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. 13, 71–84.
- Chaume, F. (2012a). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Londres: Routledge.
- Chaume, F. (2012b). La traducción para el doblaje. Visión retrospectiva y evolución. En J. J. Martínez Sierra (Coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (pp. 25–37). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Chaume, F. (2013a). The Turn of Audiovisual Translation. New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces*, 2, 107–125. DOI: <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>.
- Chaume, F. (2013b). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *TRANS. Revista de Traductología*, 17, 13–34. DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225>.
- Chaume, F. (2016a). La investigación en normas matriciales de traducción para doblaje. En B. Cerezo Merchán, F. Chaume, X. Granell, J. L. Martí Ferriol, J. J. Martínez

- Sierra, A. Marzà y G. Torralba Miralles (Eds.), *La traducción para doblaje en España: Mapa de convenciones* (pp. 11–24). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaime I. Servei de comunicació i publicacions.
- Chaume, F. (2016b). La traducción para doblaje. En B. Cerezo Merchán, F. Chaume, X. Granell, J. L. Martí Ferriol, J. J. Martínez Sierra, A. Marzà y G. Torralba Miralles (Eds.), *La traducción para doblaje en España: Mapa de convenciones* (pp. 25–36). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaime I. Servei de comunicació i publicacions.
- Chaume, F. (2018a). Is Audiovisual Translation Putting the Concept of Translation Up Against the Ropes? *Journal of Specialised Translation*, 30, 84–104.
- Chaume, F. (2018b). The Retranslation and Mediated Translation of Audiovisual Content in Multilingual Spain: Reasons and Market Trends. *Status Quaestionis*, 15, 12–27. DOI: <https://doi.org/10.13133/2239-1983/14569>.
- Chaume, F. (2019). Audiovisual Translation. En *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies* (pp. 311–351). Londres: Routledge.
- Chaume, F. y García de Toro, C. (2010). *Teories actuals de la traductologia*. Alzira: Edicions Bromera.
- Chaves, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Cherubini, A. (2019). *A transferência de significado na tradução audiovisual. Uma análise sobre a recharacterização das personagens nas legendas portuguesas de “Nuovo Cinema Paradiso”*. Trabajo de fin de máster presentado en la Università degli Studi di Padova.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Codina, L. (2020, 31 de julio). *Preguntas de investigación en tesis doctorales y trabajos académicos*. Recuperado de: <https://www.lluiscodina.com/preguntas-de-investigacion-tesis-doctorales/>.

- Cornu, J. F. (2014). *Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Cornu, J. F. (2019). The Significance of Dubbed Versions for Early Sound-film History. En C. O'Sullivan y J.F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 191–220). Oxford: Oxford University Press.
- Corrius, M. (2008) *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities, Restrictions, Theoretical Implications*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Couselo, J. M. (1969). *El negro Ferreyra: un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland.
- Crafton, D. (1995). El público y la conversión al sonoro en Hollywood, 1923-1932. En M. Palacio y P. Santos (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (pp. 37–73). Madrid: Cátedra.
- Craig, S. (2007, 24 de agosto). El mundo del doblaje. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-mundo-del-doblaje-nid937262/>.
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Crewe, A. (2018, 18 de mayo). Subtitling for Cinema: A Brief History. *The Artifice*. Recuperado de: <https://the-artifice.com/subtitling-cinema-history/>.
- Cruz, I. (2021, 23 de marzo). Películas dobladas no fueron prohibidas en los cines. *Datanoticias*. Recuperado de: <https://44.193.109.114/2021/03/23/doblaje-mexicano-no-queda-prohibido-en-los-cines-cambios-al-articulo-8-de-la-ley-federal-de-cinematografia/>.
- Currás-Móstoles, R. y Candel-Mora, M. Á. (2011). La traducción de la especificidad del texto teatral: la simbología de *A Man for All Seasons*. *Entreculturas*, 3, 37–58. DOI: <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi3.11623>.

- Damaskinidis, G. (2019). Intersemiotic Explicitation of Non-verbals in Amateur Subtitling. *Syn-Thèses*, 9-10, 25–42. DOI: <https://doi.org/10.26262/st.v0i9.7619>.
- Danan, M. (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 36(4), 606–614. DOI: <https://doi.org/10.7202/002446ar>.
- Danan, M. (1994). *From Nationalism to Globalization: France's Challenges to Hollywood's Hegemony*. Tesis doctoral presentada en la Michigan Technological University.
- De Beaugrande, R. (1978). *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum.
- De Beaugrande, R. (1980). Toward a Semiotic Theory of Literary Translating. En W. Wilss (Ed.), *Semiotik und Übersetzen*. Tübinga: Gunter Narr Verlag.
- De Girac, G. (1929). ¿Es práctico el cine parlante? En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México*. (pp. 56–62). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Higes-Andino, I., Prats-Rodríguez, A. M., Martínez-Sierra, J. J. y Chaume, F. (2014). Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 58(1), 134–145. DOI: <https://doi.org/10.7202/1023813ar>.
- Del Barco, M. (2022). Spanish 'Dracula' finds new blood, more than 90 years after its release. *National Public Radio*. Recuperado de: <https://www.npr.org/2022/09/19/1122120454/spanish-dracula-finds-new-blood-more-than-90-years-after-its-release>.
- De la Cuesta-Benjumea, C. (2008). ¿Por dónde empezar? La pregunta en investigación cualitativa. *Enfermería Clínica*, 18(4), 205–210. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1130-8621\(08\)72197-1](https://doi.org/10.1016/S1130-8621(08)72197-1).
- De los Reyes, A. (1996). El gobierno mexicano y las películas denigrantes. 1920-1931. En I. Durán, L. Trujillo y M. Vereá (Eds.), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine* (pp. 23–36). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Decreto 1091/88. Reglamentación de la Ley N.º 23.316. Boletín Oficial de la República Argentina. 25 de agosto de 1988. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/215000-19999/217461/norma.htm>.
- Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía. Diario Oficial de la Federación. 05 de enero de 1999. Recuperado de: http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4967917&fecha=05/01/1999.
- Decreto Reglamentario 933/2013 Reglamentario de la Ley 23.316. Boletín Oficial de la República Argentina. 17 de julio de 2013. Recuperado de: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-933-2013-217418/texto>.
- De Grazia, V. (1989). Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. *The Journal of Modern History*, 6(1), 53–87.
- Del Valle, A. (1943, 13 de diciembre). Voces que no quieren ser dobladas ni doblegadas. *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*, s. p.
- Delabastita, D. (1990). Translation and The Mass Media. En S. Bassnett y A. Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture* (pp. 97–109). Londres: The Pinter Press.
- Delisle, J. (1988). *Translation: An Interpretative Approach*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Denzin, N. K. (1990). Triangulation. En J. P. Keeves (Ed.), *Educational research, methodology and measurement: an international handbook* (pp. 511–513). Oxford: Pergamon Press.
- Di Giovanni, E. (2016a). Dubbing and Redubbing Animation: Disney in the Arab World. *Altre Modernità*, 92–106. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/6850>.
- Di Giovanni, E. (2016b). New Imperialism in (Re)translation: Disney in the Arab world. *Perspectives*, 25(1), 4–17. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2016.1234490>.

- Díaz-Cintas, J. (2001). *Traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Almar.
- Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz-Cintas, J. y Fernández Cruz, M. (2008). Using Subtitled Video Materials for Foreign Language Instruction. En J. Díaz-Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 214–263). Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. Londres: Routledge.
- Díez Puertas, E. (2016). Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948). *Secuencias. Revista de historia del cine*, 35, 59–83.
- Diller, H. J. y Kornelius, J. (1978). *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübinga: Max Niemeyer Verlag.
- Dixon, B. (2019). Titles and Translation in the Field of Film Restoration. En C. O’Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 25–39). Oxford: Oxford University Press.
- Doblaje Disney (2003, 13 de mayo). *Diana Santos*. Recuperado de: <https://www.doblajedisney.com/diana-santos/>.
- Doblaje Disney (2010, 21 de enero). *Biografía de Edmundo Santos*. Recuperado de: <https://www.doblajedisney.com/biografia-de-edmundo-santos/>.
- Dore, M. (Ed.). (2018). *Status Quaestionis*, 15. DOI: <https://doi.org/10.13133/2239-1983/15>.
- D’hulst, L. y Gambier, Y. (Eds.). (2018). *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Dupré la Tour, C. (2019). Early Titling on Films and Pathé's Innovative and Multilingual Strategies in 1903. En *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 41–64). Oxford: Oxford University Press.
- Durovicová, N. (1992). Translating America: The Hollywood Multilinguals. En R. Altman (Ed.), *Sound Theory, Sound Practice* (pp. 138–153). Londres: Routledge.
- Dwyer, T. (2005). Universally Speaking: Lost in Translation and Polyglot Cinema. *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, 4, 295–310. DOI: <https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.143>.
- Dym, J. (s.f.). *A Brief History of Benshi (Silent Film Narrators)*. Japan Society. Recuperado de: https://aboutjapan.japansociety.org/a_brief_history_of_benshi.
- Egoyan, A. y Balfour, I. (2004). Introduction. En A. Egoyan e I. Balfour (Eds.), *Subtitles: On the Foreignness of Film* (pp. 21–32). Cambridge: The MIT Press.
- El Halli Obeid, L. (2012, 1 de agosto). La normalidad de Frankenstein: El español neutro y el doblaje. *Revista Nexos*. Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=14931>.
- Elías Riquelme, F. (1928, 26 de julio). Los títulos de las películas. *Popular Film (104)*, 4.
- Espasa, E. (2001). La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves. En R. Agost Canós y F. Chaume (Eds.), *La traducción de los medios audiovisuales* (pp. 57–64). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Enciclopedia Humanidades. (s.f.). Historia de la televisión. Recuperado de: <https://humanidades.com/historia-de-la-television/>.
- Estivill Pérez, J. (1999). La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del doblaje en 1941. *Hispania*, 59(202), 678–691. DOI: <https://doi.org/10.3989/hispania.1999.v59.i202.607>.

- Even-Zohar, I. (1978). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. En J. S. Homes, J. Lambert y R. Van den Broeck (Eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literature Studies* (pp. 117–127). Lovania: Acco.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 117–127.
- Ezpeleta, P. (2007). *Teatro y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Fasold, R. W. (1984). *The Sociolinguistics of Society*. Oxford: Blackwell.
- Feeling flames in Paris again (1929, 6 de noviembre). *Variety*, 5.
- Fernández Fernández, L. M. (2000). Una figura desconocida del espectáculo finisecular español: el explicador de películas. En J. Serrano Alonso, A. Chouciño Fernández, L. M. Fernández Fernández, A. de Juan Bolufer, C. Patiño Eirín y C. Rodríguez Fer (Eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998* (pp. 215–230). Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio científico.
- Feydeau, G. (2017). *Por la ventana* (Trad. de A. L. Lapeña). (Traducción inédita). (Trabajo original de 1882).
- Finch, C. (1988). *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdom*. Nueva York: Abrams Books.
- First Dialog Feature in French Seen as Blown American Trade (1929, 5 de noviembre). *Variety*, 5.
- Foreign Language Bans Halt Hollywood Dubbing (1930, 15 de enero). *Variety*, 7.
- Foreign Talk Ban in Spain (1930, 1 de febrero). *Variety*, 4.
- French Disdain for Foreign Versions Becoming Stronger Than Any Quota (1930, 6 de diciembre). *Variety*, 6.
- French Picture Notes (1927, 9 de noviembre). *Variety*, 10.

- Fuentes, P. (2020). *Definición de escena y secuencia en el guion de cine y televisión*. Universidad Internacional de La Rioja. Recuperado de: <https://www.unir.net/marketing-comunicacion/revista/noticias/definicion-de-escena-y-secuencia-en-el-guion-de-cine-y-television/549204827410/>.
- Fuentes-Luque, A. (2012). La historia de la traducción audiovisual en Latinoamérica: Aproximación a su investigación. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica* (pp. 77–82). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Fuentes-Luque, A. (2019a). An Approach to Audio-Visual Translation and the Film Industry in Spain and Latin America. *Bulletin of Spanish Studies*, 96(5), 815–834. <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1605711>.
- Fuentes-Luque, A. (2019b). Silence, Sound, Accents: Early Film Translation in the Spanish-speaking World. En C. O’Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 133–150). Oxford: Oxford University Press.
- Fuentes-Luque, A. (2020a). La traducción audiovisual en Venezuela: aspectos históricos, técnicos y profesionales. *Sendebare*, 31, 51–68. DOI: <https://doi.org/10.30827/sendebare.v31i0.11802>.
- Fuentes-Luque, A. (2020b). When Puerto Rico Talked to the World: Pioneering Dubbing in the Caribbean. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 41:1, 136–151, DOI: <https://doi.org/10.1080/01439685.2020.1766277>.
- Fuera de cuadro (1940, 20 de octubre). *Primer Plano. Revista Española de Cinematografía*, s.p.
- Fumitoshi, K. (2009). Subtitling in Japan. En G. C. F. Fong y K. K. L. Au (Eds.), *Dubbing and Subtitling in a World Context* (pp. 23–26). Hong Kong: The Chinese University Press.
- Fundación del Español Urgente (2011, 04 de febrero). *Hispanoamérica, Iberoamérica y Latinoamérica no son sinónimos*. Recuperado de: <https://www.fundeu.es/recomendacion/hispanoamerica-iberoamerica-latinoamerica/>.

- Galan, D. (2003). La lengua española en el cine. En *El español en el mundo: Anuario del Instituto Cervantes 2003* (pp. 21–34). Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- Gamal Eldin, S. S. (2015). *La traducción teatral del español al árabe. Análisis de obras en árabe de Antonio Gala: ¿Texto para leer o texto para representar?* Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada.
- García Aguiar, L. C. y García Jiménez, R. (2011). La influencia del meta en traducción: el doblaje de *Los Picapiedra* al español neutro. *Estudios de Traducción*, 1, 127–138. DOI: <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36482>.
- García Escudero, J. M. (1967). *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional.
- García Izquierdo, I. (2006). El español neutro y la traducción de los lenguajes de especialidad. *Sendeban*, 17(0), 149–167. DOI: <https://doi.org/10.30827/sendeban.v17i0.1014>.
- García Izquierdo, I. (2009). El español neutro en los discursos de especialidad: ¿mito, utopía o realidad? *Íkala, Revista De Lenguaje Y Cultura*, 14(23), 15–39.
- Gargatagli, M. (2012, 24 de septiembre). *La traducción neutra no es una pipa*. Clarín. Recuperado de: https://www.clarin.com/rn/literatura/traduccion-neutra-pipa_0_r1C4dJhDmg.html.
- Garnier, G. (1985). *Linguistique et traduction: éléments de systématique verbale comparée du français et de l'anglais*. Caen: Paradigme.
- Garrocho Rangel, J. A. y Pozos Guillén, A. de J. (2012). ¿De dónde surgen las preguntas de investigación? En A. A. Gordillo Moscoso, Ú. F. Medina Moreno y M. Pierdant Pérez (Eds.), *Manual de investigación clínica* (pp. 1–10). México: Editorial Manual Moderno.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.

- Gil Latorre, F. (2010). Fase preliminar de un proyecto de investigación. *Revista Clínica de Medicina Familiar*, 3(1), 46–50.
- Giménez Casset, E. (2014, 4 de septiembre). *¿No al doblaje? Sí al doblaje. Sí a la versión original subtitulada*. Traductores Audiovisuales de la Argentina. Recuperado de: <http://tavargentina.com/2014/11/no-al-doblaje-si-al-doblaje-si-a-la-version-original-subtitulada/>.
- Glancy, M. (1999). *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood “British” Film 1939-1945*. Manchester: Manchester University Press.
- Glosario de español neutro (s.f.). Recuperado de: <https://tav-ctpcba.github.io/Glosario/>.
- Goldflam, H. E. (1930, 5 de febrero). Argentine. *Variety*, 7.
- Gomery, D. (1980). Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound. *Yale French Studies*, 60, 80–93. DOI: <https://doi.org/10.2307/2930006>.
- Gomery, D. (1995). La llegada del sonido a Hollywood. En M. Palacio y P. Santos (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (pp. 9–35). Madrid: Cátedra.
- Gómez Bermúdez de Castro, R. (1993). La transformación del cine sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos. En E. C. García Fernández (Coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 97–108). Madrid: Editorial Complutense.
- Gómez Capuz, J. (2009). El tratamiento del préstamo lingüístico en los libros de texto de bachillerato y en las obras divulgativas. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 17.
- Gómez Font, A. (2012, 19 de abril). *El español neutro o internacional*. Fundación Del Español Urgente. Recuperado de: <https://www.fundeu.es/escribireninternet/espagnol-neutro-o-internacional/>.

- González Doreste, D. M. (1995). El teatro de Copi: traducción y recepción. En F. Lafarga y R. Dengler Gassin (Eds.), *Teatro y traducción* (pp. 413–424). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- González Quevedo, M. (2021). *El método de traducción en películas de ciencia ficción: estudio contrastivo del doblaje y el subtítulado*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Goris, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target. International Journal of Translation Studies*, 5(2), 169–190. <https://doi.org/10.1075/target.5.2.04gor>.
- Górska, K. (2015). Ni doblaje ni subtitulación. El gran éxito del *voice-over* en la televisión polaca. *Quaderns de Cine*, 10, 63–72. DOI: 10.14198/QdCINE.2015.10.07.
- Gottlieb, H. (2002). Titles on Subtitling 1929-1999. An International Annotated Bibliography: Interlingual Subtitling for Cinema, TV, Video and DVD. *Rassegna Italiana Di Linguistica Applicata*, 34(1–2), 215–397. DOI: 10.1400/58899.
- Gregorio Cano, A. (2017). Problemas de traducción, detección y descripción: un estudio longitudinal en la formación de traductores. *Revista Digital de Investigación En Docencia Universitaria*, 11(2), 25–49. DOI: <https://doi.org/10.19083/ridu.11.552>.
- Grinnell, R. M. J., Williams, M. y Unrau, Y. (2009). *Research Methods for BSW Students*. En R. Hernández Sampieri, C. Fernández Collado, y M. P. Baptista Lucio (2010) *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Grow, M. (1981). *The Good Neighbor and Authoritarianism in Paraguay: United States Economic Expansion and Great-power Rivalry in Latin America During World War II*. Lawrence: Regents Press of Kansas.
- Gruback, T. H. (1969). *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*. Bloomington: Indiana University Press.

- Guback, T. H. (1985). Hollywood's International Market. En T. Balio (Ed.), *The American Film Industry - Revised Edition* (pp. 463–486). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. (Ed. Rev.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. (1993). La traumática transición del cine español del mudo al sonoro. En E.C. García Fernández (Coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C* (pp. 3–24). Madrid: Editorial Complutense.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau i Möller, E., Torreiro, C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Guevara, A. (2013). *El español neutro: realización hablada. En audiovisuales, doblaje, web y marketing*. Buenos Aires: Iberoamericana/Comunicación.
- Gunckel, C. (2008). The War of the Accents: Spanish Language Hollywood Films in Mexican Los Angeles. *Film History: An International Journal*, 20(3), 325–343. DOI: DOI: 10.2979/FIL.2008.20.3.325.
- Gutiérrez Maté, M. (2017). El llamado “español latino” de los doblajes cinematográficos en la encrucijada entre el español mexicano, el “español general” y el “español neutro.” En S. Jansen y G. Müller (Eds.), *La traducción desde, en y hacia Latinoamérica: perspectivas literarias y lingüísticas* (pp. 247–274). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Guzmán, A. (1934, Julio). Los dobles. *Popular Film* (412), 1.
- Harris, B. y Sherwood, B. (1978). Translating as an Innate Skill. En D. Gerver y H. W. Sinaiko (Eds.), *Language, Interpretation and Communication* (pp. 155–170). Londres/Nueva York: Plenum Press.
- Hatim, B. y Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. (Trad. de S. Peña). Barcelona: Ariel. (Trabajo original publicado en 1990).

- Hayes, L. (2021a). Netflix Disrupting Dubbing: English Dubs and British Accents. *Journal of Audiovisual translationi*, 4(1), 1–26. DOI: <https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.148>.
- Hayes, L. (2021b). Linguistic Variation in Netflix's English Dubs: Memetic Translation of Galician-Spanish series *Fariña (Cocaine Coast)*. En L. Mejías-Climent y J. F. Carrero Martín (Eds.), *New Perspectives in Audiovisual Translation. Towards Future Research Trends* (pp. 185–210) Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Hays, W. H. (1927). Supervision from within. En J. P. Kennedy (Ed.), *The Story of The Films As told by Leaders of the Industry to the Students of the Graduate School of Business Administration, Geogre F. Baker Foundation, Harvard University* (pp. 29–54). Londres: Forgotten Books.
- Heinink, J. B. (1993). El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones. En E. C. García Fernández (Coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 25–46). Madrid: Editorial Complutense.
- Heinink, J. B. (1995). Las versiones múltiples. En M. Palacio y P. Santos (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (pp. 243–272). Madrid: Cátedra.
- Heinink, J. B. y Dickson, R. G. (1991). *CITA EN HOLLYWOOD. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Hemeroteca de la Filmoteca de Catalunya (s.f.). Recuperado de: <https://www.filmoteca.cat/web/es/node/20159>.
- Hemeroteca Municipal de Madrid (s.f.). Recuperado de: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/AyuntamientodeMadrid/Hemeroteca-Municipal?vgnextfmt=default&vgnextoid=b8c9ba1b6bd7d010VgnVCM100000b205a0aRCRD&vgnnextchannel=2af809f68134b010VgnVCM1000000b205a0aRCRD>.

- Hemilse Acevedo, M. (2011). La integración de metodologías: algunas posturas acerca de sus posibilidades y dificultades. *Contribuciones a Las Ciencias Sociales*, 12.
- Hermida, J. (1929). Desde Broadway. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México*. (pp. 41–42). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Bartolomé, A. I. y Mendiluce Cabrera, G. (2005). New Trends in Audiovisual Translation: The Latest Challenging Modes. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 31, 89–104.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hewson, L. y Martin, J. (1991). *Redefining Translation: The Variational Approach*. Londres: Routledge.
- Higginbotham, V. (1988). *Spanish Film Under Franco*. Austin: University of Texas Press.
- Historia del doblaje español (2021, 14 de junio). *Memoria de delfín*. RTVE. Recuperado de: <https://www.rtve.es/radio/20210614/doblaje-espanol-su-historia/2103361.shtml>.
- House, J. (1997). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Icart, R. (1988). *La révolution du parlant (vue par la presse française)*. Perpiñán: Institut Jean Vigo.
- If Patriotic Protection is Wanted [Spaniards will Provide It] (1961, 26 de abril). *Variety*, 138.
- Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Salamanca.

- Internet Archive. (s.f.). Recuperado de: www.archive.org.
- Internet Movie Database (s.f.). *Drácula*. Recuperado de: <https://www.imdb.com/title/tt0021815/>.
- Internet Movie Database (s.f.). *Cyrano de Bergerac*. Recuperado de: <https://www.imdb.com/title/tt0395983/>.
- Internet Movie Database (s.f.). *The Little Mermaid*. Recuperado de: https://www.imdb.com/title/tt0097757/?ref_=fn_al_tt_2.
- Iparraquirre, C. (2015). Hacia una definición del español neutro. *Síntesis*, (5).
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Simrishamn: Transedit.
- Ivarsson, J. (2004). *A Short Technical History of Subtitling in Europe*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20050428064154/http://www.transedit.se/history.htm>.
- Ivarsson, J. (2009). The History of Subtitles in Europe. En G. C. F. Fong y K. K. L. Au (Eds.), *Dubbing and Subtitling in a World Context* (pp. 3–12). Hong Kong: The Chinese University Press.
- Izard Martínez, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- Izard Martínez, N. (2001). Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 189–208). Madrid: Cátedra.
- Izod, J. (1988). *Hollywood and the Box Office 1895-1986*. Nueva York: Macmillan.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En R. A. Brower (Ed.), *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jarvie, I. (1992). *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Jarvinen, L. (2012). *The Rise of Spanish-language Filmmaking. Out of Hollywood's Shadow, 1929-1939*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press.
- Johnston, W. A. (1930, 19 de julio). The World War of Talking Pictures. *The Saturday Evening Post*, 31–33, 123–124.
- Kent, S. R. (1927). Distributing the Product. En J. P. Kennedy (Ed.), *The Story of The Films As told by Leaders of the Industry to the Students of the Graduate School of Business Administration, Geogre F. Baker Foundation, Harvard University* (pp. 203–232). Londres: Forgotten Books.
- Kinder, M. (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- King, G. (2015, 17 de junio). *The Multiple-Language Version Film: A Curious Moment in Cinema History*. Brenton Film. The Past, Present and Future of Film. Recuperado de: <https://www.brentonfilm.com/articles/the-multiple-language-version-film-a-curious-moment-in-cinema-history>.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. (Trad. de Gilberto Bello). Bogotá: Tercer Mundo Ediciones. (Trabajo original publicado en 1990).
- Kirchner, A. (1966, 24 de diciembre). Después del éxito de “Maria Rosa”, más películas dobladas en catalán. *Destino*, s. p.
- Kirchner, A. (1997, julio-agosto). V.O. Treinta años de cine en versión original. *Revista de Canal Plus*, 67.
- Klawans, S. (2000, 19 de noviembre). FILM; How the First World War Changed Movies Forever. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2000/11/19/movies/film-how-the-first-world-war-changed-movies-forever.html>.
- Koch, T. y Hernández Riaño, P. (2019, 10 de enero). El resbaladizo español neutro. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2019/01/09/actualidad/1547064331_421951.html.

- Koller, W. (1979). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: Quelle und Meyer.
- Kreimeier, K. (1999). *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. California: University of California Press.
- Lapeña, A. L. (2015). *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada.
- Lapeña, A. L. (2016). *A pie de escenario. Guía de traducción teatral*. Valencia: JPM Ediciones.
- Lapeña, A. L. (2021). La traducción del verso teatral y otras sinalefas (con ejemplos en portugués). En B. Reverter Oliver, J. J. Martínez Sierra, D. González Pastor y J. F. Carrero Martín (Eds.), *Modalidades de traducción audiovisual. Completando el espectro* (pp. 35–52). Granada: Editorial Comares.
- La prueba de Río Rita en Barcelona ha sido un éxito (1930, 16 de febrero). *El Heraldo de Madrid*, 12.
- Labaree, R. V. (2022). *Organizing Your Social Sciences Research Paper*. USC Libraries. Recuperado de: <https://libguides.usc.edu/writingguide>.
- Lambert, J. (1994). Ethnolinguistic Democracy, Translation Policy and Contemporary World Order (Dis)order. *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción, 1*, 23–36.
- Larose, R. (1989). *Théories contemporaines de la traduction*. Quebec: Presses de l'Université du Québec.
- Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui - le modèle interprétatif*. París: Hachette.
- Lee, Y. K. (2009). The History of Subtitling in Korea. En G. C. F. Fong y K. K. L. Au (Eds.), *Dubbing and Subtitling in a World Context* (pp. 27–35). Hong Kong: The Chinese University Press.

- Lénárt, A. (2018). América Latina según Whitney y Disney. El cine interamericano de la Política de Buena Vecindad en los años 1930 y 40. *Acta Hispanica*, 23, 55–67. DOI: <https://doi.org/10.14232/actahisp.2018.23.55-67>.
- León Aguinaga, P. (2009). *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid.
- León Aguinaga, P. (2010). *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España Franquista, 1939-1960*. Madrid: Editorial CSIC.
- Ley federal de cinematografía. Diario Oficial de la Federación. 29 de diciembre de 1992. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfc/LFC_orig_29dic92_ima.pdf.
- Ley n. ° 23.316. Boletín Oficial de la República Argentina. 23 de mayo de 1986. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23775/norma.htm>.
- Linares Rivas y Metrópolis (1927, 5 de mayo). *Popular Film*, 11.
- Liponetzky, C. (2003). Hollywood en porteño: polémica por doblaje. *Ámbito*. Recuperado de: <https://www.ambito.com/espectaculos/hollywood-porteno-polemica-doblaje-n3252791>.
- Llanos Martínez, H. (2017). Escucharemos a “Coco” en español mexicano: la historia del doblaje de los clásicos Disney. *Verne*. Recuperado de: www.verne.elpais.com. https://verne.elpais.com/verne/2017/11/23/articulo/1511450381_288419.html?id_externo_rsoc=TW_AM_CM.
- Llorente Pinto, M. del R. (2006). ¿Qué es el español neutro? *Cuadernos Del Lazarillo: Revista Literaria y Cultural*, 31, 77–81.
- Llorente Pinto, M. del R. (2013). *El español neutro existe*. Recuperado de: https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/121971/DLE_LlorentePinto_El_espanol_neutro_existe.pdf;jsessionid=D2A9385FA1BB8A2317432EC3826C2FDA?sequence=3.

- López Martín, L. (2015). *Los oficios cinematográficos en España (1895-1936)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Lörscher, W. (1991). *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*. Tübinga: Gunter Narr.
- Low, P. (2003). Singable Translations of Songs. *Perspectives: Studies in Translation*, 11(2), 87–103. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>.
- Lozano, M. D. (2008). *Aproximación a la traducción de la terminología médica de series dobladas al español: el caso de Urgencias*. Trabajo de fin de máster presentado en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lvóvskaya, Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Granada Lingüística.
- Malakoff, M. y Hakuta, K. (1991). Translation Skill and Metalinguistic Awareness in Bilinguals. En E. Bialystok (Ed.), *Language Processing in Bilingual Children* (pp. 141–166). Cambridge: Cambridge University Press.
- Manfredi, M. (2008). *Translating Text and Context: Translation Studies and Systemic Functional Linguistics. Volume 1: Translation Theory*. Bolonia: Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC). DOI: 10.6092/unibo/amsacta/2441.
- Manterola, C. y Otzen, T. (2013). Por qué investigar y cómo conducir una investigación. *International Journal of Morphology*, 31(4), 1498–1504. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022013000400056>.
- Marcelo Wirniter, G. (2003). Tipos de intervencionismo en la traducción de la literatura infantil y juvenil. En R. Muñoz Martín (Ed.), *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (pp. 633–639). Granada: Universidad de Granada.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Marco, J. (2004). Les Tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns: Revista de Traducció*, 11, 129–149.

- Margot, J. C. (1987). *Traducir sin traicionar: teoría de la traducción aplicada a los textos bíblicos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Martí Ferriol, J. L. (2003). *Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada del filme Monsters' Ball (inglés-español)*. Trabajo de fin de máster presentada en la Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2005). Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español del filme *Monsters' Ball*. *Puentes*, 6, 45–52.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch.
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martín Villa, L. (2015). *Estudio sobre la aceptación y utilización comercial del español neutro en Hispanoamérica*. DLM Internacional.
- Martínez Moreno, E. (2022). El español *neutro* en el doblaje latino: la imposición a través de luchas simbólicas. *Global Media Journal México*, 19(36), 1–26. DOI: <https://doi.org/10.29105/gmjmx19.36-465>.
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2011). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción*, 1, 151–170. DOI: <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36484>.

- Martínez Sierra, J. J. (Coord.). (2012a). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Martínez Sierra, J. J. (2012b). *Introducción a la traducción audiovisual*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Martínez Sierra, J. J. (2017). La traducción literal en el ámbito audiovisual. Método y técnica. *CLINA: Revista Interdisciplinaria de Traducción, Interpretación y Comunicación Intercultural*, 3(1), 13–34. DOI: <https://doi.org/10.14201/clina2017311334>.
- Martínez Sierra, J. J., Martí Ferriol, J. L., De Higes-Andino, I., Prats-Rodríguez, A. M. y Chaume, F. (2010). Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Transnational Approach. En V. Berger y M. Komori (Eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (pp. 15–32). Münster: Lit Verlag.
- Marzà, A. (2016). Los *takes* del doblaje. En B. Cerezo Merchán, F. Chaume, X. Granell, J. L. Martí Ferriol, J. J. Martínez Sierra, A. Marzà y G. Torralba Miralles (Eds.), *La traducción para doblaje en España: Mapa de convenciones* (pp. 37–59). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Marzà, A. y Prats Rodríguez, A. (2018). *La llengua periférica. El doblatge a les televisions públiques valenciana i balear*. Vic: Eumo Editorial.
- Mateu, C. (2008, 23-26 de septiembre). *La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40* [Ponencia]. En XXI Jornadas de Historia Económica de la Asociación Argentina de Historia Económica. Caseros, Argentina.
- Mayoral, R. (1998, 12 de marzo). *Traducción audiovisual, traducción intercultural, traducción subordinada* [Taller]. En Seminario de Traducción Subordinada. Sevilla, España.

- Mayoral, R. (2003). Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual. *Sendebarr*, 14, 107–126.
- Mayoral, R. (2012). El estudio de la traducción audiovisual: comentarios. En J. J. Martínez Sierra (Coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (pp. 179–185). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Mayoral, R. (2013, 1-6 de julio). *La imposibilidad de la traducción literal* [Conferencia inaugural]. En Seminario Internacional científico-práctico «Problemas actuales de traducción ruso-español y español ruso». Granada, España.
- Mazzitelli, C. y Garrido Domené, F. (2019). Las variedades del español a través del doblaje cinematográfico. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 7(2), 63–82.
- Melton, J. G. (2011). *The Vampire Book. Encyclopedia of the Undead*. Canton: Visible Ink Press.
- Mendez-Leite, F. (1941). *45 años de cinema español. Proceso Cronológico - Esquema de Orientación*. Madrid: Bailly Bailliere.
- Mendez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Mendívil Iturrios, C. A. (1995). *El doblaje de voz para la televisión en México*. Tesis de licenciatura presentada en la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mera, M. (1999). Read My lips: Re-evaluating Subtitling and Dubbing in Europe. *Links and Letters*, 6, 73–85.
- Mereu Keating, C. (2013). ‘100% Italian’: The Coming of Sound Cinema in Italy and State Regulation on Dubbing. *California Italian Studies*, 4 (1). DOI: <https://doi.org/10.5070/C341016014>.
- Mereu Keating, C. (2016). *The Politics of Dubbing. Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*. Berna: Peter Lang.

- Mereu Keating, C. (2019). A “delirium tremens”: Italian-language Film Versions and Early dubbings by Paramount, MGM, and Fox (1930-1933). En C. O’Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 151–176). Oxford: Oxford University Press.
- Mereu Keating, C. y O’Sullivan (2021). Researching the History of Audiovisual Translation. En Rundle, C. (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation History* (pp. 435–451). Londres: Routledge.
- Merino Álvarez, R. (1994a). La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos. En M. Raders y R. Martín-Gaitero (Eds.), *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción* (pp. 397–404). Madrid: Editorial Complutense.
- Merino Álvarez, R. (1994b). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de León.
- Merino Álvarez, R. (2005). La investigación sobre teatro traducido inglés español 1995-2004. *Cadernos de Literatura Comparada. Teatro Em Tradução*, 12/13, 99–121.
- Mertens, D. M. (2005). *Research and Evaluation in Education and Psychology. Integrating Diversity with Quantitative, Qualitative, and Mixed Methods*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Mex. fans for silents (1930, 24 de diciembre). *Variety*, 50.
- M-G Seeks Foolproof Dubbing Method for Version to Cut \$40,000 Wkly. Nut. (1930, 23 de diciembre). *Variety*, 6.
- Minguet Batllori, J. M. (1995). El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa. En M. Palacio y P. Santos (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro* (pp. 157–175). Madrid: Cátedra.
- Minguet Batllori, J. M. (2008). *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

- Miquel Rendón, Á. (1995). *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. En *Meta: Journal Des Traducteurs*, 47(4), 498–512. DOI: <https://doi.org/10.7202/008033>.
- Monje Álvarez, C. A. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*. Neiva: Universidad Surcolombiana.
- Montero Domínguez, X. (2017). El doblaje en el Estado Español: de la nacionalización a la normalización lingüística. En X. Montero Domínguez (Ed.), *El doblaje. Nuevas vías de investigación*. (pp. 5–19). Granada: Editorial Comares.
- Montes Ibars, S. (2017). *Saturnino Ulargui y la distribución cinematográfica en el contexto de la II República Española*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Salamanca.
- Morales Pérez, S. (2017, 13 de julio). *Las primeras series extranjeras*. RTVE. Recuperado de: <https://www.rtve.es/rtve/20170713/primeras-series-extranjeras/1580944.shtml>.
- Moreno Cabrera, J. C. (2008). *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva*. Barcelona: Ediciones Península.
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Londres: Routledge.
- Muñoz, R. (1999). Contra sísifo: interdisciplinarietà y multiculturalidad. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 7(2), 153–163. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961354>.
- Myers, L. (1973). The Art of Dubbing. *Filmmakers Newsletter*, 6, 56–58.
- Nájar, S. (2015). *El doblaje de voz. Volumen I: En busca de los orígenes*. Autoedición.

- Natzén, C. (2019). Film Translation in Sweden in the Early 1930s. En C. O’Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 255–265). Oxford: Oxford University Press.
- Navarro Tomás, T. (1931). El Idioma Español en el Cine Parlante ¿Español o Hispanoamericano? *Hispania*, 14(1), 9–30.
- Neunzig, W. y Tanqueiro, H. (2007). *Estudios empíricos en traducción. Enfoques y métodos*. Girona: Documenta Universitaria.
- Neutrolatino (s.f.). Recuperado de: <https://www.neutrolatino.com/>.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Newmark, P. (1991). *About Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Newmark, P. (1992). *Manual de Traducción*. (Trad. de V. Moya). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1988).
- Newmark, P. (1993). *Paragraphs on Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Newmark, P. (1998). *More Paragraphs on Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E. A. y Taber, C. R. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. (Trad. de A. de la Fuente Adánez). Madrid: Ediciones Cristiandad. (Trabajo original publicado en 1974).
- Nord, C. (1996). El error en la traducción: categorías y evaluación. En A. Hurtado Albir (Ed.), *La enseñanza de la traducción* (pp. 31–56). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Ámsterdam: Rodopi.

- Nornes, A. M. (2007). *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nuevo régimen de importación de películas (1941, 27 de abril). *Primer Plano. Revista española de cinematografía*, s.p.
- O'Brien, C. (2019). Dubbing in the Early 1930s: An Improbable Policy. En C. O'Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 177–189). Oxford: Oxford University Press.
- O'Sullivan, C. y Cornu, J. F. (2019a). History of Audiovisual Translation. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 15–30). Londres: Routledge.
- O'Sullivan, C. y Cornu, J. F. (2019b). Film History Meets Translation History: The Lure of the Archive. En C. O'Sullivan y J. F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 1–23). Oxford: Oxford University Press.
- O'Sullivan, C. y Cornu, J. F. (Eds.). (2019c). *The Translation of Films 1900-1950* (pp. 1–23). Oxford: Oxford University Press.
- Omori, K. (s.f.). *Benshi: Who Are They?* Benshi: Silent Film Narrators in Japan. Recuperado de: <https://www.hamilton.edu/academics/open-curriculum/digital-hamilton/projects/Benshi-Silent-Film-Narrators-in-Japan/who-are-they>.
- Orden de 23 de abril de 1941. (1941, abril). Nuevo régimen de importación de películas. *Primer Plano*, s.p.
- Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano. Boletín Oficial del Estado. 25 de enero de 1947. Recuperado de: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1947/025/A00572-00573.pdf>.
- Orden de 12 de enero de 1967 sobre programación de salas cinematográficas especiales. Boletín Oficial del Estado. 17 de 20 de enero de 1967. Recuperado de: <https://www.boe.es/boe/dias/1967/01/20/pdfs/A00895-00895.pdf>.

- Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 6(2), 297–320.
- Pando, G. (Seud.). (1930, junio). Chismes y cuentos. *Cinelandia*, 8–9.
- Par dubbing Spanish films in Joinville (1932, 30 de agosto). *Variety*, 17.
- Pelegriña, Z. (2013). *Traducción del humor en el doblaje y en la subtitulación: el caso del personaje de Gloria en la serie Modern Family*. Trabajo de fin de máster presentado en la Universitat Jaume I.
- Perego, E. y Pacinotti, R. (2020). Audiovisual Translation Through the Ages. En Ł. Bogucki y M. Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 33–56). Londres: Palgrave Macmillan.
- Pérez Álvarez, I. (2001). Estudio del fenómeno traductor en la canción moderna: Bon Jovi en castellano. En A. Barr, M. R. Martín Ruano y J. Torres del Rey (Eds.), *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones* (pp. 570–576). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez de la Torre, J. (2019). *Historia del doblaje catalán de los clásicos de Walt Disney. Origen, motivos y estado actual de las producciones*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Rovira i Virgili.
- Pérez Perucha, J. (1989). 1896-1929. En A. M. Torres (Ed.), *Cine español (1896-1988)* (pp. 17-86). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Pérez, A. (2007, 21 de enero). *Mirá quien habla ahora*. Clarín. Recuperado de: https://www.clarin.com/sociedad/mira-habla-ahora_0_S1-QFmfyRtl.html.
- Pérez-Blanes, J. (2017). *Escritores Españoles En Hollywood y Las Dobles Versiones (1930-1932)*. Tesis doctoral presentada en la University of Arizona.
- Pérez L. de Heredia (2005). Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963). *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4, 97–112.

- Petrella, L. (1997, 7-11 de abril). *El español 'neutro' de los doblajes: intenciones y realidades* [Ponencia]. En I Congreso Internacional de la Lengua Española. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/actcult/congreso/television/comunicaciones/petre.htm>.
- Pieper, K. (2018). The Claws of Ideology Censorship and Subtitling of War Films during the Estado Novo in Portugal. *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting*, 2, 155–181.
- Pieper, K. (2020). Measuring Censorship?: Determining The Level Of “Censoredness” Of Films Subtitled During The Dictatorship In Portugal. *Translation Matters*, 2(2), 44–66. DOI: https://doi.org/10.21747/21844585/tm2_2a3.
- Piqueras, J. (1930, 29 de junio). La traducción de los films yanquis es un peligro para el “cine” Europeo. *El Sol*, 8.
- Piqueras, J. (1931, 1 de octubre). El problema de las versiones. *Popular Film*, 3.
- Piqueras, J. (1932a, noviembre). Panorama del cinema hispánico. Tercera parte: versiones y sincronizaciones en español. *Nuestro Cinema*, 175–179.
- Piqueras, J. (1932b, octubre). Panorama del cinema hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film sonoro y parlante. *Nuestro Cinema*, 145–150.
- Piqueras, J. (1932c, junio). Campañas a destiempo. Versiones, sincronizaciones, subtítulos. *Nuestro Cinema*, 7–9.
- Piqueras, J. (1935a, febrero). Callejón sin salida del cinema español. *Nuestro Cinema*, 3–4.
- Piqueras, J. (1935b, marzo). Callejón sin salida del cinema español II. *Nuestro Cinema* (16), 45–46.
- Porter Moix, M. (1992). *Historia del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

- Poyatos, F. (2003). La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación. *Revista de Investigación Lingüística*, 6(2), 67–84.
- Pozo Arenas, S. (1984). *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona: Publicaciones Universitat de Barcelona.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Radó, G. (1979). Outline of a Systematic Translatology. *Babel*, 25(4), 187–196. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.1075/babel.25.4.01rad>.
- Raffi, F. (2021). From Silent to Sound Cinema and Beyond: A Historical Journey Through Audiovisual Retranslation. En Sileo y Guardamagna (Eds.), *Audiovisual Translation as Trans-Creation. A collection of Essays* (pp. 31–64). Roma: Universitalia
- Ramírez Aznar, G. (1989). *Crónica del cine mudo mexicano*. México D.F.: Cineteca Nacional.
- Ramón, E. (2012). “*El misterio de la Puerta del Sol*”, primera película sonora del cine español. RTVE. Recuperado de: <https://www.rtve.es/rtve/20121220/misterio-puerta-del-sol-primera-pelicula-sonora-del-cine-espanol/589205.shtml>.
- Ramos-Galarza, C. (2016). La pregunta de investigación. Avances. En *Psicología: Revista de La Facultad de Psicología y Humanidades*, 24(1).
- Ramos-Galarza, C. (2020). Los alcances de una investigación. *CienciAmérica*, 9(3), 1–6.
- Ravotto, J. D. (1941, 2 de julio). Spain Bogged Down in First Attempt at Film Prominence, '40-41 reveals; Nazis Showed Most Pix, Yanks Next. *Variety*, 13, 20.
- Real Academia de la Historia. (s.f.). Francisco Elías Riquelme. Diccionario Bibliográfico Español. Recuperado de: <http://dbe.rah.es/biografias/34205/francisco-elias-riquelme>.

- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es>.
- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Recuperado de: <https://www.rae.es/dpd/>.
- Repullés Sánchez, F. (2015). *La traducción de películas de animación: las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados*. Tesis doctoral presentada en la Universidad del País Vasco.
- Reverter Oliver, B. (2013). *La traducción audiovisual de las referencias culturales. El caso de Los Simpson*. Trabajo de fin de grado presentado en la Universitat de València.
- Reverter Oliver, B. (2019). *Inclusión del alumnado con discapacidad sensorial y traducción audiovisual en las aulas de inglés de las EEOOI de la Comunitat Valenciana: un estudio exploratorio*. Tesis doctoral presentada en la Universitat de València.
- Reyes de la Maza, L. (Ed.). (1973a). *El cine sonoro en México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes de la Maza, L. (1973b). Introducción. En L. Reyes de la Maza (Ed.), *El cine sonoro en México*. (pp. 9–30). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Riambau i Möller, E. (1995). Excepciones a la norma: la incidencia de la lengua catalana en la producción cinematográfica barcelonesa del periodo mudo (1896-1931). En J. Pérez Perucha (Coord.), *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine: Actas del V Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 73–84). A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Rioja Barrocal, M. (2008). Método descriptivo: análisis del guion original y su traducción de la película *The Blair Witch Project*. En L. Pegenaut, J. A. DeCesaris, M. Tricás Preckler y E. Bernal (Eds.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del*

- futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI, Vol. 1* (pp. 393–406). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- Rodríguez Alonso, P. (2014). *¡Hablad en cristiano! Procesos de nacionalización lingüística na construcción de los estaos-nación*. Oviedo: Ediciones Trabe.
- Rodríguez Braun, C. (1992, 15 de enero). Una de voces. *Diario 16*, 55.
- Rodríguez González, F. (2005). Calcos y traducciones del inglés en el español actual. En P. A. Fuertes Olivera (Ed.), *Lengua y sociedad: investigaciones recientes en lingüística aplicada* (pp. 177–195). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Romaguera i Ramió, J. (1993). Cuándo el cine empezó a hablar en catalán. En E. C. García Fernández (Coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 139–153). Madrid: Editorial Complutense.
- Romero Ramos, M. G. (2003). *Un Estudio descriptivo sobre la traducción de los dialectos geográfico-sociales del italiano al español en el ámbito audiovisual: doblaje y subtitulación: la traducción de Il postino*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Romero Ramos, M. G. (2005). La traducción de dialectos geográficos y sociales en la subtitulación: mecanismos de compensación y tendencia a la estandarización. En R. Merino Álvarez, J. M. Santamaría y E. Pajares (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción (4)* (pp. 243–259). Bilbao: UPV/EHU.
- Rovira-Beleta, Q. (2019). Ajuste y adaptación de la traducción para doblaje: una visión profesional. En J. F. Carrero Martín, B. Cerezo Merchán, J. J. Martínez Sierra y G. Zaragoza Ninet (Eds.), *La traducción audiovisual. Aproximaciones desde la academia y la industria*. (pp. 67–72). Granada: Editorial Comares.
- Rundle, C. (Ed.). (2021). *The Routledge Handbook of Translation History*. Londres: Routledge.
- Sabio Pinilla, J. A. (2006). La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión. *Sendeban*, 17, 21–47. DOI: <https://doi.org/10.30827/sendeban.v17i0.1007>.

- Sadoul, G. (1990). *Histoire du cinema mondial*. París: Editions Flammarion.
- Sáenz-Herrero, Á. y Rica-Peromingo, J. P. (2020). La evolución del español a través del doblaje en España. En A. C. Valente (Ed.), *AVANCA / CINEMA 2020* (pp. 513–518). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Sánchez Salas, D. (1998). La figura del explicador en los inicios del cine español. En J. Cerdan y J. Pérez Perucha (Eds.), *Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 73–84). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C.
- Sánchez Salas, D. (1999). Los rótulos y el cine español de los 20. En M. Díaz López y L. Fernández Colorado (Eds.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el Cine Español (VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)* (pp. 429–446). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C.
- Sánchez Salas, D. (2004). El explicador español, a través de su reflejo cultural. *Archivos de La Filmoteca Revista de Estudios Históricos Sobre La Imagen*, 48, 40–60.
- Sánchez Gómez, M. C. (2015). La dicotomía cualitativo-cuantitativo: posibilidades de integración y diseños mixtos. *Campo Abierto. Revista De Educación*, 1(1), 11–30.
- Santos Cantero, M. (1930, septiembre). El patriotismo de la verdad. *Popular Film* (217), 3.
- Santos Cantero, M. (1931, septiembre). Confusionismo en torno al congreso de cinematografía. *Popular Film* (266), 3.
- Santos, A. (1997). La expansión internacional de Hollywood. En J. Talens y S. Zunzunegui (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen IV. América (1915-1928)* (pp. 77–127). Madrid: Cátedra.
- Santos, P. (1995). La transición del mudo al sonoro en Europa. En M. Palacio y P. Santos (Eds.), *Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro I* (pp. 147–156). Madrid: Cátedra.

- Santoyo, J. C. (1986). A Propósito Del Término “Translema”. *Babel*, 32(1), 50–55.
DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.1075/babel.32.1.20san>.
- Sanz de Soto, E. (1989). 1930-1935: Hollywood. En A. M. Torres (Ed.), *Cine Español 1896-1996*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Saunders, T. J. (1994). *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany Weimar*. Berkeley: University of California Press.
- Scandura, G. (2020). *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series infantiles y juveniles: ¿estandarización, política lingüística o censura?* Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I.
- Schleiermacher, F. (1992). On the Different Methods of Translating. En R. Schulte y J. Biguenet (Eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 36–54). Chicago: University of Chicago Press.
- Schwarz, N., Stiegelbauer, L. R. y Husar, D. B. (2016). Translation Problems and Difficulties in Applied Translation Processes. *Studii de Știință Și Cultură*, XII(3), 51–58.
- Segrave, K. (2004). *Foreign Films in America: A History*. Jefferson y Londres: McFarland & Company.
- Seleskovitch, D. y Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier Érudition.
- Serna, L. I. (2014). Translations and Transportation: Toward a Transnational History of the Intertitle. En J. M. Bean, K. Anupama y L. Horak (Eds.), *Silent Cinema and the Politics of Space* (pp. 121–145). Bloomington: Indiana University Press.
- Serrano, M. J. (2003). La traducción al español de las referencias culturales en *Who's Afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee. *Translation Journal*, 7(4).
- Shotat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge.
- Sokoli, S. (2005). Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaria y F. Chaume (Eds.), *La*

- traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 177–185). Granada: Editorial Comares.
- Sorvali, I. (1986). Inforeme - How to Measure Information Content. *Babel*, 32(1), 43–45. DOI: <https://doi.org/10.1075/babel.32.1.21sor>.
- Spain Protests Bad Spanish of Talkers (1930, 12 de febrero). *Variety*, 5.
- Spain's B.O. Record (1930, 18 de febrero). *Variety*, 5.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Stevenson, A. (2022, 14 de febrero). 'Friends' in China: The One Where Ross's Ex-Wife Isn't Gay. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2022/02/14/business/china-friends-censored.html>.
- Stiletano, M. (2013, 18 de julio). Películas y series en TV, con doblaje argentino. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/peliculas-y-series-en-tv-con-doblaje-argentino-nid1601956/>.
- Subtítulos de película (1913, 10 de noviembre). *El Mundo Cinematográfico*, 3–4.
- Szarkowska, A. (2005). The Power of Film Translation. *Translation Journal*, 9(2). Recuperado de: <https://translationjournal.net/journal/32film.htm>.
- Taber, C. R. y Nida, E. A. (1971). *La traducción: théorie et méthode*. Swidon: Alliance Blibique Universelle.
- Tamayo Masero, A. (2015). *Estudio descriptivo y experimental de la traducción en TV para niños sordos. Una propuesta alternativa*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I.
- The Blue Angel (German Made) (1930, 10 de diciembre). *Variety*, 15.
- Thompson, K. (1985). *Exporting Entertainment. America in the World Film Market. 1907-1934*. Londres: BFI Publishing.

- Torres, S. (2015, 06 de diciembre). *Castellano o latino: ¿cómo preferimos el doblaje de los clásicos Disney?* eCartelera. Recuperado de: <https://www.ecartelera.com/noticias/26793/disney-doblaje-castellano-latino/>.
- Torruella, J. y Llisterri, J. (1999). Diseño de corpus textuales y orales. En *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos* (pp. 45–77). Barcelona: Milenio.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Company.
- TRACE: traducción y censura*. (s.f.). Recuperado de: <https://trace.unileon.es/es/>.
- Un acuerdo de los cónsules de San Francisco (1931, febrero). *Arte y Cinematografía*, s.p.
- Universitat Politècnica de València (s.f.). RiuNet - Repositorio Institucional de la Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/>.
- Uría González, J. (1985). Ideología y lengua durante el franquismo. El caso asturiano. *Lletres Asturianes: Botelín Oficial de l'Academia de La Llingua Asturiana*, 18, 25–40.
- Usabel, G. S. De. (1982). *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Valdez Peza, M. (1930). Con Lupita Tovar en Hollywood. En L. Reyes de la Maza (Ed.) (1973), *El cine sonoro en México*. (pp. 224–226). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valero de Bernabe, A. (1935, marzo). El estado y el cinema. *Cinegramas. Año II* (29), 3–4.

- Vallés, A. (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Vázquez Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología*. Georgetown: Georgetown University Press.
- Vázquez Ayora, G. (1982). On the Notion of an Analytical Unit of Translation. *Babel*, 28(2), 70–81. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.1075/babel.28.2.03vaz>.
- Vázquez Rodríguez, A. (2018). *El error de traducción en la localización de videojuegos: estudio descriptivo y comparativo entre videojuegos indie y no indie*. Tesis doctoral presentada en la Universitat de València.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.
- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge.
- Verd, J. M. y López, P. (2008). La eficiencia teórica y metodológica de los diseños multimétodo. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 16, 13–42.
- View French “Rio Rita”. (1930, 2 de febrero). *Variety*, 5.
- Villalba Jiménez, R. (2015). La medicina en televisión: Implicaciones para la traducción. El caso del doblaje de las series sobre médicos. *Sendebare*, 26, 9–36. DOI: <https://doi.org/10.30827/sendebare.v26i0.2712>.
- Vinay, J. P. y Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier.
- Vincendeau, G. (1988). Les films en versions multiples. Un échec édifiant. *Festival d'Avignon, Recontres Cinématographiques*, 29–35.
- Vincendeau, G. (2012). Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Version. En S. Neale (Ed.), *The Classical Hollywood Reader* (pp. 137–146). Londres: Routledge.

- Vulpoi, E. L. (2018). *La traducción audiovisual y el perfil del traductor audiovisual en Rumanía*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I.
- Weaver, S. (2010). Opening Doors to Opera. The Strategies, Challenges, and General Role of the Translator. *InTRAlinea. Online Translation Journal*, 12. Recuperado de: http://www.intraline.org/specials/article/Opening_doors_to_opera_.
- Werner Díaz Navarrete, M. (2010). *Un estudio traductológico de los referentes culturales extralingüísticos en la subtitulación: Ejemplificados en la serie de televisión Cuéntame cómo pasó*. Tesina presentada en la Copenhagen Business School.
- Western U.S. Proving Big Factor in Profit for Spanish Versions (1930, 24 de diciembre). *Variety*, 25.
- What Mussolini's Talk Ban Can Do to Films From the U.S. is Plenty (1930, 23 de diciembre). *Variety*, 6.
- Wilkinson, D. y Birmingham, P. (2003). *Using Research Instruments. A Guide for Researchers*. Londres: Routledge.
- Williams, J. y Chesterman, A. (2002). *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Xavier, C. D. S. de A. (2009). *Esbatendo o tabu: estrategias de traducao para legendagem em Portugal*. Trabajo de fin de máster presentado en la Universidade de Lisboa.
- Zabalbeascoa, P. (2000). Contenidos para adultos en el género infantil. El caso del doblaje de Walt Disney. En V. Ruzicka Kenfel, C. Vázquez García y L. Lorenzo García (Eds.), *Literatura infantil y juvenil. Tendencias actuales en investigación*. (pp. 19–30). Vigo: Universidade de Vigo.
- Zabalbeascoa, P. y Arias-Badia, B. (2021). The HISPATAV Translation Techniques for Subtitling: A New Pedagogical Resource for Audiovisual Translation Students. *Current Trends in Translation Teaching and Learning E*, 8, 359–392. DOI: <https://doi.org/10.51287/cttle20218>.

- Zanotti, S. (2015). Analysing Redubs: Motives, Agents and Audience Response. En R. Baños-Piñero y J. Díaz-Cintas (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an Ever-changing Landscape* (pp. 110–139). Londres: Palgrave macmillan.
- Zanotti, S. (2018a). Historical Approaches to AVT. Methods, Issues and Perspectives. En E. Di Giovanni y Y. Gambier (Eds.), *Reception Studies and Audiovisual Translation* (pp. 133–156). Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Zanotti, S. (2018b). Archival Resources and Uncertainties in Film Retranslation Research. *Status Quaestionis*, 15, 58–85. DOI: <https://doi.org/10.13133/2239-1983/14571>.
- Zaragoza Ninet, G. y Cerezo Merchán, B. (2019). Rebeca maltratada: un estudio comparativo de su censura a través de las leyes de prensa españolas y el Código Hays estadounidense. *Revista Clepsydra*, 18, 107–127. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2019.18.05>.
- Zaro Vera, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro Vera y F. Ruiz Noguera (Eds.), *Retraducir, una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales* (pp. 21–34). Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Zaro Vera, J.J. y Ruiz Noguera, F. (2007) (Eds.). *Retraducir, una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Zúñiga, Á. (1948a). *Una historia del cine (volumen I)*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Zúñiga, Á. (1948b). *Una historia del cine (volumen II)*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Zurro, J. (2018, 11 de octubre). El polémico doblaje de ‘El Padrino’ que indignó a los espectadores. *El Español*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/series/cine/20181011/polemico-doblaje-padrino-indigno-espectadores/344715916_0.html.

FILMOGRAFÍA

- Algar, J., Geronimi, C. y Kinney, J. (Directores). (1949). *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Arnaz, D. (Productor ejecutivo). (1951-1957). *I love Lucy* [Serie de televisión]. Desilu Productions.
- Bacon, L. (Director). (1929). *The Singing Fool* [Película]. Warner Bros.
- Bancroft, T. y Cook, B. (Directores). (1998). *Mulan* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Barberis, R. (Director). (1930). *Un trou dans le mur* [Película]. Paramount Pictures.
- Beaumont, H. (Director). (1929). *The Broadway Melody* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Boleslawski, R. (Director). (1932). *Rasputin and The Empress* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Bonnard, M. y Trenker, L. (Directores). (1930). *Der Sohn der weißen Berge* [Película]. Universum Film (UFA).
- Borcosque, C. F. (Director). (1931). *La mujer X* [Versión multilingüe]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Bright, K. S.; Kauffman, M. y Crane, D. (Productores ejecutivos). (1994-2004). *Friends*. [Serie de televisión]. Bright/Kauffman/Crane Productions y Warner Bros. Television.
- Browning, T. (Director). (1931). *Dracula* [Película]. Universal Pictures.
- Bush, J. y Howard, B. (Directores). (2021). *Encanto* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Butler, D. y Silver, M. (Directores). (1929). *Fox Movieton Follies of 1929* [Película]. Fox Film Corporation.
- Cappa, F. (Director). (1929). *Flight* [Película]. Columbia Pictures.
- Capra, F. (Director). (1934). *It Happened One Night* [Película]. Columbia Pictures.

Chotin, A. E. (Director). (1931). *Bric-à-brac et compagnie* [Mediometrage]. Films Kaminsky.

Chulack, C., Wells, J., Crichton, M., Orman, J., Woodward, L., Flint, C. y Zabel, D. (Productores ejecutivos). (1994-2009). *ER* [Serie de television]. Constant c Productions, Amblin Television y Warner Bros. Television.

Clements, R. y Musker, J. (Directores). (1989). *The Little Mermaid* [Película]. Walt Disney Pictures.

Clements, R. y Musker, J. (Directores). (1992). *Aladdin* [Película]. Walt Disney Pictures.

Clements, R. y Musker, J. (Directores). (1997). *Hercules* [Película]. Walt Disney Pictures.

Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [Película]. Paramount Pictures, Albert S. Ruddy Productions y Alfran Productions.

Cromwell, J. (Director). (1931). *Rich Man's Folly* [Película]. Paramount Pictures.

Crone, G. (Director). (1929). *Blaze o' Glory* [Película]. George W. Weeks Productions.

Crosland, A. (Director). (1926). *Don Juan* [Película]. Warner Bros.

Crossland, A. (Director). (1927). *The Jazz Singer* [Película]. Warner Bros.

Cukor, G. (Director). (1944). *Gaslight* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Curtis, B. (Director). (1946). *My Reputation* [Película]. Warner Bros.

D. Ruth, R. (Director). (1928). *The Terror* [Película]. Warner Bros.

De Alberich, S. y Sedgwick, E. (Directores). (1930). *Estrellados* [Versión multilingüe]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Dieterle, W. (Director). (1930). *Six Hours to Live* [Película]. Fox Film Corporation.

Disney, W. e Iwerks, U. (Directores). (1928). *Plane Crazy* [Cortometraje]. Walt Disney Pictures.

- Disney, W. e Iwerks, U. (Directores). (1928). *Steamboat Willie* [Cortometraje]. Walt Disney Pictures.
- Dortort, D. y Roberts, M. (Productores ejecutivos). (1959-1973). *Bonanza* [Serie de televisión]. NBC.
- Dupont, E. A. (Director). (1929). *Atlantic* [Película]. British International Pictures.
- Dupont, E. A. (Director). (1929). *Atlantik* [Versión multilingüe]. British International Pictures.
- Dupont, E. A. (Director). (1930). *Atlantis* [Versión multilingüe]. British International Pictures.
- Elías Riquelme, F. (Director). (1929). *El misterio de la Puerta del Sol* [Película]. Feliciano M. Vitóres y Phonofilm.
- Fejös, P. (Director). (1929). *Broadway* [Película]. Universal Pictures.
- Forster, M. (Director). (2001). *Monsters' Ball* [Película]. Lee Daniels Entertainment y Lions Gate Films.
- Froy, B. (Director). (1928). *Lights of New York* [Película]. Warner Bros.
- Gabriel, M. (Director). (1990). *The Rescuers Down Under* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Gabriel, M. y Goldberg, E. (Directores). (1995). *Pocahontas*. [Película]. Walt Disney Pictures.
- Gardner, C. (Director). (1930). *Cascarrabias* [Versión multilingüe]. Paramount Pictures.
- Gardner, C. y Pezet, A. W. (Directores). (1930). *El cuerpo del delito* [Versión multilingüe]. Paramount Pictures.
- Gering, M. (Director). (1932). *Devil and The Deep* [Película]. Paramount Pictures.
- Geronimi C., Jackson, W. y Luske, H. (Director). (1955). *The Lady and The Tramp* [Película]. Walt Disney Pictures.

Geronimi, C., Clark, L., Larson, E. y Reitherman, W. (Directores). (1959). *Sleeping Beauty* [Película]. Walt Disney Pictures.

Geronimi, C., Jackson, W. y Luske, H. (Directores). (1950). *Cinderella* [Película]. Walt Disney Pictures.

Gillet, B. (Director). (1932). *Flowers and Trees* [Cortometraje]. Walt Disney Pictures.

Gillet, B. (Director). (1933). *Three Little Pigs* [Cortometraje]. Walt Disney Pictures.

Groening, M. y Brooks, J. L. (1989-actualidad). *The Simpsons* [Serie de televisión]. 20th Television.

Hand, D., Algar, J., Armstrong, S., Held, G., Roberts, B., Satterfield, P. y Wright, N. (Directores). (1942). *Bambi* [Película]. Walt Disney Pictures.

Hand, D., Cottrell, W. y Jackson, W. (Directores). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Película]. Walt Disney Pictures.

Hawks, H. (Director). (1944). *To Have and Have Not* [Película]. Warner Bros.

Hugon, A. (Director). (1929). *Les Trois Masques* [Película]. Pathé-Natan.

Ince, R. (Director). (1931). *La Fuerza del Querer* [Versión multilingüe]. James Cruze Productions.

Jackson, W., Kinney, J., Luske, H. y Roberts, B. (Directores). (1942). *Saludos, Amigos* [Película]. Walt Disney Pictures.

Korda, A. (Director). (1931). *Marius* [Película]. Les Films Marcel Pagnol.

Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis*. [Película]. Universum Film (UFA).

Lang, W. (Director). (1928). *The Night Flyer* [Película]. James Cruze Productions.

Lang, W. (Director). (1930). *The Big Fight* [Versión multilingüe]. James Cruze Productions y Atlantic Pictures Corporation.

Lasseter, J. (Director). (2006). *Cars* [Película]. Pixar Animation Studios y Walt Disney Pictures.

- Leconte, P. (Directora). (1989). *Monsieur Hire* [Película]. Cinéa, Hachette Première y FR3 Films Production.
- Leconte, P. (Directora). (1990). *Le mari de la coiffeuse* [Película]. Lambart Productions, TF1 Films Production y Centre national du cinema et de l'image animée (CNC).
- Lee, R. V. (Director). (1930). *Derelict* [Película]. Paramount Pictures.
- Licho, A. E. (Director). (1922). *Tiefland* [Película]. Licho-Film GmbH.
- Lima, K. y Buck, C. (Directores). (1999). *Tarzan* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Lloyd, C., Levitan, S., Morton, J., Corrigan, P., O'Shannon, D., Walsh, B., Zuker, D., Wrubel, B., Richman, J., Higginbotham, A., Lloyd, S., Ko, E., Tatham, C., Chandrasekaran, V., Pollack, J., Burditt, J. (Productores ejecutivos). (2009-2020). *Modern Family* [Serie de television]. Lloyd-Levitan Productions, Picador Productions, Steven Levitan Productions y 20th Century Fox Television.
- Lloyd, F. (Director). (1929). *Weary river* [Película]. First National Pictures.
- Lubistch, E. (Director). (1929). *The Love Parade* [Película]. Paramount Pictures.
- Lubistch, E. (Director). (1932). *The Broken Lullaby* [Película]. Paramount Pictures.
- Maurice, C. (Director). (1900). *Cyrano de Bergerac* [Cortometraje]. Phono-Cinéma-Théâtre.
- Melford, G. (Director). (1931). *Drácula* [Versión multilingüe]. Universal Pictures.
- Micheaux, O. (Director). (1920). *Within Our Gates* [Película]. Micheaux Book & Film Company.
- Minkoff, R. y Allers, R. (Directores). (1994). *The Lion King*. [Película]. Walt Disney Pictures.
- Molina, A. y Unkrich, L. (Directores). (2017). *Coco* [Película]. Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios.
- Murnau, F. (Director). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Película]. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal y Prana-Film GmbH.

Neilan, M. (Director). (1919). *Daddy Long Legs* [Película]. Mary Pickford Company.

Neville, E. y Wing, W. (Directores). (1930). *El presidio* [Versión multilingüe]. Cosmopolitan Productions y Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Norman, F., Geronimi, C., Kinney, J., Roberts, B. y Young, H. (Directores). (1944). *The Three Caballeros* [Película]. Walt Disney Pictures.

Pabst, G. W. (Director). (1931). *The Threepenny Opera* [Película]. Nero-Film AG, Tobis Filmkunst y Warner Bros.

Padilla, E. y Padilla, F. (Directores). (1930). *La venganza de Pancho Villa* [Documental].

Parrott, J. (Director). (1930). *Ladrones* [Versión multilingüe]. Hal Roach Studios.

Parrott, J. (Director). (1930). *Night Owls* [Película]. Hal Roach Studios.

Patrick Jackson, G. (Productora ejecutiva). (1957-1966). *Perry Mason* [Serie de televisión]. CBS.

Perojo, B. (Director). (1930). *Un hombre de suerte* [Versión multilingüe]. Paramount Pictures.

Preminger, O. (Director). (1944). *Laura* [Película]. Twentieth Century Fox.

Reed, A., Thompson, M. y Wilis, C. (Productores ejecutivos). (2009-actualidad). *Archer*. [Serie de televisión]. Floyd County Productions y FX Productions.

Reed, L. (Director). (1929). *Rio Rita* [Película]. RKO Radio Pictures.

Reitherman, W., Lounsbery, J. y Stevens, A. (Directores). (1972). *The Rescuers* [Película]. Walt Disney Pictures.

Rey, F. (Director). (1931). *Su noche de bodas* [Versión multilingüe]. Paramount Pictures.

Roach, H. (Director). (1930). *Luigi la Volpe* [Versión multilingüe]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

- Roach, H. (Director). (1930). *Men of the North* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Robertson, J. S. (Director). (1929). *Shanghai lady* [Película]. Universal Pictures.
- Salks, S. (Productor ejecutivo). (1964-1972). *Bewitched* [Serie de televisión]. Screen Gems y Ashmont Productions.
- Scribner, G. (Director). (1988). *Oliver & company* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Sedgwick, E. (Director). (1930). *Free and Easy* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Sharpsteen, B. y Luske, H. (Directores). (1940). *Pinocchio* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Sharpsteen, B., Armstrong, S., Ferguson, N., Jackson, W., Kinney, J., Roberts, B. (Directores). (1941). *Dumbo* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Smalley, P. y Weber, L. (Directores). (1916). *Where are my children?* [Película]. Lois Weber Productions y Universal Film Manufacturing Company.
- Spelling, A. y Cramer, D. S. (Productores ejecutivos). (1977-1990). *The Love Boat* [Serie de televisión]. Douglas S. Cramer Productions.
- Spelling, A. y Goldberg, L. (Productores ejecutivos). (1975-1976). *S.W.A.T.* [Serie de televisión]. Spelling-Goldberg Productions.
- Stone, A. L. (Director). *Sombras de gloria* [Versión multilingüe]. Sono-Art Productions.
- Trousdale, G. y Wise, K. (Directores). (1991). *The Beauty and The Beast* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Von Sternberg, J. (Director). (1930). *Der Blaue Engel* [Película]. Universum Film (UFA).
- Von Sternberg, J. (Director). (1930). *The Blue Angel* [Versión multilingüe]. Universum Film (UFA).
- Wallace, R. (Director). (1928). *Innocents in Paris* [Película]. Paramount Pictures.

Walsh, R. (Director). (1930). *The Big Trail* [Película]. Fox Film Corporation.

Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Película]. Decla-Bioscop AG.

Wise, K. y Trousdale, G. (Directores). (1996). *The Hunchback of Notre Dame* [Película]. Walt Disney Pictures.

Ziv, F. (Productor ejecutivo). (1957-1955). *Highway Patrol* [Serie de televisión]. Ziv Television Programs.

ANEXO I. CORPUS DE ANÁLISIS

Para acceder al **Anexo I**, por favor, entre en el archivo con extensión *xlsx* *Anexo I. Corpus de análisis* incluido en el dispositivo de almacenamiento electrónico disponible en la presente tesis doctoral.

ANEXO II. ENTREVISTAS A ÁNGEL FERNÁNDEZ SEBASTIÁN Y MARÍA OVELAR

Fecha entrevistas: 20/07/2022

Entrevistador: José Fernando Carrero Martín

Entrevistados: Ángel Fernández Sebastián, traductor audiovisual profesional. María Ovelar, letrista y adaptadora musical.

Introducción

Entrevistas realizada en el marco de la tesis doctoral *La traducción audiovisual en España e Hispanoamérica: aspectos históricos y estudio de caso descriptivo-comparativo sobre técnicas de traducción* de la Universitat de València dirigida a Ángel Fernández Sebastián —profesional responsable de la traducción para doblaje al español europeo de la película *La sirenita*— y a María Ovelar —letrista al cargo de la adaptación de las canciones del filme al español europeo—, con objeto de conocer más acerca del proceso de traducción de la película al español europeo, así como las características del encargo y la posible influencia de la primera traducción al español neutro del filme.

Características

Entrevista incluida en el Anexo II de la mencionada tesis doctoral.

Entrevista a Ángel Fernández Sebastián

- 1. ¿Podría decirnos, en líneas generales, qué recuerdo guarda de la traducción al español europeo de esta película? ¿Cómo recibió el encargo? ¿Cuál fue su reacción a este? ¿Cómo se sintió al respecto?**

En cuanto al recuerdo de la traducción, la afronté como cualquier otra. Incluí muchas explicaciones (de todos los juegos de palabras y demás) porque sabía que era una película importante y que se había estrenado pocos años antes. ¿Cómo se recibió el encargo? Disney tenía una serie de estudios elegidos por temas técnicos, de personal... Entonces, te llamaban del estudio. Los directivos de Disney de aquella época en España decían al estudio que te llamase. ¿Mi reacción? Aceptarlo sin dudar. [...] Yo estaba encantado de recibirlo. ¿Cómo sentirme al respecto? Lo

afrontas con una responsabilidad añadida porque sabes que es una película importante que ya ha triunfado y que ya ha sido doblada previamente, así que la traduje con muchísimo cuidado. Más o menos, esa fue la sensación.

2. ¿Recuerda cuáles fueron las indicaciones que recibió por parte del cliente (estudio, productora...) a la hora de traducir la película?

Normalmente, en las películas grandes, el propio Disney, a la vez que el guion original, te entrega no indicaciones, sino descripciones de personajes. No hizo falta que me dijeran “haz esto” o “haz lo otro”, porque no tendría mucho sentido. Te dan el texto, tú traduces y ya. Solamente había una especie de instrucción, y es que el cangrejo, Sebastián, siguiera teniendo un lenguaje... digamos lo que aquí se considera de origen hispanoamericano. En el original tenía acento jamaicano y eso había que mantenerlo, pero no dieron instrucciones muy concretas. Así como en otras películas sí, aquí no hubo instrucciones añadidas ni nada parecido. Sabían que el tono original se iba a respetar. No tuvieron que dar ningún toque en ningún momento.

Sobre lo que comenta del cangrejo en la versión original. En el primer doblaje le pusieron justamente un acento similar al cubano que parece que se respetó en el redoblaje. ¿Eso fue también decisión por parte del estudio? ¿Participó usted?

En la descripción de personajes que te mandaba Disney figuraba que debía tener acento, dado que en el original tenía acento jamaicano. Aquí se mantuvo el acento. Para ponerle voz, contrataron un actor que en aquella época estaba muy de moda en la televisión y que era dominicano. Se le mantuvieron muchas expresiones y tiempos verbales que aquí nos parecen hispanoamericanas. No había instrucción. Era tácita, pero no evidente.

3. Tanto en círculos académicos como en la prensa cinematográfica se ha mencionado que la retraducción de *La sirenita* tenía como objetivo comprobar la recepción del redoblaje al español europeo de una película doblada previamente al español neutro y que se buscó una mayor adaptación para el público español. ¿Tiene constancia de este hecho? ¿Recuerda si le indicaron algo al respecto?

No, vamos a ver. Yo venía de hacer previamente *La Cenicienta*, que se había retraducido por otros motivos (derechos de autor y demás). Era una película muy antigua. En este caso, no había problemas de derechos de autor ni de nada. Hablando un poco con la gente de Disney, se trataba de una especie de estrategia a largo plazo. Es decir, ir doblando las películas que se proyectasen en España al castellano. Por algún sitio había que empezar, porque luego iban a venir películas como *Tarzán*, *Mulán*, etc., que ya se iban a doblar al castellano al que estamos acostumbrados. Entonces, se empezó por esta. Y, posiblemente, como la versión latina estaba muy reciente, era posible que se crease polémica al respecto, porque claro, la gente todavía recordaba la versión anterior. Pero, a la hora de traducir, no aplicamos ningún criterio extraño ni nada así: se trataba de hacer una traducción adaptada al castellano. Utilizamos tiempos verbales y expresiones diferentes [respecto al español latinoamericano]. Lo que la gente de Disney quería era que las películas —a partir de aquí y posteriores— pasaran a ser más identificables por el público local. Por algún sitio se tenía que empezar y se empezó por aquí.

Es cierto que en su momento hubo críticas, porque todo esto va por gustos. Hay un artículo de la época que decía: “¡No respetaron los diálogos originales!”. Obviamente, no lo hice. Si vas a hacer los diálogos originales, lo dejas como está. No ponemos “¡Qué bueno que viniste!”, sino “¡Qué bien que hayas venido”. Luego añadió “Casting de dobladores totalmente inapropiado”. Esta producción la dirigió José Luis Gil, que era un auténtico *crack* de la dirección. Y los personajes están autorizados. Los elige el director y los autoriza o desautoriza Disney. Y contaban con un supervisor, Miguel Ángel Poveda, que era un auténtico experto en el tema. Luego criticaba cosas como una frase de Úrsula, “Pobres almas en desgracia”, que aquí se tradujo como “Pobres almas sin sol”. El original en inglés es “*Poor unfortunate souls*”. Si te fijas en las bocas, “almas sin sol” entra perfectamente en la *o* de *souls*. Aquí la labor de ajuste fue mucho más fina que en el doblaje original.

- 4. A la hora de traducir *La sirenita*, ¿era conocedor del doblaje original en español neutro? De ser así, ¿podría decirnos qué papel jugó este primer doblaje? ¿Supuso en algún momento un documento de consulta o referencia? ¿Recuerda si buscó acercarse o, por el contrario, alejarse de este?**

Por casualidades de la vida, cuando *La sirenita* se estrenó en los EE. UU., yo estaba en Utah y la vi en versión original en inglés. Cuando volví, mi hija mayor tenía la cinta de video de la versión latina. Como yo ya había visto la película, no la volví a ver. Tan solo la escuchaba de fondo a veces.

En el momento que me encargaron la traducción, y con la experiencia previa de *La Cenicienta*, no busqué acercarme a la traducción original, sino todo lo contrario. No quería influencias. De lo contrario, sería más bien una adaptación de una traducción, no tu propia traducción. Ya te digo, no es ni alejarse de la traducción original ni acercarse. En mi caso, era mantenerse al margen de ella para evitar influencias. Tampoco quería, aposta, rechazar lo que hubiera habido anteriormente. No pensé “si aquí dicen esto, voy a decir otra cosa para que sea distinto”. Era mantenerme al margen y alejarme lo máximo posible de la versión latina. Me pasó igual con *La Cenicienta*. Mantenerme al margen, hacer mi versión y si hubiera algún problema añadido, ya lo resolveríamos. Pero no quería dejarme influir por ello.

5. En cuanto a las canciones, tenemos constancia de que María Ovelar fue la responsable de las adaptaciones al español. ¿Qué podría decirnos de esto? ¿Participó usted de alguna forma?

Esto fue un poquito atípico. En este caso, me dijeron que las canciones iban a ir tal cual. Que las [traducciones] originales se iban a respetar. Cantadas por otros cantantes, pero manteniendo las letras. Posteriormente, me enteré de que algunos retoques, no las canciones enteras, se los habían encargado a María Ovelar, pero los hizo sobre las originales, variando cosas a lo mejor en algunas notas. Lo adaptó técnicamente, pero sin que partiera de cero. Es decir, no le dijeron “coge estas canciones y adáptalas”. Simplemente retocó.

Entonces, sí hubo una libertad para traducir, pero no para las canciones. ¿Pudo ser tal vez porque era lo más reconocible del doblaje original?

Las canciones se le quedan más al público que los diálogos. Las canciones se las aprenden. Los diálogos, no. Pero, además, se daba una circunstancia: el adaptador de las canciones originales en español latino, Javier Pontón, fue posteriormente un altísimo directivo de Disney. Cuando esto se retradujo y se redobló, él era muy importante en la compañía. Como él había hecho las canciones, se pretendió

respetarlas. Se variaron cuatro cositas, pero fue María. Para mí, las instrucciones eran “olvídate de las canciones, ni siquiera de traducirlas, porque no se van a tocar”. Y, por algún motivo, luego sí se retocaron.

6. En relación con las últimas preguntas, ¿tuvo algún tipo de contacto con alguno de los agentes implicados en la traducción en español neutro (traductora, ajustador, director de doblaje...)?

No tuve. Los contactos con Javier Pontón fueron más tarde. A la traductora de la versión latina no la conozco. Sí que hubo una reunión con quienes por aquel entonces eran supervisores de Disney: Miguel Ángel Poveda en la parte de película tal cual y de doblaje y Santi Aguirre, el director musical. Tuve un encuentro con ellos en el que me explicaron alguna cosa, pero no me dieron muchas instrucciones. Luego, al director de doblaje, José Luis Gil, le vi al principio. Era un hombre muy gracioso, pero muy peculiar. Así como he trabajado con otros directores, como Eduardo Gutiérrez, que eran más comunicativos con el traductor [...] José Luis, que tiene un gran talento para el doblaje, decía: “Mira, dame todas las opciones para la traducción que yo ya me busco la vida”. Mi contacto fue muy limitado tanto con los supervisores de Disney como con el director, que al final es el último responsable.

7. En comparación con una traducción que se ha tornado tan canónica como es el doblaje original en español neutro, ¿qué recuerdo guarda del resultado final de este doblaje al español europeo? ¿Quedó satisfecho? ¿Cómo compararía el resultado de la versión en español europeo con el de la versión en español neutro que recibimos previamente en nuestro país, si lo conoce?

No revisé la versión latina, la verdad, pero sí que vi la versión final al castellano europeo y a mí me pareció que está muy bien. Está muy bien ajustada. Sobre los actores, tan solo hubo alguna queja por la actuación del cangrejo. Dijeron que al actor de doblaje le habían fichado simplemente porque es famoso. Era dominicano y por aquel entonces salía en televisión. Esta fue una de las primeras ocasiones en las que los estudios empezaron a contratar a famosos para doblajes. Todo lo demás era un elenco muy bien elegido y supervisado por gente que sabía lo que hacía. La versión final en castellano me pareció estupenda. Como todo, ha habido críticas *con*

relación a la latina, pero eso va con el gusto personal. Yo creo que la española quedó bien.

- 8. ¿Cree que existe alguna diferencia entre traducir una película por primera vez y traducirla para un redoblaje que ya se haya distribuido en España (en, por ejemplo, la libertad y las estrategias empleadas al existir ya un texto previo conocido por el público)?**

Salvo cosas que sean muy específicas, como por ejemplo motes, nombres de personajes del doblaje original, etc. (por ejemplo, en *La sirenita*, en el caso de las anguilas Flotsam y Jetsam, respetamos los nombres en español latino a pesar de que pensamos en cambiarlos), me parece un error dejarte llevar por la traducción anterior. Influye demasiado. Antes de traducir una frase, si la ves ya traducida, te va a influenciar. Vas a seguir ese patrón. Puede que no te guste una palabra o algo así, pero al final la frase va a ser la misma. Te vas a dejar llevar. Soy totalmente partidario de que, si vas a hacer un redoblaje, lo hagas tú. Si te dan tres instrucciones, fenomenal, las sigues, pero no hay que dejarse influenciar por lo anterior.

- 9. Además de *La sirenita*, usted también fue el responsable de la retraducción al español europeo de *La Cenicienta*. ¿Cómo lo recuerda? ¿Hubo alguna diferencia a la hora de traducir una película y otra en cómo encaró la traducción? ¿Cree que el hecho de que la traducción original de *La Cenicienta* fuera más antigua pudo haberle dado más libertad?**

La traduje unos años antes. Además de traducir, también tenía que adaptar las canciones. Este redoblaje sí era por problemas de derechos con los herederos del doblaje original y demás. Aquí sí que me indicaron explícitamente que no me basase en lo anterior. Era una cosa más seria a ese nivel. Así que tan solo hice mi traducción. No vi la original. A lo mejor, en algún momento, hasta se pueden parecer, no lo sé. Yo hice la mía. Al margen, nos dieron libertad total. Con esta no hubo ninguna polémica porque la gente no recordaba prácticamente el doblaje original. Habían pasado muchos años. Ahí no hubo la discusión que sí que hubo con *La sirenita*, donde solo habían nueve años de diferencia entre las dos traducciones, que podías comparar o haberte quedado con una y recordarla. Para mí,

La Cenicienta fue un auténtico reto, muy bonito. Meterte en las canciones y su adaptación era muy gratificante cuando acababas. Fue muy interesante. Yo creo que este doblaje pasó desapercibido a muchas personas porque había pasado mucho tiempo.

10. En general, la reacción del público ante los redoblajes (ya sean de una variedad diatópica a otra o de la misma variedad) parece ser dispar. ¿A qué cree que puede deberse esto?

Yo creo que es una cuestión de memoria y de costumbre. [...] De hecho, te lo pongo al revés: imagina que ves por primera vez la versión castellana de *La sirenita*. Te crías con esta versión y luego ves la versión latina. Te va a llamar negativamente la atención. Yo creo que así pasa con todo. Ahora mismo, si pones en versión latina películas como *Mulán*, *Tarzán* u otras películas modernas de Disney que ya han salido directamente en versión castellana, dirás: “Esto no es lo mismo”. Creo que es una cuestión de memoria y costumbre. Es cogerle cariño a unos personajes que hablan de una determinada manera.

11. Anteriormente hemos mencionado que, probablemente, con la retraducción al español europeo de *La sirenita* se buscaba una mayor adaptación al público español. Más allá de las razones legales y económicas que motivaron los redoblajes de las películas de la Walt Disney Pictures al español europeo en la década de 1990 y a principios de los años 2000, ¿cree usted que estas nuevas adaptaciones lingüísticas eran necesarias para el público de nuestro país?

La palabra *necesarias* no la aplicaría. Tal vez no eran necesarias. Para mi gusto, sí que eran *aconsejables* para lo que iba a venir después y para que el catálogo de películas guardase cierta uniformidad (en este caso de Disney, pero podríamos estar hablando de cualquier otro estudio). No creo que fueran de primera necesidad porque ya estaban dobladas (salvo las que fueron redobladas por temas de derechos de autor). Más que necesarios, los redoblajes eran aconsejables para iniciar la estrategia que iban a seguir después. Era una planificación deseable a largo plazo y que no les ha salido nada mal.

12. Como cierre a la presente entrevista, ¿le gustaría hacer alguna observación o comentario más?

Me gustaría dos pequeños comentarios. Hace años que no me dedico al doblaje, pero me gustaría añadir que tanto los directores como los actores de España son muy buenos y potentes. Si ves un doblaje alemán, dices: “Ostras, qué buenos somos aquí”. Y segundo, dirigido para la gente joven, con la cantidad de producción actual (series, miniseries, telefilmes, Netflix, HBO), el doblaje ahora se cuida menos: el diálogo, la adaptación de canciones. Antes Disney era muy, muy estricto, pero ahora eso se ha perdido. Con la masificación se ha perdido calidad. Los que os vayáis a dedicar a esto, como lo tengáis en cuenta, vais a triunfar. En el momento en el que ofrezcas una calidad mayor que la media, vais a triunfar.

Entrevista a María Ovelar

1. ¿Cómo fue la experiencia de retraducir y readaptar canciones tan populares?

Desde luego, interesante, es distinto hacer una primera adaptación directamente del original traducido a hacer una versión diferente de un tema ya adaptado. Y, efectivamente, el hecho de que fueran obras tan populares suponía más responsabilidad y hasta más presión. Sin embargo, afronté el trabajo como si cada canción fuera un tema inédito, es decir, en una primera fase dejé un poco en un rincón del cerebro lo que recordaba de esas letras y me puse a adaptarlas como siempre, trabajando sobre el texto original, la traducción, la melodía y la imagen, y lógicamente con un lenguaje propiamente castellano. De esa forma resultaron unas letras que en momentos tenían versos muy distintos de la primera versión y en otros eran tan parecidos que incluso en algunos dejé el antiguo.

2. ¿Fue una labor exclusivamente suya o participaron más profesionales en el proceso?

La adaptación fue exclusivamente mía.

3. ¿A qué le dio más importancia?

Se trataba en primer lugar de evitar términos y modismos del español neutro. También de modernizar un poco el estilo.

Y luego, a hacer lo mismo de siempre, intentar expresar en nuestro idioma el contenido del texto original respetando todos los parámetros a los que hay que ajustarse en la adaptación de canciones: número de sílabas de cada verso, acentos musicales, rimas, musicalidad de las palabras y coherencia, y sincronía con la imagen. ¡Todo es importante!

4. ¿Le pidieron cambiar la letra de la canción para diferenciar una versión de otra?

No para diferenciar las versiones. Simplemente querían una versión en castellano.

5. ¿Querría añadir alguna cosa más?

Como ya sabes, muchas de estas nuevas versiones de las pelis clásicas comercialmente no resultaron. Había ahí una conexión afectiva con las letras aprendidas en la infancia, incluso aquí en España, y, ya sabes, para algunas personas cambiarles la letra de una canción infantil es una ofensa personal [risas].

