



La traducción de indicios gráficos en las películas de los años 40. Sobre una colección de imágenes realizadas por Ramón de Baños

Graphic Sign Translations in Films from the 40s. A Collection of Images Made by Ramón de Baños

MARÍA BEGOÑA SÁNCHEZ GALÁN

Universidad de Valladolid. Campus María Zambrano, plaza de la Universidad, 1,40005, Segovia (España).

Dirección de correo electrónico: mariabegona.sanchez@uva.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3578-8446>

Recibido: 31/1/2018. Aceptado: 18/6/2018.

Cómo citar: Sánchez Galán, María Begoña, «La traducción de indicios gráficos en las películas de los años 40. Sobre una colección de imágenes realizadas por Ramón de Baños», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21 (2019): 291-321.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.291-321>

Resumen: Ramón de Baños, destacado cineasta de las primeras décadas del cine español, realizó en los años cuarenta una serie de rótulos y traducciones de indicios gráficos que hasta ahora no habían sido investigados. Este artículo presenta una muestra de estos documentos y analiza el papel que juegan en el estudio de la historia de la traducción audiovisual en España. Estos materiales inéditos, conservados en el Museo de la Filmoteca Española, permiten repasar las circunstancias que rodearon las traducciones audiovisuales en la posguerra española e invitan a plantear nuevas preguntas en torno a la historia del doblaje en España.

Palabras clave: Historia de la traducción audiovisual, historia del cine, Ramón de Baños, rótulos cinematográficos, títulos de crédito.

Abstract: Ramón de Baños, one of the most important pioneers of the Spanish cinema, made a series of letterings and graphic signs' translations in the forties that have not been researched so far. This article presents a sample of these documents and analyses the role they play in the study of the history of audiovisual translation in Spain. These unpublished materials, preserved in the Museo de la Filmoteca Española, enable us to review the circumstances that surrounded the audiovisual translations after the Spanish Civil war and invite us to set new questions about the history of dubbing in Spain.

Keywords: History of audiovisual translation, history of film, Ramón de Baños, title cards, title sequences.

Sumario: 1. Introducción y apuntes metodológicos, 1.1. Principales características de nuestro objeto de estudio, 1.2. Metodología de la recuperación de materiales en archivos fílmicos; 2. La recuperación de la colección de rótulos de Ramón de Baños; 3. El papel de los cineastas en el origen de la traducción audiovisual en España; 4. Tipología y ejemplos de paratextos fílmicos; 5. Conclusiones; Referencias bibliográficas

Summary: 1. Introduction and methodological notes, 1.1. Main characteristics of our object of study; 1.2. A Methodology for the recovery of materials in film archives; 2. The restoration of the Ramón de Baños graphic signs collection; 3. The role of filmmakers in the origin of audiovisual translation in Spain; 4. Typology and examples of film paratexts; 5. Conclusions; References

1. INTRODUCCIÓN Y APUNTES METODOLÓGICOS

Desde que Edison y los Lumière inventaron el cine a finales del siglo XIX, y hasta que los avances tecnológicos cambiaron la forma de crear y entender las imágenes a finales del siglo XX, todo lo que aparecía en las películas existía y se situaba físicamente ante la cámara. Durante el primer siglo de la historia del cine los personajes, los paisajes, los decorados, el vestuario, los rótulos, los dibujos, los textos, todo lo que aparecía en la imagen, tenía que colocarse delante del objetivo. Incluso los efectos especiales se elaboraban mediante técnicas físicas que engañaban a la mirada con el uso de maquetas, pinturas, cortes en la película, dobles impresiones y un sinfín de trucos para los que se elaboraban materiales y objetos específicos. Todo, absolutamente todo lo que se veía en la pantalla se podía tocar y había sido dibujado, cosido, fabricado o construido por alguien.

Estas tareas artísticas y artesanales definieron el trabajo de los profesionales del cine durante varias generaciones. Nadie imaginaba entonces que, con el paso del tiempo, se iban a inventar unos equipos capaces de recrear todos estos oficios de manera digital, que el trabajo manual iba a ser sustituido por operaciones electrónicas, que las máquinas lo iban a guardar todo en memorias intangibles y que las antiguas herramientas, diseños, maquetas y dibujos se iban a convertir en piezas de museo, restos arqueológicos únicos, objetos de estudio de una metodología de investigación llamada «arqueología industrial».

Cuando a España llegaba una película extranjera y el distribuidor decidía traducirla para exhibirla doblada al español, también se producían materialmente los sonidos e imágenes que iban a formar parte de la nueva versión. Se adaptaban los diálogos, se grababan las voces de nuevo y se volvían a dibujar los rótulos para, con todo ello, editar una nueva versión de la película creada específicamente para el mercado español. Las traducciones audiovisuales generaban, por lo tanto, sus propios materiales físicos que, como el resto de los objetos que formaban parte de la película, se reciclaban o se tiraban una vez cumplida su función.

Por desgracia, la mayoría de las versiones adaptadas a lo largo de las primeras décadas de la historia del cine se perdieron y, con ellas, desaparecieron los primeros doblajes y las traducciones que se realizaron para el estreno de las películas en España. En la actualidad, cuando nos sentamos ante un clásico del cine, lo que vemos es una nueva versión remasterizada para su comercialización internacional a la que se le ha añadido una pista de audio con el doblaje en español. Por lo general, y ante la imposibilidad de encontrar las primeras versiones, en España se utilizan los doblajes realizados posteriormente para el pase de las películas por televisión. En el caso de que estos tampoco existan, la película se edita subtitulada o se encarga un doblaje completamente nuevo. En lo que se refiere a la imagen, se mantiene la versión original y se distribuye un único montaje para todos los mercados. Esto afecta a los títulos, los créditos y los indicios gráficos, que no se sustituyen y se traducen mediante el uso de insertos.

La dificultad de localizar las adaptaciones que se hicieron de las películas en la época de su estreno impide que se pueda mostrar cómo fueron las primeras traducciones audiovisuales realizadas en España. A pesar de ello, el trabajo de recuperación de materiales en archivos fílmicos nos ha permitido localizar una pequeña muestra de indicios gráficos traducidos al español en la década de los cuarenta. Es de ellos de los que queremos hablar en este artículo: de una colección de dibujos y rótulos que se conservan en el Museo de la Fílmoteca Española y que fueron realizados por Ramón de Baños, uno de los grandes pioneros del cine español, para formar parte de las versiones dobladas de un centenar de filmes extranjeros. Se trata de papeles y cartulinas, letras blancas dibujadas sobre un fondo negro, que se elaboraron para que los espectadores pudiesen leer en su propio idioma los indicios textuales y gráficos que aparecían en las películas. Esos dibujos son ahora piezas de museo que, ocho décadas después de su realización, ayudan a conocer un poco mejor la historia de la traducción audiovisual. El hecho de que no se puedan localizar las versiones en las que se utilizaron los convierte, además, en materiales inéditos que nos acercan a una época y a unas prácticas profesionales que ya han desaparecido.

1. 1. Principales características de nuestro objeto de estudio

La colección de la que estamos hablando está formada por fotografías y dibujos pintados a mano sobre cartones de distintas texturas

en los que Ramón de Baños sustituía el texto original por su traducción al español, filmaba de nuevo el plano y lo introducía en la versión doblada que se iba a estrenar en los cines. Veamos un ejemplo. En la primera ilustración mostramos el título de la película *It Started with Eve*, dirigida por Henry Koster en el año 1941 y estrenada en España en junio de 1944 con el título de *Casi un ángel*.¹

Ilustración 1



It Started with Eve (*Casi un ángel*), de Henry Coster, 1941.

Captura del título original (izquierda) y cartón realizado por Ramón de Baños para la versión española (derecha). Filmoteca Española.

Para facilitar el análisis de las imágenes, hemos montado todas las ilustraciones con la misma estructura. En este caso, en la imagen de la izquierda vemos el título original tal y como aparece en la copia comercializada en DVD. En la imagen de la derecha vemos el cartón que Ramón de Baños dibujó para la versión española de la cinta. Se trata de unas letras dibujadas a mano sobre una cartulina texturizada de 28 x 22 cm. El primer título forma parte de la obra original y va a permanecer en la película para siempre. El segundo se realizó para el estreno de la película en España y, dado que no se conservan copias de aquella versión, solo se puede estudiar a partir de este dibujo, que actualmente se conserva como pieza de museo.

