



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares  
Raquel Merino  
J. M. Santamaría

Servicio Editorial  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

# Buscando guiones desesperadamente: un intento de sistematización de estrategias de traducción en el doblaje<sup>1</sup>

Ana Ballester  
Universidad de Granada

## 1. Introducción

El objetivo de esta comunicación es exponer algunos resultados del análisis de la traducción para doblaje que en la España de los años cuarenta se hizo de la película norteamericana *Blood and Sand* (*Sangre y Arena*), dirigida por Rouben Mamoulian en 1941. Nuestro objetivo último en el análisis de textos audiovisuales es encontrar lo que, según los Estudios Descriptivos de la Traducción, se conocen como *normas*, es decir, los procedimientos preferidos o descartados por el traductor con regularidad, y por tanto con previsibilidad, según la situación cultural concreta en que se produce la traducción (Touy 1980: 51 y Even-Zohar 1990: 20-24).

Pero la enorme dificultad para encontrar guiones traducidos en los años cuarenta nos impide por ahora hablar de normas y nos obliga a hablar de estrategias recurrentes de traducción y, en todo caso, a formular hipótesis que sólo si se verifican en otros guiones podrían adquirir la categoría de norma<sup>2</sup>.

Para realizar este análisis nos hemos basado en el modelo que han elaborado Lambert y Delabastita (1996), y sobre todo Delabastita (1989 y 1990), así como en la excelente aplicación que Goris (1991 y 1993) ha hecho de él. Aunque la falta de espacio nos impide exponerlo aquí (*vid.* Ballester 1999 y 2000), nos interesa subrayar que se trata de un modelo cuyo objetivo es identificar normas de traducción y en última instancia establecer conexiones entre éstas, las

---

<sup>1</sup> Buena parte de esta comunicación está recogida en Ballester 2000. Esta es una versión revisada.

<sup>2</sup> De las décadas siguientes del periodo franquista (50, 60 y 70) se conservan algunos guiones, aunque también son escasos. Sobre ellos trabajan otros investigadores de la Universidad de León y País Vasco como C. Gutiérrez Lanza y L. Serrano.

modalidades de traducción, los productos importados y traducidos, y finalmente la relaciones entre las culturas que entran en contacto a través de la traducción. Desde este punto de vista, conocido como polisistémico, hemos concluido en anteriores trabajos (*vid.* Ballester 1995, y especialmente 1999) que la elección del doblaje en España como principal modalidad de traducción audiovisual ha estado muy vinculada a una política nacionalista y que existe una estrecha relación entre este hecho y las estrategias de traducción que se observan en *Sangre y Arena* (en adelante *SYA*).

Cuatro son las estrategias de traducción que dominan en *SYA* –la eufemización, la naturalización, la explicitación y la falta de rigor– pero dadas las constricciones espacio-temporales sólo nos centraremos en una, que hasta ahora he denominado «eufemización», pero que coincidiendo con otros investigadores a partir de ahora llamaremos «autocensura». Si en anteriores ocasiones decidimos llamarla «eufemización» fue para eliminar las connotaciones que tan estrechamente la ligan al franquismo y hacerla extensible a otros periodos de la historia española y extranjera. Hoy sin embargo creemos que la eufemización es uno de los distintos procedimientos que el traductor emplea como mecanismo de autocensura. El término «autocensura» nos parece por tanto más globalizador.

## 2. La autocensura como estrategia de traducción dominante en *SYA*

Poco se ha hablado hasta ahora de autocensura. La razón probablemente esté en el hecho de que el tema de la censura ha sido tratado prácticamente con exclusividad bajo el prisma de los estudios cinematográficos y no de los estudios de traducción.

En 1997 sin embargo Alejandro Ávila (1997: 36-37) hablaba de la creación subconsciente en los ajustadores de una especie de *libro de estilo mental* es decir, de la aplicación automática e instintiva de normas que durante el franquismo les obligaron a asimilar. Es lógico pensar que ese mismo «libro de estilo», de un modo más o menos consciente, está siempre presente en el traductor –porque, como afirma Robertson (1993: 52), la censura *has been the norm in most societies and in most historical periods*–, pero lo estuvo especialmente en los traductores españoles de posguerra. No obstante hasta ahora –exceptuando la tesis doctoral de Gutiérrez Lanza– no han existido trabajos empíricos que hayan puesto de manifiesto esta hipótesis.