ANEXO III. DIFERENCIA DE USO DE TÉCNICAS, MACROTÉCNICAS Y ZONAS DE TRADUCCIÓN ENTRE DOBLAJE EN ESPAÑOL NEUTRO Y REDOBLAJE EN ESPAÑOL EUROPEO ESCENA A ESCENA

Para acceder al **Anexo III**, por favor, entre en el archivo con extensión xlsx *Anexo III. Diferencias por escenas* incluido en el dispositivo de almacenamiento electrónico disponible en la presente tesis doctoral.

ANEXO IV. RECOPIACIÓN DE TEXTOS Y MATERIALES HISTÓRICOS
ACERCA DEL CINE MUDO, EL CINE SONORO Y SU TRADUCCIÓN EN
EUROPA¹³⁸

Texto 1. *Opportunity* (W. Stephen Bush, 1914).

THE MOVING PICTURE WORLD

Opportunity

By W. STEPHEN BUSH.

NEVER before in the history of motion pictures have conditions in the international film market been more favorable for American producers than at this time. To appreciate the opportunities which are now offering themselves to our manufacturers a short review of conditions abroad will be enlightening.

The countries of Europe which have contributed the greater share to the world's film market are Italy, France, Germany and England, probably much in the order named. Of these countries all are at war except Italy, which seems to be trembling on the fatal edge. While it is true that Italy with its twenty-two large and small producers is at the present writing still maintaining a precarious neutrality, conditions in that kingdom are bad as far as the production of films is concerned. From friends who have but recently arrived from Genoa and Naples we learn that mobilization is going forward with increasing speed and that factories are closing every day. At any moment the call to arms may be sounded, and, while the people are in an almost hysterical state of excitement and the government is uncertain about its next step, industries are paralyzed. The production of films in France and Germany has come to a practical standstill. England has not so far felt the evils of militarism and compulsory conscription, but if the war continues for even a few months the drain upon the country in men will tell, and the motion picture industry will be affected as much as other industries. Russia has no producers, while the manufacturers of Austria are negligible both in regard to quantity and quality. Among the neutral countries, Spain, Portugal and Holland may be left out of the reckoning entirely, while Denmark and Sweden have never produced more than a small percentage of the world's film market.

¹³⁸ Somos conscientes de que la calidad de algunas de las imágenes incluidas en este anexo y el siguiente no es la deseable, pero es la mejor que hemos podido conseguir. En cualquier caso, para compensar esa falta de calidad, acompañamos cada imagen con un comentario en el que destacamos lo más relevante.

Under the circumstances it is entirely reasonable to assume that the production of motion pictures in England and the continent of Europe will be practically suspended or at the very least greatly reduced. At the present moment of course the exhibition of motion pictures has suffered tremendously and while Europe continues in the agonies of war the demand for films in the war-ridden countries will be small. A friend who arrived from Paris on Monday, himself a well-known film man, tells us that there are but two motion picture theaters running in Paris at the present time. With the recent successes of the allies there may have been a change for the better after our friend's departure from the French capital. The German press is appealing to the motion picture exhibitors to keep open as many of their theaters as possible. It deplors the wholesale closing of these theaters since the commencement of the war. Similar conditions no doubt prevail in Russia, Austria and in poor afflicted Belgium.

With the end of the war, whether peace come tomorrow or a year from tomorrow, the nations, exhausted and tired of battle, anxious to forget and eager to rebuild the industries which war has destroyed, will turn to the solace and pleasure of the film as they did in times of peace. There will be no supply of films to draw from.

Whether the country is a victorious one or whether it must be numbered among the vanquished it will have to look for its films without its borders. There is but one country which can offer the supply needed and that country is the U. S. A. The American film has never failed to prosper abroad whenever the distribution was in competent hands. In every country of Europe the American film was as well known as the Connecticut clock. Some

of our producers, notably the Vitagraph, had achieved enviable successes in every part of Europe, but I know of no instance where other American brands failed whenever they were intelligently handled and distributed. To the European picture "fan" the American films always had the charm of variety. People abroad liked the swift action of our dramas, the unique humor of our good comedies and all pictures dealing with phases of characteristic American life. It has long been an axiom among

the exchange men of Europe that American films were easy to sell and easy to rent. In many studios our producers make their pictures with an eye on the European market even today. Within the next year or so the demand for American films in Europe will be large enough to justify a greater "invasion" than Europe has ever known before. It is scarcely necessary to admonish our producers to make films that are internationally acceptable, for they are doing that very thing right now.

The real problem in Europe will be the problem of distribution. From my own observation and experience in Europe I can safely say that distribution or rather the lack of it has been the stumbling block in the extension of American film trade. Every country in Europe has peculiar conditions which require expert treatment. The prospective increased demand for American-made films will greatly smooth the way of distribution, but much remains to be done. It may be questioned, for instance, whether the distribution via London is in all cases the best. Whatever has been done up to now in extending the sale of the American film in Europe has been done via London. There is no doubt that more distributing stations on the continent will be needed in the future. Some countries in Europe have hardly been touched by the American film. I refer especially to Russia. A little more than a year ago a prominent Italian producer showed me by his books that he sold twenty-two copies of a well-known picture to Russia and only sixteen copies of the same subject to the United States. Russia some day will be among the important producing countries of the world, but at present it uses films made abroad exclusively. French, Italian and German films predominated.

I am mentioning Russia particularly because it is one of many rich fields for the American producer.

The neutrality which we have so wisely observed in this country will aid the sale of American films. The animosities which have led to so much bloodshed will not die out over night. The French film will find a hard road in Germany and vice versa until the bitterness of the conflict is forgotten.

While on the subject of the American film abroad let us not forget the great South American market. Barcelona and Paris have been the two principal sources of supply for the South American exhibitor. At present these two sources are almost dried up. We read in a Spanish contemporary that the call for films from the South-American republics is greater than ever, but that the demand cannot be supplied as formerly because of "the events of the war."

Opportunity is knocking at our door and we will have to be deaf, indeed, if we cannot hear, and lacking in enterprise if we will not heed. It will be necessary for us to give more attention than ever to the needs of the European and South American distributor, to study his business methods and deal with him as much as possible in his own language, and with due regard to his commercial peculiarities.

Artículo escrito por W. Stephen Bush —periodista cinematográfico estadounidense— para el periódico *The Motion Picture World* y publicado el **26 de septiembre de 1914**. En él, Bush expone la situación de Europa durante el comienzo de la I Guerra Mundial y cómo este conflicto podía suponer un antes y un después para la cinematografía estadounidense, pues el parón de las industrias europeas a causa de la Gran Guerra iba a crear un hueco que tan solo Hollywood podía llenar. De hecho, el periodista llega incluso a emplear el término *invasion* para referirse a la ola de películas destinadas al continente europeo en los años venideros: "[w]ithin the next year or so the demand of American films in Europe will be large enough to justify a greater 'invasion' than Europe has ever known before"—.

Tal y como hemos observado a lo largo del presente trabajo, las predicciones de Bush se tornarían realidad, y los EE. UU. se convertirían en el principal proveedor cinematográfico mundial gracias a los efectos de la I Guerra Mundial, evento que definiría un panorama audiovisual que aún perdura hasta nuestros días.

French Picture Notes

Charles Christy (of Christy Comedies) is now on the Riviera, after visiting London, and will return to Paris en route to the United States early in November.

Joseph M. Schenck, interviewed during his short stay in Paris, declared America is the most cosmopolitan of picture makers. "The international appeal of the American film," explained the president of United Artists, "is due to the fact that the American public is composed of all races, and in making a picture for the masses the producer considers not only the taste of the American but of the entire world. The European producers localize their films. Of course, we welcome good foreign films in America and they provide a stimulus for our own producers.

Prizes offered by Paramount for a design suitable for posters, in connection with the opening of the new Paramount theatre in Paris on the site of the former Vaudeville, have been won by Edmond Mauras, first prize, Rene Vincent; second, Jacques Bonnaud, third.

Ricardo Cortez is returning to work in France and will be featured in the new picture by Leonce Perret, "La Danseuse Orchidee," with Louise Lagrange as leading woman. Cortez came on the Ile de France (French line) last week.

Breve columna publicada en la revista estadounidense *Variety* el 9 de noviembre de 1927. De autoría anónima, en ella se recogen unas declaraciones de Joseph M. Schenck, presidente de United Artists y cofundador de la 20th Century Fox, en las que responde a las críticas vertidas por las cinematografías europeas, que acusaban a los EE. UU. de forzar sus producciones al resto de países, replicando que el interés del público por los filmes producidos en Hollywood era consecuencia del carácter cosmopolita de la sociedad estadounidense frente a las tendencias más localistas de las cintas europeas.

FEELING FLAMES IN PARIS AGAIN

Cries Force Off Tiffany-Stahl Short—Run for "Broadway Melody" in Doubt After Metro's "Good Will" Luncheon—Sheehan Prescribes Apparent Solution

ENGLISH DIALOG OUT

Paris, Nov. 5.

French hostility toward American picture and stage attractions has taken a more active turn. A premiere was disturbed and the picture's chances hurt.

"Broadway Melody" was mild in reception, instead of the expected smash.

Metro's foreign office sought to place the American viewpoint on this film before the native trade by giving a "good will" luncheon.

W. R. Sheehan has decided that English dialog is out for France.

Disturbance Over Short

Opening of Tiffany-Stahl's "New Orleans" (short) at the Clichy Palace, independent house, brought disorder from the anti-American section of the audience. Gendarmes were called in after the cries of "Enough of English."

Paris mob resented the dialog in English in this picture, which is regarded as of second quality, although "Weary River" recently ran eight weeks at the same house and the novelty of the talking sequences attracted business. Since then the anti-American sentiment has developed and now the neighborhood patronage insist on talkers in their own tongue.

Following the premiere there was a hurry call to Fox to substitute the Kentucky Jubilo Singers reel for the T-S subject.

Too American

Opening of "Broadway Melody" was mild at the Madeleine Cinema. It was expected to create a furor. Chances are estimated at perhaps three months on the boulevards, but of negative value in the rest of the country.

Picture was voted excellent in quality and its reproduction was first rate, but its basic Americanism nullifies its commercial possibilities, particularly in the present temper of the public toward all things foreign.

Job of substituting French titles for the original dialog has been cleverly done, the printed word keeping step perfectly with the progress of the action. This is the first good job of the kind. "Weary River" used the same technique, substituting titles on the bottom of the frame. Trouble with this particular job was that the superimposed titles wavered and shimmied.

Metro is now experimenting with another method, spotting titles all around the visible scene according to where they seem to fit most appropriately.

Leon Baliby's vitriolic anti-talker article in the "Transigent," Paris journal, inspired Allen Eyer, M-G's local chief, to throw an elaborate good will luncheon at which he made an address denying there was any deliberate effort on the part of the American trade to put over propaganda.

He begged the Frenchmen to look at American pictures on merit, pointing out that the American public welcomed Chevallier strictly upon his merits as a performer. It clicked with the natives.

Notwithstanding which the natives are not likely to accept "Melody" unless somehow a sensation-ally long run can be engineered.

Just Sound as Solution

W. R. Sheehan has decided that just synchronization is the solution of the foreign market problem, pictures to have only titles in the native tongue with but the score and

original numbers embraced in the production. As compensation for the absence of dialog the proposition is to introduce as much special staging and as many color sequences as desirable.

It is Sheehan's conviction that foreigners do not want English dialog. His theory was proved by the disappointment of the showing in Marseilles of "Fox Follies," and also in Brussels. In both towns the picture was the first talker on the ground. They both did well the first week, but went into a tail spin the second.

Sheehan has gone on from here, where he stayed four days, to a Tuscany health resort in Northern Italy, accompanied by J. Carlo Ravetta, Fox foreign chief.

Artículo anónimo publicado en la revista *Variety* el 5 de noviembre de 1929. En él, se relatan los primeros compases de la llegada del cine sonoro a Francia, centrándose en el cada vez más creciente rechazo del público francés hacia las películas estadounidenses proyectadas en versión original. El artículo menciona incluso la presencia de una turba entre el público unida bajo el lema "Enough of English". Tal y como hemos señalado a lo largo de nuestra investigación, este malestar estuvo muy presente por toda Europa durante las primeras instancias del cine sonoro. Como refleja el propio artículo: "foreigners do not want English Dialog".



También interesante es la mención que se hace del uso del subtítulo como modalidad de TAV en las películas *The Broadway Melody* y *Weary River* (Frank Lloyd, 1929) en lo que podría ser uno de los primeros ejemplos de esta modalidad en la historia del cine tal y como la conocemos hoy en día:

Job of substituting French titles for the original dialog has been cleverly done, the printed word keeping step perfectly with the progress of the action. This is the first good job of the kind. "Weary River" used the same technique, substituting titles on the bottom of the frame. Trouble with this particular job was that the superimposed titles wavered and shimmied.

Asimismo, nos gustaría destacar del texto la mención a los diferentes experimentos de la época a la hora de traducir las películas —"Metro is now experimenting with another method, spotting titles all around the visible scene according to where they seem to fit most appropriately"— y la mención al doblaje —llamado *synchronization* en el artículo— como posible solución al problema lingüístico al que se enfrentaba Hollywood con la llegada del cine sonoro.

First Dialog Feature in French Seen as Blow to American Trade

Paris, Nov. 5.

Premiere at the Marivaux last night of the first 100% dialog picture in French turned out to be an epochal event. Subject is "Les Trois Masques" ("The Three Masks"), made in England by Pathe but recorded in French.

Story is from the celebrated work by Charles Merz and is a native classic. It was directed by Andre Hugon and the sound was recorded on the RCA Photophone apparatus. The same equipment is used in this projection and reproduction.

The picture is really mediocre, but in the native language its reception portends an enormous success all over the country and, moreover, looks like a serious blow to the supremacy of American pictures in this territory.

View here is that native language dialog, here, in Spain and throughout Europe generally will sweep all other considerations aside. It is for this reason that "The Three Masks" is doing practically capacity business at the equivalent of \$1.20, startling scale for a Paris film house.

Cast features Renee Heribel, Jean Toulout, Francois Rozet and Marcel Vibert.

Native Tongues

The action and the players both are stilted and artificial compared to Hollywood standards. Quality is secondary to the apparently established fact that the native public reacts with vast enthusiasm to the picture in its home tongue.

It is to be considered also that the foreign peoples of all nationalities are fed up on superimposed titles in their tongues and other tricks of translation.

This much was made evident a few nights ago at the premiere at the Cameo of "The Queen's Neck-tie," billed as an all-talker, although it had only synchronization and songs. Nevertheless, the French press gave it praise far beyond its deserts, merely because it was a native effort in sound. The picture is actually pretty poor stuff, but the French reviewers sought to make it appear that many of its defects were attributable to the Western Electric recording or reproducing.

"Masques" is the first foreign-made Photophone. Pathe used the equipment of the British studios because it was not equipped. Now the Pathe Joinville studio has its own plant with RCA Photophone brought over by Robert Kane and now released from the customs.

Publicada el **5 de noviembre de 1929** en la revista *Variety*, esta noticia habla sobre el estreno de la primera película sonora en lengua francesa: *Les Trois Masques*. La noticia destaca la poca calidad de la cinta con respecto a las producidas en Hollywood, pero señala el gran éxito obtenido por esta al estar grabada en el idioma nativo del país.

En consonancia con el artículo anterior, la noticia pone de manifiesto cómo el público europeo comenzaba a rehuir de las películas estadounidenses en pro de películas originales en su propio idioma:



“[v]iew here is that native language dialog, here, in Spain and throughout Europe generally will sweep all other considerations aside”. Sobre esto último, también conviene destacar la siguiente cita, que menciona el hartazgo del público para con el subtulado en los albores del cine sonoro: “all nationalities are fed up on superimposed titles in their tongues and other tricks of translation”.

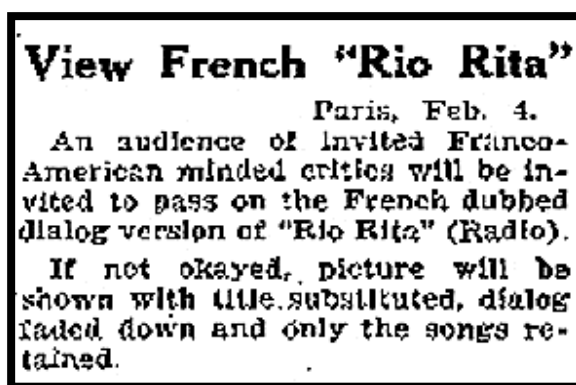
Texto 5. *Foreign Language Bans Halt Hollywood Dubbing* (s.a., 1930).



Noticia publicada el 15 de enero de 1930 por *Variety* en la que se informa de que el interés de Hollywood por el doblaje se estaba disipando debido a las políticas tomadas por países como Italia o España de prohibir la proyección de películas con diálogos en inglés. Esto se explica por el hecho de que los estudios pretendían tan solo doblar escenas clave de los filmes y usar subtítulos para el resto del metraje.

Texto 6. *View French "Rio Rita"* (s.a., 1930).

Breve nota publicada el 4 de febrero de 1930 en *Variety* en la que se informa de la invitación a un grupo de críticos cinematográficos especializados en asuntos franceses a un pase de la película *Rio Rita* —que, como mencionamos a lo largo del trabajo, se considera la primera



película doblada de la historia (a los idiomas alemán, francés y español)— para comprobar la calidad del doblaje y así tomar una decisión respecto a cómo distribuirla en los territorios francófonos: o bien doblada, o bien en versión original subtitulada.

Texto 7. *La traducción de los films [sic] yanquis es un peligro para el cine europeo* (Juan Piqueras, 1930).

LA TRADUCCION DE LOS
FILMS YANQUIS ES UN
PELIGRO PARA EL "CINE"
* * * * * EUROPEO * * * * *
POR
JUAN PIQUERAS

PARIS Y JUNIO. (*De nuestro redactor corresponsal.*)— No solamente para España, sino para Francia—y posiblemente para Alemania y para Italia—, es un peligro esta nueva modalidad cinematográfica que han implantado las productoras norteamericanas. Ante la afirmación del "cine" sonoro, los yanquis, obligados a producir películas en distintos idiomas, han centralizado sus estudios en Francia, en donde actualmente está produciéndose una cinematografía que ha de decidir del triunfo o del fracaso total del "cine" español, y en parte del europeo, sobre la avalancha cada día más firme y progresiva del film yanqui. En los estudios Paramount, de Joinville, están fabricándose películas, comanditadas por esta Empresa norteamericana, que apuntan directamente al blanco del futuro "cine".

Una pléyade de artistas franceses, españoles y españolizantes realiza la traducción — literal, escénica, técnica en algunos sentidos—, guiados por elementos extranjeros, de films anteriormente editados en los talleres de Hollywood.

Bajo este signo han salido dos al mercado. El mismo, mejor dicho, en dos versiones: "Un trou dans le mur", en francés, y "El secreto de los Menda", en español. El primero, realizado por René Barberis con Margarita Moreno, Dollys Davis y Jean Murat. Y dirigido por Benito Perojo, con Roberto Rey, Rosario Pino, María Luz Callejo y Valentín Parera, el segundo. El resultado obtenido acusa una gran discreción en el francés y una simple medianía en el español. Pero nada más.

Sin embargo, la Paramount prosigue en sus propósitos. Tan es así, que después de esta tentativa fabrica los films por serie. Tipo "stándard", como si dijésemos. Y a estas fechas ya tiene terminado otro film — "Una mujer ha mentado" —; en vías de realización el segundo — "El secreto del doctor" —, y en preparación un tercero — "Una mujer que ríe" —. Charles de Rochefort es, con Marelle Chantall, Luis Bary, Jean Bradin, Maxudian, La Bonne, Reading y Alice Tissot, el encargado de la versión francesa, y Adelqui Millar (Adelqui Millar, que además de no ser español es autor, director e intérprete de una grotesca españolada basada en el "Juan José", de Dicenta), con Eugenia Zúffoli, Carmen Fernández, Enrique Ribero, Félix de Pomés y Antonio d'Algi, de la edición española.

* * *

Ignoramos la finalidad concreta que persiguen los yanquis editando estas películas fuera de sus estudios centrales. Ellos nos dirán que es por dar a cada país una cinematografía, y en último término, por ampliar su radio de acción comercial. Pero nosotros no podemos creerlos, por varios motivos distintos y distantes.

El hecho de imponer a los directores de aquí sus obras, sus "guiones", su técnica, nos demuestra que no son unos fines románticos (ni lucrativos tampoco, puesto que el resultado será siempre mediocre o deficiente) lo que los induce a ello. Nosotros oteamos otras intenciones, que ponen en peligro el porvenir cinematográfico de Europa.

Si se rodeasen de elementos solventes y les dejasen una amplia libertad de acción para elegir la obra, el escenario, los intérpretes, todo lo necesario para lograr obras representativas y raciales, podríamos creer en su buena intención. Entonces seríamos los primeros en aplaudirlos, en apoyarlos con nuestro entusiasmo. Lo que no podemos aceptar, en cambio, es que los alemanes, los franceses, los españoles y los italianos se vean obligados a realizar la misma obra, bajo sus imposiciones y sus caprichos.

Esta desintegración nacional del "cine" nos induce a creer que los yanquis buscan, tras un fracaso europeo (que por otra parte a ellos no les costará grandes desembolsos), una justificación para imponernos luego sus películas habladas en inglés o, lo que es peor todavía, en un francés, en un alemán, en un italiano y en un español pésimamente realizado en Hollywood.

Pero lo más lamentable de todo esto es que haya un Charles de Rochefort, un Benito Perojo y un Adelqui Millar que por unos dólares colaboren en una campaña dirigida contra el propio "cine".

Juan PIQUERAS

Artículo escrito el **29 de junio de 1930** por el periodista español Juan Piqueras para el diario madrileño *El Sol*. En él, el autor español, férreo crítico de las versiones multilingües, denuncia que estas producciones —que durante este año iniciaban su producción en Joinville— eran una estratagema de los estudios de Hollywood para mantener el control sobre el mercado cinematográfico europeo aun tras la llegada del cine sonoro y no una forma de promover la industria del cine en Europa.

Además, Piqueras denuncia que estas películas estaban siendo producidas de forma estandarizada y automatizada sin tener en cuenta la cultura de los países a los que iban dirigidas. Además, critica también la traducción de los guiones y diálogos, etiquetándola de “literal”. Esta era la prueba, dice el autor, de las auténticas intenciones de Hollywood: “[e]l hecho de imponer a los directores de aquí sus obras, sus ‘guiones’, su técnica, nos demuestra que no son unos fines románticos (ni lucrativos tampoco) lo que los induce a ello”.

Este artículo nos permite observar cómo la prensa especializada de la época era plenamente consciente de la realidad que rodeaba a las versiones multilingües: no ya solo el peligro que suponían para la revitalización de las industrias cinematográficas europeas, sino también el ejercicio de imperialismo cultural que suponían y las prácticas que rodeaban su producción.

The World War of Talking Pictures

By WM. A. JOHNSTON

HOW the studios turned their \$1,000,000 pay rolls from silence to sound is a story in itself—a dramatic one. Suffice it to say here that an ample supply of sound pictures is now being produced for the 10,000 wired houses of the United States and Canada, and public attendance at picture theaters has been almost doubled, as has also the income of the large producing companies. Theaters—many of them on the ragged edge three years ago—are in clover again.



PHOTO BY COURTESY OF PARAMOUNT
Maurice Chevalier and Claudette Colbert in "The Big Pond" (French)

But abroad, a new specter now arises. If the American silent picture was unpopular with the foreign government and press, the American talking picture is anathema. Of all the 30,000 picture theaters abroad, not quite 2000 are wired for sound; the balance are running silent pictures, of which Hollywood has continued to turn out enough to fill its foreign demand. But the wired theaters have, thus far, shown American talking pictures. And as a consequence, the storm signals are up everywhere. The hue and cry of London, Paris, Berlin and Rome has spread to Sweden, Denmark, Greece, Portugal, Spain, Poland, Austria, Czecho-Slovakia, Mexico and the Argentine. Many smaller countries will follow the alarm.

Language Lessons in the Theater

THE new issue is that of language. National pride is at stake everywhere. Every country, of course, wants its own language to rule within its borders. Some, for political or business purposes, may want their language to go well beyond their borders. Take the matter alone of an international business language, with its important bearing on trade. What is the language to be? Those who know motion pictures are well enough aware that they are great agents of education. Could there be a better advance agent of a language than this new promotive force?

Just a few significant points here, in this connection. In Tokio today—and English is now compulsory in the Japanese schools—a 4000-seat theater, sound-equipped and running American talking films, is packed at every performance with the youth of Japan. In Holland, where also

English is taught in the schools, there is no opposition to the American talking films, but rather a pronounced interest.

With the talking pictures, Great Britain and Germany have still their export-trade problems to consider, but now, with speech in pictures and with picture audiences greatly increased, they face the still deeper and broader social issue; and the same issue is felt, even more poignantly perhaps, by the smaller nations, whose nationalistic spirit has soared high since the war. These countries, their leaders insist, want their own cultural development; they want to preserve their traditions and ideals. If the progress must come importantly from pictures, then they want their own language pictures.

So the new specter abroad casts its shadow back to the film industry of the United States. In Hollywood today, noses are being pulled as Mr. Fairbanks observed the phenomenon ten years ago in London. Can this country, with talking pictures, maintain its remarkable film supremacy abroad? The answer concerns to an extent the fortunes of an industry on its way to rank near the top of the manufacturing activities of the country; for the foreign film revenue adds considerably to the production exchequers and thereby to quality film

production. Also concerned, and to a much greater extent in dollars and cents, is the export trade of many important manufacturing industries in the United States.

Finally, for the American firms, there is this business problem to face: The success of the American silent movie abroad has resulted in a large and expensive expansion of its distributing forces.

One company alone has 104 exchanges in forty-two foreign cities. These exchanges, for their existence, must have a certain volume of product to handle. The fat grosses of the first American talking pictures and the still-heavy demand for silent pictures from the many unwired houses keep these several hundred foreign exchanges on their even course, but there may be another story to tell in 1931.

Conservatism of British Exhibitors

HAD the European producers been in Hollywood when the talking-picture storm broke there and seen how completely the studios were bowled over, they would have returned gleeful in the belief that at last they could start at picture-production scratch. But Europe was slow on the trigger. Great Britain's film trade viewed the advent of the audible picture with native caution. I recall a scene in my own office in New York about three years ago. Exhibitors, singly or in delegations, from all over the United States were flocking to New York to find out something about the new kind of entertainment. Rarely a day passed but that a regular list of questions was fired at me: Would the talking picture last? What was the best kind of projection equipment? What equipment was available? Would a regular supply of sound pictures be assured?

One day a group of three British exhibitors arrived.

To break the ice, and before they announced the reason for their visit, I offered: "Well, I suppose you want to know all about sound pictures."

They raised eyebrows in unison. "Not at all," they calmly said. "We are building a large new theater in Blackpool. We came over to study your theater architecture and to meet your architects."

"But don't you intend to wire your houses for sound?"

"Oh, possibly," they replied. "We are not all convinced."

And just so waited the entire British trade.

The American-made talkers began to arrive in London. The public responded at once. The queues of waiting people before the box office lengthened daily. The

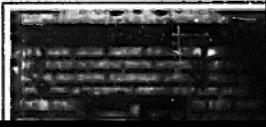
(Continued on Page 33)

(Continued from Page 31)

Jazz Singer and The Singing Fool were instantaneous hits. Bulldog Drummond ran for six months in a city theater. Broadway Melody ran nine weeks at one and a second nine weeks at another theater. The secondary theaters, in the outlying circles of London, hurried their installation of equipment and reaped a harvest at the box office.

Even today British theaters are still balloting their customers to determine the preference for talkers or silents, but installations have gone on apace. There are approximately 4500 picture houses in the United Kingdom. To date, about 1100 are equipped with sound-projection machines, nearly 90 per cent of them of American manufacture. About 1000 more will be wired, mostly for the smaller installations selling for around \$5000.

The advent of the American talkers caused a vast commotion in the British daily newspapers. Prominent men gave interviews; all expression was to one point: It was bad enough to have the United Kingdom swamped with American pictures, with the exploitation of American life, dress, customs and manufactures, but now to have American speech, with its execrable slang and twang, foisted upon the people, especially the younger generation, was intolerable. But while the leaders expostulated and the press thundered, the public, as ever, went calmly about its business—that of spending its entertainment money where its fancy led it: and that was, plainly, to the American talking picture. The British exhibitor, of course, followed the British public, which butters his bread.



Food for the Headlines

THE head of one of the big manufacturers of American sound devices told me of his experience in London two years ago. His arrival was greeted with an outburst from the lay press, and some of the trade papers joined in the onslaught. He was roundly denounced as a monopolist of the worst stripe. The justification for the attack was the matter of interchangeability. The question had already been actively raised in the American trade press. Our newspapers, with no such slant upon the picture problem as have the English papers, said nothing at all about it.

Interchangeability means this: The American company in question, making



PHOTOS BY COURTESY OF M

sound projectors for the theaters, also makes recording apparatus for the producing studios, charging for this, and also a further royalty assessment on pictures produced of \$500 a reel. What the exhibitors of the United States wanted to know, and what Great Britain insisted upon knowing, was whether or not the pictures of other studios—British, for instance—and licensed by other companies, could be run on this company's theater machines.

If not, said the big newspapers of London, here's a pretty how d'ye do! This American company, probably part and parcel of a huge American film trust, will put its machines into British theaters and then see to it that only the pictures of its own licensees—American, of course—will be used. Here was nothing short of American picture domination; in fact, the eventual Americanization of a great world power. They demanded a show-down.

The American executive replied fairly, but guardedly. He pointed out that his company was prepared to put recording apparatus in any British studio, and upon its usual terms. As for interchangeability there was this to say: His company had to protect the reputation of its theater projectors; if it could be assured that pictures were recorded properly, and if other makes of projectors would reproduce the quality of its own recorded pictures, that was one thing; bad recording and bad projection, however, were other questions, and so forth and so forth. The controversy made scare headlines and waged merrily.

Pretty soon, hesitantly and often belligerently, but in increasing numbers, British exhibitors called at the American company's sales offices. They felt that where there was so much smoke there must be fire; in other words, with so much hullabaloo there must be strength to the American company's product and position. They were Britons, good and true, and certainly they didn't love Yankees or their tricks, but, after all, they were in the show business.

Later on, the newspaper reporters became practical.

"Look here," said they. "You must realize that we are giving you a great deal of advertising."

"I do," said the Yankee.

"Selling a lot of machines, we dare say."

"Sales are very satisfactory."

Well, said the reporters at length, their business, after all, was the printing of readable news. The fact was that they were running out of material. They asked for more ammunition.

The upshot of it all is that Great Britain is nearly a year behind the United States in the sound-picture situation, as regards both theaters and studios. There has been over-promotion of producing companies and ruthless stock jobbing, with the usual disastrous consequences. To date, however, six studios are equipped with recording apparatus of American make. They will produce this year a considerable number of English talking pictures, and they will struggle with foreign versions for the Continental market.

In addition to the home market—a considerable one—they have Canada, South Africa, the Far East, New Zealand and Australia, which, in theatergoing population, comes next to the United States. All English-speaking countries, but in all of them there will be, in any event, stiff competition from American pictures.

If Great Britain was nine months later than the United States in recognizing the audible picture's hold upon the public fancy, France was fully six months behind the British film trade. In September of last year there were but eight installations of sound equipment; in April of this year the number had grown to eighty-four. France has about 2000 picture houses, but probably not more than 300 of them will stand the expense of first-class equipment.

Where Movies Move Slowly

TAKEN as a whole, the picture theaters of France are the poorest of those of the major countries of Europe. The newest theater of Paris is owned by Paramount, which also has houses in Bordeaux, Lyons, Lille, Marseilles, and other key cities. Loews formerly owned the Gaumont Palace and the Madeleine, but these are now operated by a French company. Paris still is without a large, modern picture house of a size and class to compare with several thousand in the large cities and even the smaller communities of the United States. Amsterdam especially, and Berlin and Copenhagen have much finer moving-picture theaters.

In the early days of motion pictures France led the field in production of short subjects—comedies, dramas and scenics. There has been no outstanding leader in production, however, since the active days of Charles Pathé, and in the entertainment field leaders are highly important factors. Jean Sapène, publisher of *Le Matin*, took over the Pathé Consortium, a union of theaters and exchange offices, several years ago and built up-to-date and excellently equipped studios at Joinville, near Paris. Monsieur Sapène, however, though a man of unusual force and ability, has proved not so successful a picture man as a publisher. He had, however, an idea, and fought strenuously to pool the picture interests of England,

(Continued on Page 123)

France and Germany as the United Film States of Europe.

Now a new figure has cropped up, and by all the signs of show business, and provided he can continue to control capital, he will prove a factor on the Continent. His name is Natan—a small, vital man, a Rumanian Jew. After hearing so much about him, I inquired his full name; and the only response I got was: "Well, his brother's name is Emil." Monsieur Natan refers to himself only in the third person; he, obviously, appreciates the angles of showmanship.

This new factor in France formed the Pathé-Natan merger, and has just equipped, at a cost of \$750,000, the studios at Joinville with American recording apparatus. He also recently bought three sound trucks of the type with which the American companies secure the new sound news-reel pictures. And there was method in his expenditure.

Monsieur Natan knows that Paris is a vital center of entertainment and publicity. He figures that if he can produce French pictures to please the Parisian, he can make Spanish versions to satisfy Spain. He will produce in Spanish at Joinville and his trucks will go forth and secure Spanish settings and color.

All this is sound as a dollar. If Monsieur Natan keeps up his present pace, the American producers will find him a force to reckon with in the Latin market. Other French producers—of the silent-picture days—knowing the comparatively small gross that France yields, tried to get their pictures into Great Britain and the United States. He goes the direct and easy way—to other Latin countries—and now the talking pictures make his way still more direct and easy. He is now negotiating for the Verdageur circuit of fifty-two theaters in Spain, with headquarters in Barcelona, and he will probably have them by the time this article is published. In France, when the theater throws up its hands at the cost of wiring for talkers, Monsieur Natan puts in the installation free and adds the cost to the picture rental.

A Lesson for French Producers

France, apparently, has a lesson of prime importance to learn about the business of pictures. It is this: Good pictures cannot be produced until there are good theaters to house them. In the United States the greatest impetus production ever had was the opening, in 1914, of the Strand Theater in New York, a magnificent giant then among the 20,000 little store shows of the country. True, it was a big step in the dark. Money had to be borrowed at the eleventh hour to finish it; practically no one believed it would succeed as a picture theater. But its success was amazing, and so were the consequences of its success. New companies to produce and distribute the new type of multiple-reel pictures began to function, and some old-line companies began then and there to disintegrate.

Theaters of a similar cost sprang up everywhere; since the opening of the Strand the picture-theater investment of the country has increased by at least \$2,000,000,000 and the production budget has grown from a few millions a year to \$175,000,000 in 1930.

The theaters of France are overburdened with state and local taxes. Instead of fighting for quota laws to keep good American pictures out of the country, France would do better by reducing taxes and otherwise encouraging the building of good theaters, which, in turn, would bring about good French pictures.

In point of numbers, the theater sphere of the Spanish language is second only to English. France, together with Belgium and large portions of Rumania, Switzerland, Northern Africa, Luxembourg, Montreal and the province of Quebec, not to mention cities such as Barcelona, Madrid, New York, New Orleans, will comprise a French-speaking population of fifty to sixty million.

Italy, like Spain, is about six months behind France in its grasp of the audible picture. There are to date no more than thirty houses wired for sound, and these are having a difficult time of it to secure talking pictures that are acceptable and permissible. Mussolini has now ruled that no English talking pictures can be admitted into the country, and songs in English are little less favored.

Italy's future, with respect to pictures, seems to be largely in the hands of Premier Mussolini and of Stephano Pittaluga, who controls 110 theaters, including the larger ones of Rome and other cities, and who has been the picture magnate of his country for the past ten years. His producing studios in Rome are now equipped with sound-recording machines. In the early days of motion pictures Italy sent to this country *Quo Vadis*, *Cabiria*, and *Last Days of Pompeii*—the first pretentious pictures this country had from any source. Since that time no pictures of international circulation have been made.

Sound Films Backed by the Duce

As the situation stands today, Italy will have to depend upon pictures made in Italian by Germany, France, England and the United States, or perhaps by companies from these countries working in Italian studios. The future may tell another story. Mussolini is enthusiastic over the new vehicle, and he is serious. Recently he went to London with a commission to test the American sound recording. He sat in the rear of the balcony of a London theater and heard the voices of Tito Schipa and others. As a result, he told Pittaluga that he would back the Italian production of sound pictures to the limit of his resources. It has been intimated that he would call back to Italy her noted singers in opera. Italy's production sphere for its own language pictures is practically limited to its national population of 41,000,000 people.

In recent years Germany has produced more pictures acceptable to the American market than any other European country. Her theaters are way ahead of those of France, and since the war Berlin has grown to equal, if not exceed, London in importance as a film capital. Germany knows the importance of export trade; and the two largest German producing companies, UFA and Emelka, have fully equipped studios and are busily at work turning out talking pictures in English, French, Spanish and Italian. A recent and successful picture, *The Blue Dream*, was directed by Josef Von Sternberg, an American director, and stars Emil Jannings, who won much acclaim in this country in silent pictures. He left Hollywood for Germany when the talkers arrived. An English version of *The Blue Dream* will be sent here. The advance notices refer to Jannings' "Brooklyn accent," but, since the eminent actor left Brooklyn as a seven-week-old infant, too much cannot be expected of this.

With 63,500,000 in Germany, 7,500,000 in Austria, 3,500,000 in Czecho-Slovakia, a major portion of Switzerland, and a preference for German over other foreign languages in Scandinavia and the Baltic states, the German talking picture has a large field of usefulness. Because of patent warfare at home, Germany is backward with its sound-picture development. Not more than 250 theaters have been wired so far.

The large parent electrical companies of the United States made it possible for their

subsidiaries, manufacturing studio and theater sound equipment, to protect their licensees and customers in all countries abroad except Germany. There the patents are in the twilight zone.

Siemens and A. E. G.—Allgemeine-Elektrizitäts-Gesellschaft—joined together and formed a sound machine company called Klangfilm. The smaller, independent companies formed Tobis for the same purpose. There was much legal warfare before Klangfilm and Tobis united. The combination was successful in excluding American talking pictures and machines. Now they have made a deal with Warner Brothers, pioneers in the talking-picture field and allies of Electrical Research Products, the subsidiary of the Western Electric Company.

It might be surmised, offhand, that Germany was utilizing its patent hold to foster its picture-production interests. That is not the case, however. The government has kept its hands off. The electrical interests evidently want immediate money for their holdings, not ulterior power. Revising only their single interests, they have retarded, not helped, their natural allies, the German picture studios.

Germany, however, will be heard from in the talking-picture war. The producers are apt at picture technic; they are enterprising. As business men they are schooled in the ways and ends of export trade. Germany has developed many women stars; England very few. Berlin has many stage artists, competent leaders in the new things of the theater; plenty of able writers who know both the Continental and the Anglo-Saxon taste for stories. It is, perhaps, significant that a German writer in Hollywood, Hans Kraly, won the Academy of Motion Picture Arts and Sciences' medal this year for the best American picture story, and that a German director, Ernst Lubitsch, is one of the ablest of Hollywood producers.

The German language has practically no dialects—a great advantage to talking pictures. The Spanish language, as a comparison, varies greatly in Mexico, Cuba, Central and South America; and there is much pride of language in each of these countries. Germany may do much, through its talking pictures, to promote the use of its language as a form of national propaganda throughout the countries east of the Rhine. German is forbidden today in Poland and Czecho-Slovakia, although it has heretofore been the language of business in the cities of these nations.

The Problem of the Small Nations

We have thus far considered only the English, French, German, Spanish and Italian languages. From the standpoint of pictures, these are the major languages. And they must always remain so. It is not possible to make good pictures for small-population countries, but it is going to be difficult to make this fact generally understood. In Europe's thirty-four countries, excluding Russia, there are thirty-one languages. Bulgaria, Greece, Poland, Czecho-Slovakia, Norway, Denmark, Sweden, Hungary, Portugal, Turkey—all are going to be disturbed at having to hear another language upon their screen. There is already an outcry against the English talking pictures; yet, as everywhere, the populace want the new audible entertainment. The various governments concerned will have to consider the tense problem of just in what language the masses should and may be entertained.

The combined market for English speaking pictures is, in revenue, by far the greatest field open to the world's producers. The two logical competitors for this rich yield are the United States and Great Britain. But whether or not Great Britain can produce talkers successfully for this and the world market is still an open question.

Comparatively few British silent pictures have been openly successful at home; practically none has ever made a flurry in the world market. The situation may change with talking pictures. With famous playwrights and actors renowned for finished stage presence and enunciation, Great Britain has undoubted resources. But success with the stage does not mean success with pictures. Talking pictures are pictures still. And, somehow, Great Britain does not seem to have a picture mind from a creative standpoint.

They don't like to be told this—especially by Americans. American film men who have gone to London and been banqueted by the trade there seemed to think they were called over to tell their grateful British brethren just how to make, distribute and show pictures. Some were simply naive about it; others plainly boastful; most of them were irritating to a degree. The chances are, however, that if you get to know a London picture man very well and let him do his own talking, he will at length confide in you his gloomy belief that Britain is more calculated to make ships than pictures. Probably the American producer has a more cosmopolitan viewpoint. That is important. But, also, he plunges; and a successful picture producer must be a prodigious gambler.

Journey's End is a case in point. When this excellent British play caught on in London, a British producer told his American director he expected to buy the picture rights.

"But," said he, "the price is outrageous. They are asking £2500."

"Better grab it," advised the American, used as he was to Hollywood's extravagance.

The price went to £5000.

"Now it's out of the question," said the producer. "They will open it in New York. It will fail there."

But *Journey's End* took New York by storm, and road companies were planned. The price rose to £10,000. Morris Gest secured a short option at £15,000, expecting to turn it over for at least £25,000. He couldn't move it in time, however, and on the day his option expired some London film men gathered at luncheon, wrote out checks totaling £16,000 and closed the deal an hour later. The British newspapers hailed the event and lauded the purchasers as patriots.

Translating the Talkies

An American firm, however, joined the British outfit, and the picture was made in Hollywood. Which brings up another element. In production resources, within and without their studio walls, the Hollywood producers are so far advanced over the London studios that comparison is futile. It is the difference between a great shipyard and an attempt at one. Until these discrepancies are leveled, the English-speaking countries will prefer American-made pictures. Canada does, and here's the report of Australia, just issued: In 1929 Australia imported 31,842,000 feet of American film as against 4,230,000 feet of British. And the Australian powers are not keen about the American film interests, or about the American talking-picture machines. They put a duty on the latter of 30 per cent, raised it to 70 per cent, and now it is 105 per cent. American representatives have just arrived in Australia to ask the reason for this confiscatory tax.

The first audible pictures that went forth from Hollywood for world consumption were, happily, more singing than talking pictures. The picture action told the story intelligently. So great was the novelty and so vivid the new dramatic effect that the foreign-tongued audiences of Montreal, Havana, Mexico City, Buenos Aires, Tokio and the European capitals expressed their approval immediately. Even Rome has, just recently, acclaimed *The Singing Fool*, Mussolini having removed from this one picture his ban against English-speech pictures.

As dialogue crept in and was more relied upon to express the story, Hollywood resorted to the expedient of superimposing upon the film the translation of the English words. Then a new trick called dubbing was tried. Taking the silent versions, translations were cleverly made to match the speakers' lips and recorded upon the sound track. This went quite well with some comedies; in fact, dubbed comedies are even now featured upon the bills of European and South American theaters. But dubbing did not do for the finer characterizations of the dramatic feature. It was ridiculous, for instance, to hear a German longshoreman speak with all the correct words and inflection of a professor of languages at a California university.

The next step was to assemble a cast of Spanish or German talent and make the foreign version along with the English, using the same sets and following the English continuity and dialogue. But trouble popped up thick and fast. Mexican Spanish, it was found, will not do for the other countries of Spanish America. Nor will Castilian do. The Spanish of the theater was wanted, but where were its speakers, writers, directors? An army of salary hunters eagerly arose and plausibly offered its services. But who was to decide who was who and what was what?

Making Pictures in Five Languages

Again, the casting of dramatic pictures is a deft and important matter. For its 500 feature pictures a year, with their several thousand parts, Hollywood can pick and choose from five times as many skilled players as are used; and there is an ever-ready army of 17,000 extra and bit people. Though the studio city is cosmopolitan to a degree, the foreign artists here at the present time are inadequate in numbers.