En este artículo queremos presentar a los especialistas en historia de la traducción audiovisual la existencia de estos materiales, hacer una breve semblanza de su autor, recordar el modo en que se elaboraban las traducciones de los códigos gráficos de las películas en los años cuarenta

¹ Cartelera madrileña, *ABC* del 29 de junio de 1944, p. 26.

y repasar las circunstancias de la década en la que el doblaje se convirtió en la única opción aceptada para la exhibición del cine internacional en España.

1. 2. Metodología de la recuperación de materiales en archivos fílmicos

Antes de abordar las características de los materiales que han dado lugar a este artículo, conviene explicar brevemente en qué consisten las tareas de recuperación de materiales en archivos fílmicos para así entender cómo han llegado estos documentos a nuestras manos. Hablamos de una práctica que integra las técnicas de la Arqueología Industrial y los métodos de descripción y análisis de las Ciencias Documentales. Su objetivo es la localización, recuperación, descripción, análisis, catalogación, archivo, preservación y difusión de todos los productos que la industria del cine ha ido generando desde su nacimiento. Los encargados de esta tarea son los trabajadores de las filmotecas, que en ocasiones cuentan con la ayuda de investigadores y expertos que les asesoramos en esta misión de preservación y difusión del patrimonio cinematográfico español.

Estos trabajos se realizan siguiendo las recomendaciones de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), en la que expertos de todo el mundo comparten los procedimientos más eficaces para la gestión del patrimonio audiovisual². El investigador que más aportaciones ha realizado a esta temática en España ha sido Alfonso del Amo García, cuyo manual para la *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca* (1996), se ha convertido en un referente obligado para todos aquellos que nos dedicamos a recuperar documentos fílmicos.

El procedimiento que seguimos, basado en la práctica profesional de los trabajadores de la institución, se resume en los siguientes pasos³:

² En la página web internacional de la FIAF se pueden encontrar recursos y bibliografía que aportan información sobre todos los procedimientos de recuperación fílmica: <https://www.fiafnet.org/>

³ La propia institución resume el procedimiento en el siguiente enlace de su página web: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/ccr/que-hacemos/servicio-de-recuperaci-n.html>

- a) Localización y recuperación de los materiales. Trabajos de seguimiento y gestión para conseguir que los documentos no se pierdan y se depositen en las instituciones encargadas de la gestión del patrimonio.
- b) Identificación y catalogación provisional de los materiales con el fin de conocer qué documentos forman parte del lote que se ha recuperado, en qué estado se encuentran y cómo se va a abordar su estudio y conservación.
- c) Determinación del contexto. Búsqueda de materiales similares y de otros documentos relacionados con la empresa o el autor de los objetos que estamos estudiando.
- d) Revisión de la bibliografía disponible para establecer el estado de la cuestión y abordar el estudio con fuentes bien documentadas.
- e) Trabajo de campo y observación. Análisis pormenorizado de los materiales, descripción formal y de contenido, y búsqueda de relaciones con otros materiales.
- f) Datación, clasificación y análisis. Introducción en las bases de datos y selección de las mejores condiciones posibles de conservación de los materiales.
- g) Interpretación que ayude a conectar todos los datos recogidos.
- h) Síntesis del procedimiento y redacción de la historia de nuestros documentos.

Siguiendo a grandes rasgos tales procedimientos, los profesionales de las filmotecas dedican todo su esfuerzo a buscar cualquier material, por pequeño que sea, que haya dejado una huella susceptible de ofrecer información sobre la historia del cine. En el desarrollo de esta actividad se preservan todos los documentos y objetos que ha generado la industria cinematográfica española. No se ejecutan filtros de valor económico, de autoría o de calidad subjetiva de una obra. Para los encargados de esta tarea todo es importante porque cada elemento, por pequeño que sea, forma parte de la historia de la actividad profesional e industrial que se está estudiando. Los investigadores de las filmotecas, como buenos arqueólogos que son, saben que no son las piezas aisladas las que aportan significación a los materiales, sino la suma de cada uno de los elementos dentro de un contexto. Nunca se sabe con certeza qué pequeña huella o resto arqueológico va a ayudar a desvelar las claves de la historia.

Los cartones que han dado lugar a este artículo son fruto de los trabajos descritos anteriormente y su recuperación cumple con los objetivos de la Arqueología Industrial aplicada no solo al estudio de la

historia del cine español, sino también al de la historia de la traducción audiovisual que, como bien nos recuerda José Antonio Sabio Pinilla, en alusión a Anthony Pym, nos ayuda a contestar «en todo o en parte a la compleja pregunta del ¿quién tradujo qué, cómo, dónde, cuándo, para quién y con qué efecto?» (Sabio Pinilla, 2006: 39).

2. LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE RÓTULOS DE RAMÓN DE BAÑOS

Ramón de Baños (1890-1980), fue una de las figuras más destacadas de la historia del primer cine español. Inició su carrera a muy temprana edad de la mano de sus dos hermanos mayores, Francisco y Ricardo, profesionales de reconocido prestigio en los sectores de la fotografía y la cinematografía. Juntos y por separado, los hermanos Baños obtuvieron grandes éxitos que han pasado a formar parte de la historia del cine. En 1911 Ramón de Baños emigró a Belén do Pará, en Brasil, y allí realizó documentales, noticieros y películas publicitarias que él mismo editaba y más tarde proyectaba en el cine de la ciudad. Gracias a estos trabajos Ramón de Baños figura también en la lista de los pioneros del cine brasileño. Repasar su extensa filmografía exigiría un espacio del que no disponemos, por lo que remitimos al lector a la biografía de los Hermanos Baños escrita por Francesc De Lasa (1996) y, en general, a cualquiera buen manual o enciclopedia dedicada a la historia del cine español.

Es difícil saber cuántos trabajos llevó a cabo Ramón de Baños a lo largo de toda su carrera porque los datos que aparecen publicados en algunos textos son confusos, contradictorios e incompletos. Sabemos que trabajó como fotógrafo, operador de cámara, operador de truca, técnico de efectos especiales y de cine de animación, técnico de laboratorio, editor, proyccionista, documentalista, realizador de cortos publicitarios, representante de la casa Pathé en España y, tal y como aparece en los índices cinematográficos de la época, también como «ferrador de carteles para cine y publicidad» (*Índice cinematográfico...*, 1941: 227).

A estas tareas hay que sumar la de «epigrafista», que era el nombre con el que se conocía en aquella época a los dibujantes de intertítulos y títulos de crédito para las películas. Esta fue una de las primeras funciones que le encomendaron en la Hispano Films, productora creada por Albert Marro en 1906 (García Fernández, 1992: 16) y en la que su hermano Ricardo consiguió sus primeros éxitos comerciales (Seguin,

1995: 7). El mismo Ramón de Baños describió brevemente estos trabajos en la pequeña autobiografía en la que narró sus primeros años de profesión y sus aventuras en Belén do Pará:

Jo dibuixaba els títols de la portada i el subtítols, i els adornaba amb vinyetes molt artístiques, i és que, como a tenia certa facilitat per dibuixar, als vespres anava a uns cursos de dibuix lineal i ornament a l'Escola d' Arts i Oficis de la Llotja (Baños Martínez, 1991: 29).

Ramón de Baños continuó dibujando títulos y textos a lo largo de toda su trayectoria profesional, tanto en su productora, como en los laboratorios para los que trabajó. Estas tareas formaron parte del quehacer de un profesional completo que, como podemos ver por su larga lista de habilidades, era capaz de abordar todas las funciones necesarias para la realización de una obra audiovisual.

Los materiales que presentamos en este artículo son suyos y fueron localizados y trasladados a Madrid, a finales de la década de los setenta, por Ramón Rubio, responsable del departamento de Recuperación de la Filmoteca Española. Desde entonces han permanecido al cuidado de Elena Cervera, responsable de la Colección-Museo de esta misma institución. El mimo con el que se ha custodiado estos papeles hace que, a pesar de su fragilidad, estén en buen estado de conservación.