En *SYA* sin embargo múltiples ejemplos dan fe del grado de interiorización por parte del traductor de las normas censoras institucionalizadas. Todos ellos pertenecen a las dos categorías que Robertson (*ibid.*) considera principales, la moral y la política, aunque por la temática de *Blood and Sand* (en adelante *BAS*), los aspectos morales son sin duda dominantes. La autocensura religiosa,

que según este mismo autor cubre ambas categorías, también abunda. La auto-censura es sin duda la estrategia dominante en *SYA* y está a su vez basada en 3 microestrategias: la omisión, la adición y la sustitución de información. De ellas la sustitución es a su vez la más empleada por el traductor<sup>3</sup>.

Incluyo aquí una breve sinopsis del argumento que permita al lector de estas páginas situar el siguiente análisis en su contexto. Tanto Mamoulian como Blasco Ibáñez narran la historia de un torero, Juan Gallardo, temerario y arrogante, que con esta profesión logra salir de la miseria que rodea su infancia, pero al que la vanidad y los caprichos de una aristócrata casquivana devuelven al punto de partida. Prácticamente sólo, arruinado y alcoholizado, muere en la misma plaza que le dio la fama.

El toreo sale ciertamente mal parado. Falso y superficial, arranca a sus profesionales de la miseria para ponerlos a expensas de un público cruel y sanguinario, que un día les aplaude y otro les abuchea. Construida a base de recurrencias, *BAS* no deja resquicios al destino ineludible de todo torero: el fracaso y la autodestrucción. He aquí algunos de los aspectos que el traductor censura:

### 2.1. *El traductor suaviza la agresividad del toreo*

Buena parte de los enunciados censurados están relacionadas con la muerte, tema del que se hacen muchas alusiones al tratarse de una película sobre el toreo. Pero *BAS* no aborda la muerte con un sentimiento religioso sino profano, e incluso de denuncia. Así, si la versión original (en adelante VO) subraya continuamente el carácter violento de esta fiesta, el traductor pone gran empeño en suavizarlo. Incluso elude el propio significante *muerte*. Por ejemplo, cuando la VO emplea el verbo *to kill* –refiriéndose a lo que el toro puede hacerle al torero–, el traductor emplea sistemáticamente el verbo «coger», que según el DRAE sólo significa «herir». Y sustituye el término *matador* de la VO (11 de las 13 veces que aparece), por el de «torero», a pesar de que el propio Blasco Ibáñez lo emplea en la novela homónima.

- Un aspecto de este tema recurrente en la VO, y que el traductor elimina, es *el placer que produce el toreo como juego con la muerte*. Así ocurre en el siguiente ejemplo, cuando a Juan Gallardo, el torero protagonista, le preguntan cómo se sentía mientras toreaba, y parte de su respuesta desaparece en la versión traducida (en adelante VT):

---

<sup>3</sup> Gutiérrez Lanza habla de las mismas microestrategias y las denomina respectivamente supresión, adición y modificación. Ambas además coincidimos en que la sustitución es la más empleada.

Juan

— *Very gay. That's the way I always feel when I fight a bull - a great delight, as if I were being born again.*

— Estaba alegre... muy alegre. Esto es lo que siempre siento cuando toreo.

- b) Por las mismas razones entendemos que el traductor ha suprimido el parlamento siguiente, que pronuncia Sol, la frívola aristócrata que mantiene una relación adúltera con Gallardo:

Sol

*[Bullfighting] is like a dance - a lovely dance, most intricate, and death so near.*

- c) En el siguiente parlamento creemos que al traductor le debió de parecer impropio el comentario en el que Nacional –un miembro de la cuadrilla de Gallardo– *desprecia el valor de la vida*, especialmente la vida de los toreros (*A life isn't worth very much –not in our business*). Por eso creemos que lo sustituyó por una afirmación llena de sentimiento cristiano («Siempre lo hemos compartido todo»). Además suprimió otro (*You saved my life*) en el que Juan pone en manos de Nacional una potestad que tradicionalmente sólo corresponde a Dios. Porque según el credo católico, es únicamente Dios quien da y quita la vida al hombre.

Juan

*Your cornada was meant for me. You saved my life.*

Nacional

*Did I? A life isn't worth very much - not in our business...*

Juan

Tu cornada iba dirigida a mi.

Nacional

¿Qué? **Siempre lo hemos compartido todo, ¿verdad?...**

## 2.2. El traductor introduce un sentimiento cristiano

En varias ocasiones el traductor interviene guiado por un sentimiento claramente cristiano. Así lo acabamos de ver en el ejemplo anterior, pero también en los siguientes:

- a) Cuando la novia de Gallardo, Carmen, le explica cómo pasa el tiempo mientras él torea, el traductor aprovecha un enunciado trivial para introducir otro cargado de simbolismo religioso:

Juan

*What do you do with yourself when I'm in the ring?*

Carmen

*I sit by the window and count the seconds.*

Juan

¿qué haces todo el tiempo que yo paso en la plaza?