Ernst Lubitsch, famous in his own country as he is here, will not do a German version of his present picture, *Monte Carlo*. He might import his two leading players from Germany, but he needs many players from whom he can cleverly fill those small character parts that distinguish his work.

Then there's the matter of cost. The foreign version of the silent picture, needing only translated title and subtitles, was a simple by-product of the big home market; too simple, in fact, for the American producer has been woefully remiss in his regard for his foreign market.

The foreign version of the silent picture was merely a matter of extra prints; with the talking picture it becomes a new or remade production. The question is: Will France, Germany or Spanish America return the cost of a foreign picture made in Hollywood, allowing it half the average cost of the quality American picture, or

about \$150,000? Experience with the silent-version market says, "No." Talking pictures—especially right now—will yield much more, but will they yield enough?

Hollywood is going right ahead with its foreign-version activities. One studio is fearlessly making a picture in five languages, all on the same sets; and, regardless of cost, a Buster Keaton picture is being made all over again in Spanish. Adolph Menjou is at work in Spanish and French versions—and successfully so, in all probability. Marlene Dietrich, a German star, is here, appearing in foreign versions of Paramount on Parade. Eleven more eminent recruits from the Paris and Berlin stage have just arrived; American scouts, now scurrying about the Continent, will send many more to Hollywood. Foreign versions of *The King of Jazz* have gone abroad, as will also those of other productions considered especially suitable for the foreign market.

But Hollywood is sharply divided today upon the general subject. One studio says that Hollywood, with its greatly superior producing resources, is the logical seat of production; and even goes so far as to say that its famous stars will speak in foreign languages and be lauded abroad for their efforts. The latter is decidedly open to question; and, if so, the further question arises: Will the famous stars of the American picture, many of whom, like Fairbanks and Lloyd, are household names abroad, be limited now to the English-speaking world?

Another studio says their foreign versions must be produced abroad, both from a standpoint of cost and quality. Professional salaries and studio labor in general are much lower. As for casting, there is an ample personnel. Studios could be maintained in London or Berlin, or in both centers, with casting directors in each city and in Paris and Madrid. After the English-speaking versions are finished, the print of the picture, together with the script, could be sent to the European studio and a copy made in each foreign language, true to the Hollywood technic and at lower cost.

All Civilization Involved

Each camp in the controversy talks of pooling resources; it is pretty well recognized that the cause at stake is that of the entire American producing industry. Co-operative effort would support large stock companies of players in Hollywood; just so it would divide studio overhead abroad.

There is one important lesson for the American producers to learn, if they will. Because the silent foreign versions cost little, they glutted the European market with pictures. There was little, if any, discrimination about demand. Now, the fact is that the Continental nations like our spectacles, comedies, Western and underworld dramas, and certain other definite types of pictures, but in the way of program pictures in general, and especially the triangle-plot pictures, they much prefer their own stories and acting. With talking pictures and the cost of them, the American producers will do well to make careful selection for foreign versions.

A world war is on—of talking pictures. The issue at stake is not the fortunes of any country's film industry. The issue is nothing more or less than the cultural progress of the world. The influence of the new machines of sight and sound upon the world's mass millions may not be minimized.

Hollywood does not take its status over-seriously; probably not seriously enough. Today the studio city is the seat of the world's picture entertainment. No doubt about that. And in the new struggle for talking-picture supremacy, however intricate the problem, Hollywood will count heavily; if highly successful, Hollywood will prove, as never before, a potent factor in shaping civilization.

A dream it may be, but perhaps not too ethereal—the thought that Aryan civilization, ever westward in course and today at its final barrier, the Pacific Coast of America, is to flower here in its greatest era of intellectual development and art expression.

Este extenso reportaje, escrito por W.M.A. Johnston y publicado por la revista estadounidense *The Saturday Evening Post* el 19 de julio de 1930 ofrece una fotografía completa del panorama cinematográfico internacional durante los primeros años del cine sonoro. En él se exploran aspectos muy variados, de entre los cuales destacan las dificultades que los principales países europeos estaban experimentando con el paso del cine mudo al sonoro, los problemas de índole cultural y nacionalista que se estaban produciendo tanto en las grandes

THE SATURDAY EVENING POST

The World War of Talking Pictures

By WM. A. JOHNSTON



English is taught in the schools, there is no opposition to the American talking films, but rather a pronounced interest.

With the talking pictures, Great Britain and Germany have still their export-trade problems to consider, but now, with speech in pictures and with picture audiences greatly increased, they face the still deeper and broader social issue; and the same issue is felt, even more acutely perhaps, by the smaller nations, whose nationalistic spirit has soared high since the war. These countries, their leaders included, want their own cultural development; they want to preserve their traditions and ideals. If the progress must come, importantly from pictures, then they want their own language pictures.

So the new specter abroad made its shadow back to the film industry of the United States. In Hollywood today, men are being pulled as Mr. Fairbanks observed the photomaton ten years ago in London. Can this country, with talking pictures, maintain its remarkable film supremacy abroad? The answer concerns to an extent the fortunes of an industry on its way to reach near the top of the manufacturing activities of the country; for the foreign film revenue adds considerably to the production exchequer and thereby to quality film production. Also concerned, and to a much greater extent in dollars and cents, is the export trade of many important manufacturing industries in the United States.

Finally, for the American films, there is this business problem to face: The success of the American silent movie abroad has resulted in a large and expensive expansion of its distributing forces.

Our country alone has 116 exchanges in forty-two foreign cities. These exchanges, for their maintenance, must have a certain volume of product to handle. The fat grossed of the first American talking pictures and the mill-heavy demand for silent pictures from the many unword houses have been several hundred foreign exchanges on their own course, but there may be another story to tell in 1931.

Conservation of British Exhibitors

HAD the European producers been in Hollywood when the talking-picture storm broke there and soon how completely the studios were bowled over, they would have returned grateful in the belief that at last they would start at picture-production scratch. But Europe was slow on the trigger. Great Britain's film trade viewed the advent of the audible picture with native caution. I recall a scene in my own office in New York about three years ago. Exhibitors, singly or in delegations, from all over the United States were flocking to New York to find out something about the new kind of entertainment. Rarely a day passed but that a regular list of questions was fired at me: Would the talking picture last? What was the best kind of projection equipment? What equipment was available? Would a regular supply of sound pictures be assured?

One day a group of these British exhibitors arrived. To break the ice, and before they announced the reason for their visit, I offered: "Well, I suppose you want to know all about sound pictures."

They raved and raved as to reason. "Not at all," they calmly said. "We are building a large new theater at Blackpool. We came over to study your theater-architect and to meet your architect."

"But don't you intend to wire your houses forward?"

"Oh, possibly," they replied. "We are not all conventional."

And just so waited the entire British trade.

The American-made talkers began to arrive in London. The public responded at once. The success of waiting people before the box office lengthened daily. The

(Continued on Page 2)



Maurice Chevalier and Cigarette Culture in 'The Big Pond' (French)



Barbara Leonard Plays Opposite Four Different Heroes in Four Different Languages, in 'Moussieur Le Post'

HOW the studios turned their \$1,000,000-a-picture film money to sound is a story in itself—a dramatic one. Suffice it to say here that an ample supply of sound pictures is now being produced for the 10,000 word houses of the United States and Canada, and public attendance at picture theaters has almost doubled, as has also the income of the large producing companies. Theaters—many of them on the rapid edge three years ago—are in clever shape.

But abroad, a new specter now arises. If the American silent picture was unpopular with the foreign government and press, the American talking picture is anathema. Of all the 20,000 picture theaters abroad, not quite 2000 are wired for sound; the balance are running silent pictures, of which Hollywood has continued to turn out enough to fill its foreign demand. But the silent theaters have, thus far, shown American talking pictures. And as a consequence, the storm signals are up everywhere. The language industry of London, Paris, Berlin and Rome has spread to Sweden, Denmark, Greece, Portugal, Spain, Poland, Austria, Czechoslovakia, Mexico and the Argentine. Many smaller countries will follow the alarm.

Language Lessons in the Theater

THE new issue is that of language. National pride is at stake everywhere. Every country, of course, wants its own language rule within its borders. Some, for political or business purposes, may want their language to go well beyond their borders. Take the matter alone of an international business language, with its important bearing on trade. What is the language to be? Those who know motion pictures are well enough aware that they are great agents of education. Could there be a better subsonic agent of a language than this new promotive force?

Just a few significant points here, in the connection. In Tokyo today—and English is now compulsory in the Japanese schools—a 400-seat theater, sound-equipped and running American talking films, is packed at every performance with the youth of Japan. In Holland, where also

French Disdain for Foreign Versions Becoming Stronger Than Any Quota

Two facts relating to films are serious current menaces for the American industry.

First is the increasing competition of native production since the advent of sound. Second, and quickly developing, is psychological. The natives react adversely against all imports camouflaged for local consumption.

Whether the situation should be met by producing foreign versions in Hollywood, like Metro, or abroad, like Paramount, will not be clear until results have been proved and tabulated. But whether produced at home or abroad, foreign versions will more and more have to be strictly foreign in compliance with the growing psychological reaction of audiences here.

This reaction applies to every commodity. American cars, specially dolled up for the Continental market, are at a discount here. Films with a strictly local story and background are preferred to those "adapted." Casts with the slightest trace of a foreign accent are absolutely taboo.

Result is that the public is erecting a barrier against foreign product stronger than any quota, but one which no exhibitor can afford to disregard. This means that whether domestic or foreign made, American producers must consider foreign versions as so many distinct productions; instead of so many different foreign versions of the same film.

To the increase of cost price, and of competition from rapidly improving native production, will be added two further difficulties—that of quotas and that of obtaining releases.

More Quotas

Another era of quotas is looming to compel Americans to sell their product at the price the chain-owning producers will be willing to pay. In Italy the now discussed production quota would give Pittaluga practically a cinch on imports, since by producing 10 films in Rome he would command maybe 100 imported productions for his circuit. In Germany the situation is but too clear, and everything points to an early French quota, terms of which will probably be agreeable to Doktor Flugge, head of the German Spitz-organisation.

As in America, but on a smaller scale, native producers are whipping the theatres into circuits to make sure of releases. The time is soon coming when American distributors,

(Continued on page 71)

Fragmento de una noticia, con autor anónimo, publicada en el número de *Variety* del **10 de diciembre de 1930**. Esta resulta de gran interés ya que recoge tanto el rechazo frente a las versiones multilingües producidas por Hollywood para el público europeo —hecho que aparece reflejado en otras noticias presentes en el anexo— como la creciente ola de producción sonora europea, con la que las industrias cinematográficas del Viejo Continente pretendían recuperar el terreno perdido frente a los EE. UU. durante la I Guerra Mundial:

Two facts relating to films are serious current menaces for the American industry. First is the increasing competition of native production since the advent of sound. Second, and quickly developing, is psychological. The natives react adversely against all imports camouflaged for local consumption. [...] Result is that the public is erecting a barrier against foreign product stronger than any quota [...].

Texto 10. *The Blue Angel* (German made) (English Version — With songs) (s.a., 1930).

THE BLUE ANGEL
(GERMAN MADE)
(English Version—With Songs)

Splendid English version of a German original which should do something to make boxoffice figures resemble the good old days of '29. It's Emil Jannings' first talker with his name over the title and Marlene Dietrich's underneath. This one's got plenty, and where there's a heavy Teutonic colony business will be terrific.

It's a standout picture along typical UFA lines—meaning that the story is heavy, tends to drag and holds up more on the strength of the two principals than anything else. Besides which there are present the usual German expressive studio sets, photography and types.

As a transposition from the German to English it must rank as a superb piece of work because it's a cinch that America has turned out no foreign version of any of its pictures to compete with this release, according to the reports coming back from abroad. Also in its favor is that the American public isn't concerned with who makes the pictures. They don't care over here what the accent or nationality background is. If it's a good picture they go. If not, they stay away. They'll go to see "The Blue Angel." It's been a smash in Germany, all over Europe.

Fragmento de una crítica del filme *The Blue Angel* (Josef von Sternberg, 1930), versión multilingüe de la película original alemana *Der Blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930), publicada por la revista *Variety* el 10 de diciembre de 1930.

El interés del fragmento reside en el hecho de que el autor —anónimo— menciona cómo en los EE. UU., en contraposición con la situación europea, el país de origen de las películas no parecía importar a los espectadores: “the American public isn't concerned with who makes the Pictures. They don't care over here what the accent or nationality background is. If it's a good picture, they go”.

Esto muestra el contraste entre la situación que se vivía en Europa y los EE. UU., si bien el autor no menciona ni profundiza en las razones detrás del rechazo del público del Viejo Continente frente a las producciones de Hollywood.

Texto 11. 2 U.S. Films Fail in Milan, but Another Scores, as Does UFA Entry (s.a., 1930).

2 U. S. Films Fail in Milan, but Another Scores, as Does Ufa Entry

Another American picture has been spoiled here by the necessity of cutting dialog. Trade view is that the Americans should combine in refusing talkers altogether until the talk embargo is lifted. If something is not done, Italy will presently get nothing but silents, if they are to be had.

The bust was Columbia's "Broadway Scandals" at the San Carlo. Whole show would have been flop if it hadn't had as a billing feature the Carnera-Paolino fight in Barcelona to bring the natives in.

Metro-Goldwyn's Italian version "Louis the Fox" was not much better. The Italian language sequences were badly mauled by the whole cast, with the exception of Franco Corsado. These actors should learn something about diction. Picture was widely heralded as the first Metro in Italian, and that kept plenty of people away. While the fans are broke, they don't want to spend money on experiments.

On the other hand, Ufa's first Italian picture, "Cavallieri della Montagna" ("Nights of the Mountain") is an enormous hit. It opened at the Corso cinema.

Some of the scenes are magnificent, notably a search party at night working with torches, and international skiing contest on the snow-covered slopes. For an open-air recording the sound is remarkable. Principals in the cast are Renata Muller and Louis Trenker.

Barrymore Clicks

The Reale Cinema here opened as a sound house with "General Crack" (WB) as the first attraction. Picture is drawing well in spite of the holiday season slump and the wage cuts that are hurting business everywhere.

All that was left of the dialog was the sequence dealing with the coronation. John Barrymore never had an audience that was more favorable to his most stagey moments. His heroic mode is in line with all Latin preference. Marion Nixon is a sure winner in this territory. Picture's settings inspired enthusiasm.

Noticia sin autor del **16 de diciembre de 1930** publicada en *Variety* en la que se recoge la recepción del público italiano frente a distintas películas producidas en los EE. UU. y en Alemania. De ella, podemos destacar varios puntos que consideramos de interés.

Por un lado, la noticia denuncia la política italiana instaurada por Mussolini que consistía en eliminar los diálogos de las películas sonoras exhibidas en versión original subtitulada, una práctica instaurada por el gobierno encabezado por el dictador italiano en 1929 como forma de proteccionismo lingüístico frente al inglés. Esto llevaría, en última instancia, al desarrollo de una industria del doblaje en el país transalpino.

Por otro lado, la noticia menciona la recepción de dos versiones multilingües estrenadas en italiano. La primera es *Luigi la Volpe* (Hal Roach, 1930), una versión de *Men of The North* (Hal Roach, 1930). De ella, el autor destaca como la mala pronunciación de gran parte del reparto provocaba el rechazo entre el público: “[t]he Italian language scenes were mauled by the whole cast, with the exception of Franco Corsado. [...] While the fans are broke, they don’t want to spend money on experiments”. Por contra, la noticia menciona la buena respuesta de los espectadores del país a la película italoalemana *Der Sohn der weißen Berge* (Mario Bonnard y Luis Trenker, 1930), una versión multilingüe alemana.

Texto 12. *What Mussolini's Talk Ban Can Do to Films from U.S. is Plenty* (s.a., 1930).

Breve noticia publicada el 23 de diciembre de 1930 en *Variety* acerca del veto al cine sonoro estadounidense impuesto por Mussolini.

Como ya hemos mencionado, en el año 1929, el gobierno fascista de Mussolini prohibió la proyección de películas cuyo idioma fuera otro que el italiano, como forma de protección de la cultura, la lengua y la industria cinematográfica del país transalpino (Mereu Keating, 2019: 153).

La noticia describe los efectos que la eliminación de los diálogos tenía en la película, haciéndola prácticamente ininteligible para el público.

**What Mussolini's Talk
Ban Can Do to Films
From U. S. Is Plenty**

Milan, Dec. 23.

The San Carlo cinema advertised "Ladies of Leisure" (Col) as "sound," and then cut the dialog to the one thereby wrecking the story as far as possible. Picture here is called "Femmine di Lusso."

Sound effects left were such incidentals as the ticking of a clock, beating of waves on the shorts, and the cry of "Man overboard" in a boat scene. Not enough dialog to make the story intelligible.

Local reaction is that if this is what the government means by relaxed language rules, it would be better to suppress all sound entirely, saving both producers and exhibitors a lot of bother and costing the fans nothing in the general results.

All that saved this picture from disaster was the superb direction of Capra and the fine acting of Barbara Stanwyck, which the Italian rule couldn't entirely dim. Picture has been packing them in right along despite Christmas, and all shops open on Sundays.

Texto 13. *M.G. Seeks Foolproof Dubbing Method for Versions to Cut \$40,000 Wkly. Nut* (s.a., 1930).

M-G Seeks Foolproof Dubbing Method For Versions to Cut \$40,000 Wkly. Nut

Finding itself with a weekly nut of \$25,000 for foreign player and director talent exclusive of executive, office and other overhead, Metro is looking for a way to chop down the current cost of the multi-linguals made on that lot.

Currently the studio has on its contract list 62 players, writers and directors in the foreign sector, drawing checks every week and averaging around \$400 each. With the market for foreigners limited as now, the execs admit they cannot get dollar for dollar back for many moons, if then.

While overhead is the chief obstacle to profits, the execs also are worrying over the problem of keeping their star names, which have proved money-makers overseas before talkers.

With this in mind the studio is going back to experimenting again with dubbing in Spanish, French and German, which have heretofore featured this studio's direct shooting. First in the return to dubbing will be the German "Daybreak." Instead of waiting until the English version is shot before synchronizing, a foreign director and technician will be on the set while the original is being photographed and have shots made after each scene is finished, with the same players, to better fit into synchronization.

Just One Thought

Should this studio, or any other of the majors, arrive at a foolproof system of dubbing, it is a certainty that direct foreign shooting will get a setback and that a lot of imports now here will be en route home. There's only one thought currently in the foreign production field, and that is: "How can we make them cheaper?"

The total salary overhead for the Metro foreign crew, including artist talent, execs and office help, but not including overhead for sets, technical crews or a share of the general studio nut, is around \$40,000 a week, at the present time standing better than \$2,000,000 a year. With a proposed slate of 50 multi-linguals for next year it means that every version will start with a nut of better than \$40,000, exclusive of story cost, production or secondary or minor casting.

These figures are causing no little concern at the Metro plant, especially in view of the returns from current versions.

Noticia publicada el **23 de diciembre de 1930** en la revista *Variety* en el que se anuncia los planes de la Metro Goldwyn Mayer de invertir en el perfeccionamiento de la tecnología del doblaje, con el fin de reducir los costes que suponían las versiones multilingües:

Metro is looking for a way to chop down the current cost of the multilinguals [...]. With this in mind, the studio is going back to experimenting again with dubbing [...]. Should this studio, or any other of the majors, arrive at a foolproof system of dubbing, it is a certainty that direct foreign shooting will get a setback.

Tal y como hemos desarrollado a lo largo de nuestro trabajo, las versiones multilingües terminaron siendo abandonadas por los estudios de Hollywood por distintas razones. Entre ellas, las más decisivas fueron el rechazo del público y la prensa extranjera y, sobre todo, el perfeccionamiento y aceptación del subtítulo y el doblaje, cuyo coste en comparación con las versiones era más reducido. Esta noticia, pues, nos permite observar los inicios de este cambio de paradigma.

ANEXO V. RECOPIACIÓN DE TEXTOS Y MATERIALES HISTÓRICOS ACERCA DEL CINE MUDO, EL CINE SONORO Y SU TRADUCCIÓN EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Texto 1. *Subtítulos de películas* (1913, s.a.).

Subtítulos de películas

Mucho se ha escrito sobre los subtítulos de las películas, y esta cuestión, cada día más debatida, es siempre nueva, pues las casas productoras, por abandono unas veces y otras por imposibilidad material, tienen sin resolver un asunto de interés vital para la Cinematografía.

En general, la mejor película sería la que no necesitara subtítulos, es decir, la que estuviera tan admirablemente hecha, que al proyectarla ante un público inteligente no necesitase ser explicada. Pero son dos condiciones algo más que difícil de reunir: Una película perfecta y un público inteligente.

El subtítulo es la guía de la película, y, para que resulte que cumpla su misión, es ante todo preciso que reúna tres condiciones: Que sea breve, que esté bien redactado y que corresponda exactamente a la situación que debe explicar.

La brevedad es, sin duda ninguna, la cualidad más estimable de un subtítulo, siempre con la condición que exprese bien lo que se propone. Es, pues, preciso evitar que por ahorrar unas cuantas palabras no se diga exactamente lo que debe decirse. Otra condición han de tener los subtítulos: su duración. Se ha establecido una regla que es la de 15 segds. por renglón, y aunque hay muchas personas que leerían más rápidamente un subtítulo, hay que tener en cuenta que la generalidad de los espectadores de los Cinemas son gentes poco letradas, con lo que resulta que muchas quedan ayunas de lo que han tratado en vano de leer. De todos modos, está bien esa regla; lo malo es que por economizar algunos céntimos o algunas pesetas, que para el caso es igual, hay quien no da a los

títulos los metros que debe y así hace todavía más difícil su lectura.

La redacción, literariamente hablando, es una de las cosas más importantes, y por una fatalidad de la Cinematografía, la más descuidada y lo que ha sido motivo de mayores quejas de toda la prensa Cinematográfica del mundo. El que esto escribe ha visto una carta de una casa de Italia, en la que hablaban de la gran dificultad de hacer subtítulos en español por varias causas que exponía, que son exactamente las mismas que hay aquí para hacerlos en inglés; pero eso, como decimos antes, es un mal general. No hace muchas semanas que un querido colega se extrañaba de que las películas italianas se proyectaran con unos subtítulos de un francés detestable, y recientemente, The Bioscope publicó un artículo sobre este mismo asunto: este último colega dice que la causa principal estriba en que se traducen los subtítulos sólo con la ayuda del diccionario, y así es la verdad: nosotros lo hemos visto muchas veces. El resultado, decía el colega inglés, es que por la mala redacción de esos subtítulos muchas películas salen perjudicadas. Todo esto es perfectamente cierto; y tratándose de España, si el francés, que en Italia es casi lengua corriente lo redactan mal, nada de particular tiene las verdaderas fechorías que hacen con el español. Hay otro aspecto de la cuestión, que es la oportunidad o inoportunidad de algunos subtítulos. Hay ocasiones en que son inútiles, y otras en que no expresan exactamente la escena que se desarrolla en la pantalla. Por ejemplo, hace poco presenciamos una película en que uno disparaba un revólver contra otro; el subtítulo decía: Loco de furor, Fulano dispara a Zutano su revólver. No había necesidad de decirlo, porque la escena estaba perfectamente clara.

Estas advertencias que someramente señalamos deben ser tenidas en cuenta, hoy más que nunca, por empezar la producción española, aunque con cierta lentitud, a dar señales de vida, y por tener en cuenta que en España se hacen muchos subtítulos.

Artículo publicado el **10 de noviembre de 1913** en el periódico español *El Mundo Cinematográfico* acerca de los intertítulos —denominados en la época *subtítulos*—. En él, el autor (anónimo, aunque tal vez podría tratarse de José Solá Guardiola, director de la publicación) habla sobre las características de los intertítulos, su traducción y baja calidad lingüística, y acerca del uso (y abuso) que se hacía de ellos en España.

En primer lugar, el artículo menciona las tres características básicas que debe tener un buen intertítulo: “[q]ue sea breve, que esté bien redactado y que corresponda exactamente a la situación que debe explicar”. Además, incluye también la velocidad de lectura idónea para la gran mayoría de espectadores (puesto que muchas personas que acudían al cine en aquella época eran “poco letradas”): 15 segundos por renglón.

Tras esto, el autor pasa a hablar sobre uno de los males más extendidos durante la época del cine mudo: la baja calidad lingüística de los intertítulos. Entre sus comentarios, destaca que este mal no solo afectaba a España, sino también a otros países como Francia. El autor prosigue señalando que la mala calidad de los intertítulos se debía a las condiciones en las que se traducían los textos:

No hace muchas semanas que un querido colega se extrañaba de que las películas italianas se proyectaran con unos subtítulos de un francés detestable, y recientemente, *The Bioscope* publicó un artículo sobre este mismo asunto: este último colega dice que la causa principal estriba en que se traducen los subtítulos sólo [*sic*] con la ayuda del diccionario, y así es la verdad: nosotros lo hemos visto muchas veces. El resultado, decía el colega inglés, es que por la mala redacción de estos subtítulos muchas películas salen perjudicadas.


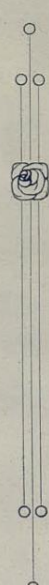
Esto da a entender que, durante el proceso de traducción, no parecía existir la presencia de un experto en la lengua meta. El artículo cierra este tema afirmando que, vistos los problemas observados en la traducción de los intertítulos a otros idiomas, “[n]ada de particular tiene las verdaderas fechorías que hacen con el español”.

Como cierre, el autor critica también el abuso que se hacía de los intertítulos en nuestro país, pues muchas veces se incluían en escenas sin diálogo y en las que no era necesaria aclaración alguna.

Texto 2. Publicidad de la película Tiefland en el periódico Arte y Cinematografía (s.a., 1922).

REPERTORIO M. DE MIGUEL
(LA ARISTOCRACIA DEL FILM)

¡¡PRONTO!! PRESENTARÁ

TERRA BAIXA de l'eminent dramaturg ANGEL GUIMERÁ adaptació al català del cèlebre escriptor AMICHATIS  Nota molt important De la pel·lícula TERRA BAIXA tenim a disposició dels senyors Empressaris que ho desitgin, una còpia amb títols escrits en català	Madame de Lavalliere La catástrofe de un pueblo Combate Carpentier Dick-Smith Aventuras de Nick Carter dividida en 5 jornadas 7.500 metros Madame Recamier El último amor del gran TALMA	TIERRA BAJA del eminente dramaturgo ANGEL GUIMERÁ adaptación española del insigne literato AMICHATIS  Nota muy importante De la película TIERRA BAJA tenemos a disposición de los Sres. Empresarios que lo deseen, una copia con los letreros escritos en catalán.
---	--	--

Publicidad de la película alemana *Tiefland* (Adolf E. Licho, 1922) —basada en la obra *Tierra baja* (1896) del dramaturgo español Ángel Guimerá— publicada en el n.º 252 de la revista *Arte y Cinematografía* en **marzo de 1922**. De este anuncio se pueden señalar dos elementos. En primer lugar, figura el nombre de la persona encargada de hacer la adaptación de los intertítulos: el escritor José Amich y Bert, también conocido como *Amichatis*. En segundo, destaca el hecho de que la película se ofreciera con intertítulos traducidos tanto al español como al catalán, como puede observarse en las notas ubicadas en las esquinas inferiores izquierda y derecha del texto:



Esto, pues, documenta que, en la época del cine mudo, si bien tal vez no de forma generalizada, también se ofrecían intertítulos traducidos al catalán de películas extranjeras.

Texto 3. ¿Son enemigos el "cine" y el teatro? (Billi Bill, 1925).

ACTUALIDAD

¿Son enemigos el "cine," y el teatro?

Perdonad que volvamos a insistir sobre este tema. Lo motiva una sola duda. Los que juran y perjuran que el «cine» es enemigo del teatro, ¿saben bien lo que es la cinematografía?

La cinematografía no es ni será un enemigo del teatro en el sentido literal de la palabra; antes al contrario, puede ser su colaborador, y tal vez su ahijado predilecto. Porque ¿hay alguna razón para que los autores dramáticos no pongan sus plumas al servicio de este arte? ¿Qué motivo hay para que los actores no presten su cooperación? De hecho, ya son varios los que de una y otra parte lo hacen; pero esa gran masa de literatos que no se asomaron al «cine» mas que por las puertas de un local de proyección, y que desconocen, por lo tanto, su valor verdadero y su transcendencia, se asustan y se aprestan a una lógica defensiva. Atended. La cinematografía hay que dividirla en dos ramas: producción y consumo.

Desde el primer punto de vista, o sea desde el punto de vista *producción*, nada tienen que temer literatos, actores, carpinteros, pintores, electricistas, etc. Si nuestra fabricación llegase a ser una décima parte de la americana, la Sociedad de Autores, el Sindicato de Actores, todos los pintores escenógrafos conocidos, más arquitectos, ingenieros, sastres, etc., no bastarían a satisfacer con su esfuerzo las necesidades de la nueva industria. La Casa Fox Film de E. U. tiene veinticuatro directores, y para que no se nos juzgue de fantásticos, allá van sus nombres: Bennet, Buckingham, Millarde, Archaimbaud, Reynolds, Ford, Lee, Otto, Stoloff, Flynn, Elvey, Blystone, Lehrman, Sciler, Somerville, Hillyer, Edwards, Cliff, Mitchell, Marshall, Clifton, Conway, Martiner y Beranger; cada director, su grupo de asistentes-ayudantes, su batallón de carpinteros y mueblistas, su extensa compañía.

Imaginad esta sola Casa produciendo en España y decid si nuestro censo de autores y artistas no quedaba inmediatamente copado. Pues en Los Angeles hay cerca de una veintena de Casas montadas a este tren, entre las que podemos citar la Universal, la Metro, la Goldwyn, la Famous Player y Artistas Asociados; en Alemania están la Emelka, la Ufa y la Sascha; en Francia, Pathé y Gaumont, y cada una de estas entidades lanza al mercado miles y miles de metros de película semanalmente, y cada decena de metros es un hogar que vive.

Aquí, en España, la modesta producción alcanza su cifra máxima durante el verano; diga la gran masa de actores parados en esa época si la cinematografía no es el factor más importante para resolver sus crisis. Es más: durante su actuación en la temporada en curso, ¿qué alivio no supone el ingreso extraordinario, de una cinta a «filmar»? Y para dar cima a este primer punto, ¿qué autor ha recibido una cantidad menor de 2.000 pesetas por «refreir» en la pantalla la obra que agoniza en los carteles? No; no es, ciertamente, la producción cinematográfica enemiga del teatro; pero ¿lo es la explotación?

Si la obra proyectada es española—permítasenos la frase—, «todo se queda en casa». Es más: si el autor prefiere al tanto alzado el tanto por ciento, tiene derecho al 12, igual que si se tratase de una obra teatral. Si la obra proyectada es extranjera, estamos en caso análogo al de una traducción, en donde se compran unos derechos de exclusiva y el comprador, si no es literato, encarga a uno que lo es la adaptación de la obra al gusto y forma del público a quien va a ser sometida. Porque—también hay que decirlo, para que lo sepan los que lo ignoran—en cinematografía hay unos literatos, que se llaman «redactores de títulos», que se ocupan de adaptar y acoplar la literatura y aun el asunto extranjeros al paladar nacional. Ahí están los nombres de Marquina, Fernández Ardavin, Díaz Alonso, Herrero de Miguel, «Amichatis» y Benavides, que lo acreditan con su trabajo.

Creo firmemente que el mal está en nosotros, en que no sacamos el máximo rendimiento a nuestras energías, en la falta de protección por el Estado, en que, por no encauzar nuestra actividad hacia las modernas corrientes, nos oponemos sistemáticamente al aire renovador.

Hace años trataron de convencernos los rocheros de Correos de que el autocamión ofrecía el peligro del incendio para el transporte de correspondencia. Mas vino la avalancha de la mecánica, y el que no había tenido la precaución de hacerse «chauffeur» tuvo que emigrar en busca de la última galera.

BILLI BILL

Columna publicada el **25 de abril de 1925** en el periódico español *El Imparcial* y escrita por Billi Bill —pseudónimo— de la que podemos destacar dos detalles interesantes. Por un lado, el autor reflexiona sobre la debilidad de la industria cinematográfica española, sin una estructura empresarial

moderna ni una protección por parte del estado para asegurar su desarrollo.

Por otra parte, comenta también, a grandes rasgos, el proceso de traducción y adaptación de una película extranjera para el público español. De esto se encargan, dice, los *redactores de títulos*:

Si la obra proyectada es extranjera, estamos en caso análogo al de una traducción, donde se compran unos derechos de exclusividad y el comprador, si no es literato, encarga a uno que lo es la adaptación de la obra al gusto y forma del público a quien va a ser sometida. Porque —también hay que decirlo— en cinematografía hay unos literatos, que se llaman “redactores de títulos”, que se ocupan de adaptar y acoplar la literatura y aun el asunto extranjeros al paladar nacional.

La columna se cierra con la mención a algunos profesionales de la época encargados de este tipo de trabajos: Marquina, Fernández Ardavín, Díaz Alonso, Herrero de Miguel, *Amichatis* y Benavides.

Este texto nos permite no solo conocer más acerca del estado de la industria del cine nacional en los últimos años del cine sonoro, sino también saber más sobre el proceso de traducción y adaptación de intertítulos y los nombres de algunos profesionales de la época especializados en esta labor.

Texto 4. Linares Rivas y “Metrópolis” (s.a., 1927).

NOTICARIO CINEMATOGRAFICO

Linares Rivas y “Metrópolis”

Seguramente, antes de terminar esta temporada, podrá nuestro público admirar esa producción U. F. A., de cuya grandiosidad tanto se nos ha hablado, y que según la propia firma distribuidora, puede decirse supera a los «Nibelungos» y a «Fausto».

A medida que los conozcamos, iremos dando detalles del mencionado film; hoy podemos anticipar que el ilustre comediógrafo don Manuel Linares Rivas ha aceptado encargarse de la adaptación de los títulos de «Metrópolis», la ciudad sobre las ciudades, que huelga decir constituyen un alarde literario. La U. F. A. no ha omitido sacrificio alguno para poder dotar a esta producción del complemento que supone la firma de Linares Rivas al pie de sus títulos.

Esta noticia, publicada en el n.º 40 de la revista española *Popular Film* el **5 de mayo de 1927**, cuenta cómo la productora alemana UFA contrató al dramaturgo español Manuel Linares Rivas para hacerse cargo de la adaptación de los intertítulos de la película *Metrópolis*.

En el mismo número de dicha revista se incluye también una página de publicidad en el que el nombre de Manuel Linares Rivas —como responsable de la “versión explicativa”— aparece en una tipografía más destacada incluso que la del propio director de la película, Fritz Lang.

Esto nos permite ver el papel que el responsable de la traducción y adaptación de los intertítulos podía llegar a tener entre la prensa especializada, como sinónimo de calidad de la producción.

METRÓPOLIS
LA CIUDAD SOBRE LAS CIUDADES

Director: **Fritz Lang**
Operadores: **Karl Freund y Gunther Rittau**
Manuscrito: **Thea Von Harbou** - Construcciones: **Otto Hunt**
Versión explicativa de **Manuel Linares Rivas**


INTÉRPRETES:

John Fredersen	Alfred Abel
Freder, su hijo	Gustaw Froelich
Rohwag, el inventor	Rudolf Klein-Rogge
Josaphat, el secretario	Theodor Loos
María, la obrera	Brigitte Helm

Fritz Lang, el director de METRÓPOLIS ha utilizado para filmar esta cinta:

Película negativa	620.000 metros
+ positiva	1.300.000 "
Artistas principales	5
+ secundarios	750
Comparas (hombracs)	25.000
+ (mujeres)	11.000
+ (ancianos)	1.100
+ (niños)	250
+ (negros)	100
+ (chinos)	25
Sueldos pagados al personal indumentaria	1.000.000 Marcos oro
Se fabricaron expresamente Pares de calzado	200.000 "
Pelucas	3.500
Automóviles	25
Acroplanos	50
Ditigibies	5
Se trabajó durante 310 días consecutivos y 60 noches	7

Esta formidable y grandiosa película única en la cinematografía, pertenece a la poderosa marca U. F. A. de Berlín.


U. F. A.
(Universum film - Aktiengesellschaft)
Telegramas y Telefonemas: UFA
Madrid: Antonio Maura, 16 - **Valencia:** Mosen Femares, 11
Barcelona: Plaza Cataluña, 9

La prensa norteamericana ha calificado METRÓPOLIS
MILAGRO MUNDIAL

Los títulos de las películas

Es una debilidad nuestra traer a estas columnas — siempre y cuando pueda apoyarlo el espíritu benévolo y curioso del lector amable— aquellos aspectos más elementales de todas las cuestiones que la opinión general ha tratado más a fondo y desde otro punto de vista, precisamente porque casi siempre desconoce el valor intrínseco y novedoso que representa todo lo que de lejos aparece como cosa vulgar e insignificante.

Pues bien, consecuentes con nuestros propósitos, diremos que los títulos de las películas son redactados por especialistas que comúnmente retocan o adaptan (también las adulteran) las frases expuestas por los argumentistas y adoptadas por los directores de escena.

Sin embargo, cuando se trata de alguna película española, el encargado de este trabajo suele respetar los títulos indicados por el «metteur en scène». Se limita entonces a hacer alguna modificación, pues conoce al dedillo — o por lo menos debiera conocerlo — su oficio. Así, pues, es sobre todo en las cintas extranjeras en las que interviene ordinariamente el *titulador*. En este caso se hace traducir los títulos si no conoce el idio-

ma del país de origen, y cambia la mayor parte de veces su significado; pues un título muy comprensible y chocante a los ingleses, americanos o franceses, no tendrá sentido ni gracia alguna para los españoles.

Es una labor hasta cierto punto ingrata la del *titulador*. Es un oficio que requiere una vocación decidida y especial, y la condición necesaria — además de la de literato — de pasar muchas horas en salas de proyección muy reducidas, sin aire, sin perder un momento de vista la pantalla, sentado junto a una mesita sobre la cual se encuentra una pequeña lámpara que ilumina tan sólo el papel en que uno escribe. A veces ha de suspenderse la proyección y empezarla de nuevo para comprender exactamente su curso y significado. Y este trabajo para una sola película dura a veces muchos días. En fin, un verdadero suplicio.

Después de leída y comprendida esta noticia, fácil será convencernos de que no todo son *rositas* en el cine, y de que el arte de redactar bien los epígrafes es uno de los secretos que más verdaderamente contribuye a descubrir el intrínseco del éxito de las películas.

J. A.

Texto publicado en el n.º 104 de la revista española *Popular Film* el **26 de julio de 1928** y escrito por el traductor audiovisual y director de cine Francisco Elías Riquelme —pionero del cine sonoro en nuestro país— bajo las siglas J.A. y en el que habla en profundidad del proceso de traducción y adaptación de los intertítulos al español. De este, podemos destacar distintos aspectos.

En primer lugar, el autor establece una diferencia entre las figuras del *traductor* y el *adaptador* de los intertítulos, a quien se refiere con el nombre de *titulador*. No obstante, por el propio texto entendemos que ambas funciones podían caer en una misma persona. En segundo, Elías Riquelme afirma que, durante el proceso de traducción y adaptación de la película, el significado de los intertítulos de esta podía variar en gran medida debido al proceso de adaptación al gusto de los espectadores españoles:

Los títulos de las películas son redactados por especialistas que comúnmente retocan o adaptan (también las adulteran) las frases expuestas por los argumentistas [...]. [C]uando se trata de alguna película española, el encargado de este trabajo suele respetar los títulos indicados [...]. [E]s sobre todo en las cintas extranjeras en las que interviene ordinariamente el *titulador*. En este caso, se hace traducir los títulos si no conoce el idioma del país de origen, y cambia la mayor parte de veces su significado, pues un título muy comprensible y chocante a los ingleses, americanos o franceses, no tendrá sentido ni gracia alguna para los españoles.

Finalmente, el autor describe cómo se llevaba a cabo la labor de adaptación de los intertítulos:

Es un oficio que requiere una vocación decidida y especial, y la condición necesaria —además de la de literato— de pasar muchas horas en salas de proyección muy reducidas, sin aire, sin perder un momento de vista la pantalla, sentado junto una mesita sobre la cual se encuentra una pequeña lámpara que iluminada tan sólo el papel en que uno escribe. A veces ha de suspenderse la proyección y empezarla de nuevo para comprender exactamente su curso y significado. Y este trabajo para una sola película a veces dura muchos días.

Argentine

By Harry E. Goldflam

Buenos Aires, Jan. 14.

Last year saw talking pictures for the first time in the Argentine Republic, and in South America as a whole. The public responded to the innovation, though it might have been thought that Spanish and Portuguese-speaking audiences would not take kindly to English on the screen. The result proved that screen revue and musical comedies are to the taste of people in this part of the world. Minor successes, though nevertheless successes, were registered by sure purely English vehicles as "Trial of Mary Dugan," "Madame X," and "Doctor's Secret," demonstrate the importance to the business of the English-speaking colonies in this and other Latin-American lands.

Argentina's first taste of the synchronized film was "Divine Lady," which scored an instant success. In the same field of art was "Wedding March," which rather alarmed the religious feelings of this essentially Catholic country. And following it came "Four Devils," and "Show Boat," all seen here in the synchronized version. Later in the year "The Patriot" proved to be the most finished production of the season, while "King of Kings" shared in the appreciation.

"Broadway Melody" opened a new field to Argentine, this film breaking records. Locally, M-G-M must be conceded the palm for superimposing titles in Spanish by running a second film over the parts where the English dialogue called for explanation, thus enabling audiences to follow the action without having the picture interrupted.

Unfortunately, the same process was not able to be carried out in the case of the Fox "Follies," the continuity of the picture being broken to insert titles. This caused protests from the first night audience and withdrawal after that performance. Next day an explanation was shot on the screen prior to the picture, and local audiences followed the plot as best they could.

Last big effort of the year was "Hollywood Revue," now in its third month at the Palace, and which topped all previous records in the city. Opening prices of \$3 (\$1.20 in the U. S.) being maintained for over six weeks.

There is a lack of confidence here by theatre owners in Spanish dialog pictures. In making Spanish pictures—dialog—it is evident that the difficulty to be faced is the applicability of the Castilian tongue to Argentina, seeing that this country is stated to be the biggest quota in that tongue.

If producers insist on making pictures with academically-correct dialog, they must run the risk of losing the best part of the Argentine market. In spite of Spain being the mother-country, Argentina, as a whole, is entirely out of sympathy with her.

This market, if it is valuable from a dialog point of view, must be guided by indications from a local source. Unless money is to be wasted in loads, the most careful co-operation is desirable between Argentine branches and their principals up north.

Noticia escrita por Harry E. Goldflam para la revista estadounidense *Variety* publicada el **5 de febrero de 1930**. En ella, se relatan los primeros compases del cine sonoro en Argentina, las primeras experiencias con el subtulado en el país y otros experimentos llevados a cabo para tratar de solventar la barrera lingüística provocada por la llegada del sonido.

Tal y como hemos señalado en el **Punto 1.2.2.1.**, la llegada de las películas habladas llevó a la experimentación con distintas prácticas de traducción para tratar de solventar el nuevo problema del idioma. En esta noticia se relata el uso de dos de estas. La primera es la inserción de intertítulos, que consistía en interrumpir la narración del filme insertando intertítulos tal y como se hacía en el cine mudo con el objetivo de facilitar el seguimiento del argumento por parte de los espectadores. Esta práctica, relata Goldflam, fue mal recibida por gran parte del público argentino debido a que rompía el ritmo de la cinta. El segundo de estos experimentos fue la introducción de segmentos grabados para explicar la trama de la película a los espectadores, otra medida popular en los albores del cine sonoro.

En contraposición con estos experimentos, Goldflam afirma que la Metro-Goldwyn-Mayer estaba cosechando grandes éxitos en el país gracias al empleo del subtulado, modalidad que terminaría asentándose en toda Hispanoamérica durante los años treinta y cuarenta: “Locally, M-G-M must be conceded the palm for superimposing titles in Spanish by running a second film over the parts where the English dialogue called for explanation, thus enabling audiences to follow the action without having the picture interrupted”.

Finalmente, la noticia menciona también el problema al que Hollywood se enfrentaba de cara a introducir sus producciones sonoras en español en Argentina como consecuencia del rechazo de los espectadores del país a otras variedades de español: “[t]here is a lack of confidence here by theatre owners in Spanish dialog Pictures. In making Spanish Pictures—dialog— it is evidente that the difficulty to be faced is the applicability of the Castillian tongue to Argentina”.