Hace unos años decidimos analizar estos materiales en profundidad y, desde el primer momento, fuimos conscientes de que el trabajo no iba a ser nada fácil. Darle un orden provisional a estos materiales fue una tarea titánica. Los papeles estaban repartidos en varias docenas de carpetas sin una lógica aparente y, para poder organizarlos, tuvimos que revisar los documentos uno a uno y describirlos en función de su factura, marcas en el material, calidad del papel, color de las pinturas utilizadas y contenido de cada una de las piezas. De esta revisión obtuvimos una primera clasificación que nos permitió empezar a obtener datos concretos de las más de 900 piezas diferentes que componían el fondo. El paso siguiente consistió en consultar todas las bases de datos cinematográficas disponibles, tanto las de acceso público como las destinadas a los profesionales de las filmotecas, en un intento de asociar cada una de las piezas al título de una obra cinematográfica concreta. Tras ello, buscamos las copias comercializadas de estos títulos para poder confirmar que los rótulos aparecían realmente en las obras a las que las habíamos adscrito, pero muchas de estas películas no forman parte de los

catálogos de las distribuidoras y tampoco han llegado a pasarse por televisión, por lo que solo hemos conseguido ver algunos ejemplos. En lo que respecta a la localización de las versiones españolas de las que formaron parte estos rótulos, el trabajo ha dado aún menos resultados. La mayoría de ellas se ha perdido y no es posible acceder a las primeras adaptaciones de estas películas para el mercado español.

Como resultado de todo este trabajo de investigación, conseguimos identificar unos 160 títulos de películas en los que se pueden ubicar estos materiales sin margen de duda. Hay también documentos aislados que no tienen relación con ninguna de las películas de las que existen registros. A esto hay que sumar diez títulos que no aparecen en las bases de datos oficiales, pero que pasaron censura y conservan expediente en el Archivo General de la Administración (AGA).

A grandes rasgos, los títulos identificados se pueden agrupar en cuatro grandes categorías. La primera está formada por una serie de títulos de crédito originales realizados para películas de producción española. Esta serie reúne unos 100 rótulos. La segunda categoría, la más numerosa, formada por unos 650 rótulos, reúne las traducciones al castellano de los títulos de crédito y los indicios gráficos de más de un centenar de películas extranjeras. En la tercera categoría hemos agrupado unos 100 dibujos realizados para películas de contenido publicitario. Por último, hemos creado una cuarta categoría en la que hemos incluido unos cartones, mucho menos numerosos y aún pendientes de revisión, que parecen haber sido creados para reportajes de bodas y otros eventos sociales de la época.

En este artículo queremos centrarnos exclusivamente en los cartones dedicados a traducir los títulos de crédito de películas internacionales para su adaptación al mercado al español. Se trata de unos 650 rótulos que hemos conseguido vincular a 112 títulos de películas. Todos juntos forman un corpus que nos permite estudiar las circunstancias en las que se llevaron a cabo los doblajes en los años cuarenta. De los 112 títulos que consideramos convenientemente identificados, tres fueron producidos en Alemania, nueve en Francia, cinco en Italia, cuatro en el Reino Unido y noventiuno en Estados Unidos. Quedan algunos títulos pendientes de comprobación, pero de momento solo vamos a trabajar con los que están confirmados para no llegar a conclusiones erróneas.

En lo que respecta a los años de producción de estas películas, la más antigua pertenece a 1931 y la más reciente es de 1953, aunque es importante indicar que los años de producción de las películas no se

corresponden con la época en la que se realizaron las traducciones. Una vez identificados los títulos hicimos una intensa búsqueda hemerográfica y descubrimos que la mayoría de los títulos de nuestro listado, incluso los producidos en los años treinta, se habían estrenado o reestrenado en España en la década de los cuarenta, período en el que era obligatorio doblar las películas al español para conseguir una licencia de exhibición.

De todo nuestro listado de títulos, solo hay uno que todavía no hemos conseguido ubicar en la década de los cuarenta. Se trata de *La dama azul*, título español de *Pour un sou d'amour* (1931), de Jean Grémillon. Su año de producción coincide con el momento en el que el doblaje daba sus primeros pasos en España, de ahí que este título sea de especial interés para nuestra investigación en historia de la traducción audiovisual.

Ilustración 2



La dama azul, de Jean Grémillon, 1931.

Programa de mano (izquierda) y recortes de prensa de *El Sol*, 1 de octubre de 1933 (superior derecha) y *Heraldo de Madrid*, 12 de septiembre de 1933 (inferior derecha).

Tal y como aparece en la prensa de la época *La dama azul*, película francesa interpretada por el tenor André Baugé, se estrenó el 10 de julio

de 1933⁴ en el Teatro Fígaro de Madrid y se exhibió en distintos cines del territorio español al menos hasta agosto de 1934.⁵ La película se publicitó como una versión hablada en francés y en español.

La información que hemos recuperado no deja claro qué parte de la película se proyectó doblada. En el programa de mano (ilustración 2), puede leerse que la película era «hablada en español por el sistema de dobles». En la cartelera de los periódicos, sin embargo, leemos que se trataba de una «versión española y francesa» en la que las canciones estaban interpretadas, en español, por el tenor francés André Baugé. La crítica de la película publicada en el diario *ABC* del 11 de julio de 1933 indicaba, por el contrario, que «el diálogo se mantiene en francés, y las canciones, a cargo de “dobles”, restan méritos a los intérpretes de la comedia, cuyos primeros planos están confiados a Josseline Gael, André Bauge y Charles Dechamps».

¿Cómo fue realmente esta proyección? ¿Cómo eran las proyecciones de las primeras películas traducidas y dobladas al español? Sin duda, todos los datos que consigamos localizar sobre el estreno de esta película nos van a ayudar a conocer un poco mejor la historia de la traducción y el doblaje en España, que comenzaron a desarrollarse, precisamente, en esos años. Según los datos que aporta el historiador Alejandro Ávila (1997), las primeras películas que se doblaron para el mercado español se sonorizaron en los estudios que la Paramount tenía en la ciudad francesa de Joinville. España no contó con instalaciones de doblaje hasta julio de 1932, momento en que Adolfo de la Riva y Pedro Trilla inauguraron T.R.E.C.E. (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles). Ávila afirma que la primera película que se dobló en estos estudios fue *Rasputin* (Ávila Bello, 1997: 44). No hemos encontrado ninguna referencia a ese título exacto, por lo que entendemos que podría tratarse de la película *Rasputin and the Empress* (1932), dirigida por Richard Boleslawski y estrenada en Barcelona el 14 de noviembre de 1933 con el título de *Rasputin y la zarina*.⁶

La dama azul se estrenó en julio, unos meses antes que *Rasputín*. Si realmente fue este el primer título doblado en nuestro país, el doblaje de *La dama azul* debió de realizarse en Francia. Y entonces las preguntas que nos surgen son: ¿por qué dibujó Ramón de Baños la traducción del

⁴ Cartelera de Madrid, *ABC* del 9 de julio de 1933, p. 40.

⁵ Aparece en la cartelera de *La Vanguardia* del 8 de julio de 1934, p. 12.

⁶ *La Vanguardia* del 15 de noviembre de 1933, p. 14.

título?; ¿existe la posibilidad de que esta película se doblase en España?; ¿o se reestrenó en la década de los cuarenta sin que haya quedado constancia de ello?; o ¿qué lugar ocupa *La dama azul* en la historia de la traducción y el doblaje en nuestro país?

Tal y como hemos comentado, el resto de las películas de los años treinta que aparecen en nuestro listado se reestrenaron en la década de los cuarenta. Un ejemplo de ello es el otro título de 1931 que forma parte de nuestra colección. Se trata de *The Finger Points* (1931), dirigida por John Francis Dillon y traducida como *El dedo acusador*. De esta película hemos conseguido averiguar que se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid en julio de 1934,⁷ pero también hemos localizado un posible reestreno en la década de los cuarenta, ya que la película aparece en la cartelera del Cine Muñoz Seca de Madrid el domingo 26 de mayo de 1942.⁸

Ilustración 3



Cartones de los títulos realizados por Ramón de Baños para las versiones españolas de *La dama azul*, de Jean Grémillon, 1931 (izquierda) y *El dedo acusador*, de John Francis Dillon, 1931 (derecha). Filmoteca Española.

El hecho de que el grueso de las películas de nuestra colección se estrenase o reestrenase en los cuarenta, ubica los rótulos que estamos estudiando en el período en el que el doblaje se instauró en España casi como única opción de acceso a las películas extranjeras.

⁷ La crítica al estreno puede leerse en el diario *Ahora* del martes 31 de julio de 1934, p. 24.

⁸ Cartelera de Madrid, *ABC* del 26 de mayo de 1942, p. 24.