Textos 7 y 8. *Foreign Talk Ban in Spain* (s.a., 1930) y *Spain Protest Bad Spanish of Talkers* (s.a., 1930).

Dos pequeñas noticias publicadas en *Variety* el 1 de enero de 1930 y el 11 de febrero de 1930, respectivamente. La primera afirma que España —siguiendo una política similar a la italiana— se disponía a prohibir la exhibición de películas extranjeras en versión original. Si bien esta medida no llegó a materializarse en su momento, este sería el primer intento de prohibir el uso de una lengua que no fuera en español en los cines de nuestro país.

En la segunda de ellas, por otro lado, se cuenta cómo las primeras películas sonoras de Hollywood dobladas al español estaban teniendo un mal recibimiento por parte del público español en los cines de Madrid. La razón, indica el artículo, son los errores de sintaxis y el acento empleado por los actores de doblaje. Tal y como hemos visto a lo largo de nuestra investigación, las quejas en torno al uso del español en los primeros doblajes y en las versiones multilingües fueron una constante en los primeros años del cine sonoro —recordemos que, en España, estas dos modalidades coincidieron en el tiempo con el subtítulo—. Ambas noticias permiten entender mejor la llegada y recepción del cine estadounidense en nuestro país.

**FOREIGN TALK
BAN IN SPAIN**

**At Same Time Native
Talker Made in Paris**

Paris, Dec. 31.

Spain, like Italy, has promulgated a ban on foreign language dialog films on home territory.

Edict comes right on the heels of announcement here that the first of a series of features is being completed in Paris with Spanish dialog, the undertaking employing Spanish players exclusively and the venture being financed by Spanish capital.

Work was started in Seville, but the troupe was later moved to Paris in order to obtain better studio facilities.

Nabriele Negrier, French technician, is in charge of the technical work, the rest of the production staff being Spanish.

**SPAIN PROTESTS BAD
SPANISH OF TALKERS**

Madrid, Feb. 11.

The Spanish capital is all hot and bothered with the advent of talkers made in English and dubbed for Spanish. The accents and syntax of this speech are sometimes far from good social form to native ears and the public reaction is adverse.

"Poor English and worse Spanish" are decried by the Royal Academy with a good deal of heat, and the Viscountess of San Enrique, president of the Cinema de la Madres, is putting up a vehement squawk.

La prueba de "Rio Rita", en Barcelona, ha sido un gran éxito

Esperada con impaciencia, por fin llegó la prueba de la película «Rio Rita», presentada por «Cinaes».

De la crónica de Laura Picavea del diario barcelonés «La noche», entresacamos los siguientes párrafos:

Galantemente invitados por «Cinaes», asistimos a la sesión especial que dicha entidad organizó en Tivoli para anticipar a la Prensa las primicias del film sonoro «Rio Rita», que viene precedido de una aureola de gran éxito.

No nos ha defraudado en lo más mínimo el espectáculo, y antes de pasar a comentarlo plácenos hacer constar que es un film de reciente filmación que todavía no ha sido quitado del programa en Londres y Nueva York en su versión inglesa, y que, por tanto, costáneamente podremos verlo en Barcelona—y creemos que también en los mismos teatros en Madrid y Bilbao—en español.

El ambiente en que «Rio Rita» se desarrolla es netamente mejicano, y de ahí que el título universal de la misma sea en español.

En la cinta, Rita, la saladísima Bebe Daniels—también oriunda de España—tiene un rancho allá en la orilla del río Grande, que es la línea fronteriza fluvial que separa Méjico de Estados Unidos.

«Rio Rita» es, pues, el distintivo de Rita... la del río.

Este film sonoro nos trae la novedad de ser hablado en español, un español muy selecto, salpicado acá y acullá por algunas frases mejicanas apropiadas al momento y al lugar en que tiene origen la acción.

Causa verdadero placer oír cómo la pantalla habla en español, y es ahora cuando comprendemos el éxito del film sonoro en América e Inglaterra, puesto que aquellos públicos podían regalar sus oídos con palabras que entendían, que entraban en su alma, al mismo tiempo que su vista proporcionaba la emoción de la figura y de su dinamismo.

Y también ahora comprendemos por qué en Madrid ha sido corriente en estos últimos tiempos patear los estrenos de cintas dialogadas en inglés—aunque con subtítulos en español—, pidiendo a voz en grito: ¡En español..., en español!

Produce también gratísima sorpresa la ausencia total de títulos, exceptuados los de presentación—tres o cuatro a lo sumo—. De manera que el espectador observa la diferencia entre lo que se llama film «sincronizado» y lo que es verdaderamente 100 por 100 sonoro, en conversaciones, música y cantos.

Noticia publicada en el periódico español *El Heraldo de Madrid* el **16 de abril de 1930** y escrita por un autor anónimo. En ella, se habla de un pase especial para la proyección de la película *Río Rita* —considerado por algunos autores como el primer doblaje al español de la historia del cine—. Dicha proyección, afirman los autores, tuvo lugar en Barcelona. En la noticia, el autor describe las buenas sensaciones que ha causado la prueba entre los asistentes, y como el uso del español —en este caso, mexicano— podía suponer la aceptación del cine sonoro por parte del público de nuestro país:

Esperada con impaciencia, por fin llegó la prueba de la película “Río Rita”, presentada por “Cinaes”. [...] No nos ha defraudado lo más mínimo el espectáculo. [...] Este film [*sic*] sonoro trae la novedad de ser hablado en español, un español muy selecto, salpicado acá y acullá por algunas frases mejicanas [*sic*] apropiadas al momento y al lugar en que tiene origen la acción. Causa verdadero placer oír como la pantalla habla en español, y es ahora cuando comprendemos el éxito del film [*sic*] sonoro en América e Inglaterra.

Igualmente, la noticia sirve como prueba del uso del subtítulo en nuestro país como modalidad de TAV durante principios de la década de 1930, pues habla del uso de esta en los cines de Madrid, así como de la pobre recepción que tenía entre el público:

[T]ambién ahora comprendemos por qué en Madrid ha sido corriente en estos últimos tiempos patear los estrenos de cintas dialogadas en inglés —aunque con subtítulos en español—, pidiendo a voz en grito: ¡En español..., en español!

Por último, el artículo también viene a confirmar el uso de la inserción de intertítulos en los cines españoles: “Produce también gratísima sorpresa la ausencia total de títulos explicativos”. Dicho esto, de acuerdo con Ávila (1997b: 67-68), el estreno final de la película tuvo que hacerse en versión original subtitulada debido a las dificultades técnicas de los cines de la época.

Texto 10. *Spain's B.O. Record* (s.a., 1930).

Spain's B. O. Record

Hollywood, Feb. 18.

Laurel and Hardy's "Ladrones," domestically "Night Owls," the first American-Spanish version to play in Spain, has broken all house records in Barcelona.

Cable with this info got M-G all worked up yesterday. Result, Buster Keaton's "Free and Easy," kidding the picture biz, will be immediately Spanished.

Keaton and Anita Page, of original cast, will be in the foreign edition. Otherwise a complete Spanish cast.

Translation has been started by Salvatore de Albrich and production will go in within 10 days.

Breve noticia sin autoría publicada en *Variety* el **19 de febrero de 1930** en el que se informa de que la versión española de la película *Night Owls* (James Parrott, 1930), titulada *Ladrones* (James Parrott, 1930) y protagonizada por el Gordo y el Flaco — según la publicación, la primera versión multilingüe estadounidense proyectada en España— supuso un gran éxito de taquilla.

Este éxito, dice la noticia, impulsó la grabación de una versión española para la película *Free and Easy* (Edward Sedgwick, 1930), que se titularía *Estrellados* (Salvador de Alberich y Edward Sedgwick, 1930). Como curiosidad, se da el nombre del traductor responsable de esta nueva versión: Salvatore de Alberich, uno de los propios directores de la cinta.

Chismes y

CUENTOS

por Galo Pando

UNA FURIA de versiones habladas en otros idiomas ha invadido a Hollywood, no habiendo, hoy por hoy, para los productores cinematográficos de esta ciudad, nada más importante que los mercados extranjeros. Conquistando definitivamente el mercado norteamericano por la película parlante, los estudios han comenzado a parar mientes en que de América Latina y de Europa pueden llegar buenos millones a cambio de cintas habladas en las lenguas nativas de esos países. Pero lo malo está que en Hollywood se cree de que tales películas — mercadería de exportación — pueden ser hechas a la ligera, con intérpretes baratos, directores improvisados y escaso costo. No quisiéramos ser agoreros de mala suerte, pero estamos ciertos de que tal producción de pacotilla encontrará, por lo menos en los países de habla española, la recepción fría que se merece. Y entonces los productores darán a nuestro mercado su verdadero valor.

LA PRIMERA noticia que confirma nuestro comentario, es la recepción que la cinta "Sombras de Gloria" ha tenido en México y luego en Argentina, debido a la pobreza de su argumento y a la deficiente interpretación de la pareja protagonista. Nuestros públicos tienen sentido común, gusto

artístico y espíritu crítico. Y por eso hará millones el estudio que produzca cintas dignas de nuestra cultura.

METRO-GOLDWYN-MAYER ha seguido adelante con la filmación de "Monsieur le Fox", cinta que, como anunciamos en nuestro número anterior, está siendo filmada en cinco idiomas a la vez. La primera semana de trabajo produjo no pocos dolores de cabeza a aquella empresa, pues la joven actriz americana, Barbara Leonard, contratada por su habilidad políglota, para actuar en todas las versiones, resultó no saber de español más que media docena de palabras. Desde los campos de Nevada, donde la compañía hallábase en "locación", fué pedida urgentemente una muchacha que hablase español y pudiese reemplazar a Miss Leonard, enviándose a Cora Montes, una niña mexicana que, por el sólo hecho de tener lindos ojos y bonita voz de soprano, ha saltado de la obscuridad a primera dama de Gilbert Roland, protagonista de las versiones inglesa y española de la producción.

Si "Monsieur le Fox" fuese re-titulada "La torre de Babel" se haría una cosa razonable, pues que a lo mejor, de las cinco versiones va a salir cuando más una película que acaso pudiesen entender los chinos.

LOS ESTUDIOS de James Cruze están atareados filmando una versión en español de la cinta "The Big Fight" (La gran pelea), bajo la dirección de Ralph Ince con la cooperación del actor Andrés de Seguro, cuya cultura nos hace suponer un trabajo concienzudo y razonable. Los roles importantes de la trama fueron dados, después de numerosas pruebas, a María Alba, de Seguro, Carlos Barbé y Tito Davison.

FIRST NATIONAL anuncia su intención — ¡hay proyectos que merecen palos! — de filmar una edición española de la cinta "The Bad Man" (El hombre malo), tema basado en las fechorías absurdas de un mexicano entre yanquis, y que, como obra teatral y como película silenciosa puso en aprietos y en serias dificultades a Estados Unidos con México.

INA CLAIRE, o sea Mrs. John Gilbert, se ha retirado de los estudios de Pathé, lo que es una manera disimulada de decir que los estudios de Pathé se han quitado de encima el fardo pesado de los 15,000 dólares que pagaban semanalmente a aquella actriz por actuar en películas que han fracasado rotundamente. Habiendo desaparecido John Gilbert de la pantalla, por lo menos temporalmente, Mrs. John Gilbert ha perdido todo valor cinesco.

CHARLIE CHAPLIN sigue siendo un enemigo acérrimo del cine parlante, a tal extremo que ha anunciado su propósito de fundar una compañía que funcionaría con un capital de diez millones de dólares para producir únicamente cintas silenciosas, las cuales serían dirigidas personalmente por Chaplin. Agrégase de que varios actores y actrices se unirán a Chaplin, no faltando quien asegure que la nueva organización debería llevar el nombre de "Los afónicos". Entre tanto, alguien ha divulgado el secreto de que el odio del famoso cómico por la cinta hablada se debe al hecho de haber realizado él numerosos ensayos, en privado, cuyas pruebas fueron

vistas apenas por cinco íntimos suyos, y en las cuales Chaplin pudo comprobar de que su voz era en absoluto inadecuada para películas sonoras, y no tenía la expresión de gracia que debería corresponder a su tipo.

WARNER BROTHERS vuelve a anunciar sus propósitos de reunir en una película a John Barrymore y su esposa Dolores Costello. Pero ambos no están para asuntos cinescos, preocupados en esperar al vástago de la pareja, que viene en viaje a Hollywood.

NORMA TALMADGE ha elegido definitivamente a Conrad Nagel, arrendado a los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer, como su próximo primer galán en "Madame Dubarry", alejándose de Gilbert Roland que durante varios años fuese su rendido galán. Este rompimiento cinesco parece haber sido la consecuencia de otro más íntimo, pues Gilbert Roland ha dejado al mismo tiempo de pertenecer a los estudios de Artistas Unidos para pasar a formar parte del elenco de Metro-
(*va a la página 70*)

Goldwyn-Mayer. Si alguien saldrá ganando con esta nueva situación, es sin duda el joven actor español-mexicano, que bien merece mejores roles que aquellos a los que estuvo destinado, durante años, a la sombra de la legendaria Miss Talmadge.

Fragmento de un artículo escrito bajo el pseudónimo de Galo Pando y publicado en el n.º 6 de la revista *Cinelandia* en **junio de 1930**. En él, el autor cuenta cómo los estudios de Hollywood se han lanzado a la producción de versiones multilingües, con el fin de mantener el control de los mercados hispanoamericanos y europeos tras la llegada del cine sonoro.

Una furia de versiones habladas en otros idiomas ha invadido a Hollywood, no habiendo, hoy por hoy, para los productores cinematográficos de esta ciudad, nada más importante que los mercados extranjeros. [...] [L]os estudios han comenzado a parar mientes en que de América Latina y de Europa pueden llegar buenos millones a cambio de cintas habladas en lenguas nativas de esos países.

Sin embargo, en consonancia con lo expuesto a lo largo del presente trabajo, y como denuncia Jarvinen (2012), la calidad de estas películas parece no haber sido la mejor y, a pesar de intentar venderse como superproducciones en los países a los que iban dirigidas, la prensa especializada pronto se percató de que estas eran, por lo general, obras de muy baja calidad. Tal y como se denuncia en el artículo:

[L]o malo está en que en Hollywood se cree de que [*sic*] tales películas —mercadería de exportación— pueden ser hechas a la ligera, con intérpretes baratos, directores improvisados y escaso costo. No quisiéramos ser agoreros de mala suerte, pero estamos ciertos de que tal producción de pacotilla encontrará, por lo menos en los países de habla española, la recepción fría que se merece. Y entonces los productores darán a nuestro mercado su verdadero valor.

En concreto, el autor hace referencia a la recepción de la película *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1929) —primera versión multilingüe en español— en México y Argentina, y pone como ejemplo de esta práctica la película *Monsieur le Fox* (Roberto E. Guzmán, 1930), de la que se estaban grabando cinco versiones de forma simultánea, lo cual había acarreado problemas en la producción por el desconocimiento de los idiomas por parte del reparto: “Si ‘Monsieur le fox’ fuese re-titulada [*sic*] ‘La torre de Babel’ se haría una cosa razonable, pues que a lo mejor, de las cinco versiones va a salir cuando más una película que acaso pudiesen entender los chinos”.

El artículo menciona también otras versiones en español que se estaban produciendo en el momento, así como otros detalles interesantes como el rechazo de Charles Chaplin hacia el cine sonoro.

EL PATRIOTISMO DE LA VERDAD

NO somos detractores sistemáticos de la cinematografía nacional. Sería esta una postura muy antipática e incómoda. Pero no queremos caer en esa patriotería—que no patriotismo—estúpida, que reconoce, sin revisión de valores, sin argumentación lógica, sin ceñirse a la verdad, que todo lo nuestro es lo mejor.

Precisamente lo patriótico y lo verdadero — que acaso hoy valga más — es señalar los defectos y errores propios para que se corrijan. De este reconocimiento nace precisamente el propósito de enmienda. Si se pregona en un alarde de ignorancia o de inconsciencia que todo lo que se hace en España es bueno, excelente, el fracaso es inevitable. No por mucho pregonarlo se va a perfeccionar lo imperfecto. Es preferible la verdad escueta, la verdad cruda. España, cinematográficamente, es un cero a la izquierda.

Ni una sola película, de las aquí producida, es de perfecta realización. Para esto se requieren muchas cosas de las que siempre se olvidan los directores (¡!) españoles. Se olvidan, por ejemplo, de que el cine es un arte universal, y eligen para sus films asuntos locales, argumentos de sainete. Otras veces falla la interpretación. Algunas, la fotografía. Y siempre la falta de carácter, de estilo, que el cinema, como cualquier otro arte y como la literatura, lo tiene, puesto que en esto estriba la originalidad, la manera de todo reali-

zador, de todo creador de belleza.

En nuestro país, el que más y el que menos se cree que ya está de vuelta cuando aún no ha pensado hacer la maleta para emprender el viaje. Somos muy vivos; cortamos, de puro listos, un pelo en el aire, pero nos vamos quedando a la zaga de los demás.

Ahora presenciamos con una indiferencia suicida, cómo una nación extranjera saca de nuestro idioma las ventajas que nosotros no somos capaces de sacar. Vemos asimismo cómo emigran a Hollywood, a Berlín, a París, algunos de nuestros mejores artistas. Y no es que nos duela. En materia cinematográfica, el habla de Cervantes, los artistas hispanos, no nos servirían, en mucho tiempo, de nada. No se

improvisa una industria como la del film. No surgen técnicos, directores, intérpretes, por generación espontánea, como los hongos. Nos duele, sí, que se fabriquen películas malas, cintas que nos desacreditan, y que no se intente, por nadie de los que pueden hacerlo, apoyar a un grupo de individuos que apunten ciertas posibilidades para que salgan al extranjero para aprender lo que ahora se ignora. Sería este el primer paso serio que se daría para crear y organizar en un porvenir más o menos lejano, la industria del film nacional.

Mientras se siga improvisando, mientras se continúe descubriendo en técnica cinística lo que ya ha caído en desuso, por primitivo y rudimentario, en los grandes estudios del extranjero, es preferible que nuestros artistas emigren y que nuestra lengua les sirva a los extraños para hacer películas en que sus intérpretes se expresen en el mismo lenguaje que nos sirve para cambiar ideas, para descubrir y velar—lo que es más corriente—nuestros pensamientos.

No, no demos falsas voces de patriotismo. Se expone uno a que se le escape un gallo, a cantar en falsete, a quedar en ridículo. El único patriotismo que cabe es atenerse estrictamente a la verdad. Y la verdad es que nuestros cinematografistas deben empezar por aprender a deletrear en este arte del film.

M. S.

Artículo de opinión escrito por Mateo Santos para el n.º 217 de la revista *Popular Film* y publicado el **25 de septiembre de 1930**. En él, el autor se lamenta de la baja calidad del cinema patrio en distintas facetas—desde los argumentos localistas a la interpretación, pasando por cuestiones técnicas— y de cómo los estudios extranjeros habían empezado a producir películas en lengua española. No obstante, la postura del periodista no es de rechazo hacia las versiones, sino que las entiende como preferibles ante la falta de producción cinematográfica nacional de calidad. Así pues, podemos observar cómo la postura frente a las versiones multilingües y a las producciones en español venidas del extranjero no eran siempre de rechazo directo.

Texto 13. *Argentine Will Not Fall for Coast's Spanish Version* (s.a., 1930).

Artículo publicado en *Variety* el 7 de diciembre de 1930 en el que se muestra el rechazo del público argentino hacia las versiones multilingües producidas en los EE. UU. En él, se detalla cómo los argentinos están respondiendo de forma negativa a las películas en español distribuidas por Hollywood, por motivos lingüísticos, ya que el público no parece tolerar otra variedad de español que no sea la propia:

While Argentina speaks Spanish, it abhors the Madrid form of speech, nor is it willing to accept that from Latin-America in general [...] so long as Hollywood turns out Spanish Pictures made by Spaniards and Mexicans (in the main), this market will be fairly unresponsive to them.

Igualmente interesante es cómo el autor afirma que las películas traducidas mediante la modalidad de subtítulo parecen estar resultando más exitosas que las

versiones multilingües o los doblajes, e indica que esta es la mejor forma de atraer al público del país: “[i]t looks as though good productions with superimposed titles will make much more money than the purely Spanish productions”. Este artículo constituye un ejemplo claro de la *guerra de los acentos*.





Breve noticia sin autoría publicada el 24 de diciembre de 1930 en la revista *Variety*, en la que se cuenta la reacción adversa del público de un cine mexicano ante la proyección de una película traducida mediante la inserción de intertítulos. Esta noticia, al igual que la información ofrecida por Goldwan sobre la reacción adversa del público argentino frente a la misma estrategia para solventar el problema del sonido, nos sirve para documentar el malestar de la época con los primeros intentos de traducción

Western U. S. Proving Big Factor In Profit for Spanish Versions

Los Angeles, Dec. 23:

The Coast, particularly California, and the entire southwest east to Texas, will bring in hundreds of thousands annually in distribution returns on foreign versions, according to distrib spokesmen here who are leading drives to spot bilinguals, mostly Spanish, in this wide territory.

Until recently little had been done toward selling foreigners in the States, but within the past two months Metro and Paramount have gathered in many accounts for regular booking of Spanish talkers.

Metro and Par, it is conservatively estimated, will show gross distribution returns of around \$100,000 each during the coming year on foreigners in this country, based on accounts already lined up. Print costs, to be charged against this, will average from \$7,000 to \$10,000 for each company, say exchange sources.

Full Year's Product

With Par's 25, Metro's 18, WB-N's 18 and others in Spanish, theatres find it possible to play Spanish versions without interruption. In some cases distrib will guarantee service to two houses in the same zone, one taking the product second run.

Metro's home office, impressed with foreign sales business out of Los Angeles, has decided to add the entire state of New Mexico to this territory. Under the exchange set-up for English talkers, New Mexico is served out of Denver. It's claimed that N. M. tops Arizona for theatres which can support regular foreign version policies.

Spanish talkers were first tried locally at the California, Fred Miller's house on Main last August. From that beginning, distrib have now finally induced Fox-West Coast and Publix to turn some of their houses over to foreign versions in addition to numerous indies.

Circuits Testing

So far I. C. has San Diego, Calexico, Brawley, Banning—all in California—and Globe, Nogales and Douglas (Arizona) in Spanish version policies; while Publix is playing the Hispanic talkers regularly in Yuma, Ariz., as its starter. Publix has around 20 houses in that state.

Indies going into foreign version policies so far include eight in L. A.: California, Hidalgo, Electra, Art Moon, Optic, Mexico, Rainbow and Unique. Among others are San Juan Capistrano, San Fernando, Oxnard, San Bernardino, Citrus (Cal.), Lorenci and Mexcall, Ariz.

Metro points to its \$3,800 hit for one week at the California theatre on "Singer of Seville" as indication of what rentals can be pulled on Spanish talkers. It gets 70% of profits above the nut from this house. From Hidalgo, also on Main street and second run to the California; Metro got over \$500. This house, as is the case with most playing Spanish talker policies, pays small guarantees plus 40 to 50% from the first dollar.

Distributors are also spotting their short product in Spanish houses, synchronizing some with Spanish records, such as Metro dog comedies and product that can be treated in this manner:

C. E. Buchanan, let out by First National when WB and FN exchanges combined, has been added to Metro's staff to sell Spanish product only.

While distributors are concentrating mainly on Spanish talkers, a few spots are expected for French and German.

Artículo de autor anónimo publicado en la revista estadounidense *Variety* el **24 de diciembre de 1930**. En él, se comenta cómo las versiones multilingües en español están cosechando éxito y recaudación económica en los territorios de habla hispana estadounidenses.

Tal y como hemos desarrollado a lo largo de nuestro trabajo, una de las principales razones que llevaron a Hollywood a abandonar la producción de versiones multilingües fue la poca rentabilidad económica que estas ofrecían para los estudios. No obstante, como puede leerse en este artículo, los estudios de Hollywood intentaron que las versiones, a lo largo de su corta vida, lograran el mayor rédito económico posible. Así pues, estas películas fueron también distribuidas por los EE. UU. en estados como California, Nuevo México o Arizona.

Con todo, tal y como hemos visto a lo largo del **Capítulo 1** y el **Capítulo 2**, el doblaje y el subtítulo terminaron por desbancar la práctica de las versiones

multilingües por su menor coste económico y mayor margen de beneficios.

Texto 16. *Un acuerdo de Cónsules en San Francisco* (s.a., 1931).

Columna sin firmar publicada en el número 359 de la revista española *Arte y Cinematografía* en febrero de 1931. En ella se informa de una reunión en la que participaron cónsules de 16 países hispanoamericanos: Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela.

El objetivo de esta reunión era la de esclarecer qué variedad de lengua adoptar para las producciones cinematográficas hispanoparlantes en aras de tratar de crear un mercado cinematográfico común entre Hispanoamérica y España, una ambición que trató de tornarse en realidad a través de diversas iniciativas durante los primeros años del cine sonoro.

Este fue, de acuerdo con distintos autores, uno de los primeros intentos formales de consensuar y regular el uso de un español neutro para la TAV.

Un acuerdo de los Cónsules en San Francisco

En una reunión consular celebrada no ha mucho tiempo en San Francisco de California los reunidos tomaron los siguientes acuerdos, a los cuales llegaron con suma facilidad y armonía por una razón muy sencilla: porque ninguno de ellos busca el medro personal en relación con las películas hispanoparlantes. He aquí los trascendentales acuerdos:

I. El idioma español presenta una unidad completa en todas las naciones que lo hablan, salvo las pequeñas diferencias dialécticas que son peculiares a las distintas regiones de las mismas. El idioma español que hablan las gentes cultas de la América hispana es tan gramaticalmente correcto y castizo como el que hablan en España esa misma clase de personas.

II. Consignamos como una bella aspiración la de que todos los países que hablan nuestro idioma acomodasen su pronunciación a la normal española. Siendo el cine parlante uno de los mejores medios para obtener esta uniformidad del lenguaje hablado, sería de desear que los actores que en las cintas sonoras toman parte acomodasen su pronunciación a la más pura y castiza.

III. Existen en los países hispanoamericanos, como existen en diversas provincias de España, acentos y modalidades peculiares a cada región que no pueden admitirse en las cintas habladas, a menos que se trate de caracterizar personajes de esos mismos países o regiones.

IV. Hemos leído algunos artículos de Prensa que se han publicado recientemente sobre este asunto en la ciudad de Los Ángeles, en los cuales se ha injuriado a España injustamente, con manifiesto olvido de nuestro amor hacia ella, de nuestra elevada cultura y de la fuerza viva que el idioma español representa como vínculo de unión entre dicha nación y nuestros países. Aprovechamos esta oportunidad para expresar en estas conclusiones la impresión desagradable y penosa que han dejado en nuestro ánimo los aludidos apasionados escritos, y manifestamos la gran admiración, cariño y respeto que nos inspira nuestra gloriosa madre, a cuya raza nos enorgullecemos de pertenecer.

Antes de poner nuestras firmas a las anteriores conclusiones rogamos atentamente al Sr. Romero se sirva hacer llegar nuestro respetuoso saludo a Su Majestad el Rey, al jefe del Gobierno español y al señor embajador de Su Majestad Católica en Washington."

Firman el documento los cónsules de Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela.

Texto 17. *Confusionismo en torno al Congreso de Cinematografía* (Mateo Santos, 1931).



TEMAS DE AHORA

Confusionismo en torno al Congreso de Cinematografía

En torno al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía se ha creado un confusionismo que bastaría para desacreditar la idea misma del Congreso, si no plantease, a la vez, una serie de problemas que la obcecación de los iniciadores no supo preverlos y que, desde luego, dada su falta de capacidad y perspicacia, no sabrán cómo resolverlos.

Procuraré señalar con claridad, citando las palabras al tema, en qué consiste ese confusionismo, y más adelante, a lo largo de este artículo, algún problema que de él se deriva fatalmente.

Hispanoamericanismo

Se le ha dado a este Congreso el nombre de Hispanoamericano. ¿Por qué? En la intención de sus iniciadores no está la de solicitar la colaboración de ninguna república sud o centroamericana. Ninguno de aquellos países está representado en el Congreso. En consecuencia, lo del hispanoamericanismo es un mito, una argucia con la que se pretende dar amplitud a una idea que ni siquiera es nacionalista—entendiendo, en este caso, por nación, España—, sino regionalista o provincialista y, menos aún, localista.

En Hispanoamérica piensan los dirigentes del Congreso sólo para explotarla. Se considera el conjunto de aquellas repúblicas un buen mercado para la película española. Y en este aspecto de mercado, no en el de que intervengan en la producción y aporten a ella sus orientaciones, les interesan a los congresistas.

Si tuvieran de veras otros propósitos, en las sesiones que el Congreso celebra, cada una de las repúblicas que hablan nuestro mismo idioma tendrían su representación. No lo tienen ni lo tendrán, porque a esas repúblicas no se les concede voz ni voto. Con que compran las cintas españolas, cuando se industrialice el cinema hispano—que dudo se logre por mediación de este Congreso—, y paguen buen precio por ellas, es suficiente según los congresistas.

Regionalismo. — Localismo

Pero he aludido al espíritu regionalista que inspira el Congreso, y precisa demostrar la

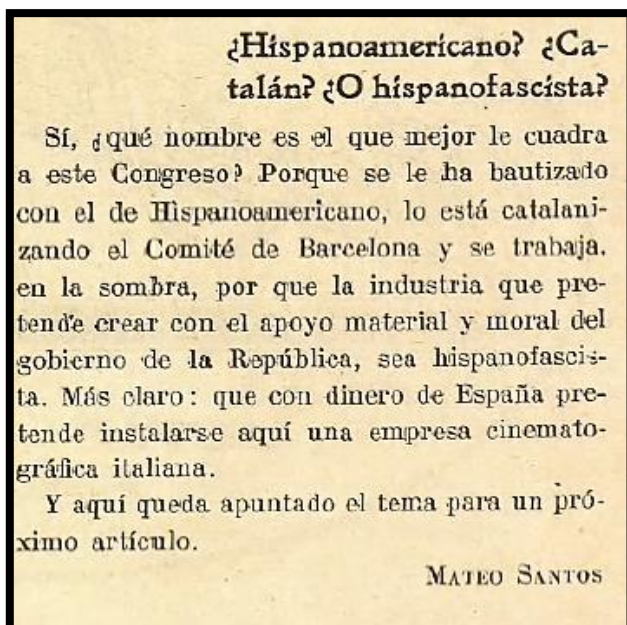
existencia de ese regionalismo, disfrazado con una túnica tan amplia y magnífica como la del Océano que nos separa del continente descubierta por el gran navegante español.

Hay encubierta dentro del Congreso una pugna entre Castilla y Cataluña y, más concretamente, entre Madrid y Barcelona. El forcejeo adquirirá caracteres de agria polémica, de enconada disputa, tan pronto como se juzgue que el plan del Congreso va a entrar en su período de realización. El Comité madrileño recabará del gobierno, que ha de dictar la ley de protección, que el primer estudio cinematográfico se instale en la villa matritense, mientras que el Comité barcelonés sostendrá la conveniencia de que dicho estudio se construya en la ciudad condal. Hay por medio intereses personales y de empresa que mantendrán, a todo trance, esa divergencia.

Así queda achicada la idea a un menudo problema de localismo.

El otro problema, el regionalista, lo esbozó en su discurso del Palacio de la Generalidad, don Carlos Pi y Suñer, presidente del Comité

de Barcelona. Es la única parte de su discurso—tan elocuente como falto de solidez—que señaló un objetivo claro y concreto. En las demás no hizo sino generalizar y abusar del tópico, lo que denota su falta de cultura cinematográfica, si bien en otras materias es hombre inteligente y docto.



Artículo de opinión escrito por el periodista español Mateo Santos y publicado en el n.º 266 de *Popular Film* el día **17 de septiembre de 1931** con motivo de la celebración del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en el que se pretendía potenciar la producción de cine en habla hispana y construir, de cara al futuro, un mercado cinematográfico común entre España e Hispanoamérica.

En el artículo, Santos denuncia la falta de consideración de nuestro país hacia Hispanoamérica, al no haberse invitado a representantes de dicha región, y la actitud paternalista tomada por parte de la industria española, que solo se interesaba en este territorio como un mercado potencial para distribuir sus filmes. Esta situación no era ignorada por el resto de los países de habla hispana, señala Ballester Casado (2001: 85-86), que tildaban a nuestro país de inflexible y de actuar con una actitud colonialista. Igualmente, el artículo destaca los conflictos internos dentro de la propia organización del congreso, con un choque entre el comité de organización barcelonés y el madrileño, que competían por atraer posibles inversiones a sus ciudades. Igualmente, el autor denuncia que una empresa cinematográfica italiana estaba tratando de hacer negocio en España aprovechándose de las inversiones públicas para potenciar el sector.

Como explica Ballester Casado (2001: 85), este congreso supuso “un acontecimiento importante para la industria cinematográfica española” y en él, además de tratar de establecer medidas comunes para el fomento y la protección de las industrias cinematográficas de los países de habla hispana —reducción de la importación de producciones españolas de Hollywood, establecimiento de tasas de filmes nacionales que los cines debían estar obligados a cumplir, etc.—, se trató también de forma ferviente la cuestión del uso de la lengua española en las películas, para poner fin al conflicto lingüístico conocido como la *guerra de los acentos*.

ANTENA CINEMATOGRAFICA DE PARÍS

EL PROBLEMA DE LAS VERSIONES

El problema surgido con las versiones cinematográficas, lejos de resolverse en estos dos años de experiencias, se presenta cada día más difícil, sobre todo, para nuestros países de habla hispánica. En algunos mercados, está resuelto ya o a punto de llegar a una conclusión satisfactoria. En otros, el problema, sigue tan indisoluble como en sus primeros días.

Alemania y Francia, por ejemplo, están realizando en este sentido, un intercambio interesante, que les lleva a resultados positivos. La Ufa, hace una versión francesa de sus mejores films, que distribuye en los países en donde se habla francés, su concesionaria en París. La Froelich Film, combinada con J. P. de Venloo, realiza una edición hablada en francés, que se presenta con excelentes resultados, no solamente en los territorios de lengua francesa, sino en los países latinos. La Emelka, de acuerdo con Pathé-Natan, fabrica iguales versiones con iguales aciertos. Y otros muchos productores independientes, han duplicado la edición de sus films, seguros de que, lo mismo en Francia que en Alemania, tenían un público que esperaba ávidamente sus películas.

Este resultado efectivo, no se ha registrado solamente en el plano comercial, sino que en muchas ocasiones, se ha elevado al terreno artístico. Así se ha visto, cómo los mejores éxitos de Alemania, han repercutido en Francia—y viceversa—y cómo las versiones francesas de «Opera de Quat'Sous», de «El camino del paraíso», de «Salto mortal», de «La loca aventura», etc., han llegado a la misma altura artística de las obras originales. Una gran compenetración entre los productores y una completa autonomía en los realizadores, ha obrado este pequeño milagro.

Solamente los productores yanquis, persisten en su equivocación de principio. Algunas casas, han dispuesto de un personal solvente de primer orden. Pero solamente dos films—«El presidio» y «La pista de los gigantes»—han logrado una aceptación cordial. El resto, lo mismo en Francia, en Alemania que en España, han sido recibidos con protestas, o simplemente, han pasado desapercibidos.

Volviendo a las versiones españolas, constatamos cómo la desorientación general es es más latente. No tanto por la escasez de nuestros elementos artísticos como por la incompreensión en que se nos tiene. Alimentada por egoísmos personales, por intereses extrínsecamente particulares, ha surgido una lucha entre mejicanos, argentinos, chilenos y cubanos—y todos ellos unidos, contra los españoles—que ha hecho zozobrar la producción en castellano, ya que no podemos llamarla española.

En Chile no quieren las películas en donde hay un solo actor con acento argentino. En la República Argentina no quieren oír a los chilenos. Y entre Cuba y Méjico existe una reciprocidad hostil de este carácter. Esto ha traído grandes discordias a los centros productores de Joinville y de Hollywood, y mayores desorientaciones a los productores que, en realidad, no saben a qué atenerse. Cuando habla un español un castellano puro, dirá que el mayor mercado cinematográfico es el nuestro y tratará con un poco de desdén a las Repúblicas hispanoamericanas. Un chileno objetará que las películas en español, sin los cines de Chile, no lograrán amortizarse, y un mejicano, un argentino, un cubano o cualquiera cineasta del Sur, no justificará la edición de películas en nuestro idioma, sin contar con los elementos de su República. He aquí una nueva lucha en nuestra historia y un mayor acuse de individualismo en nuestra raza.

Sin embargo, en esta batalla cinematográfica—batalla auténtica, con dictadores, generales, «estrellas» y comparsas—no es España quien controla la producción como debía hacerlo. Se ha demostrado que es el castellano puro y neto el que pide el público de todos

los países cuando se le da un film en español. Es ésta la única forma de llegar a una común concordia. No obstante, se desprecia esta cosa fácil, y en cada nuevo film se colocan esos lunares que habrán de provocar luego las primeras sonrisas y las primeras protestas. Seguramente para los productores tiene más valor la opinión personal de un director o de un artista, que el fallo general de muchos públicos ajenos a la dirección y a la interpretación de films.

En esta cruzada—repetimos—no son los españoles los dueños de la situación. Siempre que se trate de cosas cinematográficas, nosotros ocuparemos un lugar insignificante. En cambio, gentes que no han hecho nada cuando el cine era mudo—menos que nosotros, que tan poco hicimos—, se adueñarán del campo. Chile, totalmente desconocido en el mundo cinematográfico, nos echa una zancadilla (Carlos F. Borcosque, se adueña de la producción española de los estudios de la Metro-Goldwyn, en Hollywood, y Adelqui Millar y Jorge Infante, hasta hace muy poco, controlaban toda la producción de Paramount en Joinville), y Méjico, o más concretamente: un grupo de mejicanos, con el español Fernández Cúe a la cabeza, empujarán las riendas de la producción Universal, del viejo Laemle.

JUAN PIQUERAS

París, septiembre 1931.

Artículo escrito por el crítico y periodista cinematográfico español Juan Piqueras y publicado en el n.º 268 de *Popular Film* el 1 de octubre de 1931. Piqueras, que fue uno de los más renombrados periodistas cinematográficos de nuestro país durante la primera mitad de los años treinta hasta su muerte a manos del bando sublevado en el estallido de la guerra civil española, escribió numerosos artículos que fotografiaron el panorama audiovisual de España en el transcurso del cine mudo al sonoro. Son, sin embargo, especialmente

interesantes sus artículos dedicados a las versiones multilingües —de las que se mostró especialmente crítico— y a la llegada del doblaje.

En este artículo, el periodista se centra en el conflicto lingüístico que surgió con las versiones producidas en Hollywood: *la guerra de los acentos*. Así, Piqueras deja patente la división entre los distintos países de habla hispana sobre qué variedad diatópica de español emplear:

[H]a surgido una lucha entre mejicanos [*sic*], argentinos, chilenos y cubanos —y todos ellos unidos contra los españoles— [...] En Chile no quieren las películas donde hay un solo actor con acento argentino. En la República Argentina no quieren oír a los chilenos. Y entre Cuba y Méjico [*sic*] existe una reciprocidad hostil de este carácter.

El autor desarrolla que, a su modo de ver, el uso de la variedad española del idioma es el más correcto en las producciones de habla española, pero que España, en términos de importancia en el mercado cinematográfico mundial, no tiene el peso necesario para imponer esta variedad. Este texto sirve como testimonio del conflicto al que se enfrentaba Hollywood en el mercado hispano durante los albores del cine sonoro.

Texto 19. *Campañas a destiempo: versiones, sincronizaciones, subtítulos* (Juan Piqueras, 1932).

C a m p a ñ a s a d e s t i e m p o : Versiones, Sincronizaciones, Subtítulos

En la prensa cinematográfica española se ha iniciado una campaña contra la sincronización de películas extranjeras en castellano. Ha logrado proporciones tan alarmantes, que algunas veces, después de implorar al Gobierno de la República una intervención en el asunto, se ha pedido también una protec-

ción económica para el cine español, con los ojos puestos sobre una parte — mínima o máxima, según las aspiraciones del demandante — de esa cantidad que pudiese ofrecer nuestra economía.

Esta campaña, como casi todas cuantas se inician en nuestra esfera cinematográfica, nos parece inmeditada e inoportuna. Antes de iniciarla, de llevarla a los extremos a que se ha conducido, debió estudiarse su origen y precisar sus causas. Es absurdo e inadmisibles lanzar al vuelo las campanas de un patriotismo sentimental y falso para encubrir con él las aspiraciones insatisfechas y los fracasos individuales.

Ante una cosa tan internacional como puede ser el buen cinema, es idiota superponer a esta amplitud, sentimientos característicamente limitados y míopes. Pero es todavía más idiota, combatir esa internacionalidad de los buenos films, escudándose en un romanticismo trasnochado, sobre el que flotan, a pesar de todo, insatisfechas ambiciones personales.

Concretemos.

La campaña ha nacido unos meses después de haber paralizado Paramount las versiones españolas de sus films extranjeros y ante el anuncio — oficioso — de que iba a sincronizar diez films en la temporada próxima.

Los mismos artistas que han interpretado — hay que llamar de algún modo lo que han hecho — las versiones hispánicas, han sido los primeros en protestar — al perder toda posibilidad de nuevo contrato — de una cosa de la que no tenían más idea que la de que para «doblar» un film se necesita menos tiempo que para impresionarlo y por lo que, además, se cobran sueldos inferiores. Esto ha perjudicado sus intereses particulares y con la misma servidumbre que en años anteriores elogiaban todo cuanto viniese de Paramount — directores, artistas, películas, estudios, electricistas y proyectos — combaten ahora un procedimiento cinematográfico — que se utiliza en Paramount — sin detenerse en sus negaciones o en sus posibilidades ni en lo que su llegada significa.

De estos rumores — salidos de las tertulias teatrales y cinematográficas de España — ha nacido la campaña de prensa. Y es curioso constatar cómo los mismos periodistas — y los mismos periódicos: «A B C», «Liberal», «Heraldo» —, que han estado jaleando durante dos años a quienes concibieron, realizaron e interpretaron esas películas absurdas que mancharon nuestras pantallas, son los mismos que se han decidido a levantar esa pequeña polvareda con la que quieren disimular ahora la fobia provocada por la infructuosa espera y el elogio desmedido de entonces. Esto nos afirma en nuestra vieja opinión de que, siempre que se trate de cosas de cinema, basta con frotar un poco sobre la epidermis para que aparezca la justificación — clara y precisa — de todos los ataques y todas las apologías.

Nosotros estamos frente a las versiones, frente al doblaje, frente a los títulos superpuestos... Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos como la más indeseable de todas a la de las versiones. Entre un film traducido completamente — en sus elementos sonoros y visuales — y otro film traducido dialogalmente solo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a favor de éste mayor cantidad de elementos originales. Siempre será mucho más grave pretender que Imperio Argentina y Juan de Landa — por ejemplo — doblen integralmente papeles tan personales como los de Clara Bow y Wallace Beery, que no el que dos actores medianos ajusten sus voces españolas a la de los artistas yanquis.

Indudablemente, preferiríamos que se hablase menos y mejor en las películas, y que este poco, se tradujese en unos títulos certeros y expresivos. Pero todos los espectadores no piensan como nosotros. El público, todavía siente deseos de celebrar el «chiste» cinematográfico; todavía se emociona ante los párrafos declamatorios y teatrales; todavía no puede controlar sus lágrimas ante los jipíos y las confesiones dolorosas de las madres y las novias infelices...

Por eso no podemos exigir a las empresas comerciales la anulación de las versiones y los «dobles» y la reducción en el número de títulos superpuestos. Nos dirían que su público va a divertirse con sus películas o a sufrir las

penalidades de sus personajes. Añadirían que todo el mundo no piensa como nosotros, y esto, para un productor, un editor o un empresario, es el máximo descargo de su conciencia.

Sin embargo, podemos pedir a todos cuantos gritan, un poco más de atención y de meditación, de estudio del tema. En temporadas anteriores se alabó a quienes fabricaban versiones que no nos han traído más que un pésimo cinema — al que se llama español — y la convicción — extranjera — de que en España ni interesa el cinema ni sabemos producir esa cosa tan fácil que son las versiones. Este año se cambió de táctica — ante el fracaso de la prensa y de lo que se elogió sin medida — y se combate un procedimiento que, aunque desposeído de naturalidad y de lógica, es el único capaz de llevar a las masas populares la comprensión de los buenos films. Al año próximo, descartada la sincronización, se combatirán los títulos. Y al otro, como habremos perdido nuestro tiempo gritando y elogiando sin medida y sin causa, tendremos que cerrar nuestros cinemas por falta de películas extranjeras y carencia absoluta de nacionales. ¡Combatimos y elogiamos tanto lo de los otros, que se nos olvidó adquirir los medios necesarios a toda discreta producción en marcha!

J U A N P I Q U E R A S

Artículo escrito por el periodista Juan Piqueras en la revista *Nuestro Cinema* en **junio de 1932** en el que se habla de las tres principales modalidades de TAV presentes en España durante la década de 1930: el doblaje, el subtulado y las versiones multilingües.

En él, el autor denuncia una campaña contra el doblaje que ha ido cobrando fuerza en determinados periódicos españoles. No obstante, Piqueras afirma que esta venía espoleada por antiguos trabajadores de Joinville, que con el abandono de las versiones españolas en pro del doblaje ahora veían cómo su principal sustento había desaparecido.

La campaña ha nacido unos meses después de haber paralizado Paramount las versiones españolas de sus films [*sic*] extranjeros y ante el anuncio —oficioso— de que iba a sincronizar diez films [*sic*] en la temporada próxima. Los mismos artistas que han interpretado —hay que llamar de algún modo lo que han hecho— las versiones hispánicas, han sido los primeros en protestar.

Así, Piqueras carga contra estas críticas desinteresadas y afirma que, si bien está tanto en contra de las versiones como del subtulado y del doblaje, este último le parece el mal menos nocivo para el cine, pues no pretende sustituir todos los elementos de la película:

Nosotros estamos frente a las versiones, frente al doblaje, frente a los títulos superpuestos... Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos las más indeseable de todas a la de las versiones. Entre un film [*sic*] traducido completamente [...] y otro film [*sic*] traducido dialogalmente solo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a favor de éste [*sic*] mayor cantidad de elementos originales.

Este artículo resulta de interés para la investigación porque es prueba del rechazo hacia las versiones multilingües por parte de la prensa especializada española, así como de la convivencia de diferentes modalidades de TAV durante este periodo.

**Par Dubbing Spanish
Films in Joinville**

Paramount is going back to Spanish dubbing again, the work to be done in Joinville. Scheduled for immediate treatment this way are 'Shanghai Express,' 'The Man I Killed,' 'World and the Flesh,' and 'This Is the Night.'

Paramount's idea is that dubb'ng has improved technically to the extent where Spaniards may now accept it, although they have been vigorously opposed to it in the past. In Spain it's a matter of customer objection. Par thinks this can be straightened out under new conditions.

For the rest of the Spanish-speaking market, outside of Spain, the same picture will be released with ordinary super-imposed titles as in the past.

Esta noticia —publicada por *Variety* el 30 de agosto de 1932—, si bien breve, resulta de gran importancia para el presente estudio y para la historia de la TAV en español en general.

En ella, se cuenta como Paramount ha decidido renunciar en su empeño de producir versiones multilingües para el mercado de habla hispana y en su lugar pasará a centrarse, a partir de ahora, en el doblaje como modalidad de traducción para la distribución de sus películas en España. Como reza la noticia, esto se debe al convencimiento que se tenía en la productora de

que el doblaje había mejorado lo suficientemente en el aspecto técnico como para ser aceptado por parte del público español. Sin dejar de ser esto cierto, conviene no olvidar que existía una voluntad por parte de las productoras hollywoodienses de dejar atrás las versiones dado su elevado coste en comparación con el doblaje o el subtítulado.

De la noticia destaca también la distinción que se hace entre España y el resto de los mercados de habla hispana, donde se señala que las películas “will be released with ordinary super-imposed titles as in the past”. Tal y como hemos visto en el **Capítulo 2** de nuestra investigación, los primeros experimentos con el doblaje en Hispanoamérica no funcionaron bien para con el público. Debido a esto —así como a falta de regulaciones en contra de esta modalidad, como sí ocurría en muchos países europeos—, el subtítulado se convirtió en la principal modalidad de TAV de esta región durante las primeras décadas del cine sonoro.

Texto 21. *Historiografía. Panorama del Cinema Hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film [sic] sonoro y parlante* (Juan Piqueras, 1932).

HISTORIOGRAFÍA

Panorama del Cinema Hispánico*

SEGUNDA PARTE : DEL CINE MUDO AL FILM SONORO Y PARLANTE

España salta del cine mudo al film sonoro y parlante, empujada, no por nuestra producción sino por la que viene de fuera. La llegada del nuevo cinema, como siempre, como en todas las cosas, provoca dos corrientes de opinión opuestas. De una parte, los «intelectuales», comienzan a teorizar — sin conocerlo — sobre el film sonoro y a hacerle sus primeros reproches apuntándose en las manifestaciones de Charlie Chaplin **. Y de la otra surgen las apologías y las esperanzas de los elementos teatrales — autores y artistas — que comenzaron a elogiar la nueva manifestación cinematográfica sin conocerla, sin comprenderla aunque la hubiesen visto, y alimentados solamente por una cantidad de noticias que, por medio de nuestra prensa (carente también de orientación y de ideas propias) les servían directamente los departamentos publicitarios de Nueva York.

En cambio, nuestros elementos cinematográficos, permanecen alejados de toda posición. Si acaso se ocupan un poco del nuevo elemento que se une al cinema, es para combatirle sistemáticamente; pensando en que será más difícil poder producir en España porque no hay estudios, y porque al aumentar el coste de la producción, será más dificultoso encontrar capitalistas. No saben adivinar que el cine se ha unido esta vez a la palabra en Norteamérica y que al venir de allí — como decíamos en «La Gaceta Literaria» de Madrid, en primeros de octubre de 1929 —, impondría el cine sonoro y parlante, como anteriormente había impuesto muchas cosas. Nacido — definitivamente — en un momento de verdadera crisis en el cinema yanqui, los americanos dedicáronse a explotarlo como pudieron haber explotado otra manifestación cinematográfica o comercial que les ofreciese un nuevo campo de batalla del que habrían de salir vencedores. Nuestros cineastas, no tuvieron presente que el cine en Norteamérica, era considerado como una industria. ¡Quedaron esperando confiados en su fracaso y no supieron adivinar que al ser mucho más fuerte que ellos, serían inevitablemente derrotados!

* Continuación. Del libro en preparación con igual título.

** Acaso entre todos los intelectuales más visibles de España, fuese Ramón Gómez de la Serna el único que supo enfrentarse con Chaplin y descubrir sus auténticas intenciones. «Charlot» — nos decía Ramón en uno de sus sábados de Pombo — hijo de actores ingleses, fracasó en sus deseos de ser actor. Por eso más tarde se hizo mímico. Lo que en esencia era: mímico y excéntrico. Su triunfo, su gran triunfo, lo debe a eso. Ahora (otoño de 1929) es posible se vea incapacitado de ser el genio del cine hablado como lo ha sido del silencioso. Por eso habla mal de él aunque no debió hacerlo. Que él se salve, bueno. Pero que quiera proteger con sus objeciones a los demás fracasados (John Gilbert, Lon Chaney, Douglas Fairbanks, añadimos nosotros) ya es distinto.»

«Charlot», con su actitud, ha venido a confirmar estas palabras de Ramón que, fuera de unos cuantos iniciados que las tuvieron muy presentes, no encontraron su eco. De Ramón son también estas otras (provocadas por nuestra pregunta: «El nuevo cine nos coloca a todos en el mismo plano. Por lo tanto, ¿cree usted que España creará ahora su cinema?») que en estos instantes en que se habla de producción hispánica, habrá que tener muy presentes: «Indudablemente. Cuando desaparezcan los actores y los directores actuales. Cuando surjan los nuevos. Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente. Todo menos esas pobres chicas inexpertas, sin una base cultural, sin refinamientos. Todo menos esos trasnochadores famélicos. Serán todos hombres distintos a los que ahora lo hacen. Otros hombres que han cambiado su vida. Esperémosles con la seguridad de que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España, también tendrá su cinema.» Veamos la esencia de estas afirmaciones. Reconozcamos la actualidad que encierran y miremos los nombres que nos ofrecen las ECESAS, las CEAS y las CISAS para ver si encontramos en nuestras filas teatrales — a las que se recurre — esas mujeres nuevas, cultas, modernas física y espiritualmente, y otros hombres que no sean los trasnochadores famélicos de nuestra farándula.

* * *

Por estas causas, los primeros films sonoros y parlantes que llegan a España, torpedean nuestra producción. *La canción de París*, *Sool-Boat*, *Letra y música* y *Broadway Melody* — primeros «talkies» llegados a nuestras pantallas — entran en los cinemas de Madrid y de Barcelona en el mismo momento en que Florián Rey (finales de 1929 y

comienzos de 1930) rueda *Futbol, amor y toros* y *La aldea maldita*; Adolfo Aznar, *Gloria*; José Euchs, *El guerrillero*, *Juan Martín El Empeinado* y *Prim*; Emilio Bautista, *El héroe de Cascorro* y *Mal estudiante*; Fernando Delgado, *El gordo de Navidad*; Nemesio Sobrevila, *El sexto sentido*; Díaz Mirón, *Esperanza o la presa del diablo*, y Antonio M. Ferri, *Cuando los hijos mandan*. Todas estas películas, a excepción de *La aldea maldita* y *Prim* que se sonorizan posteriormente en París, fueron presentadas en España completamente mudas o con adaptaciones sobre discos comerciales. El film sonoro, venió rápidamente las primeras hostilidades y, mientras las producciones extranjeras se presentaban en nuestros mejores cinemas, los films españoles ocupaban un modesto lugar en las carteleras de los cines de barriada.

Tampoco en esta ocasión supieron ver nuestros productores el magnífico panorama que se les presentaba. Ese divorcio que cinematográficamente existe entre las repúblicas hispanoamericanas y España, era desconocido por nuestros editores que pudieron haber basado en nuestros mercados inmediatos una producción de tipo puramente comercial. El idioma español era, después del inglés, el mejor situado ante el film parlante. España y Sudamérica ofrecían un contingente de más de cien millones de habitantes que se pronunciaban en castellano. Otras gentes menos miopes que nuestros cineastas y nuestros financieros, se habrían aprestado y preparado para crear una producción cinematográfica más fuerte que la que tuvimos siempre. Pero al no haberlo, Norteamérica, en posición más alerta, se lanzó a realizar lo que España no supo o no quiso hacer. Y cuando en nuestro país y en las repúblicas sudamericanas comenzaron a instalarse los primeros equipos cinematográficos, Hollywood comenzó a producir las primeras versiones españolas de sus películas yanquis. Al principio se utilizaron todos los malos periodistas, todos los malos escritores y todos los malos artistas hispanoamericanos, radicados en California o atraídos por el espejuelo del cinema desde las repúblicas hispánicas. Más tarde, cuando el público de América y de España protestaba del diálogo absurdo y mal escrito y de la pronunciación — con acento chileno, cubano, mejicano o argentino; de todo hubo en esta fecha heroica — de los films iniciales, la Fox, la Metro, la Universal, la Paramount, la Columbia, la Warner Brothers vinieron a España a llevarse las figuras más visibles de nuestro teatro para interpretar unos films detestables siempre.

En España, sin embargo, se hicieron varios intentos de producción. Una empresa cinematográfica española (la concesionaria de los films de la Ufa en nuestro ruedo), con un argumento «nacional» de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, con una musiquilla ramplona de Jacinto Guerrero y con varios artistas españoles (el cantante Tino Folgar, el actor cómico-grotesco Faustino Bretaña y la tiple Consuelo Valencia), se decidió a dar el primer paso y a realizar en Londres — en los estudios de la British — un film español (*La canción del día*), dirigido por M. Samuelson — director inglés venido a España a estudiar nuestro ambiente y nuestras costumbres, como hacen todos los directores extranjeros que piensan realizar «españoladas» —, con un resultado mediocre en su aspecto económico y más mediocre todavía en su aspecto artístico.

El poseedor de la patente de De Forrest en España (Movietone Fox), inicia en estas fechas de primeros de 1930 una producción que termina en su primer film que apenas ha logrado verse en algún pueblo recóndito de España. Se le da el título pomposo y trasnochado de *Los misterios de la Puerta del Sol*. Se encarga su realización a Francisco Elías, y a Juanito Orduña, Jack Castello y Conchita Penella su interpretación. De la cámara fotográfica se ocupa Tomás Duch —fracasado siempre—, y el film resulta algo tan incongruente, tan ilógico que, ni aun favorecido por el hecho de no haber películas habladas en castellano, se atreven a presentarlo nuestros empresarios que acogen y pagan a precios crecidísimos todas esas versiones que un poco más tarde comienza a suministrar Norteamérica.

Otras dos empresas cinematográficas españolas (Cinaes, de Barcelona, y Renacimiento Films, de Madrid) comanditan la versión española de *L'amour chante* (presentada en Cataluña bajo el título de *El amor solfeando*, y con el de *El profesor de mi señora*, en Madrid), de Robert Florey. Valentín Parera, Imperio Argentina, Alady, Ortiz de Zárate y Ventura Ibáñez — que fueron sus intérpretes — marcharon a Berlín con una canción de José María de Sagarra, musicada por Amadeo Vives, y con unos dialoguillos de José Luis Salado, para volver un poco más tarde con un film detestable en todas sus latitudes. Esta sola versión, según sus comanditarios, costó mucho más dinero que el que se viene pagando por la exclusiva de quince o veinte películas extranjeras de tipo medio. El resultado económico fué, por lo tanto, bastante desastroso.

El segundo intento internacional lo realiza Benito Perojo. Perojo, mucho más apto para levantar capitales que para realizar buenas películas, logró poner en marcha la producción española, francesa y alemana de *El embrujo de Sevilla*. Pero *El embrujo de*

Sevilla era un asunto puramente local — andaluz —, pintoresco y falso, inspirado en una mala novela de Carlos Reyles. La versión alemana fué suspendida al poco tiempo de iniciarse. Pero la francesa y la española fueron hechas con bastantes dificultades * y presentadas ante un público — francés e hispanoamericano — que solamente pudo aceptar el film como una obra cómica. Muy pocas veces ha logrado una película un

resultado más opuesto que el obtenido por *El embrujo de Sevilla*. ¡Quiso ser un film trágico y resultó de una comicidad excelente, difícilmente superada en las mejores manifestaciones del cinema cómico!

Tras estos tanteos, España ha procurado, por sí misma, darse una producción cinematográfica que no ha logrado nunca. Unas veces apoyada por Francia (*Cinópolis*, versión española de *Elle veut faire du cinema*, hecha por José María Castellví, cuyas aptitudes cinematográficas nos las demuestra el hecho de traducir al español una de las peores obras que ha dado en sus comienzos el cinema francés; *Yo te quiero, pero ¿por qué?*, magnífico disparate ideado y realizado por Pierre Colombier; *Niebla*, de Perojo también; versión española de un film de Baroncelli, tan en fracaso en Francia como en España), y otras por Alemania, no ha conseguido nunca darse el cinema que sus exigencias comerciales (no hablemos ahora de sus otras necesidades sociales y artísticas) solicitan. Nuestras pantallas han sido alimentadas en su plato español por Norteamérica, contribuyendo España solamente con una media docena de producciones de éxito comercial muy relativo, y ante la indiferencia — y en muchas ocasiones ante la protesta — del espectador español.

No termina en *El embrujo de Sevilla* la producción cinematográfica española. José Buchs, que, como sabemos, ha sabido sobreponerse a todos sus fracasos artísticos, continúa produciendo películas sonoras en España — aunque no poseamos estudios equipados — con la misma intensidad que en las buenas épocas del cine mudo. Él sabe

mejor que nadie impresionar dos mil quinientos o tres mil metros de celuloide en nuestro suelo, y venirse luego a París para adherirles unas cancioncillas, una música populachera y unos ruidos que provocarán después el espanto de las buenas gentes. Bajo este signo, dió a nuestra cinematografía su *Isabel de Solís, reina de Granada* — en el momento en que se destronaba a la otra —, cuyas negaciones no queremos descubrir ahora. Si por algo se significa este hombre, es por su laboriosidad y su constancia. ¡Que la crítica le dice que no debe hacer películas porque cada día las hace peores: José Buchs aparece con una nueva! ¡Que el público toma a broma lo que él hizo muy en serio: José Buchs aparece con otro film más trágico en apariencia, pero más regocijado en el fondo! ¡Que un empresario se queja de que sus espectadores han protestado ruidosamente ante la proyección de una película suya: José Buchs le promete una revancha en su nueva obra! Y así siempre. Siempre de espaldas al buen gusto, al buen cinema. Recogiendo, no obstante, temas interesantes que deshace; figuras españolas que ridiculiza al querer exaltarlas... Situaciones históricas que empequeñece al querer engrandecerlas y pretender darles toda su amplitud en la pantalla...

El levantamiento revolucionario de Jaca ha tenido también su «epopeya» en el cine español. Muy reciente todavía la proclamación de la República, ya comenzaron a circular en las tertulias cinematográficas madrileñas, noticias de que se iba a producir un film que recogiese los hechos más salientes del movimiento dirigido por Fermín Galán. Un poco más tarde, se concretaron los hechos y se dieron nombres. Fernando Roldán — algo así como el ayudante de José Buchs — iba a realizar el film; Enrique Blanco iba a actuar de operador, y José Baviera y Carlos Llamazares iban a incorporar las figuras de Fermín Galán y García Hernández, en un poema ideado por Enrique López Alarcón y Fernando Alarcón, que había de titularse *Fermín Galán*. Se habló de facilidades y colaboraciones que ofrecía el Gobierno Provisional; de actores muy directos en el levantamiento, que daban la guía de sus orientaciones para que la película recogiese los hechos con toda fidelidad... Se rodaron los exteriores en los mismos lugares en que se habían desarrollado los acontecimientos: Jaca, Ayerbe, Cilla, Biscarrúes, etc. Un poco más tarde, se vino a los Estudios Tobis, de París, a sincronizar cuanto se había hecho, y — finalmente — se presentó en España una película, que no ha tenido más virtud que la de empequeñecer los hechos y ridiculizar dos figuras de nuestra historia contemporánea.

Como en sus financieros no hubo otra idea que la de un lucro inmediato; como en sus realizadores no había preparación alguna; como todos estaban ayunos de sentido técnico, de consciencia de la responsabilidad que contraían, *Fermín Galán* no es más que una prolongación de las fechorías históricas de Buchs, y como en aquéllas, todo es una sarta de latiguillos populacheros, de escenas ridículas, de empequeñecimiento de un suceso muy significativo, de empobrecimiento de los hechos, y la figura de un héroe — un poco inconsciente — que quedará en nuestra historia.

Después de este *Fermín Galán*, apareció otro film español realizado por Edgar Neville. Neville había trabajado en Hollywood en las versiones españolas de Metro Goldwyn,

y esto hizo suponer a mucha gente que haría algo más sensato de lo que hasta aquí habíamos tenido. Sin embargo, es necesario reconocer que todos cuantos habían abrigado esta esperanza se vieron frustrados. El *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, de Neville, no es más que una nueva astracanada, un nuevo fracaso de nuestros intentos, una nueva demostración de que nuestro futuro cinema está en otro ángulo muy distinto al que recurren nuestros cineastas actuales. ¡Sus éxitos populares en Madrid no obedecen a la calidad cinematográfica de la obra, sino a la pornografía disfrazada que hay en ella, traída esta vez, del escenario del Teatro Martín, a la pantalla del cine del Callao!

El «Congreso Hispanoamericano de Cinematografía», celebrado en Madrid durante el mes de octubre de 1931, quiso remover un poco el marasmo de nuestra cinematografía y ofrecer pruebas palpables y objetivas de las posibilidades comerciales y artísticas que se brindaban a una producción española. Sin embargo, este Congreso fué por sí solo un fracaso. Más que un Congreso de tipo financiero, comercial, de productores, alquiladores y empresarios hispanoamericanos (el único que podría ofrecer situaciones exactas y posibilidades comerciales si se acordase una mutua colaboración), fué un Congreso diplomático. En él se presentaron ponencias de algún interés, y acudieron personas de auténtica buena fe y de experiencias cinematográficas. Pero por tratarse de una reunión de embajadores, de cónsules, de personas que no pueden hacer nada en el cinema, el Congreso que, naturalmente, se clausuró con un banquete, no ha dado más que un resultado positivo: el anuncio de unos problemáticos estudios en Aranjuez — los mayores de Europa, se nos dice —, ideados por gente que figuró en este Congreso, y la agrupación de unos cuantos autores teatrales españoles — en torno a la CEA — que robarán a ese pésimo cinema español que hemos tenido siempre esa cosa espontánea e imprevista, esa misma inconsciencia y esa irresponsabilidad que ha sido en todo instante la causa de que no se le tomara muy en serio. El día que surjan las primeras películas inspiradas en los hermanos Quintero, en Muñoz Seca, en Linares Rivas — en toda esa polilla del teatro español —, habrá que uniformarse conscientemente para ahogar una producción que nace profundamente enferma: en idea, en tema, en contenido y en sentido cinematográfico.

(Continuará en el número próximo)

J U A N P I Q U E R A S

P. S. — Alfredo Serrano, uno de nuestros más viejos cineastas, tal vez el más interesado — en 1925 — por la creación de una cinematografía española, me remite una carta y un artículo en el que fija su posición ante José Buchs, calificada de optimista en mi artículo tercero de este panorama. La falta material de espacio me impide publicar hoy en NUESTRO CINEMA, lo que haré gustosísimo en el número próximo.

J. P.

Este extenso texto, escrito por Juan Piqueras para *Nuestro Cinema* y publicado en **octubre de 1932**, forma parte de toda una serie de reportajes en los que el periodista y crítico cinematográfico repasaba la historia de la cinematografía española, su debilidad industrial y su dependencia del cine extranjero.

En este texto en concreto, Piqueras repasa, a grandes rasgos, cómo se produjo el salto del cine mudo al sonoro en España, los continuados fracasos artísticos y financieros de los primeros filmes sonoros realizados en nuestro país y, de mayor interés para nuestra investigación, la poca habilidad desde el punto de vista comercial de los productores españoles, que, ante la posibilidad de crear una industria conjunta entre España e Hispanoamérica, no hicieron nada:

Otras gentes menos miopes que nuestros cineastas y nuestros financieros, [*sic*] se habrían aprestado y preparado para crear una producción más fuerte que la que tuvimos siempre. Pero al no haberlo, Norteamérica, en posición más alerta, se lanzó a realizar lo que España no supo o quiso hacer.

Texto 22. *Historiografía. Panorama del Cinema Hispánico. Tercera parte: versiones y sincronizaciones en español* (Juan Piqueras, 1932).

HISTORIOGRAFÍA

Panorama del Cinema Hispánico*

SEGUNDA PARTE : VERSIONES Y SINCRONIZACIONES EN ESPAÑOL

Cuando la palabra se unió definitivamente al cinema, España y Sudamérica se ofrecieron a los productores yanquis como uno de los mercados exteriores de mayores posibilidades comerciales. Frente a la miopía de nuestros productores, los productores norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Junto a la pasividad de nuestros cineastas, los cineastas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente a nuestra ignorancia y a nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia y su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales y de agencias distribuidoras.

Esto les colocaba en una posición victoriosa frente a nosotros. Por eso la lucha, apenas iniciada, terminó en franca derrota para los nuestros.

Sin embargo, tampoco para los yanquis fué la producción en español una victoria. Ellos, tan precavidos siempre, tan certeros en sus ojeadas comerciales, fracasaron esta vez en todas sus perspectivas.

En este fracaso yanqui, llevamos nosotros, los hispanoamericanos, una gran parte de responsabilidad. No es que yo quiera defender ahora una posición—netamente imperialista—del cinema yanqui y culpar de su fracaso a los colaboradores que les hemos ofrecido, por el solo hecho de ser hispanoamericanos. Lo que sí me interesa hacer constar, es que si hemos colaborado en este fracaso no ha sido conscientemente; después de meditar y fijar aptitudes ante nuestras necesidades: ha sido porque en esta colaboración que les ofrecimos, nos faltaron siempre aptitudes para realizar medianamente las versiones de los films que se nos ofrecían como modelo. ¡Una carencia absoluta de sentido cinematográfico, una falta total de colectivismo, de personalidades que pudiesen sacar a los productores de los errores en que estaban con relación a nuestras exigencias, han contribuído eficazmente a la muerte casi total de las versiones cinematográficas en español!

El problema surgido con las versiones cinematográficas, lejos de resolverse en sus tres años de experiencias, se presenta cada día más difícil, sobre todo para nuestros países. (No pretendo defender un sistema cinematográfico, inspirado única y esencialmente en el aspecto comercial del cinema. Me interesa remarcar solamente que si en Hispanoamérica se presentan las películas habladas en idiomas extraños es debido, de una parte, a nuestra incompatibilidad cinematográfica actual y de otra, a la debilidad de nuestro mercado—inferiorísimo al que la cantidad de hombres que se pronuncian en español podría ofrecer—y a su complicada situación política.) En algunos mercados, está resuelto ya o a punto de llegar a una solución satisfactoria. En otros, sigue tan irresoluble como en sus primeros días.

Alemania y Francia — por ejemplo — están realizando en este sentido un intercambio que les lleva a resultados comerciales positivos. La Ufa realiza una versión francesa de sus films más espectaculares que distribuye en los países en donde se habla francés su filial en Francia. Froelich Film — en combinación con J. P. de Venloo — realiza también una versión francesa que se presenta con buenos resultados financieros, no solamente en los territorios que se expresan en francés, sino en

* Continuación. Del libro en preparación con igual título.

los países latinos, en los que este idioma es más asequible al público que el idioma alemán. La Emelka, la Nero Film, la Terra, y otros muchos productores independientes, de Alemania y de Francia, duplican la edición de sus films, seguros de encontrar — unos y otros — una compensación económica a sus esfuerzos y a sus aspiraciones comerciales.

Este resultado efectivo no se ha registrado solamente en el plano comercial, sino que en muchas ocasiones, se ha elevado al terreno artístico. Así se ha visto cómo los mejores éxitos espectaculares de Alemania han repercutido en Francia — y viceversa — y cómo las versiones francesas de *Opera de quat' sous*, de *El camino del paraíso*, de *Salto Mortal*, de *Monsieur, Madame et Bibi*, de *La Atlántida*, de *Tumultos...* han llegado a la misma altura artística de las obras originales. Una gran compenetración entre los productores y una completa autonomía en los realizadores ha obrado este pequeño «milagro».

Solamente los productores yanquis persisten en su equivocación de principio. A la compenetración francoalemana, ellos oponen su «modo de hacer» y sus formas. Generalmente, en las versiones yanquis, no se *adapta* una obra sino que se *traduce*. En lugar de cambiar la psicología de un tipo, el asunto general de un film, las formas de expresarse un personaje, exigen los mismos diálogos, los mismos tipos, iguales distancias en la toma de vistas e idénticos personajes, aunque el francés o el alemán — falseado en la edición original — tenga que expresarse luego en el idioma de su origen. Esta rigidez, esta inflexibilidad, esta posición dictatorial de los productores norteamericanos, les ha acarreado también serios fracasos. ¡No se explica de otra forma el hecho de que los realizadores europeos que en Norteamérica han fracasado en la producción de versiones, hayan logrado en Francia y en Alemania, llegar a la altura de las obras originales!

Volviendo nuevamente a las versiones hispánicas, podemos constatar cómo la desorientación ha sido más patente. No tanto por la escasez artística de los elementos que les hemos ofrecido — puesto que para esta clase de trabajo cualquier artista medio y cualquier director simplemente enterado, pueden llegar a producir una versión discreta — como por la incomprensión en que se nos tiene. Alimentada por egoísmos personales, por intereses estrictamente particulares, ha surgido una lucha entre mexicanos, argentinos, chilenos y cubanos — y todos ellos unidos contra los españoles — que ha hecho zozobrar la producción en castellano, ya que no podemos llamarla española.

En Chile no quieren las películas en donde hay un solo actor con acento argentino. En Argentina no quieren oír a los chilenos. Y entre Cuba y México, existe una reciprocidad hostil de este carácter. Esto ha traído grandes discordias a los centros productores de Joinville y de Hollywood y mayores desorientaciones a los fabricantes de versiones que, en realidad, no sabían a que atenerse. Cuando habla un español el castellano puro, dirá que el mayor mercado es el nuestro y tratará con cierto desdén a las Repúblicas hispanoamericanas. Un chileno objetará que las películas en español, sin los cines de Chile, no lograrán amortizarse, y que el público que los llena pide actores chilenos. Y un mexicano, un cubano o cualquier cineasta del Sur, no justificará la edición de películas en nuestro idioma sin contar con los elementos de su República. Naturalmente, que cada uno de estos elementos habla sin basar sus opiniones en nada auténtico y concreto. El que más lejos va en sus apreciaciones lo hace pensando exclusivamente en el trabajo inmediato que las mismas pueden proporcionarle.

Sin embargo, en esta batalla cinematográfica — batalla auténtica con generales, «estrellas» y comparsas — no es España quien ha controlado la producción. Se ha demostrado que es el castellano puro el idioma, el idioma que pide y tolera el público hispanoamericano cuando se le ofrece un film «hablado en español». Esta es la forma de llegar a una común concordia. No obstante, se ha venido despreciando esta cosa tan fácil, y en cada nueva película, se colocan esos lunares idiomáticos que habrán de provocar luego las primeras

sonrisas y las primeras protestas. Seguramente para los productores tiene mayor valor la opinión personal de un pretendido director o de un actorcillo cualquiera que el fallo general de un público heterogéneo ajeno por completo a la dirección y a la interpretación de films.

En esta nueva cruzada — repetimos — no son los españoles los dueños de la situación. Siempre que se trate de cosas del cinema, España ocupará un lugar insignificante. En cambio, gentes que no han hecho nada nunca — menos que los españoles que tan poco hicimos —, se adueñarán del campo. Chile — totalmente desconocida en el mundo de la producción cinematográfica — nos echa una zancadilla (Carlos F. Borcosque se adueña de la producción española de los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer, en Hollywood, y Adelqui Millar y Jorge Infante controlan, durante su primer año, toda la producción española de Paramount, en Joinville). Y México, o, más concretamente: un grupo de mexicanos con el español Baltasar Fernández Cué a la cabeza, empuñarán las riendas de la producción Universal del viejo Laemmle.

En las sincronizaciones o «dobles» hechos en castellano, ha sucedido algo parecido a lo ocurrido con las versiones. Una lucha intestina de elementos hispanoamericanos han hecho fracasar también esta nueva forma del cine comercial. El «doble», cuando sabe hacerse, ofrece al cinema una ventaja sobre la versión. Nosotros — hemos dicho ya en estas mismas páginas de NUESTRO CINEMA — estamos frente a las versiones, frente a las sincronizaciones, frente a los títulos superpuestos... Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos como la más indeseable de todas, la de las versiones. Entre un film traducido completamente — en sus elementos sonoros y visuales — y otro film traducido dialogalmente sólo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a su favor mayor cantidad de elementos originales. Siempre será mucho más grave pretender que Imperio Argentina y Juan de Landa — por ejemplo — doblen integralmente papeles tan personales como los de Clara Bow y Wallace Beery, que no el que dos actores medios ajusten sus voces españolas a las de los artistas yanquis*.

* Frente a esta opinión nuestra podrá objetárse nos que las dos películas de mayor éxito en España han sido las versiones de dos obras de Clara Bow y de Wallace Beery,

interpretadas precisamente por Imperio Argentina y Juan de Landa. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea un camino a seguir en lo futuro. Tanto *Su noche de bodas* como *El presidio* son dos films singulares a cuya singularidad deben precisamente su éxito espectacular en España. El primero es un vodevil de tipo europeo, sin pretensiones de obra cinematográfica y sin que por su asunto requiera una «mise en scène» complicada ni unos tipos personales para su interpretación. El rol incorporado por Imperio Argentina hubiera podido desempeñarlo igualmente cualquiera otra cupletista española, con la seguridad de haber obtenido luego el sobrenombre de la «novia de España». Su trabajo nada tiene de original ni de notable, y solamente el hecho de ser un film discreto — en su aspecto cinematográfico — ha podido procurar a la casa editora y a los intérpretes un éxito y una popularidad que estaban muy lejos de merecer. Alice Cocéa ha interpretado el mismo papel en la versión francesa — con mucha más naturalidad y mayor sentido cinematográfico que Imperio Argentina — y no se le llama la «novia de Francia», porque en Francia hay muchas medianías como ella. En cambio, Beatriz Costa, que ha hecho la versión portuguesa, ha logrado también una gran popularidad. Esto nos demuestra que el éxito obtenido por las versiones española y portuguesa se debe más bien a la carencia de películas nacionales que al valor intrínseco de *Su noche de bodas*.

En cuanto a *El presidio* — versión española de *The Big House* —, su éxito se debe también al asunto popular que cobija y a las escenas de gran multitud que restan de la versión original, en las que se aplicó por primera vez el elemento sonoro junto a la gran masa. No obstante, Juan de Landa — «doble» español de Wallace Beery — resulta una triste caricatura de lo que fué el personaje original. José Crespo y Tito H. Davidson son también unas pobres figuras en lamentable contraste con las de Chester Morris y Robert Montgomery. Una comparación entre la versión original y la versión española es la mejor demostración del fracaso de este procedimiento, impuesto por el cinema comercial en España.

Todas o casi todas las sincronizaciones que se han hecho en español han sido interpretadas por gente de teatro, cuya ausencia de sensibilidad y de sentido cinematográfico ha quedado bien patente en su actuación en la interpretación de las versiones. Sus voces — engoladas y campanudas —, sus gritos melodramáticos y teatrales, han dado muchas veces a las películas que sincronizaban un sabor teatral que no tenían. Esta ha sido la causa de que este procedimiento haya arraigado menos en España — en donde se carece de producciones directas — que en Francia y Alemania, en donde anualmente se ofrecen al mercado un centenar de películas indígenas y una buena cantidad de versiones de films yanquis, franceses, alemanes o viceversa. ¡Decididamente, el cinema no es una cosa asequible para la gente que actualmente viene haciéndolo en España o para España!

Han sido varios los factores que han contribuído al fracaso de las versiones y las sincronizaciones de películas norteamericanas al español. Además de estas luchas intestinas de los actores y elementos hispanoamericanos en los centros de producción, ha surgido también la incompatibilidad del idioma, los dialectos y los galicismos. Pero esto, para los productores, ha tenido muy relativa importancia. Ha podido, por un momento, detener un poco sus proyectos, pero nunca torpedearlos. El productor cinematográfico presta mayor atención a los informes de sus agencias internacionales (a los dólares que estas mismas agencias le remiten), que a las medidas, de tipo intelectual o filológico, que se tomen en los países a los que van destinadas sus producciones. Mientras los Estados no tomen medidas gubernamentales (las únicas que de momento hacen reaccionar a los yanquis, aunque luego recurran a sus propias legaciones diplomáticas para defenderse de lo que creen injusto) los productores permanecen sordos a todas cuantas reconvenciones se les haga. Ni artículos en la prensa, ni libros firmados por autoridades en tal o cual materia relacionada con el cinema, ni protestas (más o menos airadas) de grupos inte-

lectuales, ni ningún grito aislado de este corte, ha hecho reaccionar a las firmas yanquis en sus actitudes frente a nuestro mercado.

En cambio, el balance económico de sus primeros intentos de producción española ha sido muy poco satisfactorio. Las cifras logradas con los films en español apenas han superado a las que obtenían anteriormente con las películas mudas. Sin embargo, actualmente, el coste de producción es infinitamente mayor. Antes, con unos títulos, redactados generalmente en sus propios laboratorios de Hollywood, y unos impuestos aduaneros escasos, lograban magníficas recaudaciones. Pero ahora, el coste material de la producción—debido a sus propias desorientaciones y desorganizaciones internacionales relacionadas con la misma—ha sufrido un ascenso insospechado. Las aduanas también han marcado un alza considerable para toda producción extranjera. México, Chile, Cuba, República Argentina, han querido reformar su economía y recurren a todos los medios de que disponen. Las películas parece ser que es un buen negocio, y su entrada ha sufrido considerables recargos. Y para una producción española—o en español en estos casos—hay veintitantas fronteras, que ofrecen a su explotación otros tantos obstáculos. Esta ha sido la causa principal que ha hecho reaccionar a los productores yanquis. Más fuerza que toda esa literatura que se ha hecho en torno a la producción española, por encima de las exigencias de un mercado que solicitaba películas habladas en su idioma, ha habido una cosa concreta. De una parte, las hostilidades de un público para unos films que hablaban su mismo idioma, pero que no le decían nada, que no tenían ningún contacto con sus problemas, con su historia, con su presente y su futuro. Y de otra, un aumento en los derechos aduaneros que, forzosamente, tenían que atravesar, y una disminución en sus ingresos internacionales. Esto, naturalmente, para una gente que venía a nosotros con intenciones de reconquista comercial, ha sido mucho más demostrativo, más digno de tenerse en cuenta, que todas nuestras protestas y todas nuestras exigencias estéticas, cinematográficamente hablando.

(Continuará)

J U A N P I Q U E R A S

Publicado en **noviembre de 1932** en la revista *Nuestro Cinema*, este es otro reportaje sobre la historia del cine en España de la mano de Juan Piqueras. En esta ocasión, el autor repasa la llegada de las versiones multilingües y el doblaje a nuestro país, como bien indica el propio título.

Del presente reportaje conviene señalar varios detalles. En primer lugar, el autor refuerza sus críticas hacia las versiones multilingües —resulta muy interesante, en nuestra opinión, la oposición que hace Piqueras entre *adaptación* y *traducción*, pues afirma que su rechazo hacia las versiones proviene de que estas no adaptaban sus argumentos a la mentalidad nacional— y, en menor medida, el doblaje, del que se queja de la calidad de las actuaciones, al resultar excesivamente teatrales: “[t]odas o casi todas las sincronizaciones que se han hecho en español han sido interpretadas por gente de teatro, cuya ausencia de sensibilidad y de sentido cinematográfico ha quedado bien patente en su actuación”.

No obstante, el interés del presente texto radica en la radiografía que hace del conflicto diatópico que hemos tratado a lo largo de nuestro trabajo y denominado la *guerra de los acentos*. Así, en el texto se habla de cómo tanto las versiones como los primeros doblajes en español sufrieron rechazos por parte del público de diversos países de habla hispana debido a la amalgama de acentos y vocabulario:

Han sido varios los factores que han contribuido al fracaso de las versiones y las sincronizaciones de películas norteamericanas al español. Además de estas luchas intestinas de los actores y elementos hispanoamericanos en los centros de producción, ha surgido también la incompatibilidad del idioma, los dialectos y los galicismos.

Texto 23. Cartel promocional de los estudios ECESA.



Cartel de los estudios ECESA (Estudio Cinema Español S.A.) de **principios de los años treinta** en los que se denuncia el estado de la cinematografía española y la alta presencia de producciones extranjeras en la cartelera de nuestro país. Tal y como hemos expuesto a lo largo del **Capítulo 2**, el estado de la industria cinematográfica nacional durante los años del cine mudo y los primeros compases del cine sonoro era especialmente delicada y deficitaria. Así, diversos colectivos de la prensa especializada y de la industria comienzan a reivindicar una mayor protección para el cine español. Esto coincidiría, además, con un auge de las producciones españolas durante la II República debido a un tenue despertar industrial, que, sin embargo, acabaría con el estallido de la Guerra Civil.

LOS DOBLES

HAY que pronunciarse en este problema. No hay más remedio. Y nos vamos a pronunciar, a sabiendas de que nos sentamos sobre un avispero.

Y allá va la primer andanada: Yo soy partidario de los dobles, sobre todo, de cerveza. Pero como no se trata ahora de la rubia bebida que sacaba de quicio al emperador Juliano—claro que saca de quicio a muchos otros que no son emperadores—, sino de los dobles cinematográficos, nos ceñiremos a ellos y justificaremos nuestro punto de vista.

Somos partidarios de los dobles, porque el doblado en español nos parece una transición entre el cine extranjero y el nacional.

Son los dobles una especie de tributo o parias rendido por el cinema universal al celuloide español.

Una película inglesa, que se viste de castellano, me parece un yanqui o un lord muy fino que llega a nuestro país y, en vez de exclamar: «Good bye», para despedirse, procura decir: «Abur». ¿No es esto conmovedor?

Lo terrible sería que el yanqui o el inglés renunciara a su idioma para decirnos en el de Hitler: «Auf Wiedersehen».

Mientras una película original de Hollywood prefiera, antes de presentarse a nuestro público, sustituir su buen inglés por un mal castellano, matriculándose para ello en una academia de sincronización, lo consideraremos como un acto de cortesía; lo que no aplaudiremos de ningún modo es la sincronización en ruso de un film destinado a nuestras salas.

Soy también partidario de los dobles, porque ellos contribuirán al desarrollo de nuestro cinema, mejor dicho, al advenimiento de nuestro cinema, desbrozándole el camino. La Naturaleza no hace nada por saltos. Después del cine extranjero, el semi-extranjero; luego, el nacional. Tal es la ley de la evolución histórica, o Savigny miente.

De modo, que el doblado de películas viene a ser un puente entre dos márgenes o épocas distintas del cine; algo así como una contemporización o eclecticismo providencial.

¡Y tan providencial! Si alguien lo duda, que se lo pregunte a muchos actores parados antes, y ahora en marcha como los relojes, gracias a la sincronización.

También esto de incluir en una nómina semanal a los que han hambre de puré y sed de cigarrillos tiene cierta importancia. Y entre el cine puro y el hambre pura, toda la razón es del estómago.

Y es suya toda la razón cuando, como en España hoy, no existe un término medio razonable, que sería la producción cinematográfica nacional.

¿Vamos a exigir que, por amor al cine puro, dejen de comer unos centenares de familias?

Lo que yo quisiera, mientras no viene esa producción nacional, tan recalcitrante, temerosa y estúpida en sus indecisiones, es que se multiplicaran los dobles con la prolífica rapidez de las sardinas. Sí, señor, aunque los dobles sean sardinas en lata o celuloide en conserva.

Después de todo, por malo que sea un doble, siempre quedará el recurso de no ir a verlo. Pero que les quiten lo bailado... o comido a los que intervinieron en él.

Por estas y otras muchas razones, me declaro en favor de la sincronización intensiva, de la sincronización a sangre y fuego, de la sincronización aunque sea en ruso o en español agarrotado, de ese que se fabrica para los dobles teniendo más en cuenta la vocalización que la lógica.

Entre esas muchas razones que iba a omitir, citaré una.

Los más encarnizados enemigos del doblaje son los cineístas acrisolados e intransigentes, esos que escriben «cine cien por cien», «único arte» y otras lindezas por el estilo. Casi todos ellos añoran el cine mudo, porque era el triunfo de la imagen, la exaltación del fotograma, la asunción del silencio al cielo del celuloide.

Pues bien: los dobles han venido a vengarles en lo que ellos más odiaban: el diálogo. Si los dobles no lo matan, lo trucidan;

si no lo expulsan de la pantalla, lo deshonran. Y ya se sabe, por los dramas calderonianos y algún que otro libro de texto, que la deshonra es peor que la muerte.

Si estos admirados cineístas fueran consecuentes en su odio, harían la apología del doble y brindarían por su prosperidad.

Muchos dobles en una temporada, y el público oirá el diálogo como quien oye llover.

Los cineístas a ultranza están de enhorabuena.

Yo, no. Yo, por razones sentimentales, aplaudo los dobles, pero lamento que, de toda esta contienda artística, lo único que salga perdiendo, molido, bismado y tartamudo, sea el pobre diálogo.

Para ser justos, deberían doblarse también las figuras y los fotogramas en general. ¡Eso sí que sería un hallazgo! Doblar la película íntegra, desde el principio al fin. Y doblar también el asunto. Y doblar el director.

Entonces, sin darnos cuenta, tendríamos las suficientes películas dobladas para abastecer el mercado nacional, hasta el extremo de que no hiciese falta proyectar ninguna «sencilla». Y miren ustedes por dónde, sin darnos cuenta, habríamos conseguido una producción nacional digna de encomio. Sin menoscabo del diálogo. Sin los inconvenientes de la sincronización tal como hoy se entiende.

De manera, que, mientras más se examina este problema de los dobles, más nos seduce y entusiasma.

Hay que llegar al doblaje absoluto, a la impresión en celuloide virgen de todo el cinematógrafo que no se ha realizado aún en el extranjero. Doblar la vida que nos circunda; la inquietud que nos atormenta; la belleza que nos conmueve; la sátira que se nos ha enconado en el alma; la aspiración que nos desvela; el movimiento y la fuerza que nos atraen... Hay que doblar todo eso y llevarlo a nuestras pantallas.