3. EL PAPEL DE LOS CINEASTAS EN EL ORIGEN DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN ESPAÑA

Desde la perspectiva de los historiadores del cine, todo apunta a que los primeros traductores audiovisuales de nuestro país fueron los propios cineastas, a los que se encargaba la traducción de los rótulos, con mayor o menor acierto, desde la época del cine mudo. Daniel Sánchez Salas (1999), en un artículo dedicado a los rótulos en el cine español de los años veinte, hacía referencia al origen profesional de los «titulistas» y comentaba que lo habitual era «que el rotulado lo realizara una persona con más funciones dentro de la película», fuesen estos operadores, productores, realizadores o guionistas (Sánchez Salas, 1999: 435). A estos profesionales se unieron pronto escritores que, además de crear los rótulos, se encargaban de adaptar las obras literarias que se llevaban a la pantalla, entre ellos Francisco Elías, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín o Jacinto Benavente. En este mismo artículo, Sánchez Salas describía cómo eran las tareas de adaptación de los intertítulos a nuestra lengua durante la época del cine mudo. Reproducimos sus palabras porque consideramos que tienen muchísimo interés para esta investigación:

Otro tipo de tarea era la traducción de intertítulos al español de películas extranjeras, labor en la que destacó Fernando Díaz Alonso. (...) Las polémicas sobre estas traducciones constituyeron uno de los principales temas de las referencias al rotulado en la prensa cinematográfica española de los 20, desde la aparición de barbarismos hasta lo ampuloso de la traducción, pasando por la queja de desvirtuar el sentido de la película. Sin ir más lejos, la adaptación al español de los intertítulos de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) para su estreno en nuestro país fue realizada por el dramaturgo Manuel Linares Rivas y recibió de Fernández Cuenca un durísimo comentario donde se la citaba como ejemplo de lo que nunca debe ser un rotulado.

En *Popular Film*⁹ encontramos una descripción de cómo se realizaba la adaptación de títulos extranjeros que demuestra la naturaleza distinta de esta tarea frente a la del titulador en el idioma original: «Es un oficio que requiere (...) la condición necesaria (...) de pasar muchas horas en salas de proyección muy reducidas, sin aire, sin perder un momento de vista la

⁹ El autor hace referencia al artículo «Los títulos de las películas» (1928: 4), de autor anónimo.

pantalla, sentado junto a una mesita sobre la cual se encuentra una pequeña lámpara que ilumina tan solo 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» (Sánchez Salas, 1999: 435-436).

El profesional dedicado a la elaboración de rótulos recibía el nombre de «epigrafista». Luis Gómez Mesa, en el artículo «Titulación, diálogo y doblaje», publicado en el *Índice cinematográfico de España de 1941*, hacía una descripción de la figura de este profesional, al que directamente le atribuía la responsabilidad de la traducción y redacción de los «letreros»:

Con las películas extensas, de largo metraje, adaptaciones de novelas y obras teatrales, surgen los títulos, los epígrafes: la palabra escrita. (...) A las múltiples profesiones que la complejidad industrial artística del cine exige, se añade una nueva: el epigrafista. (...) El trabajo es importante. Se precisa conocer idiomas y, principalmente, el propio, en nuestro caso el español. No se trata solo de traducir. Es trasladar a nuestra lengua una explicación escrita de un relato que es una sucesión de imágenes y hacerlo de forma que no extrañe al temperamento de nuestro público. Como lo primordial en una película es la imagen, la traducción –completa y completamente libre– de los letreros, admite supresiones, alteraciones y agregaciones, con tal que obedezcan al gusto hispánico (Gómez Mesa, 1941: 106-107).

Gómez Mesa reivindicaba en este artículo la importancia de contratar a escritores profesionales para realizar el trabajo de adaptación de los rótulos al español y culpaba de la mala calidad del contenido de los textos a los productores de las películas, a los que acusaba de encargarle estas tareas a profesionales del cine «sean o no escritores» (Gómez Mesa, 1941: 107).

La ardua tarea de traducir las películas en la década de los treinta fue descrita posteriormente por los hermanos Jerónimo y Miguel Mihura, que figuran entre los primeros traductores y ajustadores de diálogos de las películas que se doblaron en estudios españoles. Julián Moreiro (2004), en la monografía dedicada a Miguel Mihura, narra cómo se realizaron los primeros doblajes en los estudios CEA, fundados en 1933:

Entre otras cosas, allí se doblaron películas de Columbia, importadas por la productora valenciana Cifesa, y de la Warner Brothers, con la supervisión en este último caso de Luis Buñuel. Eduardo García Maroto se encargaba del montaje, Jerónimo de la dirección de doblaje y su hermano Miguel de adaptar los diálogos. (...) La tarea de Mihura en los estudios de doblaje era ardua y pesada, aunque no carecía de algún atractivo: «Frente a la moviola, viendo la imagen de la película una y otra vez, iba escribiendo los diálogos en español y adaptándolos a los movimientos de los labios y los actores. Era un trabajo de chinos, un trabajo anónimo, además, pero a mí me divertía» (Moreiro Prieto, 2001: 165-166).

A pesar de tratarse de un trabajo anónimo, Mihura recibió cierto reconocimiento por la calidad de los diálogos de la primera traducción de *Una noche en la ópera* (1935), dirigida por Sam Wood, primera película de los hermanos Marx que se dobló al español.

El cineasta Eduardo García Maroto, editor de los doblajes de los que estamos hablando, también hizo referencia a estos trabajos en su autobiografía:

Los estudios (CEA) montaron una sección de doblaje compuesta por Miguel Mihura, como adaptador del diálogo original, su hermano Jerónimo, como director, y yo, como jefe de montaje. Empezamos a trabajar con las películas de Columbia que importaba Cifesa. (...) Warner Brothers encargó a CEA el doblaje de sus producciones y nombró supervisor de las mismas a Luis Buñuel. Este era muy meticuloso y en más de una ocasión me hizo retocar algunos «takes» con el fin de intentar mejorarlos, pues entonces el ajuste se hacía en el montaje, «chuleteando» las frases y palabras cuando quedaban decaladas, aunque si el actor las dejaba cortas o largas de medida había que proceder a su repetición (García Maroto, 1988: 84).

Han sido muy pocos los profesionales del cine español que han dejado escritas sus memorias, por lo que no es fácil encontrar referencias a estas labores de traducción y adaptación que, por lo que parece, ellos mismos consideraban trabajos menores. Ramón de Baños no dejó nada escrito sobre estas tareas y tampoco lo hizo su biógrafo, Francesc de Lasa. A pesar de ello, los datos con los que contamos indican que, durante varias décadas, las traducciones audiovisuales corrieron a cargo de los técnicos de los equipos de doblaje de las películas. En el mejor de los casos, dichos equipos estaban formados por guionistas y directores de amplia formación cinematográfica y con capacidad para adaptar los textos con

absoluta precisión. El importante papel que estos profesionales ocuparon en la historia de la traducción audiovisual no ha sido lo suficientemente investigado, entre otras cosas, porque es muy difícil encontrar documentos que nos hablen de estos trabajos. De ahí la importancia que nuestra colección de rótulos adquiere para esta temática, porque nos permite recuperar cientos de imágenes que confirman que los cineastas, en nuestro caso Ramón de Baños, formaban parte de la lista de los primeros traductores audiovisuales de la historia del cine en España.

La falta de reconocimiento de los traductores audiovisuales contrasta con la importancia que adquirió su labor en los años cuarenta, década en la que el doblaje se convirtió en requisito obligatorio para poder estrenar una película extranjera en España. Tras la Guerra Civil, el castellano se utilizó como herramienta ideológica al servicio de la identidad nacional y su defensa afectó directamente a la industria cinematográfica. En aquella época estaba mal visto utilizar cualquier tipo de extranjerismo y lo correcto era, siempre, sustituir las palabras extranjeras por expresiones en español. Puede verse un claro ejemplo de la defensa del castellano y el rechazo a los «elementos exóticos colonialistas» en las siguientes palabras:

No por mezquino espíritu de xenofobia, sino por exigencias del respeto que debemos a lo que es entrañablemente nuestro, como el idioma, precisa desarraigar vicios de lenguaje que, trascendiendo del ámbito parcialmente incoercible de la vida privada, permiten en la vida pública la presencia de modas con apariencia de vasallaje o subordinación colonial. Es deber del poder público, en la medida en que ello es posible, reprimir estos usos, que contribuyen a enturbiar la conciencia española, desviándola de la pura línea nacional, introduciendo en las costumbres de nuestro pueblo elementos exóticos que importa eliminar («Orden de 16 de mayo de 1940...»).