La solución del problema está en doblar, no en cruzarse de brazos con una fe mesiánica en el cine puro... que, en Aranjuez o en la Ciudad Lineal, o en otro sitio de menos espárragos y menos líneas, surgirá un día por generación espontánea.

Doblar no sólo con el micrófono, sino también con el objetivo.

Eso es lo que resolvería plenamente el problema.

Pero hasta que no llegue ese doblaje magnífico de la Naturaleza, hemos de contentarnos con el doblaje de películas.

País que no produce libros originales, debe conformarse con las traducciones.

Y es insensato fustigar a traductores e impresores por esa importación de literatura extranjera vertida al idioma del país.

¿Tiene el pueblo obligación de saber lenguas extrañas?

Pues bien, yo creo que los dobles son al cinematógrafo lo que las traducciones a la literatura.

¿Hubo nadie jamás que se pronunciara en contra de las traducciones, por minucias de estilo?

Sin embargo, por minucias semejantes, se critican los dobles.

Y a esos intransigentes hay que decirles: País que quiere un cinema perfecto, lo crea. Si no, ha de aguantar los inconvenientes de vivir a precario en la esfera del arte.

ANTONIO GUZMÁN

Artículo de opinión sobre el doblaje cinematográfico escrito por Antonio Guzmán para el n.º 412 de la revista *Popular Film* y publicado el **5 de julio de 1934**. Tal y como puede leerse, el autor se posiciona de manera clara a favor del doblaje —que, tras el abandono de las versiones multilingües en español, convivía únicamente con el subtítulo en nuestro país—.

A lo largo del artículo, el autor afirma que las críticas hacia esta modalidad de TAV vienen únicamente desde un sector culto de la sociedad y de parte de miembros de la industria que tenían una serie de intereses económicos. Además, Guzmán afirma que el doblaje funciona como una suerte de *punte* entre el cine extranjero y el nacional: “[s]omos partidarios de los dobles, porque el doblado en español nos parece una transición entre el cine extranjero y el nacional”. Este apunte, curiosamente, aparece recogido por autores como Chaume (2004) como la razón por la que el doblaje tuvo un mayor calado en los países con gobiernos de corte nacionalista durante la implantación del cine sonoro.

Además, el autor también defiende que el doblaje puede servir como herramienta para espolear la industria cinematográfica española —si bien no desarrolla la idea— e indica que esta modalidad ha servido también para sacar del desempleo a multitud de actores que, de otra manera, no tendrían forma de ganarse la vida. Finalmente, Guzmán afirma que la industria española no es capaz, por sí sola, de suministrar suficientes películas para el mercado nacional, por lo que la traducción de títulos extranjeros es una necesidad. Este último apunte, que ilustra con la frase “[p]aís que no produce libros originales, debe conformarse con las traducciones” es muy interesante, a nuestro modo de ver, pues puede relacionarse, en cierta manera, con la teoría de los polisistemas.

CALLEJON SIN SALIDA DEL CINE ESPAÑOL

Una gran parte de nuestra crítica cinematográfica oficial—y oficiosa—, de nuestro público y la totalidad de nuestros cineastas profesionales, a la vista del último movimiento de producción iniciado en Madrid y en Barcelona, creen que nos encontramos ante un próspero y auténtico punto de partida y que ha llegado el momento de que digamos algo al mundo en materia cinematográfica.

Es cierto, desde luego, que, si comparamos el estado en que hoy se encuentra nuestra industria con el que usufructuaba hace dos años, indudablemente nuestra producción ha marcado un importante desarrollo. Expresamente hablamos de nuestra industria.

porque nosotros, en este preciso instante, al hablar de cinema hispánico, debemos circunscribirnos a su ángulo industrial, puesto que—honestamente—no podemos conducirle a otro. Llevarle a otro terreno equivaldría a solidarizarse en parte con su ruta emprendida, que ni en el sentido artístico y social tiene justificación posible. Ahora bien, en el terreno comercial, y dentro de su régimen capitalista, en el cine español hay un cierto margen, sobre el que puede desarrollarse una producción nacional. Pero este margen es tan limitado, que apenas cabe en él la producción que actualmente detenta y pueda detentar en los dos próximos años, en los que, seguramente, aumentará

unas cuantas unidades. Creer y preconizar una producción de mayores alcances es no tener idea de que el cine es, ante todo y sobre todo, *un producto comercializado, un género industrial, un artículo que se manufactura*. Las apariencias favorables que a primera vista se ofrecen a una producción española o en español pueden equivocar a esa parte de público que cree en el resurgir de nuestra cinematografía. Pero nuestra crítica, optimista y patriotería, y nuestros profesionales, por muy ciegos que permanezcan ante los hechos anteriormente apuntados, por muy escasos que sean sus conocimientos y obscuras sus capacidades, no tienen derecho a ignorar que por encima de ellos, de su optimismo y de su entusiasmo, de su buena o mala fe, existe una verdad irrevocable e incontrovertible: *la limitación económica de nuestro mercado*. Las apariencias pueden ser unas, pero la realidad es otra. De un lado, la conjetura, la fantasía, lo abstracto. De otro, lo material, lo concreto, lo económico.

La situación actual del cine español no es ni más ni menos prometedora que la que nos ofrece el panorama de 1917, primeramente, y 1925-1928 después, dos momentos en los que se ha creído—con elementos objetivos favorables, como ahora—que la producción española elevaba sus cimientos en tierra firme y sobre los que podría construir el edificio de una estabilidad perdurable.

En 1917 el cine italiano resulta insuficiente para el mercado español. La guerra ha detenido la marcha ascendente de la cinematografía francesa y alemana, y, en estas fechas, son muy escasos los films yanquis que cruzan el Atlántico con dirección a España. Ni las películas de la Bertini, la Borelli, la Menichelli y la Jacobini—pese al concepto teatral de la época y a la ampulosidad de sus temas y su técnica—, ni los films de propaganda francófila que las Embajadas francesas e inglesas en España ofrecen gratuitamente a nuestros empresarios, ni los films suecos que se nos remiten por vía inglesa, son suficientes para alimentar nuestro mercado. Esta insuficiencia de material determina una producción nacional, que culmina en 1917 con la presentación de 18 films, que, comercialmente cuando menos, cumplen con su papel histórico. Pero en 1918 aumenta la producción italiana y acrece notablemente la exportación yanqui. Este hecho limita nuestras posibilidades de amortización y reduce nuestra producción a dos películas en 1918, tres en 1919, 3 en 1920, cinco en 1921 y tres en 1922. Esta falta de ritmo en nuestra cinematografía no es simple y llanamente obra del capricho individual de los productores. Las causas son mucho más profundas. Quiere decirse que la producción del 17 ha sido tan débil, tan incapaz de sufrir una lucha con la producción extranjera, que comercialmente el asunto ha sido un estruendoso fracaso. Aquí se justifica la desproporción considerable que acusa nuestra actividad de 1917 contra nuestra inercia del siguiente año.

En 1922 aparece el fascismo en Italia. Mussolini llega al Poder con sus «camisas negras» y, como unos años más tarde había de hacer en Alemania su epígono, Adolfo Hitler, acaba con el cine. Su caída es también ruidosa. No es el descenso lento e inevitable de las cosas que tienen un final cercano. Es el batacazo limpio y redondo, que coloca en un tercero o cuarto lugar una cinematografía que hasta entonces había sido la «dueña» del mercado cinegráfico internacional, y que ni aun hoy ha logrado alcanzar mayor puntuación en el certamen universal del cine.

Este hecho es francamente favorable a nuestra producción. El vacío que deja en nuestra industria la cinematografía italiana no puede cubrirlo la francesa y la alemana, a pesar de que continúan rivalizando después de la guerra por la conquista de nuevos mercados para su industria. Es cierto que los yanquis ganan terreno con una velocidad insospechada, pero, de todas formas, el salto es demasiado violento para que España no vea de nuevo un pequeño margen para colocar temerosamente, sin grandes escándalos, con una modestidad impuesta por las circunstancias, unas cuantas producciones.

Los concesionarios catalanes (la industria cinematográfica española se inició en Barcelona, y es allí donde posee una hegemonía casi completa actualmente) han encontrado, sin embargo, un medio eficaz para ganar dinero con el cine sin necesidad de recurrir a los riesgos de la producción. Las pesetas que enviaban a Italia anteriormente, se desplazan y pasan a Norteamérica. Desde 1920 los films de la Metro, la Universal, la Fox, Famous Players Lasky, Artercraft Pictures, Salect Pictures, Goldwyn Pictures, Universal

Manufacturing, Essanay, etc., vienen presentándose felizmente en España. De una parte, están Polo, Duncan, el Conde Hugo, Tom Mix, Harry Carey, Joe Ryan (*Puñales*) y demás héroes del Oeste, con sus películas de caballistas y sus films de episodios espeluznantes y dinámicos. Junto a ellos, en estrecha colaboración «americana», propagando un individualismo rabioso, una heroicidad a toda prueba y ese culto por el deporte, la fuerza muscular y la ley del más fuerte, cuya consigna continúa defendiendo actualmente el cine yanqui, estaban Douglas, W. S. Hart, Lilian y Dorothy Gish, M. Pickford, Ch. Ray, W. Reid, Hayakawa, M. Clark, G. Farrar, los Talmadge, P. Frederick, M. Davies, Pearl White, Mabel Normand, Mae Murray, los Farnun, Theda Bara y, sobre todos ellos, Charlie Chaplin. La penetración americana va siendo entre nosotros decisiva. Ni Fox, ni Zukor, ni el viejo Laemmle, ni Goldwyn, ni Loew, ni ningún otro productor vienen a España con empaque ni pretensiones de conquistadores. Desconocen todavía el terreno y se limitan a enviar sus películas como tarjeta de presentación. Pero esto será durante dos o tres años solamente. El tiempo necesario que sus empleados, venidos a España en cómodo plan turístico, necesitan para hacer los informes de la situación cinematográfica de España y de las capacidades de su mercado.

Sin embargo, en estos años de transición nuestra producción, que ha hecho experiencias comerciales afortunadas en 1922 («Carceleras» y «La reina mora»), en 1923 («Rosario la Cortijera») y en 1924 («La casa de la Troya»), da un nuevo salto en 1925 y multiplica por cinco sus cinco films de 1924. Es decir, marca una vez más su falta de equilibrio, de estabilidad, de cauces seguros. En 1926, aportamos 19 producciones. En 1927 descendemos a 18. Y en 1928 damos nuestro mayor salto: llegamos a 38 películas. En este período acometemos toda clase de intentos: colaboración con productores extranjeros, combinaciones internacionales de tipo financiero, *vedettes* francesas interpretando personajes españoles; todo. Es decir, todo y nada, puesto que lo que debió hacerse es buscar la colaboración técnica de los países experimentados y es precisamente lo que nadie hizo.

Los informes de los agentes de los productores yanquis debieron ser satisfactorios. No se explica de otra forma el que los concesionarios catalanes hayan tenido que buscar otra vez en Europa sus mercancías. Ni Zukor, ni Fox, ni Laemle, ni Goldwyn, ni Loew necesitan de su mediación. En 1926 la Universal, la Paramount, la Fox, la Metro y los Artistas Asociados poseen en toda España su propia organización. Desde este momento la explotación cinematográfica española se desplaza por completo. Hasta aquí había venido haciéndose de una manera un poco anárquica, por una serie de pequeños comerciantes nacionales y dos o tres casas de mayor envergadura. Si las películas no eran nacionales, dejaban en España una parte de la plus valía de su explotación. Pero desde la llegada de los productores yanquis, esta plus valía viene a ellos directamente, y el control de nuestra industria de alquiler de películas pasa a sus manos en una proporción no menor del sesenta al ochenta por ciento.

En estas condiciones parece extraño y sorprendente que hayan podido producirse en España 38 películas en 1928. Este hecho tiene también su clara y concreta explicación. El cine mundial está al borde de una reorganización completa. Ya el año anterior se han hecho pruebas decisivas sobre la aplicación sincronizada de la palabra y el sonido a la imagen visual. Así pues, toda la producción que llega en este momento a España es una producción de paréntesis, de compás de espera, de transición. Las grandes masas de espectadores, las multitudes que sostienen económicamente esta gran industria que es el cine, han adivinado con su claro instinto que en ese cine que se les sirve hay algo de anormal y de inestable; ven en él una especie de azoramiento, de temor y de cobardía, que no les gusta. Es, naturalmente, que entre el *sex-appeal*, y las carnes de las *estrellas* y la audacia y los puñetazos de los *astros*, se otea la muerte de un cine que ha llenado todo el primer tercio de nuestro siglo; es el cine mudo, que está agonizando, y del que aún hoy mismo, seis años más tarde, apenas su recuerdo levanta en nosotros mayores huellas que el primer tren o el primer automóvil que vimos en nuestra infancia. ¡Tan lejano de nosotros está ya!

(Continuará.)

Paris, 1935.

J U A N P I Q U E R A S

Reportaje escrito por Juan Piqueras para el periódico *Nuestro Cinema* en **febrero de 1935**. Este texto es el primero de dos reportajes que pretendían radiografiar la evolución histórica y el estado del cine español un año antes del estallido de la Guerra Civil.

El texto comienza señalando que el cine nacional se encontraba en un momento en el que la producción comenzaba a mejorar. No obstante, Piqueras alerta de que nuestra industria cinematográfica ya había pasado por tres momentos similares durante la etapa del cine mudo. Así, el autor pasa a repasar dichos eventos. El primero se produjo durante la I Guerra Mundial —en concreto en el año 1917— debido al parón de las industrias cinematográficas europeas y a que Hollywood no había iniciado de forma decidida la exportación de películas a nuestro país, lo cual dio un margen para que la industria española pudiera producir hasta 18 películas.

El segundo de estos se dio durante principios de la década de 1920 debido a que, tras la llegada de Mussolini al poder en Italia, la industria cinematográfica del país transalpino sufrió un parón repentino. Esto, indica Piqueras, fue positivo para la producción española:

El vacío que deja en nuestra industria la cinematografía italiana no puede cubrirlo la francesa y la alemana, a pesar de que continúan rivalizando después de la guerra por la conquista de nuevos mercados para su industria. Es cierto que los yanquis ganan terreno con una velocidad insospechada, pero, de todas formas, el salto es demasiado violento para que España no vea de nuevo un pequeño margen para colocar temerosamente, sin grandes escándalos [...], unas cuantas producciones.

El último episodio de desarrollo industrial del cine español se da a finales de los años veinte como consecuencia del salto del cine mudo al sonoro, situación que se aprovecha en nuestro país para aumentar la producción cinematográfica:

[E]n 1928 damos nuestro mayor salto [...]. Este hecho tiene también su clara y concreta explicación. El cine mundial está al borde de una reorganización completa. Ya el año anterior se han hecho pruebas decisivas sobre la aplicación sincronizada de la palabra y el sonido a la imagen visual. Así pues, toda la producción que llega en este momento a España es una producción de paréntesis, de compás, de espera, de transición.

Este artículo resulta de interés para nuestra investigación debido a que nos permite conocer más acerca del estado de la industria cinematográfica española durante los años del cine mudo.

Callejón sin Salida del Cinema Español

De igual forma que los norteamericanos impusieron en España sus films de episodios del Oeste primero y sus comedias deportivas y optimistas después, determinaron en 1929-1930, que la base de la explotación cinematográfica ibérica se hiciese con películas sonoras y parlantes. España no podía permanecer insensible, desde luego, ante la nueva manifestación cinegráfica, pero no fué ella quien decidió con amplitud autónoma de su suerte pelicular. Vencidas en Norteamérica las últimas dificultades que obstaculizaban el avance técnico del cine, los productores yanquis determinaron las primeras instalaciones sonoras en nuestros cinematógrafos sin la menor resistencia por parte de nuestros empresarios, empujados siempre por una fuerza exterior que casi nunca han querido explicarse. Es así como con una sólida organización comercial, los productores de Estados Unidos, tienen en sus manos el 80% de la industria cinematográfica hispano-americana (1). El resto, debe repartirse entre la producción europea no soviética, puesto que tanto en España como en algunas repúblicas suramericanas, los departamentos gubernamentales, hostigados por los brazos ejecutores del imperialismo yanqui—tal es el caso en que se encuentran todas las repúblicas de Centro América—, prohíben la entrada a todo film soviético) y la escasa e impotente producción nacional.

Estuvimos siempre tan inorganizados, obramos en todo momento tan anárquicamente, mantuvimos en todo instante una ignorancia tan grande de las fuerzas motrices del cinema y de las leyes políticas y económicas que los determinan, que la producción sonora y parlante viene a nosotros en lugar de ir nosotros en su busca. Nuestros comerciantes, en líneas generales, han sido siempre medrosos e incapaces. Y nuestros cineastas, aferrados a sus rutinas y a su retraso cultural de ciclos, no han sentido jamás la más mínima inquietud ni la menor curiosidad por nada ni por nadie. A la primera noticia del gran acontecimiento, debieron salir fuera—unos y otros— a indagar y estudiar posibilidades. Pero los comerciantes, esperaron tranquilamente a que los comerciantes de fuera les trajesen lo que ellos eran incapaces de producir. Y los cineastas se limitaron a regocijarse ante el nuevo sistema, no porque este les podía ofrecer nuevas formas de expresión a sus obras, sino porque el público no querría ver las películas habladas en otros idiomas y, bien los alquiladores y los empresarios, se verían obligados a producir

películas mudas en español (2) con lo que sus pobres perspectivas personales, se hacían un poco más optimistas. Ni que decir que tanto los unos como los otros se quedaron en casa tranquilamente en espera de poder ver -como un espectador cualquiera- el nuevo sistema en un cine de la Gran Vía madrileño o de las Ramblas catalanas.

Fué de esta forma, como sin apenas aperebirnos, los mejores elementos de todos los malos que habían trabajado en la producción cinematográfica española, pasaron al servicio de los productores norteamericanos a dirigir, dialogar e interpretar versiones españolas, de films yanquis. En este sentido, las firmas americanas hicieron con nosotros lo mismo que habían hecho en Francia y que la UFA alemana, había hecho también con los artistas del país vecino. Es decir, que en 1930 y 1931 sobre todo, lo más visible de nuestro cinema y nuestro teatro (Muñoz Seca, Martínez Sierra, Ernesto Vilches, Catalina Bárcena, Carmen Larrabeity, Rafael Rivelles y María Ladrón de Guevara, Valentín Parera e Imperio Argentina, Pepe Romeu y Roberto Rey, Amelia Muñoz y María Luz Callejo, Rosita Díaz y Ricardo Núñez, Benito Perojo y Eusebio Fernández Ardavin, Edgar Neville y López Rubio, Florián Rey y Claudio de la Torre, etc.,etc.,) pasan al servicio de Paramount, Metro Goldwyn, Fox Film, Warner Bros, Universal, y otras productoras. De esta forma, los industriales americanos, desplazaban de España el peligro que les amenazaba en Alemania y Francia: perder un mercado.

En Alemania, la lucha fué menos intensa porque el combate lo habían dado por perdido los americanos antes de comenzado debido a la fuerza del cinema alemán y al acusado nacionalismo de sus espectadores. Pero en Francia, la victoria nacional tardó en decidirse varios años. Francia contribuye con un 25% al capítulo de ingresos que percibe el cine americano por su explotación exterior y no era un mercado a abandonar. Paramount sobre todas las demás productoras, hizo un esfuerzo auténtico. Consecuente en la lucha, en 1931, lanzaba a los cuatro vientos de su gabinete publicitario, los nombres de los 17 "escritores y escenaristas franceses más en boga", el de los 8 mejores realizadores galos, el de los 30 mejores "vedettes" de lengua francesa, el de los mejores técnicos en los estudios mejor equipados de Europa, etc. Si Paramount ha perdido la batalla en Francia, no es porque haya dejado el campo a los primeros ataques, sino porque se alineó en la lucha con armas americanas y no europeas: sueldos fabulosos, contratos a gente que fracasaba luego, compra de escenarios que no se realizaban, en fin, todo un sistema de producción americano que el cinema de Europa no puede soportar.

En España, en cambio, la victoria fué más fácil. Tan fácil, que apenas se vió que la sincronización o doblaje permitía presentar las producciones francesas y americanas habladas en español, los editores, cortaron casi por completo la edición de películas habladas en castellano. Cuando los yanquis vieron que España y América del Sur apenas oponía un débil esfuerzo nacional a sus producciones, dejaron incluso de hacer películas en español seguros de que el mercado las tendría que aceptar en la forma en que ellos se las sirvieran. De momento, ellos, habían mantenido su hegemonía y con la experiencia realizada, quedaban seguros de que el mercado de habla española, no podía sostener ni alimentar una producción cinematográfica de grandes alcances.

Ya hemos dicho que al contratar los americanos figuras hispánicas para interpretar versiones españolas de películas producidas en Hollywood o en París, desplaza-

ban de nuestro mercado el peligro de que estas figuras se agrupasen en esfuerzos nacionales y pudiesen oponerles una competencia seria. En el caso concreto de Paramount, han existido una gran cantidad de cosas que nos determinan que el fracaso obtenido con sus versiones no ha sido puramente casual. Ya en 1930 denunciábamos estos hechos (3). Pero lo que en este instante nos interesa constatar es la contradicción que, como todo imperialismo, el imperialismo cinematográfico norteamericano ha registrado en su actuación española. Con una intención o con otra los yanquis han ofrecido a una cantidad de españoles y suramericanos el acceso a sus estudios de producción. El hecho de que no todos hayan sido utilizados de acuerdo con sus posibilidades nos demuestra turbios manejos interiores. Pero lo cierto es que al ofrecer a nuestros elementos una experiencia junto al cine sonoro y parlante, han creado en ellos un valor X cuyo interés estarán dispuestos a explotar. Y es aquí donde aparece la contradicción que señalamos, al ver como las fuerzas aliadas de otro momento, han venido a ser, con el correr del tiempo, fuerzas enemigas a tener presente.

Si en España se ha creado de producción en estos últimos tiempos, no han sido las gentes que esperaron el cine en sus casas quienes lo han creado, sino los que salieron en su busca. Aunque nos encontramos ante media docena de directores españoles que vienen dando películas a España, solamente encontramos tres que produ-

cen periódicamente con un resultado menos condenable que los otros: Benito Perojo, Florián Rey y Eusebio Fernández Ardavin. Estos tres productores se enfrentaron ante la nueva técnica cinematográfica en los estudios Paramount de París. Sin esta coincidencia, seguramente no existiría en torno a ellos esa producción cinegráfica que han ofrecido a nuestro mercado, como el número de películas producidas en nuestros estudios sería mucho más inferior si una cantidad de artistas de cine y otra no menos numerosa de actores teatrales desplazados, no hubiesen dado sus primeros pasos en las versiones castellanas de los films yanquis.

Este hecho concreto, no solamente se ha dado en España sino en los países suramericanos que han iniciado una producción. Tanto en Argentina como en México —en donde comienza a tomar cuerpo un movimiento cinematográfico nacional— la gente que hace las películas actualmente, son antiguos empleados de las firmas norteamericanas. Que ninguno de todos ellos ha sido capaz de ofrecer a su país respectivo un ejemplo cinematográfico a prolongar, es un hecho consumado. Pero que sin las pequeñas experiencias, financiadas por los americanos, nuestra cifra cinematográfica tendría menos unidades es también otro hecho concreto e incontrovertible.

J U A N P I Q U E R A S

(1) Véase el número 2 (15) de NUESTRO CINEMA. Aunque en España haya descendido últimamente el porcentaje detentado por los americanos, en cambio, hay países de la zona española en el que su influencia es superior al 80 por ciento que señalamos. En Argentina, por ejemplo, en donde la importancia del mercado permite ofrecer una oposición mayor a la influencia yanqui, se han presentado durante el año 1934, 450 películas. La filial siguiente nos permitirá ver objetivamente el porcentaje acaparado por EE. UU. Norteamericanas: 354; Alemanas: 31; Francesas: 24; Inglesas: 20; Argentinas: 7; Italianas: 6; Checoeslovacas: 2; Rusas: 2; Españolas: 2; y Mexicanas: 2.

(2) Estas palabras u otras de idéntico significado me fueron dichas por un director español que según la prensa cinematográfica; es, no una promesa optimista, sino una de las más positivas realidades de la cinematografía española de nuestro momento.

(3) El hecho de haber impuesto a sus directores europeos sus obras, sus «guiones», «scenarij», su técnica y su forma de trabajo, nos demuestran que no son unos fines simplemente románticos (ni lucrativos tampoco, puesto que el resultado será siempre mediocre y deficiente) lo que anima a los americanos. Nosotros tenemos otras intenciones; otros propósitos que ponen en peligro el porvenir cinematográfico de Europa.

Si se rodeasen de elementos solventes y les dejasen amplia libertad de acción para elegir la obra, el escenario, los intérpretes, y todo lo necesario para lograr películas representativas y raciales, podríamos creer en su intención de crear un buen cine comercial. Pero cuando se sabe que obligan a los alemanes, a los franceses, a los españoles, a los italianos a los suecos, a los polacos, los portugueses y los daneses—razas y temperamentos, ambientes y culturas distintas—a realizar la misma obra (hablada en distintos idiomas pero americana siempre) bajo sus trepadas directrices, estamos en el derecho de creer que si hoy nos ofrecen un mal cine europeo es para justificar en nosotros su fracaso e imponer nos luego sus películas habladas en inglés o, lo que será peor todavía, dobladas en un mal alemán, un mal francés o un pésimo castellano, pronunciado sin orden ni concierto por unos cuantos merodeadores hispanoamericanos en Hollywood. «La traducción de los films yanquis es un peligro para el cine europeo». EL SOL, Madrid 1930.

Segunda parte del artículo *Callejón sin salida del cine español* redactado por Juan Piqueras para el periódico *Nuestro Cinema* en **marzo de 1935**. En él, el autor repasa cómo se produjo la llegada del cine sonoro a España y cómo la incompetencia y falta de visión de los empresarios de nuestro país —algunos incluso creyendo que, gracias a la llegada del cine sonoro, España podría ocupar un nicho de mercado produciendo películas mudas— llevó a que la industria cinematográfica estadounidense apenas sufriese con la llegada del cine sonoro a España.

En contraposición, el autor menciona los casos de Alemania y Francia. En cuanto al país teutón, Piqueras afirma que los estudios de Hollywood apenas pudieron plantar cara a la producción local debido al poderío del cine germano y al nacionalismo exacerbado del público. Por otro lado, en lo que respecta a Francia, tal y como hemos señalado en el **Capítulo 1** de nuestra tesis, este país terminó, gracias al establecimiento de regulaciones y el impulso de la producción propia, siendo capaz de hacer frente también al cine estadounidense. Esto empujaría a que las productoras estadounidenses redoblaran su esfuerzo en producir contenido original en francés para el país, con el fin de no desaparecer del mercado galo.

En cuanto a nuestro país, Piqueras se lamenta de que, ante la debilidad mostrada por la producción española —incapaz de responder a la demanda del mercado nacional—, a Hollywood le bastó con el perfeccionamiento del doblaje de sus películas originales para mantener el control sobre el mercado audiovisual patrio.



Sobre la gran plataforma del cinema surgen periódicamente temas que van convirtiéndose ya en tópicos que un día y otro ruedan y ruedan por conversaciones y columnas de diario. Lo que se debe hacer y lo que no se debe hacer, las orientaciones que nuestra pantalla debe seguir, la forma en que el capital ha de hacer sus aportaciones a nuestra industria naciente y esperanzada.

Uno de esos temas frecuentemente asomados al comentario popular es el de la acción que el Estado puede y debe ejercer sobre el cinema. Vivimos la hora del intervencionismo estatal, y es lógico que sobre el film se proyecte también esa influencia. Entre nosotros, frecuentemente,

se ha reclamado desde la Prensa la ayuda del Estado para la creación de una producción nacional. No es necesario recordar, en este sentido, el índice de conclusiones a que se llegó, por ejemplo, en el Congreso de Cinematografía aquí celebrado.

¿Cómo puede el Estado ejercer esa acción sobre nuestro cinema? ¿Hasta dónde debe llegar esa tutela y cómo debe ser organizada? He aquí un tema de extraordinaria complejidad, que no puede ser tratado vagamente, frivolamente. Quizá están todos conformes en que la producción española necesitaría la ayuda del Estado. Pero quizá también las discrepancias comenzaran en cuanto se tratase de matizar esa ayuda, de organizarla, de darle forma. Y hay algo, sin embargo, relacionado con esa acción oficial, en lo que todos estaríamos de acuerdo, sin

vacilación y sin discordia: la necesidad de que oficialmente se revisen los títulos de cuantos films llegan a España. Es verdaderamente lamentable, sin atenuantes, lo que en ese aspecto viene ocurriendo con la rotulación de las películas que desde los distintos países llegan a nosotros.

Si no justificable, sería, por lo menos, explicable este hecho si se tratase de films procedentes de industrias rudimentarias. Pero esos films proceden de un arte en magnífica madurez, de producciones en plenitud. Y contrasta fuertemente esta perfección de las películas proyectadas con la deficiencia literaria y gramatical de las palabras que acompañan a la acción.

Mientras el teatro marcha cuesta abajo, todo, por el contrario, es en el cinema alegría y belleza. Salas de lujo y de buen gusto, propaganda realizada magníficamente, cintas que son, por su variedad y por su calidad, expresiones admirables de un arte que vive sus horas mejores. Y quebrando este ritmo brillante en las pantallas españolas —con las lógicas excepciones—, aquel estilo de redacción pobre, vulgar, que debería ser recusado rotundamente.

No es que los rótulos cinematográficos deban ser arquetipos literarios. Ni conviene que lo sean. Les basta con la sencillez, con la corrección. Si además de esta virtud de sobriedad se acierta a darles vivacidad, expresión, animación, colorido, mejor que mejor. Pero si esto puede venir por añadidura, lo otro, la corrección, es fundamental. Y no debería ser autorizada la proyección de películas cuyos rótulos y cuyos diálogos fuesen esos atentados al castellano, y hasta al sentido común, que son frecuentemente las palabras cinematográficas que leemos o escuchamos en nuestras salas de film.

Barbarismos, extranjerismos, deficiencias de construcción gra-

matacal y lógica, absurdos, tonterías... Toda la gama de la incapacidad verbal se da en el lenguaje literario—*passz le mot*—de las películas. ¿Quién no se ha indignado ante una de esas expresiones lamentables, que asoman lo mismo en los noticiarios que en los films de grandes vuelos, en las cintas breves que en las de ambición? Podrían recordarse muchos ejemplos. He aquí uno, supremamente expresivo: en un cinematógrafo del corazón de Madrid—sala lujosa, programas excelentes—se leía en una escena de *Noches moscovitas* un *ha* del verbo haber; pero escrito sin *h*. Nada menos que en Madrid, y en plena Gran Vía, y en un local suntuoso, miles de espectadores han podido leer a diario, durante unos cuantos días, una de las más estupendas e indisciplinables faltas ortográficas. Una de esas faltas que en un examen de ingre-

so para el Bachillerato equivalen al suspenso. Recientemente, también, en *Vuelo nocturno* se hablaba de «emergencias», y en *La huella digital* se citaba a un «caballericeso»...

Y esto, naturalmente, no puede ni debe ser. Caer de lleno dentro de lo que se debe vigilar y evitar oficialmente, ya que otros sectores puramente profesionales parecen despreocupados de ello. Puesto que en este sentido de corrección literaria y gramatical no inspiran garantía las cintas que a nosotros llegan, hay que hacerlas pasar oficialmente por una censura de ese género. En España debemos leer un lenguaje que esté escrito con un *minimum* de discreción.

na por Luis Suarez de Heredia

¿Cómo lograr esto en el cinema? Como sea,

actuando cerca de quien sea. El Estado, por medio de sus organismos correspondientes, puede ejercer perfectamente esta acción, que se apoya en razones legítimas. Tenemos un director de Bellas Artes inteligente, lleno de fervor hacia cuanto signifique beneficio para las actividades espirituales españolas. Sería interesante conocer su opinión sobre este tema, tan directamente enlazado con nuestro lenguaje. Don Eduardo Chicharro posee una fina sensibilidad estética y, por eso, como es lógico, ha de sentirse herido ante la lluvia de barbarismos, extranjerismos e incorrecciones que vienen cayendo sobre nuestro cinema.—ANTONIO VALERO DE BERNABE

Artículo escrito por Antonio Valero de Bernabé para el n.º 29 de la revista española *Cinegramas* el 31 de marzo de 1935. Durante los primeros años del cine sonoro, la cuestión de la protección de la lengua estuvo muy presente en países de todo el mundo. En el artículo, Valero de Bernabé aboga por la intervención estatal para garantizar la corrección lingüística de los filmes llegados a España desde el extranjero, dado que la calidad de estos, indica, “contrasta [...] con la deficiencia literaria y gramatical de las palabras que acompañan la acción”.

Entre los problemas que identifica el periodista, figuran “[b]arbarismos, extranjerismos, deficiencias de construcción gramatical y lógica, absurdos, tonterías...”. En concreto, el artículo se queja de los rótulos, con lo que entendemos se refiere al subtítulo: “es verdaderamente lamentable, sin atenuantes, lo que en ese aspecto viene ocurriendo con la rotulación de las películas que desde los distintos países llegan a nosotros”.

El artículo incluye también la petición de prohibir toda aquella película cuyo uso del español fuera poco cuidado — como venía ocurriendo en Italia—. No obstante, las primeras medidas estatales para regular el uso de la lengua en el cine extranjero no llegarían hasta después de la Guerra Civil.

cinegramas REVISTA SEMANAL
DIRECTOR: A. VALERO DE BERNADE
Año II.—Núm. 29.—Madrid, 31 de Marzo de 1935

El Estado y el cine
Se deben revisar oficialmente los epígrafes de cuantas películas lleguen a España.

Antonio Forgas, protagonista, con Lisa Yegor, de «La hora española», película editada por la Cin. Int. de España de Emilio Fernández Andata, en su montaje terminado en estos días.

se ha reclamado desde la Prensa la ayuda del Estado para la creación de una producción nacional. No es necesario recordar, en este sentido, el haber de constitución a que se llegó, por ejemplo, al Congreso de Cinematografía aquí celebrado.

¿Cómo puede el Estado ejercer una acción sobre nuestro cine? El asunto debe ser organizado. Lo que se necesita es una organización que no puede ser tratada vagamente. Irregularmente. Claramente todos conformes en que la producción española necesita la ayuda del Estado. Pero ¿qué institución las discrepancias concernientes a cuanto se trata de realizar esa ayuda, la organización, de esta forma. Y hay algo, sin embargo, relacionado con una acción oficial, en lo que todos estamos de acuerdo, sin que nadie pueda ser en desacuerdo.

Irma López Heredia, la española actriz, ha querido hacer un estudio personal de la cuestión de la interpretación y pronunciación de los nombres de otros hombres y una mujer, película dirigida por Francesco Boglietti, que pertenece a la lista de películas que se proyectan en España.

Antonio Vico y Rosita Larrea en una escena de «Patricio miró a una estrella», producción Balisteros-Toma Film, dirigida por Luis Narváez de Heredia.

taclación y sin necesidad de que oficialmente se revisen los títulos de nuestros filmes llegados a España. Es verdaderamente lamentable, sin atenuantes, lo que en ese aspecto viene ocurriendo con la rotulación de las películas que desde los distintos países llegan a nosotros.

Si no puede ser, por lo menos, explicado con hechos el ser tratado de films procedentes de industrias norteamericanas. Pero esa falta de precisión de un arte en magníficas muestras, de producción en plenas. Y contrasta fuertemente con la deficiencia literaria y gramatical de las palabras que acompañan a la acción.

Mientras el teatro marcha cuesta abajo, todo, por el contrario, en el cine avanza y mejora. Salva de lujo y de buen gusto, propaganda realizada magníficamente, tanto que uno, por ser venidos y por su calidad, expresiones admirables de un arte que vive sus horas mejores. Y queriendo este ritmo, también en las pantallas españolas —con las ligas europeas—, aquel estilo de educación, noble, vulgar, que debería ser necesario.

No es que los rótulos cinematográficos deban ser acuriosos literarios. Ni conviene que lo sean. Los trata con la sencillez, con la corrección. Si además de esta virtud de sencillez se acierta a darle viveza, expresión, movimiento, colorido, mejor que mejor. Pero si una palabra viene por necesidad, lo otro, la corrección, es fundamental. Y no debería ser autorizada la proyección de películas cuyos títulos y cuyos diálogos fueran sus alfileres al castellano, y hasta al español común, que son fuertemente las palabras cinematográficas que hacen, o encienden en nuestras salas de film.

Barbarismos, extranjerismos, deficiencias de construcción gramatical y lógica, absurdos, tonterías... Toda la culpa de la incapacidad verbal se da en el lenguaje literario—pese a que las películas, ¿quién no se ha indignado ante una de esas expresiones lamentables, que acusan lo mismo en los escritores que en los films de grandes valores, en las cintas fílmicas que en las de ambición? Podrían recordarse muchos ejemplos. He aquí uno o, simplemente expresivo en un cinematógrafo del operador de Madrid—sala Impres, programa estrenado—se lea en una escena de *«Niños menores en la del teatro habido»*, película escrita en la. Nada menos que en Madrid, y en plena Gran Via, y en un local concurrido, miles de espectadores han podido leer a diario, durante unos cuantos días, una de las más insignificantes y culpables, falsas ortografías. Una de esas fallas que en un estreno de noche.

no para el Escorial... la separación al momento. Irregularmente, también, en la lista de emergencias, y en la lista de emergencias. La lista de emergencias a rituales a un escalafón.

Y esto, naturalmente, no puede ser un estudio personal de la cuestión de la interpretación y pronunciación de los nombres de otros hombres y una mujer, película dirigida por Francesco Boglietti, que pertenece a la lista de películas que se proyectan en España.

¿Cómo lograr esto en el cine? Como se ve, actuando cerca de quien sea. El Estado, por medio de sus organismos correspondientes, puede ejercer perfectamente esta acción, que se agota en razones legítimas. Tenemos un director de Bellas Artes inteligente, lleno de fervor por las artes españolas. Sería interesante conocer su opinión sobre este tema, sus directrices, su criterio con nuestra lengua. Don Eduardo Chibarro posee una fina sensibilidad al respecto, y por eso, como se ve, ha de sentirse herido ante la lista de barbarismos, extranjerismos e incorrecciones que vienen cayendo sobre nuestro cine. —ANTONIO VALERO DE BERNADE.

La muestra de películas de las grandes producciones de Europa, «Abate», será dirigida por Vico y Larrea en Barcelona.

Texto 28. Fragmento de columna publicada en el n.º 1 de la revista *Primer Plano* sobre la censura de toda lengua que no fuera la española en el cine (s.a., 1940).

La Censura de guiones, dependiente, desde hace unas semanas, del Departamento Nacional de Cinematografía, hace públicas estas normas a que han de sujetarse en lo sucesivo para su presentación a Censura los guiones cinematográficos:

1.º Deberán estar desarrollados de acuerdo con la técnica básica del cine, para que por su lectura se deduzca, en lo posible, la calidad artística del film.

2.º Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos.

3.º Se procurará que el guión que se presente a Censura no sufra luego correcciones a lo largo de su filmación.

Fragmento de una columna publicada el 20 de octubre de 1940 en el n.º 1 de la revista *Primer Plano*. En él, se hacen públicas las normas establecidas por el Departamento Nacional de Cinematografía, organismo franquista creado en 1938, para con la exhibición cinematográfica, entre las cuales destaca la norma número 2: “[t]odas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos”.

Este texto resulta de vital importancia no solo para la presente tesis doctoral, sino también para la historia del cine y de la TAV en nuestro país, dado que prohibía tanto el uso de lenguas extranjeras como del resto de los idiomas hablados en España —catalán, gallego, euskera, asturiano, etc.— en el cine. La decisión, pues, supuso una de las primeras medidas de nacionalismo lingüístico tomadas por el régimen de Francisco Franco en el cine, y daría pie también a la formación del modelo de *dubbese* empleado en nuestro país.

Texto 29. Orden del 23 de abril de 1941. Nuevo régimen de importación de películas (s.a., 1941).

NUEVO RÉGIMEN DE IMPORTACIÓN DE PELÍCULAS

SE FIJA EN 75, 50 Y 25 MIL PESETAS EL CANON MÍNIMO
PARA LAS ADQUISICIONES EN FIRME

Quedan exentos los "noticiarios" y "documentales" * Se prohíbe la proyección en idioma extranjero
NORMAS DICTADAS POR EL MINISTERIO DE INDUSTRIA

El Sindicato Nacional del Espectáculo ha dado a la publicidad la siguiente orden:

•A partir de la fecha de esta orden, todas las películas extranjeras que importen en España para su explotación vendrán obligadas a satisfacer un gravamen al Sindicato Nacional del Espectáculo, con arreglo a las siguientes normas:

Primera. Las películas de largo metraje serán clasificadas provisionalmente en tres categorías, con arreglo a la calidad de autores, directores e intérpretes y, en general, a su valor comercial o de explotación.

Segunda. Esta clasificación se encomienda al Sindicato Nacional del Espectáculo, que la realizará por medio de una Junta Clasificadora, con arreglo a normas que se determinarán oportunamente.

Tercera. A la vista de las solicitudes de permiso de importación, el Sindicato Nacional del Espectáculo presentará al Ministerio de Industria y Comercio la propuesta de clasificación provisional, con arreglo a la cual deberán los importadores satisfacer el canon que se establece por esta orden.

Una vez importada la película y proyectada ante la Junta Clasificadora, si se considerase necesario este requisito, con arreglo al dictamen de ésta, el Sindicato enviará al Ministerio la clasificación definitiva.

Si el importador no estuviese conforme con la clasificación establecida, podrá reclamar ante el Ministerio de Industria y Comercio, cuya ulterior decisión será inapelable.

Cuarta. Las películas, tan pronto como sean objeto de la clasificación provisional, deberán satisfacer el canon mínimo siguiente:

Primera categoría, 75.000 pesetas.

Segunda categoría, 50.000 pesetas.

Tercera categoría, 25.000 pesetas.

Quinta. El canon a que se refiere el párrafo anterior se entiende aplicable solamente para aquellas películas cuya compra al Extranjero se haga en firme o tanto alzado, teniendo un aumento de 100 por ciento cuando se trate de importaciones de películas en distribución.

Sexta. El canon mínimo podrá elevarse, al establecer la clasificación definitiva, en un cincuenta por ciento.

Séptima. Las películas denominadas «Noticiarios» y «Culturales» o «Documentales» estarán exentas de gravamen, una vez admitidas y catalogadas como tales por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Octava. 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 pelícu-

las en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español.

Novena. Además del canon establecido en los artículos anteriores, las películas de largo metraje, tanto de primera como de segunda y tercera categoría, pagarán, en concepto de licencia de doblaje, la cantidad de 20.000 pesetas cada una.

Décima. Las películas cortas, Noticiarios, Culturales y, en general, que se denominan de «Complemento», serán cargadas por todos los conceptos con un gravamen no superior a 25.000 pesetas cuando sus características permitan una explotación comercial excepcional para su clase, lo cual, así como la cuantía, será determinado por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Undécima. El importe del canon, así como de la licencia de doblaje, serán por cuenta del importador cuando la compra de la película se realice en firme, y por cuenta del productor o distribuidor extranjero cuando la importación se haga en distribución.

Duodécima. Los ingresos que hayan de efectuarse por los conceptos expresados en los artículos anteriores se realizarán en el momento de ser concedida la licencia de importación en cuanto al canon, y al extenderse la licencia del doblaje por este concepto. Estos ingresos tendrán carácter provisional, en tanto se determine por la Junta Clasificadora la categoría definitiva asignada a las películas en cuestión.

Décimotercera. Para los efectos de esta orden se consideran películas extranjeras las producidas fuera del territorio nacional, aunque en ellas intervengan autores, artistas o directores españoles, o sean sufragadas, en todo o en parte, por empresas también españolas.

Décimocuarta. La aplicación de los fondos obtenidos en virtud de esta orden a impulsar y fomentar la producción nacional será determinada por el Ministerio de Industria y Comercio, de acuerdo con el proyecto que a este fin presentará el Sindicato Nacional del Espectáculo, para que entre en vigor dentro de este mismo año y conforme a las normas que el Ministerio de Industria y Comercio dicte para la reorganización de la industria cinematográfica.

Normas que son autorizadas por la Delegación Nacional de Sindicatos y el Ministerio de Industria y Comercio.»



El presente texto incluye la conocida *Orden de 23 de abril de 1941*, publicada el **27 de abril de ese año** en la revista *Primer Plano*. Esta orden resulta de gran relevancia para la historia de la TAV en España, pues fue en ella, en su punto octavo, donde se estableció la obligatoriedad del doblaje en español de las películas extranjeras proyectadas en nuestro país. Tal y como puede leerse:

[Q]ueda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español salvo autorización 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.

Así pues, esta establecía la obligatoriedad del doblaje y prohibía el uso del subtítulo. Además, la orden dictaba que estos doblajes debían grabarse en estudios españoles ubicados en territorio nacional y por personal español, una medida que buscaba resultados de diversa índole: impedir la entrada de otras variedades de español que no fueran la española, someter las traducciones a una fuerte censura para así evitar la introducción de ideas o pensamientos ajenos a los del régimen, desarrollar una industria del doblaje que permitiese, mediante un sistema de tasas, financiar el cine nacional, etc.

La orden, no obstante, jamás fue publicada en el Boletín Oficial del Estado ni ningún otro boletín legislativo estatal, y en su lugar fue publicada en la revista cinematográfica *Primer Plano* en su número del 27 de abril de 1941 —si bien otros autores como Estivill Pérez (199: 683) indican que esta ya apareció en otros periódicos tan pronto como el 24 de abril de ese mismo año—.

Como ya hemos indicado, este es un documento de gran interés e importancia, pues convertiría el doblaje en la principal modalidad de TAV en España, con unos efectos que aún pueden observarse hoy en día.

Texto 30. *Spain Bugged Down in First Attempt at Film Prominence, '40-41 Reveals; Nazis Showed Most Pix, Yanks Next* (Joseph D. Ravotto, 1941).

Spain Bugged Down in First Attempt At Film Prominence, '40-41 Reveals; Nazis Showed Most Pix, Yanks Next

By JOSEPH D. RAVOTTO

Madrid, June 1.

With the signal marking the end of the 1940-41 film season about to be sounded, Spain finds that its first serious attempt to create a cinema industry of international proportions failed to score even a first down.

What the local pic industry failed to do on its own during the past and present seasons in the way of scoring on the international mart, the government hopes to do for it in the future by ringing in some stiff legislation which will force the foreign product to lose much of the ground that it has gained here.

The principal object of the new film decree is to permit the local industry, with its limited technical and artistic talent, to rise on its unsteady feet in a supreme effort to get a chunk of the presently elusive Latin-American market, which has a picture public about four times that of Spain.

Another almost equally important object, it's stated here, is to definitely eliminate the Hollywood product from Spain. VARIETY's source disclosed that loopholes or liberal interpretations of the new decree will be found to permit the Germans and Italians to enjoy some of the benefits and privileges enjoyed by all importers and foreign collaborators in the past. There is no doubt, however, that the authorities want the Spanish pic industry to be the principal gainer.

Hopes Fade

Last year plans were laid down to produce between 50 and 60 films, but with the end of the season only a few months off, all hopes of scoring par are fading rapidly. Even if production plans had been realized, the pix would not have been sufficient to meet the country's local needs. This admission is made by *El Mundo*, political and economic review.

'For now and perhaps for many years, Spain cannot meet the needs of its cinematographic market with its own films only,' *El Mundo* writes. 'Our production of films is scarce in number now and it isn't possible, nor will it be possible for many years to come, to meet the needs of the Spanish market with our films only. Before 1936 between 500 and 600 films came into Spain, of which 400 were American.'

Although 500 to 600 pics are more than the Spanish market can now absorb annually, an open competitive market forced the foreign producers to import into Spain this large number, from which only the best were released. *Mundo* claims that 200 films per year are sufficient for local requirements. It seems to forget, however, that the objective here is to capture the Latin-American market so that the 200-goal would have to be lifted somewhat.

But even granting that 200 films are sufficient, Spain's production facilities cannot hope to account for even one third of this total as there are only 10 modern studios function-

(Continued on page 20)

Spanish Films Bog Down

Continued from page 13

ing in all of Spain. If the decree snuffs out foreign pics the government or privates will have to construct new studios and bring in new equipment, or inveigle foreign producers to do so. Otherwise, there's going to be a dearth of pictures here next season.

Totalitarians Caught Up With the Yanks

In the past Spain's needs were met primarily by Hollywood, but in the last year the totalitarians caught up with the Yanks. Recently released statistics show that the number of films released in Madrid last year were 248. Of this total Germany claimed 82, with the U.S. second with 77 and Spain a bad third with only 25. Italy came next with 20, followed by the British with 14, France and Argentina with 10 apiece, and Mexico 3. Italo-Spanish production chalked up six and Portuguese Spanish production one.

This low production figure has been and continues to be a nightmare to Spanish cinema leaders and to Spain's cultural and economic chiefs who want to purge the country of foreign intellectual and cultural influence and reduce currency exports to the absolute minimum, even though much is not being taken out now.

An existing law has made it a primary requisite for a foreign firm to produce one pict in Spain for every 10 import licenses granted. Furthermore present currency restrictions here made it impossible for foreign producers to withdraw their earnings from Spain.

The currency restrictions as applied to the industry admittedly was to oblige foreign producers to employ their frozen assets here for domestic production. Sold abroad, these pics would permit the foreign producers to indirectly get hold of the earnings frozen here by the profits realized outside of Spain on their Spanish production—Spain, of course, claiming a certain share of these foreign profits.

No Solutions for U.S.

This necessarily obliged foreign producers, especially Americans since it effected them most, to produce high grade pics. Second raters could not have found any market abroad and would not have solved the Yanks' problem as far as their frozen assets here were concerned.

In this way Spain subtly hoped to get Hollywood to create at its own expense an industry in Spain competing with its own for the South American market. It was asking the Yanks to improve Spanish production, to bring in first rate technicians, to construct new studios, bring in new equipment and to train Spanish thespis and technicians so that they could eventually stand on their own feet and produce for domestic and foreign consumption. Legislation may have done the rest.

The Yanks turned their backs to this bit of strategy. RKO did produce a pic, 'Balears,' here but it's so bad and the Spanish claim 'historically untrue' that the authorities have banned it unless it is remade. Other Hollywood firms occasionally purchased a Spanish pict with their frozen assets for exploitation abroad. Results were poor, however, as it did not help the Yanks get their dinero.

Film Industry Took In \$38,400,000 in '40-41

A review of what's happened in Spain during the last year shows that the industry collected \$38,400,000 in receipts, or 480,000,000 pesetas, out of a total of \$50,000,000 for all amusement receipts. A total of 248 picts were shown in Madrid. The Italo-Spanish pict, 'Siege of the Alcazar,' broke all records by having a run of 77 days at the Cine Avenida, grossing close to 1,000,000 pesetas. The German 'Heroes of the Track' ran 49 days as a first-run, Spanish pict, 'Quien Me Compra Un Lio,' and the Yank, 'Captains Courageous,' both 35 days. Rated the best picts of the year were 'Captains Courageous' and 'Siege of the Alcazar,' with other hits being Yank picts 'You Can't Take It With You,' 'Romeo and Juliet,' 'A Day at the Races,' 'Hardy and Family,' 'Boys Town,' 'Pasteur' and 'Marie Stuart' ('Mary, Queen of Scotland').

Rated tops among Spanish picts were 'La Gitanilla,' 'La Dolores,' 'La Tonta del Bote,' 'Julietta y Romeo' and 'El Famoso Carballeira.' The National Syndicate named 'La Dol-

ores' as best Spanish film of the year.

Spencer Tracy, Carey Grant, Irene Dunne, Deanna Durbin, Mickey Rooney, Katharine Hepburn and Paul Muni were rated the best Yank b.o. draws, with Grant and Miss Durbin winning contest conducted by mag Primer Plano. Danielle Darrieux and Emil Jannings were popular among the Continentals.

Julio Pena, Jesus Tordesilla, Fernando Fernandez de Cordoba among the Spanish male thespis and Josita Hernana among femmes rated tops, with National Syndicate naming Jesus Tordesilla and Senorita Hermana best while Primer Plano selected Julio Pena and same femme. Imperio Argentina and Conchita Montenegro unquestionably rate higher in acting talent than Senorita Hermana, but they only acted in Italian-made picts through 1940.

The National Syndicate named Cifesa as the most active producer for 1940, Eusebio Fernandez Arda- vin best pilot and Rafael Gil best scenarist. Jose Lopez Rubio, Fernando Delgado, Florian Ray, Benito Perojo, Edgar Neville rate among the better of Spain's crop of directors while foreigners crowded out all Spaniards among the cameramen, with American Ted Pahl, Frenchman Andre Barreyre and German Heinrich Gaertner getting the nod.

Noticia escrita por Joseph D. Ravotto para *Variety* y publicada el 2 de julio de 1941 en la que se repasa el estado de la industria del cine en España en los años 1940 y 1941. En ella se recogen las intenciones del régimen de Franco de que España liderase el mercado audiovisual de habla hispana. No obstante, el artículo informa de cómo la debilidad de la industria española —sin los profesionales ni la infraestructura necesarios— lo impedía. Ante esto, afirma el autor, en España se había aprobado una nueva ley según la cual, por cada diez películas introducidas en el país, había de producirse una en él. Esto, dice, no era sino una forma de asegurarse de que los posibles gastos de infraestructura, materiales, etc., y la formación de profesionales recayese en empresas de fuera del país. Igualmente, destaca la denuncia de Ravotto de los planes de las élites intelectuales españolas: "Spain's cultural and economic chiefs [...] want to purge the country of foreign intellectual and cultural influence".

SECCION: Plan de Rev. n.º 2
Talleres 1934
ADMINISTRACION: Correo n.º 10
Talleres 3179 y 3178

PRIMER PLANO

revista española de cinematografía

SECCION NACIONAL
DE CINEMATOGRAFIA Y FOTOFONIA
VICERREINADA
DE EDUCACION POPULAR

19 de Diciembre de 1943
Director: ABRILANO DEL VALLE
Año IV - Núm. 108



Opinión de Tony Ramón

La disposición sobre el doblaje obligatorio en España ha sido el resultado de un estudio de fondo, pero no se puede hacer más de dos años que tal disposición ha sido derogada, como consecuencia de una encuesta promovida por un servicio oficial. Creeno. Lo que de primera instancia parece una medida de protección para la industria nacional a la larga es mala que la producción extranjera, y los servicios están explotados y disminuidos. Frente a la realidad, pero conviene saber sobre ella con precisión para tener presente siempre una cosa que debemos recordar con toda nuestra fuerza. Desde el punto de vista artístico, el doblaje no es el problema cinematográfico, y por supuesto no el más serio, lo vital del mismo está en el hecho de que el actor se vea a través de un doblaje. No es el doblaje en sí mismo lo que interesa, sino el hecho de que se vea un actor que no es el que se ve.

El doblaje artístico permeabiliza—con una permeabilidad diversa de la cinematográfica—un tema artístico, ya que para el actor español hay un doblaje a fin de no perderse de vista a la hora de interpretar a un personaje extranjero y extranjero.

Una película, y su producción, para nada es un acto profesional de la industria, lo artístico y el público cinematográfico. El doblaje artístico, en este sentido, no es un acto de interpretación, sino un acto de interpretación de una película, del mismo tipo que el doblaje artístico de una película, del mismo tipo que el doblaje artístico de una película. El doblaje artístico, en este sentido, no es un acto de interpretación, sino un acto de interpretación de una película, del mismo tipo que el doblaje artístico de una película.

Voces que no quieren ser DOBLADAS ni DOBLEGADAS



José Luis Sison de Heredia,
realizador de "El acedado"

José Luis Sison de Heredia, realizador de "El acedado"

Para determinar conclusiones definitivas sobre el doblaje, hay que tener presente todo el fondo de lo que es el doblaje artístico, es decir, el hecho de que se vea un actor que no es el que se ve.

Ya fuere como quiera, en todo a poder ser, el doblaje artístico es un acto de interpretación, no un acto de interpretación de una película, del mismo tipo que el doblaje artístico de una película.

Al, pero, y no sólo por esto, hay un momento del doblaje, y es el momento de la interpretación de una película, del mismo tipo que el doblaje artístico de una película.

El director López Rubio

El doblaje es un producto artístico y artístico, como la música.

Como espectáculo, no tiene los mismos valores que la música, pero sí los mismos valores artísticos y estéticos. El doblaje artístico, en este sentido, no es un acto de interpretación, sino un acto de interpretación de una película, del mismo tipo que el doblaje artístico de una película.

DIRECCIÓN: Plaza del Rey, n.º 2
Teléfono 18044
ADMINISTRACIÓN: Casco, n.º 18
Teléfonos 24128 y 24129

PRIMER PLANO

revista española de cinematografía

DELEGACIÓN NACIONAL
DE CINEMATOGRAFÍA Y FOTOGRAFÍA
SECRETARÍA
DE EDUCACIÓN POPULAR

Madrid, 26 de diciembre de 1951

ANUARIO DE 1951

Año IV. — Número 107

Los números cantan en el micrófono del doblaje

LUIS GÓMEZ MESA dice:



—Cuando los actores, siempre extranjeros, de la cineasta cruzó el cine de su modo de nacimiento, creímos que la producción cinematográfica española iba a dar un paso decisivo en su desarrollo. Frente al cine de la universalidad del silencio, se hacía nacional por parte y sentido nacional por idioma. Los públicos de las diversas partes geográficas, naturalmente, las películas habladas en su lengua. Y para evitar esta ligera reducción de sus posibilidades, se inventaron las películas bilingües, a la vez, en versiones en inglés, francés, español, alemán, italiano. Financiación estatal, principalmente por medio de subvenciones, surgió entonces la gran internacional del doblaje, hecho más eficaz, por su coste menor, en el funcionamiento del material del cine. Si en un caso importante cuenta en un aspecto técnico, el doblaje es completamente rechazable, puesto que quita a los intérpretes un elemento de su valor y personal como en la realidad de su voz. Y también el se mita desde un punto de vista técnico por el instrumento y complicación de nuestro cine, que en, realmente, el único que debe tenerse en cuenta es su modo técnico.

Hablar el maravilloso idioma de Cervantes es privilegio de nosotros, los españoles, y de nuestros amigos hispanos de la Hispanidad, hispanos y hispanizados en la delirante creación por la difusión, rigurosa y respetuosa lengua castellana. No alcanza que gente de los demás países, por cuánto se atenga a nuestra patria a otro idioma común, de modo ya acostumbrado, la atención y la fidelidad, pero por mucho que sea un trabajo digno, conservar se presentará una castidad.

En el doblaje, la explotación es obligada. Son españoles los que prestan

El doblaje — una invención del extranjero — pone al cine español en franco de ser o no ser. Hemos estado aquí muchos de años viviendo espiritual que están por encima de toda materialidad. Pero también los números cantan. Y estos números son los de la industria cinematográfica española. Un capital que pretende fijar por encima de los diez millones de pesetas anuales la estructura nacional de nuestra cinematografía, que actúa, como es lógico — y es legítimo —, a una instrumentalidad y a un fondo despreciablemente. Los actantes extranjeros de dinero, favorecidos por la explotación española, se orientaban hacia el cine. Nuestro Estado, con palpación de estado y estado de una creciente actividad técnica sobre la cinematografía española. Un tal negocio, más bien, un horizonte optimista en competencia con la que viene de fuera... Para cuando lo que no se puede hacer se centra al acuerdo nacionalista, nacional, de prestar las propias armas al extranjero. Hay muy muchos de prestigio. De ahora, incluso. Sabemos bien que parte con las obras cinematográficas, que siempre finalmente se fijan — quince millones —, así en condiciones de inferioridad contra una industria de doblaje, que no arriesga nada. En caso de separarse del cine español (tal es la angustia de esta semana. Si queremos las cosas sencillas películas españolas que movilizan dinero español, también hay que dar dinero a los actores españoles y rindan a la Hacienda española, hay que restringir inoperablemente al doblaje de las películas extranjeras, también se puede en que no se arriesga nada y España no se beneficiará en nada. El nacionalismo. No, por supuesto, simplemente.

El doblaje, como sistema, es monstruoso. Pero, además, es el símbolo de nuestro cine.

ALBERTO GARCÍA LÓPEZ

te extranjeras y sus contrarios a nuestra originalidad racial en el enfoque, desarrollo y solución de sus conflictos, que nuestra lengua no debe arrojarse.

Y por ser el idioma el mejor y más fiel reflejo del espíritu de un país, hay que dejar que cada película hable el suyo propio.

Una buena traducción, como se cumple antes del empleo del doblaje, de los diálogos, realizados en uno de los idiomas, para las películas de idioma diferente que el nuestro.

Y la atención cierta y exclusiva de hablantes de español, para las que electrifican la obra.

ANGEL ZÚÑIGA dice:



—Veo a la industria ahora en la del doblaje, que parece ser también uno de los certámenes nacionales. Como decir cómo han dado en el cine en las últimas semanas los intérpretes de la Prensa. Ahora se da como argumento el que no el doblaje la producción española en poder sublevar. Esto es extraño, cuando no es dudoso. Vamos por partes. Se dice que el cine de la producción no puede

que puede ser verdad. Sólo puede compensarse el déficit por los cuantiosos recursos que ofrecen las cintas extranjeras dobladas. Si esto es cierto, y es muy probable que lo sea, sólo sirve para poner en evidencia una de las grandes equivocaciones que aquí se han cometido la de poner a la industria española a merced de la explotación de la palabra extranjera. Con este sistema, las cosas de doblaje se han complicado, y por fuerza propia, dentro de ellas. Una cinta española de las que se ven obligadas a producir para importar película extranjera de cubrir los gastos, si es necesario, si es el comercio con el doblaje de las producciones extranjeras, que por ser procedimiento extranjero, que por ser extranjero en todas las películas españolas. Para esto, es obligatorio, sólo nos tiene a probar las cosas españolas sobre las que dependan la producción nacional y el doblaje.

Al mismo tiempo, nos ha dejado sin nuestro propio mercado el del territorio español. Si ahora la producción nuestra tiene que vivir gracias a la extrajera, es porque la hemos dado a una industria vital de doblaje. Naturalmente, en las barreras, en los puertos, en los espacios con un tal capital se pueden ver uno de doblaje doblado con esta habilidad

ción. Pero olvidemos los papeles y volvamos lo que pasa. Si la producción extranjera tiene que luchar con su propio idioma, está luchando por la inmensa mayoría de los locales españoles, que entonces podrán rivales hablada en nuestro idioma para librarse de la tortura de no entender lo que se dice y de leer libros una letra. De la noche a la mañana nuestra está también un mercado que ahora lo hemos perdido gubernamentalmente a la producción de fuera. Claro que será necesario que las cosas ganen en calidad, pero de no ser así, no habremos alcanzado nada. Porque con el mercado nuestro — que hemos perdido — incrementamos los recursos nacionales. Lo incrementamos en la conquista del exterior. Y esta sólo puede alcanzarse a base de calidad, nunca gracias a que atienden por esta tierra.

(Reproducido de Cámaras)

MANUEL LUNA dice:



—El doblaje debe permitirse, ya que la producción nacional es grande por ahora — en la mayoría de los casos — comparada con las grandes producciones extranjeras, y no es extraño que el propio lenguaje español sea, por medio del doblaje, el que una producción extranjera para la explotación que dentro de nosotros. Pero no hacen cinematografía con caracteres fundamentalmente españoles a nuestra medida de hacer un cine realmente español.

Alfimo que la mayoría de las películas extranjeras que han llegado hasta en esta temporada, como habitualmente siempre de por venir — las películas extranjeras — el momento de entrada en la medida del tiempo que la han hecho a no ser por el doblaje.

Fácil que, naturalmente, como entre algunas, el doblaje puede servir de estímulo al cine, pero sólo si la lengua española a través de la producción

DIRECCIÓN: Plaza del Rey, nº 1
Teléfono 0000
ADMINISTRACIÓN: Corvosa, nº 10
Teléfonos 8479 y 8478

PRIMER PLANO

revista española de cinematografía

DELEGACIÓN NACIONAL
DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO
VICERRECTORÍA
DE EDUCACIÓN POPULAR

Madrid, 10 de diciembre de 1966

Director: ADRIANO DEL VALLE

Año IV. - Núm. 180



SOLO unas pocas imágenes pueden crear en el espíritu de un cine español conciencia de toda potencia e incluso en la lucha contra otros cinematógrafos internacionalmente reconocidos. Y una primitiva ignorancia y negligencia llega a ser haberla cuando, además, a una competencia en la práctica las propias armas de lucha. Es ignorancia, sin duda, que se refleja en relaciones, que hacen que el cine español sea un cine que sea luego de fuerza, espíritu y vida. Y es desconocer que el cine - arte de la creación de imágenes - es un arte que se crea por que el espectador y el gusto de su creación, una actividad nacional que se manifiesta en muchos de los aspectos de la vida. No se trata de un arte que se crea por que el espectador y el gusto de su creación, una actividad nacional que se manifiesta en muchos de los aspectos de la vida. No se trata de un arte que se crea por que el espectador y el gusto de su creación, una actividad nacional que se manifiesta en muchos de los aspectos de la vida.

Para también entender que no será posible realizar cine sin una política cultural. Pero también entender que no será posible realizar cine sin una política cultural. Pero también entender que no será posible realizar cine sin una política cultural. Pero también entender que no será posible realizar cine sin una política cultural.

prolongamente infatigable, paciente y complaciente, en un tiempo con recursos de la propia patria.

Abre luego el momento de las medidas revolucionarias. ¿Estamos ante la mayoría de edad de nuestro cine? Nuestra industria puede llegar a un momento de madurez en su esfuerzo, y este esfuerzo ha de traducirse en un cine como el que queremos: íntimo, auténtico e informado por nuestra alma, por nuestra cultura, por las ideas de los dos lados del Atlántico? ¿Estamos en un momento en que la política económica y cinematográfica nacional se restringe a un ritmo lento de producción y a un debilitamiento de las industrias extranjeras. Manteniendo una política limitada, así como por el momento, por empobrecer la calidad nuestra propia producción. Es más realista - y a veces más productiva, al menos en un momento inmediato - tener una cinta de fuerza y traducción aquí al mismo español, que se multiplicaría. ¿Qué duda que sea así? Para más en el momento de nuestra cine y la dependencia de España en espíritu y económicamente, de cinematografía extranjera.

Toda las Estados que se han planteado el problema en sus países, más pronto, han de una política para el futuro y las de una garantía espiritual sobre los recursos, han comenzado por adoptar o restringir una orientación internacional en la vida blanca de las películas. Que venga cine de fuerza. Para con un espíritu. Simplifiquemos la facilidad inmediata y aparente, la fuerza de pasar nuestro cine al servicio del constante gusto de cualquier espectador. No podemos sino las medidas que son mismas con los utilizados para fomentar e impulsar

Tres portadas de la revista *Primer Plano* correspondientes a los números publicados el **12, 19 y 26 de diciembre** de 1943, respectivamente. Durante los primeros años de la dictadura franquista, la revista *Primer Plano* fue la principal revista sobre cinematografía en nuestro país.

En estas tres portadas en concreto, la revista centró su crítica en la imposición del doblaje y el daño que esta modalidad de TAV hacía a la industria cinematográfica española, recogiendo opiniones de críticos, periodistas, actores, actrices, directores y productores de nuestro país posicionados en contra del doblaje.

El interés de estas portadas, creemos, reside en el hecho de que muestran un frente contra esta modalidad de TAV por parte de la industria cinematográfica nacional, lo cual indica que el régimen no estaba exento de críticas públicas por el uso del doblaje y sus efectos en la industria del cine español. Tan solo tres años después, con la **Orden del 31 de diciembre de 1946**, la obligatoriedad del doblaje desaparecería. Sin embargo, la modalidad continuaría siendo la más empleada para la traducción de películas en nuestro país debido a distintas razones como la propia postura ideológica del régimen, a la preferencia del público de las empresas exhibidoras y a que ya se había desarrollado una industria del doblaje en el país.

Texto 32. Argent. Sends Up Big Barrage on Dubbed U.S. Pix; Predicts Failure (s.a., 1945).

Noticia publicada el 24 de enero de 1945 en *Variety*. En ella, se cuenta cómo, tras la nueva política de Hollywood de doblar sus películas para Hispanoamérica, la industria cinematográfica del país rioplatense reaccionó fuertemente en contra. Tal y como describe el artículo: “[s]ome even describe this development as a ‘robot’ bomb tossed by Hollywood into South America”.

La noticia también comenta el posible rechazo que el uso de un acento español europeo en los doblajes podría producir entre el público, y expone que el subtulado había sido ya aceptado por los espectadores del país. Más destacado nos parece el párrafo final de la noticia, donde se observa el objetivo real que tenía esta medida: competir con las producciones cinematográficas del país. Y es que, conviene no olvidar que el interés de Hollywood por exportar películas dobladas a Hispanoamérica vino, por un lado, por la pérdida de cuota de mercado frente a las películas mexicanas y argentinas, y por otro, por la pérdida de los principales mercados europeos durante la II Guerra Mundial, como se mostraba en el **Capítulo 2**.

Argent. Sends Up Big Barrage on Dubbed U.S. Pix; Predicts Failure

Montevideo, Jan. 9.

Dubbing American pictures into Spanish versions for Latin-American markets has all sections of Argentine industry in an uproar at present. Some even describe this development as a “robot” bomb tossed by Hollywood into South America, likely to strain bonds of friendship to the breaking point. Opinions are somewhat divided. Some consider it will be an advantage for non-English speaking audiences to be able to follow the dialogue, whereas others point the finger of scorn, deriding any possibility of audiences being pleased at Castillian accents voicing the dramatic fireworks of a Bette Davis, or the husky epigrams of Katherine Hepburn.

The first sample of the new method viewed here has been Paramount's “Double Indemnity,” shown at the Gran Rex, and audience reaction reportedly has not been too favorable. Although the picture is now in its second week initial audiences were restless. Claimed that at times the dubbed version was markedly indistinct—but this may have been due to sound trouble.

As anticipated by some U. S. distributors, at first audiences at deluxe first-run theatres appear a bit irked at this new development, because these include a large proportion of people with sufficient knowledge of English to follow dialogue. And such audiences have grown accustomed to superimposed Spanish titles.

Real objections appear to come from those in the Argentine film industry who are smart enough to see that dubbed versions may, in time, offer real competition to native productions.

Texto 33. Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano.

ORDEN de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano.

Ilmo. Sr.: El apartado tercero de la Orden de 28 de junio de 1946 preveía la entrada en vigor del régimen de autorizaciones de doblaje, restableciendo la

libertad de exhibición, en versión directa, de películas extranjeras rotuladas en castellano, que estaba prohibida por el apartado octavo de la Orden de 23 de abril de 1941, y, en su virtud, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, a la que se encomendaba la aplicación del citado régimen, hizo público, por acuerdo de 5 de agosto de 1946, que las casas propietarias o distribuidoras podían transitoriamente obtener autorización para doblar al castellano las películas extranjeras que poseyesen, siempre que acreditaran documentalmen- te que el permiso de importación de las mismas fué concedido en premio a películas españolas cuyo rodaje se hallaba iniciado con anterioridad al 19 de julio de 1946. Próxima, por tanto, la fecha en que todas las películas que se produzcan o importen en España encajen plenamente dentro de las disposiciones anteriormente citadas, parece aconsejable establecer el régimen definitivo al que hayan de sujetarse las distintas autorizaciones de rotulación o doblaje que se concedan por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, acogiendo así literalmente, en lo que a este Ministerio se refiere, las unánimes conclusiones formuladas por la industria cinematográfica, en pro de una reglamentación definitiva de los permisos de importación y doblaje, que favorezcan el normal desarrollo de la cinematografía española.

En su virtud, este Ministerio se ha servido disponer lo siguiente:

1.º A partir del día 1 de enero de 1947, las autorizaciones de doblaje al castellano de las películas extranjeras destinadas a su exhibición en España se concederán única y exclusivamente a aquellas personas o entidades que produzcan películas nacionales que, por su calidad técnico-artística, obtengan la aprobación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

2.º Las películas de producción nacional serán clasificadas en tres diferentes categorías:

a) La primera categoría comprenderá aquellas películas que supongan un avance considerable en alguno de los distintos aspectos de la producción o que posean, al menos en su conjunto, el decoro y méritos suficientes para que sean objeto de aprecio y protección. Las películas a las que se declare de primera categoría tendrán derecho a la concesión de cuatro permisos de doblaje, y a cinco si obtienen la declaración de película de interés nacional.

b) La segunda categoría comprenderá aquellas películas que, sin sobresalir del nivel medio de la producción cine-

matográfica española, sean, no obstante, acreedoras a la protección del Estado. Las películas declaradas de segunda categoría tendrán derecho a dos permisos de doblaje.

c) Se consierarán películas de tercera categoría aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito para la cinematografía española y no sean, en consecuencia, merecedoras de protección alguna. Las películas declaradas en tercera categoría no tendrán derecho a la concesión de ningún permiso de doblaje.

3.º Las casas productoras beneficiadas con la concesión de permisos de doblaje podrán aplicarlos libremente, tanto para las autorizaciones de doblaje de las películas extranjeras que importen como para negociar dichos permisos con otra entidad cinematográfica cualquiera, previa conformidad, en este caso, de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

4.º No se podrá autorizar la explotación de ninguna película extranjera doblada a nuestro idioma que no haya sido previamente presentada para su dictamen en versión original, ni se autorizará el doblaje de la misma si a su documentación no acompaña el correspondiente y necesario permiso de doblaje que ampare aquel derecho.

5.º En el caso de que por cualquier clase de razones hubiera de prohibirse la explotación en España de una película importada, podrá transferirse a otro título el permiso de doblaje que hubiese sido aplicado a la primera.

5.º En el caso de que por cualquier clase de razones hubiera de prohibirse la explotación en España de una película importada, podrá transferirse a otro título el permiso de doblaje que hubiese sido aplicado a la primera.

6.º Cuando la Junta Superior de Orientación Cinematográfica considere inconveniente el doblaje al castellano de una producción extranjera, podrá tomar el acuerdo de autorizar exclusivamente su rotulación, siendo aplicable a otro título el permiso de doblaje en que estuviese amparada. En este caso, la entidad importadora o propietaria de la misma podrá recurrir de nuevo ante la Junta preceptivamente constituida bajo la presidencia del Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

7.º Las películas extranjeras que no posean permiso de doblaje serán explotadas en su versión original, pudiendo ser rotuladas en castellano, excepto en aquellos casos de importación por intercambio de una película española, en los que excepcionalmente podrá concederse una autorización de doblaje cuando la película española se haya exhibido en el idioma y país a que la película extranjera pertenezca.

8.º Las entidades cinematográficas que con anterioridad a la presente disposición

hubieren presentado producciones nacionales al dictamen de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica u Organismos refundidos en ella, podrán solicitar de la citada Junta la clasificación de las mismas a los efectos de concesión de permisos de doblaje, debiendo manifestar mediante declaración jurada, y de acuerdo con el detalle que les sea exigido, las películas extranjeras ya importadas como consecuencia de la producción nacional presentada, e indicando asimismo el número de las películas extranjeras que les fueron ya autorizadas para su doblaje y explotación en España.

9.º Dentro del plazo de tres meses, a partir de la fecha de publicación de la presente Orden, las producciones nacionales comprendidas en el apartado anterior podrán obtener tantos permisos de doblaje a nuestro idioma como películas tengan pendientes de importación o doblaje, pero siempre que éstas no sean superiores en número a los permisos que las correspondieran, de acuerdo con la categoría en que fueron clasificadas por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

10. Las películas de corto metraje, bien sean de dibujos, documentales, muñecos animados o películas de ficción, se ajustarán en un todo a las normas establecidas por la presente Orden, clasificándose en las mismas categorías que las de largo metraje a los efectos de concesión de los correspondientes permisos de doblaje que hayan de aplicarse exclusivamente a películas cortas.

11. En aquellas películas importadas en España por cualquiera de las formas establecidas en el régimen de compensaciones e intercambios, la Dirección General de Cinematografía y Teatro podrá exigir la prueba documental que estime necesaria de los acuerdos y contratos de compensación que se establezcan con las casas productoras o distribuidoras de los países importadores con los que se efectúen las referidas operaciones de intercambio.

Lo digo a V. I. para su cumplimiento.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 31 de diciembre de 1946.

IBÁÑEZ MARTÍN

Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.

El presente texto se corresponde a la *Orden del 31 de diciembre de 1946*, publicada en el Boletín Oficial del Estado el **25 de enero de 1947**. Esta orden, que venía a sustituir a la *Orden del 23 de abril de 1941*, no solo establecía nuevas regulaciones en relación con la exhibición de películas dobladas en España, sino que también decretaba las primeras medidas para la exhibición de películas subtituladas en cines españoles:

Cuando la Junta superior de Orientación Cinematográfica considere inconveniente el doblaje al castellano de una producción extranjera podrá tomar el acuerdo de autorizar exclusivamente su rotulación [...] Las películas extranjeras que no posean permiso de doblaje serán explotadas en su versión original, pudiendo ser rotuladas en castellano.

Tal y como hemos visto a lo largo del **Punto 2.4.1.**, durante los primeros años del cine sonoro el subtulado convivió en España con las versiones multilingües y los doblajes como modalidad de traducción. No obstante, la llegada de la dictadura franquista tras el final de la Guerra Civil decretó la obligatoriedad del doblaje.

Así, la importancia del presente documento en la historia de la TAV en España es que esta orden abría la puerta a la exhibición de películas en versión original subtitulada en nuestro país.

If Patriotic Protection Is Wanted— **[Spaniards Will Provide It]**

The Spanish film producer has, for many years, been the beneficiary of one of the most patriotic systems of state protection. By law, the film exhibitor must devote a considerable portion of his annual screen time to local features. The distributor in Spain is compelled to release one Spanish film for every four foreign films imported and, to round out the all embracing state-aid program, the Spanish producer is granted a subsidy based on classification that returns to him from 25-40% of his budget and, in rare cases where the film is designated "national interest," a 50% rebate on his budget.

Though classification and subsidy play a vital role for Spanish film producers there has been little public information available on this aspect of state aid. A complete statistical chart of films classified and subsidized appeared in publication for the first time recently and this document offers an analytical insight into Spanish film production for 1960.

The first step in classification procedure is producer submission of his budget to the classification board. The classifiers invariably find these figures disproportionately high and come up with what is known as "approved cost." It is on these final figures that a subsidy rating is officially awarded. Keeping this mechanism in mind, an examination of films classified during 1960 is enlightening.

Coproduction Falls Off; Aspects Of the System

Of the 68 films classified last year, 51 were nationally produced and 17 were coproductions. The decrease in coproductions, particularly with Italy, is explained by the rigid insistence of Spanish film authorities on air-tight fulfillment of percentage participation by each of the coproducers.

These 68 films were produced by 49 producers out of 130 officially inscribed in the sindicato's producer association. This total includes 20 new film-makers added to the rolls during the past season and also accounts for ten economically-wrecked withdrawals.

Where the classification document really shines is that it shows budget figures submitted by the producers and what happens to these figures after the classification commission decided what the final budget will be prior to awarding a subsidy rating. Statistics strikingly indicate that government estimates of production costs throughout the year were 31% lower than figures submitted by producers. The total peseta production outlay of \$6,900,000 presented by producers last year became \$5,300,000 in the hands of official classifiers. In 1959, the classification board cut producer budgets 46%.

How much is the average Spanish producer investing in his films? According to official figures, 78% of Spanish features last year each cost between three and six million pesetas (\$50,000 - \$100,000) to produce. And 16% of Spanish product cost between six and nine million pesetas. Compared to the year before, Spanish budgets show a tendency to increase in the five to seven million peseta class and decrease in the seven to nine million peseta class. Based on producers' figures, the average film last year cost 6,892,000 pesetas to produce (\$110,000). Based on budget figures the classification board approved, the average Spanish film was brought in last year for \$78,000.

Average of \$25,000 Per Feature in Govt. Subsidy

With statistics available showing that government subsidies last year came to slightly more than one hundred million pesetas (\$1,700,000), the average subsidy per picture came to 1,500,000 pesetas, or \$25,000.

In a country where box-office receipts are a closely guarded secret, distributor information reveals that the average Spanish picture earns 2,300,000 pesetas (circa \$40,000) in the home market. This, combined with the average subsidy of \$25,000, leaves the producer in the red by about \$50,000 if he accepts his own figures

or about \$15,000 if his compilation is based on government budget figures.

The immediate conclusion is that the Spanish film industry is not self-sufficient in its own market. To make up for the gap, Spanish producers urgently require foreign earnings to the tune of one million dollars a year, and according to the Foreign Currency Exchange Institute, this has not been the case to date.

To remedy the situation, a government decree recently promulgated a medium-range credit plan to Spanish producers, offering credits up to 60% of budget for producers armed with a minimum program of three film projects a year. The credit system hopes to achieve a concentration of established producers and stimulate them to turn out product that will not only compete with American pix at home, but which will at least find a substantial market footing in the Spanish-language world.

Artículo publicado en la revista *Variety* el 26 de abril de 1961. En él se revisa el estado de la industria cinematográfica española en la década de 1960, la cual estaba marcada por un fuerte proteccionismo.

De este artículo encontramos dos detalles interesantes. Por un lado, en él se confirma cómo, a pesar de que, tal y como hemos visto en nuestra investigación, como se recoge en el **Capítulo 2**, el doblaje ya había llegado a las pantallas hispanoamericanas, el subtítulo continuaba siendo una práctica común en países como México o Argentina.

Por otro, el artículo expone de forma clara las medidas proteccionistas impulsadas por el gobierno dictatorial de Francisco Franco, que incluían que, por cada cuatro licencias de doblaje otorgadas a un productor exterior, este tenía que grabar una película española.

At home in Spain, there is already a well-defined producer campaign to secure further state protection by having the government reduce the number of dubbing licenses for foreign pix or, more radically, completely withhold authorization to dub film imports. Such a move in the Spanish market is also being supported by Argentine and Mexican producers whose product gets little screen time here in competition with American films. Sub-titling is common practice in Argentina and Mexico. The introduction of its principal in Spain would produce a bonanza for Spanish producers and automatically provide a rich market for Latin American film fare—but would go a long way to destroy America's restored and unchallenged supremacy in Spain.

There are no signs that such a move is lurking around the corner, but there are many Spanish producers who feel that such measures, added to the combined state-aid mechanism, would give Spain its first taste of a genuine film industry and, simultaneously, the assurance that local film product could at least be amortized in the home market.

Texto 35. *Después del éxito de “María Rosa”, más películas dobladas en catalán* (Antoni Kirchner, 1966).

**DESPUES DEL EXITO
«DE MARIA ROSA»,
MAS PELICULAS DOBLADAS
EN CATALAN**

ENTRE amigos, el doblar al catalán la versión cinematográfica de la obra homónima de Angel Guimerá ha sido un auténtico negocio. No sólo se ha amortizado el costo del doblaje, sino que resulta de una evidencia notabilísima manifestar que, gracias al doblaje, la película ha obtenido unos ingresos de taquilla como no podían imaginar sus productores, después del regular éxito de la versión original castellana. Claro que todo ello viene condicionado por la novedad. Esto de oír a los personajes de un film exclamaciones como «és un fill de p...», además de sorprender tiene un cierto encanto para nosotros. Tanto ha sido, pues, el éxito de «Maria Rosa» que ya se anuncian otras películas a las que se les doblará la banda sonora. «La ferida lluminosa» está el caer. Se trata de la versión estrenada hace algunos años y que será desempolvada para que podamos oírla en lengua vernácula. Igual ocurrirá con aquel discutido film de Rafael Gil, cuyo título original «Siega verde» será traducido por «Verd madur». Sobre este último parece que ya existía el propósito de, algún día, presentarlo en catalán, pues en las últimas escenas el personaje femenino escribe su nombre —en catalán— en los cristales de una ventana. ¡Todo un detalle! Bueno, ya tenemos cine hablado en catalán. Esperemos que el éxito acompañe también a estas empresas y a otras que, además de pensar en la taquilla —cosa muy honesta—, piensan en ofrecer al público, junto con el idioma, unas obras de mayor consideración. Si no es mucho pedir, claro.

Noticia del **24 de diciembre de 1966** publicada en el periódico *Destino* y escrita por el periodista y crítico de cine Antoni Kirchner. La noticia habla del estreno de la película *María Rosa* (Armando Moreno, 1965), que había sido traducida y estrenada con un doblaje en catalán, en lo que supone uno de los primeros doblajes en este idioma tras la Guerra Civil. Durante la dictadura franquista, la producción de doblajes en el resto de las lenguas habladas en España fue escasa y, en general, mal percibida por el régimen (Ávila, 1997b: 23). No obstante, existieron algunos casos, como el de la película de la que trata la noticia. El autor concluye anunciando que, ante los resultados cosechados por la película en taquilla, se había decidido doblar más películas al catalán.

Texto 36. Orden de 12 de enero de 1967 sobre la programación de salas cinematográficas especiales.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

ORDEN de 12 de enero de 1967 sobre programación de salas cinematográficas especiales.

Ilustrísimos señores:

La necesidad de una regulación de las salas para exhibición de películas en su versión original o subtitulada, aparece motivada tanto por el desbordamiento creciente en los últimos años de la población turística que, por razones idiomáticas, difícilmente puede asistir a espectáculos cinematográficos en nuestro país, como por las dificultades de explotación normal de películas de calidad y de carácter minoritario y, en fin, por la circunstancia de haber surgido en España, al amparo de la Orden de 19 de agosto de 1964, un tipo de cine de especial interés, que frecuentemente encuentra dificultades para su exhibición en los circuitos ordinarios, pero cuyas características, en cambio, lo hacen específicamente adecuado para su explotación en este tipo de salas, que cuentan ya con una dilatada y positiva experiencia en todo el mundo.

Por ello, este Ministerio, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, oído el Consejo Superior de Cinematografía y previa solicitud de informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, tiene a bien disponer:

Artículo 1.º En las capitales de provincia y ciudades de más de 50.000 habitantes, en las zonas de interés turístico y en aquellas localidades en que lo aconsejen circunstancias especiales, podrán establecerse, sin perjuicio de la competencia de otros Departamentos y previa autorización, en cada caso,

de este Ministerio, salas con cabida máxima de 500 espectadores y con libertad de precio en sus entradas, destinadas a programar exclusivamente películas extranjeras en versión original o subtitulada y españolas que hayan sido declaradas de «especial interés», conforme a lo dispuesto en el artículo tercero de la Orden de 19 de agosto de 1964.

Art. 2.º En todo caso, las salas que se acojan a esta disposición, deberán proyectar por cada tres días de película extranjera, un día de película española declarada de «especial interés».

Art. 3.º Independientemente de los beneficios de que actualmente disfrutan las películas en versión original o subtitulada, a efectos de importación y cánones, la explotación de copias con tales características de películas que simultáneamente se exhiban en otras salas en versión doblada, será especialmente tenida en consideración a efectos de puntuación para las distribuidoras en el baremo que regula el artículo 26 de la Orden de 19 de agosto de 1964.

Igualmente, se considerará puntuación especial por la distribución de películas de «especial interés» en las salas a que se refiere esta Orden.

Art. 4.º La censura de películas destinadas a su programación en las salas a que se refiere esta Orden se ajustará a lo dispuesto en los artículos 61, 62 y 63 del Reglamento de Censura y Apreciación de Películas, aprobado por Orden de 10 de febrero de 1965.

Lo digo a VV. II. para su conocimiento y efectos.
Dios guarde a VV. II. muchos años.
Madrid, 12 de enero de 1967.

FRAGA IRIBARNE

Ilmos. Sres. Subsecretario de Información y Turismo y Director
general de Cinematografía y Teatro.

Este texto, publicado en el Boletín Oficial del Estado de España el **20 de enero de 1967**, establecía con detalle una regularización para la exhibición de películas en versión original subtitulada en los cines españoles. Así, esta nueva reglamentación venía a sustituir la *Orden del 31 de diciembre de 1946*, decretando en qué casos y en qué establecimientos se permitía la proyección de películas subtituladas en España.

De acuerdo con la Orden, la razón tras la regularización de los subtítulos viene dada, por un lado, por el aumento del número de turistas en España durante los años sesenta y, por otro, para ofrecer un espacio en los cines españoles a “películas de calidad y de carácter minoritario”. Así, la Orden decreta que tan solo podrán proyectarse películas en versión original subtitulada en aquellos cines con un aforo máximo de 500 personas ubicados en capitales de provincia o con ciudades de más de 50 000 habitantes.

Este texto, de nuevo, tiene un gran interés histórico para entender la evolución de la TAV y sus modalidades específicas en nuestro país. En concreto, creemos que este es un documento relevante para conocer mejor la historia del subtulado en España, una modalidad que ha estado, tradicionalmente y hasta los años 2000 y 2010, poco extendida en nuestro país.