Así comenzaba la Orden de 16 de mayo de 1940, firmada por Serrano Suñer, por la que se prohibía la utilización de «vocablos genéricos extranjeros» en «rótulos, muestras, anuncios, lugares y análogos (...), como denominaciones de establecimientos o servicios de recreo, industriales, mercantiles, de hospedaje, de alimentación, profesiones, espectáculos y otros semejantes».

En los años cuarenta, en una España que cerraba sus puertas al mundo, todo aquello que llegaba de fuera se miraba con recelo, incluso las palabras. Ese sentimiento de rechazo del «colonialismo extranjero»

afectó también a las películas que, desde Europa y Estados Unidos, llamaban a las puertas de los cines españoles en busca de una pantalla desde la que mostrarse al público. La industria del cine, al igual que el resto de las empresas, las cafeterías y hasta los carteles de las calles, hacían gala de la defensa del idioma como característica de un orgullo patrio que, entre el miedo y el desconcierto, los ciudadanos no sabían muy bien dónde ubicar.

Tanta importancia se le dio a la necesidad de defender la lengua española que, el 23 de abril de 1941, el Sindicato Nacional del Espectáculo emitió una Orden que regulaba el régimen de importaciones de películas y que, en su disposición octava, obligaba a doblar al español todas y cada una de las películas que quisieran conseguir una licencia de exhibición.

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización especial que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español («Nuevo régimen...», 1941: 18).

A pesar de la importancia histórica que tuvo esta Orden para el cine español, no se publicó jamás en el *Boletín Oficial del Estado*, no sabemos si por un descuido o porque se trataba de una orden interna del Sindicato del Espectáculo. Aparece recogida, no obstante, en los capítulos de legislación de los anuarios del sector y en la prensa especializada. Puede leerse completa, por ejemplo, en el número de *Primer Plano* publicado el domingo 27 de abril de 1941 y referenciado en la cita anterior.

Esta disposición se entendió, desde el principio, como un arma de doble filo. Por un lado, se consideraba una herramienta en apoyo de la producción nacional, porque el primer objetivo de la Orden era cobrar un canon de distribución a las productoras que minimizase los márgenes de beneficio que las empresas extranjeras obtenían en España. Ese canon revertiría posteriormente en ayudas y subvenciones al cine nacional. Pero, al mismo tiempo, los más críticos consideraban que la obligatoriedad del doblaje ponía en manos del enemigo el arma más potente con la que contaba la industria del cine español: el idioma.

Para el productor español, esta ley tiene, pese a estar siempre inspirada en el propósito de favorecerle, un doble aspecto. (...) Se establece el doblaje obligatorio que ya se veía practicando, pero que supone en el mercado español la entrega de un arma nuestra, posiblemente la única arma específica de la producción española, el lenguaje, a la producción extranjera que cuenta ya con otros valores en nuestro mercado («Algunas consideraciones...», 1941: 3).

A fecha de hoy parece claro que la protección de la lengua no era la motivación principal de esta Orden. Tal y como afirmaba Antonio Pacheco, Jefe del Grupo de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo en una entrevista concedida pocos días después a la revista *Primer Plano*, el interés de la Orden no radicaba en el doblaje en sí, sino en el pago de las tasas que se esperaba recibir y que el Sindicato pretendía reinvertir en la industria del cine español.

Hay quienes dicen que las películas dobladas al español perjudican nuestra producción, porque a su calidad y tecnicismo le agregamos nuestro propio idioma. Pero estos inconvenientes los hemos subsanado con nuestra disposición, porque es evidente que la inmensa mayoría de las películas se vienen doblando: solo un reducido porcentaje no incluyen esta comodidad para el espectador. Pues bien, hemos creído más beneficioso obligar a este reducido grupo a que las doblen y exigir que todas paguen las 20.000 pesetas por licencia de doblaje. Además beneficiamos a la industria nacional, porque obligamos a que estos trabajos se hagan en territorio español y por empresas españolas («El camarada Pachecho...», 1941: 10).

De estas palabras se deduce que, antes de la imposición de esta orden, el doblaje ya era una práctica habitual. Y es que, en realidad, los espectadores no iban al cine si la película no hablaba en su propia lengua. Así lo expresaba S. B. Bollar en un artículo publicado en el *Índice Cinematográfico de 1941* (1941: 477-478):

Las películas extranjeras, hasta ahora, se venían doblando casi todas, no por imposición de nadie, sino por conveniencia de los distribuidores, pues en la mayor parte de los locales los empresarios no admiten sino películas dobladas. Las películas extranjeras se valen así del instrumento de nuestra lengua y hacen incluso la competencia a las películas españolas. Por esta razón se ha establecido un canon de doblaje de 20.000 pesetas por película. Sobre la conveniencia o no de obligatoriedad del doblaje para las películas extranjeras, apenas si hay dos personas que se pongan de acuerdo. Hasta

ahora, el público, especialmente en los pueblos, es el que desea ver las películas habladas en español. Lo más sencillo es, pues, obligar a que se doblen todas, con el fin de que paguen el canon, y dejar cierta libertad a los empresarios en determinados casos. El canon que se perciba por el doblaje se destinará a impulsar y mejorar la industria del doblaje.

A pesar de que el objetivo de esta Orden era recaudar fondos para apoyar la producción nacional, la mayor consecuencia que tuvo a largo plazo fue la de la instauración del doblaje como sistema mayoritario de difusión de los productos audiovisuales en España. La obligatoriedad del doblaje llevó a los distribuidores a prescindir de la opción de los subtítulos, lo que entonces se llamaban «los letreros», y se adoptó el doblaje como sistema habitual de consumo de la producción exterior. La Orden del 23 de abril, a pesar de no haber existido oficialmente como norma legislativa, supuso el impulso definitivo del doblaje y lo llevó a convertirse en poco tiempo en una industria subsidiaria de gran importancia para el tejido empresarial del audiovisual español.

De la necesidad de doblarlo todo surgen los materiales que hoy estamos presentando. Su análisis nos permite profundizar en el estudio de la historia de la traducción y el doblaje, al mismo tiempo que nos desvela la autoría técnica de aquellas primeras traducciones.

En este apartado hemos recogido solo algunos de los testimonios que han quedado documentados en torno a la historia del doblaje y la traducción en España y todos ellos abordan la temática desde la perspectiva de la historia del cine. Para conocer en mayor profundidad la materia, remitimos a la *Historia del doblaje* de Alejandro de Ávila (1997) y, sobre todo, al libro *Traducción y nacionalismo*, en el que Ana Ballester Casado (2001) hace un repaso exhaustivo de las circunstancias culturales, legales y sociopolíticas que rodearon el desarrollo de la traducción y el doblaje en España.

4. TIPOLOGÍA Y EJEMPLOS DE PARATEXTOS FÍLMICOS

En las versiones de las películas que se adaptaban al español en los años cuarenta se traducían todo. El doblaje no solo afectaba a los diálogos, sino también a los títulos de crédito y a los indicios gráficos que aparecían en la imagen. Si en la película aparecía una carta, una receta, una página de un periódico o una indicación que tuviese importancia para

el desarrollo del relato, también se traducía al español, se dibujaba de nuevo, se volvía a filmar y se editaba en sustitución del original.

Algunos teóricos de la traducción audiovisual se han detenido en el estudio de estos indicios gráficos y han propuesto diversas tipologías de clasificación. La más sencilla es, probablemente, la de Patrick Zabalbeascoa, que divide el texto audiovisual en dos tipos de signos, «el verbal y el no verbal» y en dos canales de comunicación, «el acústico y el óptico» (Zabalbeascoa Terran, 2001: 113). De acuerdo con esta propuesta, todos los rótulos y títulos con los que estamos trabajando podrían agruparse en la categoría de textos «visuales verbales».

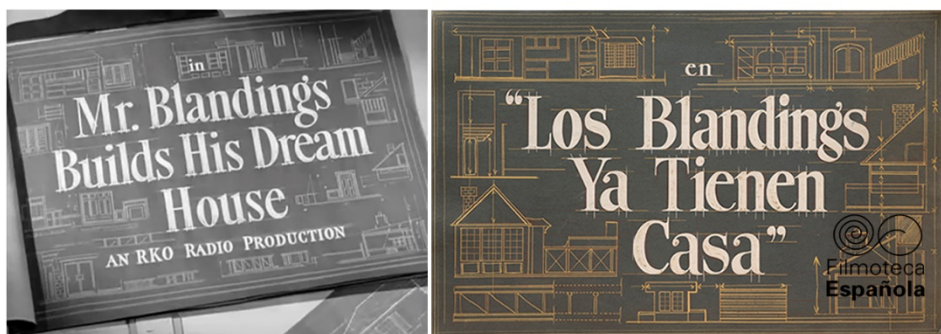
Frederic Chaume, por su parte, en el libro *Cine y traducción* (2004), hace referencia a los distintos códigos que operan en la producción de sentido de las películas y que el traductor debe conocer para analizar adecuadamente la significación del lenguaje cinematográfico. Estos códigos son: el lingüístico, el paralingüístico, el musical y de efectos especiales, el de colocación de sonido, el iconográfico, el fotográfico, el de planificación, el de movilidad, el gráfico y el sintáctico (Chaume, 2004: 19). El autor ubica los epígrafes en el capítulo de los «códigos gráficos», que se utilizan «para representar el lenguaje escrito que aparece en la pantalla». Incluye aquí los «títulos, didascalias, textos y subtítulos» (Chaume, 2004: 25).

La clasificación más completa con la que hemos trabajado a lo largo de nuestra investigación ha sido la de María José Cháves que, en su libro *La traducción cinematográfica. El doblaje*, divide los paratextos fílmicos en varias categorías (Chaves García, 1999: 60-62):

- Didascalios: incluye aquí los intertítulos del cine mudo y aquellos indicios que sirven para situar la acción en su contexto espacio-temporal.
- Subtítulos: traducciones que aparecen junto al texto original en la pantalla.
- Textos: aquellos que ayudan a que avance el relato. Pueden ser diegéticos y formar parte de la historia o no-diegéticos y estar fuera de la narración.
- Genéricos: títulos de crédito y de fin cuya función es informar sobre las características de la producción.

Veamos algunos ejemplos de estos paratextos a partir de las imágenes que forman parte de la colección que estamos estudiando. Comenzamos nuestro repaso con lo que, de acuerdo a estas nomenclaturas, podemos denominar «indicio gráfico genérico», en este caso un título de crédito. Se trata del realizado para la película *Mr. Blandings Builds His Dream House* (1948), de H. C. Porter (ilustración 4), estrenada en España en septiembre de 1949 con el título de *Los Blandings ya tienen casa*.¹⁰ Para su traducción, Ramón de Baños volvió a dibujar completos los planos de la casa de toda la secuencia de créditos en un intento de ceñirse lo máximo posible a la estética original de la película.

Ilustración 4



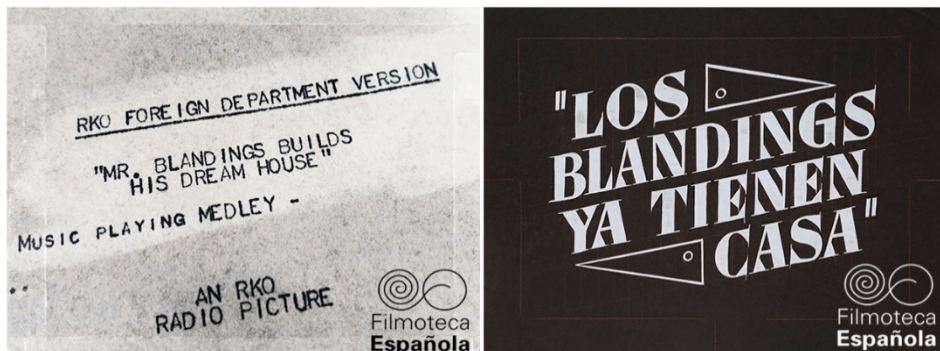
Mr. Blandings Builds His Dream House (*Los Blandings ya tienen casa*), de H.C. Porter, 1941.

Título original (izquierda) y cartón realizado por Ramón de Baños para la versión española (derecha). Filmoteca Española

Además de la secuencia de los títulos de crédito, en la colección de dibujos de Ramón de Baños se conservan algunos cartones realizados para el avance publicitario de la cinta. En la biblioteca puede consultarse, a su vez, el guion original en inglés de esta película, elemento que sin duda nos ayudará a profundizar en el estudio de todos los materiales que seamos capaces de recuperar relacionados con este título (véase la ilustración 5).

¹⁰ Cartelera de Madrid, *ABC* del 20 de septiembre de 1942, p. 29.

Ilustración 5

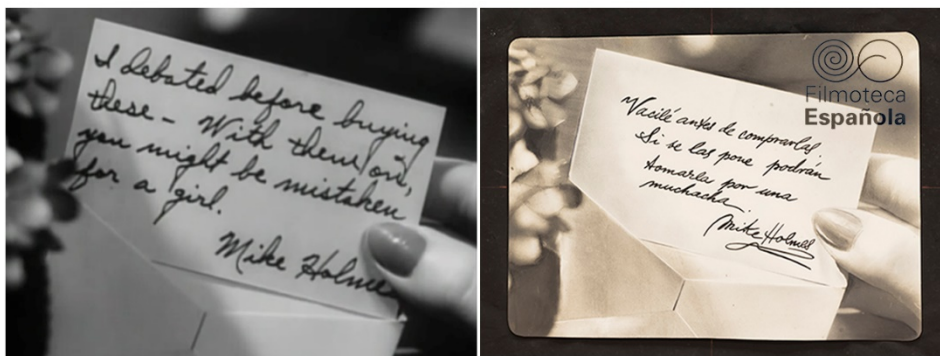


Mr. Blandings Builds His Dream House (Los Blandings ya tienen casa), de H.C. Porter, 1941.

Fragmento de la primera página del guión original (izquierda) y rótulo realizado por Ramón de Baños para el avance publicitario (derecha). Filmoteca Española

En el siguiente ejemplo mostramos un indicio gráfico del tipo texto diegético (ilustración 6). Está extraído de la película *They All Kiss The Bride* (1942), de Alexander Hall, estrenada en España en mayo de 1946 con el título de *Todos besaron a la novia*.¹¹

Ilustración 6



They All Kissed the Bride (Todos besaron a la novia), de Alexander Hall, 1942. Fotograma de la película (izquierda) y traducción del texto realizado por Ramón de Baños para la versión española (derecha). Filmoteca Española.

En la imagen vemos las manos de Joan Crawford, que acaba de recibir un ramillete de flores acompañado de una nota manuscrita en la que se lee:

¹¹ Cartelera de Madrid, *ABC* del 24 de mayo de 1946, p. 26.

«I debated before buying these – With them on, you might be mistaken for a girl. Mike Holmes». En la traducción al español el texto dice: «Vacilé antes de comprarlas. Si se las pone podrán tomarla por una muchacha. Mike Holmes». Esta nota tiene un peso específico en el relato y en la relación que mantienen los dos personajes. Se trata de un texto diegético que ayuda a que avance la narración y cuya importancia puede equipararse a la de los diálogos. En lo que respecta a su factura, vemos que Ramón de Baños positivó el fotograma en el que aparecía el texto que había que traducir y lo imprimió a un tamaño de 21 x 11 cm. La fotografía está ligeramente retocada y pegada sobre un cartón negro. El texto en inglés se ha borrado y, en su lugar, se ha escrito la traducción al español. Al superponer las dos imágenes, se puede comprobar que todas las líneas coinciden. Se trata de la misma imagen retocada y adaptada a la versión española.

El siguiente ejemplo que vamos a mostrar es un texto no-diegético realizado con una técnica similar a la anterior. En este caso también se ha fotografiado la imagen original, se ha ampliado y, sobre su fotografía, se ha pegado un papel en el que se ha traducido el texto con letras de imprenta. En este caso vemos el fragmento de un periódico que funciona como separador entre dos escenas. Las páginas de los periódicos fueron un recurso típico del lenguaje cinematográfico durante mucho tiempo, como los buenos aficionados al cine clásico bien conocen. Las cabeceras y noticias de los diarios se utilizaban como indicadores de elipsis en la narración. Podían hacer referencia a fechas, lugares, eventos e, incluso, resumir en unas líneas todo un espacio de tiempo que el guionista prefería condensar en pocas palabras.

En la ilustración 7, vemos un ejemplo de este recurso. Pertenece a la película *City of Conquest* (1941), dirigida por Anatole Litvak y estrenada en España en abril de 1946 con el título *Ciudad de conquista*.¹² La película cuenta la historia de una pareja de novios, Danny (James Cagney) y Peggy (Anne Sheridan), que decide separarse para perseguir sus sueños. Él quiere ser boxeador y ella bailarina. Los éxitos y fracasos de ambos personajes aparecen resumidos en recortes de prensa como el que mostramos en la imagen. En la captura de la película original, situada a la izquierda, leemos el siguiente texto: «Burns & Co. Registering. Large portion of Burns and Company's growing success is due to Peggy Nash, the silent half of the team». En la versión española, cuya

¹² Cartelera de Madrid, *ABC* del 20 de abril de 1946, p. 53.

traducción mostramos a la derecha, podía leerse: «Burns y Cía., han gustado. Gran parte del éxito alcanzado por la pareja de baile Burns y Cía., se debe a Peggy Nash cuyo nombre no figura en el programa». Como vemos, en este caso la traducción no es literal y se ha interpretado para adaptar mejor el texto original a la lengua de destino.

Ilustración 7



City of Conquest (*Ciudad de conquista*), de Anatole Litvak, 1940.

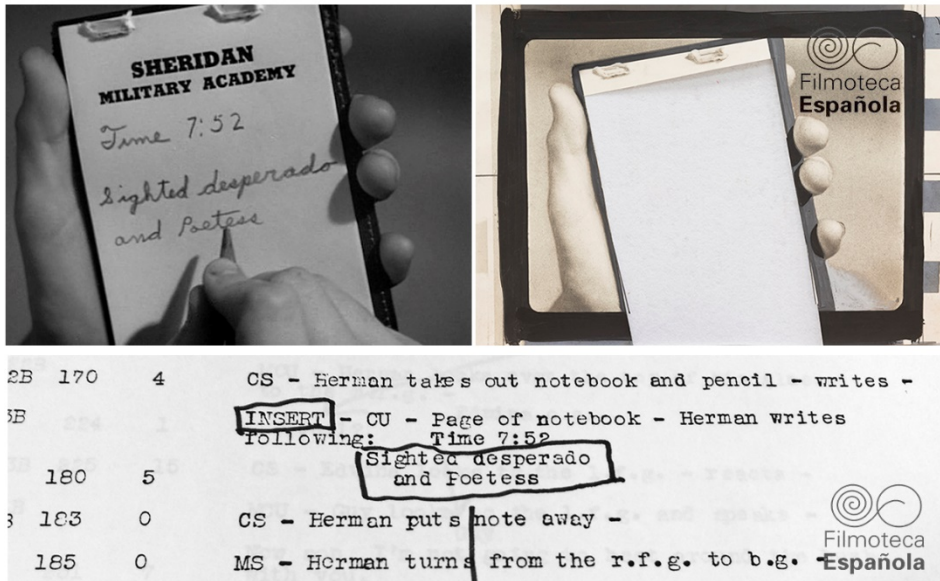
Fotograma de la película (izquierda) y traducción del texto realizado por Ramón de Baños para la versión española (derecha). Filmoteca Española.

Los siguientes ejemplos son textos diegéticos y funcionan como parte de la narración. El primero pertenece a la película *It's a Wonderful Life* (1939), dirigida por W. S. Van Dyke y estrenada en España en mayo de 1946 con el título de *En este mundo traidor*.¹³ En la ilustración 8 vemos tres imágenes relacionadas con la película. La primera es una captura extraída de la versión comercializada de la cinta. Se trata de la mano de un *boy scout* que está tomando notas en su libreta. En la imagen leemos: «Sheridan Military Academy. June 7:52. Sighted desperado and Poetess». En la segunda imagen vemos ese mismo fotograma preparado para insertar la traducción del texto. No hemos localizado ninguna copia de la versión española, por lo que solo podemos imaginar cómo se realizó la adaptación. Suponemos que, en este caso, se utilizaría la imagen preparada como fondo y se filmaría un nuevo plano de una mano escribiendo el texto, en español, sobre la libreta. En la imagen inferior hemos incluido la página del guion original en la que aparece señalado este inserto concreto. Dicho guion, firmado por Herman J. Mankiewicz y

¹³ Cartelera de Madrid, *ABC* del 07 de mayo de 1946, p. 26.

Ben Hetch, se conserva también en la Filmoteca Española y nos permite comprobar en qué puntos exactos se indicaba la necesidad de insertar las traducciones. Las marcas y recuadros que rodean el texto del inserto no son nuestras. Están en el original.

Ilustración 8



It's a Wonderful World (En este mundo traidor), de W.S. Van Dyke, 1939.

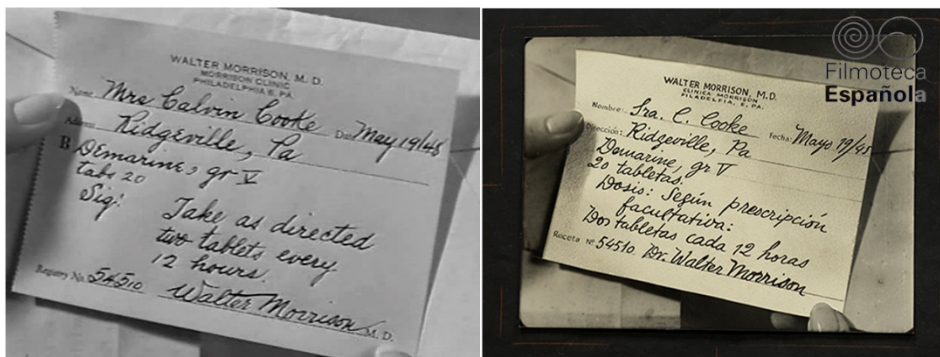
Fotograma de la película (izquierda), cartón preparado para insertar la traducción (derecha) y fragmento del guión técnico en el que se indica el texto que debe aparecer en el inserto (abajo). Filmoteca Española.

Los dos siguientes ejemplos pertenecen a la película *An Act of Murder* (1948), de Michael Gordon, estrenada en España en junio de 1949 con el título de *Vive hoy para mañana*.¹⁴ El protagonista es el juez Calvin Cooke, interpretado por Fredric March, cuya mujer está gravemente enferma. En la ilustración 9 vemos las manos de la señora Cook sujetando la receta que acaba de recibir del Dr. Walter Morrison de Filadelfia. En la receta, fechada el 19 de mayo del 1948 e identificada con el número 54.510, puede leerse el nombre de un fármaco, algo parecido a «Demarine, gr V» y la dosis recomendada: «Take as directed two tablets every 12 hours». La imagen de la versión española opta por

¹⁴ Cartelera de Madrid, *ABC* del 02 de junio de 1949, p. 21.

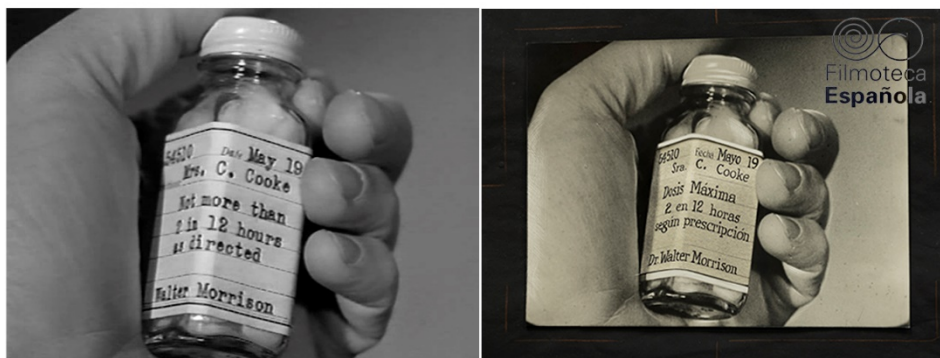
fechar la receta en el año 1945, denomina al fármaco «Domarine, gr V» y recomienda una «dosis: según prescripción facultativa: dos tabletas cada doce horas».

Ilustración 9



An Act of Murder (Vive hoy para mañana), de Michael Gordon, 1948. Fotograma de la película (izquierda) y montaje realizado por Ramón de Baños para la versión española (derecha). Filmoteca Española.

Ilustración 10



An Act of Murder (Vive hoy para mañana), de Michael Gordon, 1948. Fotograma de la película (izquierda) y montaje realizado por Ramón de Baños para la versión española (derecha). Filmoteca Española.

En la ilustración 10 vemos el fármaco, esta vez en manos del juez Calvin Cook. El protagonista ha descubierto que su mujer tiene una enfermedad terminal y localiza el medicamento en un neceser. Este pequeño texto también se tradujo para la versión española de la película. La etiqueta recoge el número de la receta, el nombre de la paciente, «Mrs C. Cooke»

y la dosis recomendada, «Not more than 2 in 12 hours as directed». El texto en español respeta todos los elementos de la etiqueta y traduce el texto como «Dosis Máxima 2 en 12 horas según prescripción».

Estos son solo algunos ejemplos de los muchos que forman la colección que estamos estudiando. Hemos intentado ceñirnos a títulos que han sido convenientemente identificados y comparados con sus películas de origen, pero aún nos quedan cientos de rótulos pendientes de verificación. Sería muy interesante poder cruzar estos rótulos, también, con la versión española en la que se insertaron, pero la mayoría de las copias dobladas al español de estas películas se han perdido. De momento solo hemos conseguido hacer esta comparativa con la película italiana *La corona de hierro* (1941), de Alessandro Blasetti. Los resultados de dicho estudio pueden consultarse en las *Actas del V Congreso de Historia y Cine. Escenarios del cine histórico* (Sánchez Galán, 2017), por lo que no vamos a detenernos en ese estudio.

Tenemos previsto continuar con esta investigación por tiempo indefinido. No descartamos que sigan apareciendo materiales y que, poco a poco, se puedan ir completando los muchos huecos que aún quedan pendientes en esta primera clasificación de títulos.

Antes de pasar al capítulo final, nos gustaría anotar brevemente que la práctica de traducir los códigos textuales de las películas no ha desaparecido. En la actualidad todavía se puede ver este tipo de adaptaciones, especialmente en las películas de animación y en general, en todos aquellos productos audiovisuales que están destinados al público infantil. Este artículo es, por lo tanto, un estudio de los antecedentes de una práctica que aún sigue viva en la industria del cine.

5. CONCLUSIONES

Casi no hemos dejado espacio para las conclusiones, por lo que esperamos haber delineado convenientemente los puntos más importantes del artículo a lo largo de su desarrollo. La primera idea que hemos querido destacar es que la traducción y el doblaje dan lugar a productos específicos, adaptaciones culturales, que presentan diferencias lingüísticas y visuales de unos países a otros. Las versiones dobladas de las películas son obras nuevas que ofrecen múltiples perspectivas al estudio de la historia del cine, de la traducción audiovisual y de la recepción de los productos culturales por parte de sus públicos.

Esta adaptación cultural afecta no solo a los diálogos, sino también a los códigos verbales visuales que aparecen en la pantalla. Desde la época del cine mudo, la adaptación de un guion al español se contemplaba como un proceso global de interpretación de todos los signos lingüísticos. Además de los diálogos, se traducían todos los textos visuales susceptibles de aportar información relevante para la comprensión del argumento de la película. Desgraciadamente, muchas de las primeras adaptaciones que se realizaron al castellano se han perdido, con lo que se dificulta el acceso a las traducciones que se elaboraron para el estreno de las películas en España. De no haber desaparecido, estos documentos nos permitirían abordar el estudio de los usos del lenguaje desde múltiples puntos de vista.

Otra de las ideas que se afirman en esta investigación es que los epigrafistas fueron los primeros traductores audiovisuales. Guionistas, realizadores, productores o técnicos, cualquier profesional capaz de trazar unas bonitas letras sobre un papel, podía recibir el encargo de realizar los rótulos de una película. En el caso de las cintas internacionales, la redacción de los textos implicaba también su traducción. En el mejor de los casos, este encargo recaía en manos de escritores, pero éste último no era un requisito imprescindible. Ramón de Baños puede, por lo tanto, sumar la profesión de «traductor audiovisual» a su larga lista de habilidades profesionales. En su caso, abordaba estas funciones desde su cargo de operador de cámara, de truca y de efectos especiales, tanto en su productora, como en distintos laboratorios de la ciudad de Barcelona.

Cada película tiene una historia propia que contar y ocupa un espacio concreto en la historia de la traducción audiovisual. Si pudiésemos aislar cada uno de los títulos de esta colección y averiguar todos los datos relativos a la producción de su versión española, podríamos enriquecer con un centenar de ejemplos la historia del doblaje y la traducción en España. Nuestra idea es seguir buceando en los libros de historia del cine, en la prensa de la época y en los archivos que aún conservan los informes de censura que se emitieron antes del estreno de estos títulos. Con todo ello esperamos llegar a conocer un poco mejor el contexto de realización de estas traducciones.

Pero, lo que sin duda nos aportaría una información valiosísima, sería la recuperación de las versiones españolas de estas películas. De momento no hemos podido localizarlas, pero los profesionales de las filmotecas continúan rescatando tesoros en los que continuamente

aparecen materiales que se creían perdidos. Nadie sabe cómo, cuándo o dónde puede aparecer una copia de estas películas. Queremos pensar que este artículo es sólo el primero de una larga lista de propuestas sobre la traducción y adaptación de los clásicos del cine al castellano. El tiempo y las filmotecas dirán si el que ponemos ahora es un punto y seguido o, por el contrario, este tema encuentra aquí su punto y final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«Algunas consideraciones al nuevo régimen de importación de películas» (1941, 27 de abril), *Primer Plano*, 28, p. 3.

Amo García, Alfonso del (1997), *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, Madrid, Filmoteca Española.

Ávila Bello, Alejandro (1997), *La Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona, CIMS.

Ballester Casado, Ana (2001), *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje, 1928-1948*, Granada, Comares.

Baños Martínez, Ramón de (1991), *Memòries de Ramón de Baños: un pioner del cinema català a l'Amazonia*, Barcelona, Ixia Llibres.

Bollar, S. B. (1941), «Política cinematográfica de España. La producción, importación y exportación de películas desde el punto de vista de la economía nacional», *Índice cinematográfico de España 1941*, Madrid, Marisal, pp. 477-478.

«El camarada Pacheco explica algunas modalidades de la nueva importación de películas» (1941, 4 de mayo), *Primer Plano*, 29, p.10.

Chaume, Frederic (2004), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.

Chaves García, María José (1999), *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Huelva, Universidad de Huelva.

«La dama azul, en el Fígaro» (1933, 11 de julio), *Ahora*, p. 27.

De Lasa i Casamitjana, Joan Francesc (1996), *Els germans Baños: aquell primer cinema català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura.

«El dedo acusador, en el Palacio de la Música» (1934, 31 de julio), *Ahora*, p. 24.

«Fígaro: La dama azul» (1933, 12 de julio), *ABC*, p. 47.

García Fernández, Emilio C. (1992), *El cine español: una propuesta didáctica*, Barcelona, C.I.L.E.H.

García Maroto, Eduardo (1988), *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés.

Gómez Mesa, Luis (1941), «Titulación, diálogo y doblaje», en *Índice cinematográfico de España 1941*, Madrid, Marisal, pp. 105-108.

Índice cinematográfico de España 1941 (1941), Madrid, Marisal.

Índice cinematográfico de España 1942-1943 (1943), Madrid, Marisal.

Moreiro Prieto, Julián (2004), *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba Ediciones.

«Nuevo régimen de importación de películas» (1941, 27 de abril), *Primer Plano*, 28, p. 18.

«Orden de 16 de mayo de 1940 por la que se dispone queda prohibido en rótulos, muestras, anuncios, etc., el empleo de vocablos genéricos extranjeros» (1940, 17 de mayo), *Boletín Oficial del Estado*, p. 3370.

Pym, Anthony (1998), *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.

Sabio Pinilla, José Antonio (2006), «La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión», *Sendebarr*, 17, pp. 21-47.

Sánchez Galán, María Begoña (2017), «Ramón de Baños y la versión española de los títulos de crédito de *La corona de hierro* (1941), de Alessandro Blasetti», en Gloria Camarero y Francesc Sánchez Barba (eds.), *Escenarios del Cine Histórico, Actas del V Congreso de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 865-883.

Sánchez Salas, Daniel (1999), «Los rótulos y el cine español de los 20», *Cuadernos de la Academia*, 5, pp. 429-446.

Seguin, Jean-Claude (1995), *Historia del cine español*, Madrid, Acento Editorial.

«Los títulos de las películas» (1928, 26 de julio), *Popular Film*, 104, p. 4.

Zabalbeascoa Terran, Patrick (2001), «El texto audiovisual: factores semióticos y traducción», en J. D. Sanderson (ed.), *¡Doble o Nada!*, Alicante, Editorial Universitat d'Alacant, pp. 113-126.