Carmen

**Rezo continuamente a la Macarena.**

También podemos pensar que el traductor en realidad ha naturalizado<sup>4</sup> la respuesta de Carmen, ya que rezar a la Virgen de la Macarena es lo que hacían –y siguen haciendo– muchas esposas de toreros en Andalucía, y no, como sugiere la VO, contar los minutos. Con esta traducción, que añade una nota religiosa no presente en la VO, el traductor de algún modo rectifica el tratamiento «inexacto» de una «costumbre nacionalista española», uno de los aspectos del cine americano que más ofendía en España, según un artículo publicado en 1928:

*One of the largest studios recently held a meeting of its foreign relations committee at which it was pointed out that the things most offensive to Spain are [...] inaccurate Spanish nationalistic ideas, customs, geography and rural and urban scenes («Foreign countries full of reasons for eliminations in U.S. pictures», *Variety*, 11/VII/1928: 7).*

- b) En sentido contrario actúa también el traductor cuando Gallardo, que lleva un tiempo separado de la que ya es su mujer, Carmen, por la relación que mantiene con doña Sol, reza para que Carmen vuelva. Impresionado por su aparición, manifiesta una fe súbita en los milagros, que al traductor debe de haberle parecido en exceso frívola porque ha manipulado así el parlamento:

Juan

*—Only a minute ago I was praying to see you; I believe in miracles now.*

*—Hace un minuto rezaba por volver a verte. Me decía que si podías... querirme...*

- c) Tampoco le debió de parecer buena idea que la madre de Juan, Angustias, rece para pedirle a Dios que no le mande un hijo a él y a su nuera,

---

<sup>4</sup> Como señala Goris (1991), no existe una línea divisoria entre unas normas de traducción y otras.

Carmen, y con un simple cambio de orden de palabras consiguió suavizar en gran medida el siguiente parlamento:

*Angustias*

—*And I pray to Him not to send you a son, for he'll only grow up to torment you and let you die every Sunday afternoon... Just as you are dying now.*

—Y le rezo a él **no para que te mande un hijo**, porque sólo crecerá para tormentarte y hacerte morir lentamente todos los domingos por la tarde... como mueres ahora.

La incoherencia por otra parte está servida pues el parlamento acaba ahí y el lector/espectador se queda sin saber para qué le reza a Dios.

### 2.3. *El traductor mejora la imagen del torero*

Mejora la imagen de varios toreros, pero especialmente la de Juan Gallardo.

- a) La VO hace continuamente hincapié en su **carácter mercantilista**. Si a Gallardo le interesa el toreo sobre todo es porque le trae fama y dinero. Pero la muletilla que le caracteriza y que resume esta actitud vital (*the best that money can buy*) pierde todo su sentido en la VT porque el traductor bien la omite bien la traduce de distintos modos, y así consigue diluirla. Este es el comentario, omitido en la VT, que Juan le hace a Carmen respecto de un collar que le regala:

*Juan*

—*I looked all over Seville for it. I wanted to give you something especially fine - the best that money could buy.*

—He buscado por toda Sevilla. Quería darte algo especialmente hermoso.

Con el dinero Juan no compra lo que necesita o le gusta, sino «lo mejor que el dinero puede comprar». Pero omitiendo esta muletilla o traduciéndola de distintos modos, coincidimos con Agost (1996: 410-411), el traductor consigue que desaparezca su significación.

- b) El traductor censura o al menos suaviza la mayoría de las alusiones a **la agresividad de Gallardo**, un personaje que siempre vive al filo de la legalidad. Las primeras escenas lo presentan como un pícaro desobe-



diente y buscavidas que, para practicar el toreo, entra en una finca saltando la verja y, sin pensarlo dos veces, coge una botella y agrede a quien habla mal de su padre. Precisamente a raíz de este incidente decide marcharse a Madrid para convertirse en torero y para huir de la justicia, y con las siguientes palabras se lo explica a Carmen, su novia. Pero la reacción de ésta, muy significativa, ha sido suprimida de la VT:

*Carmen*

*What're you going for?*

*Juan*

*You can't be a bullfighter unless you go to Madrid. I'm running away - and it's a good thing too - I'm in trouble.*

*Carmen*

*The police?*

*Juan*

*Every civile in town is looking for me now...*

*Carmen*

*¿por qué te marchas?*

*Juan*

*No se puede ser un torero a menos que se vaya a Madrid. Yo me escapo... y además, hago bien. Estoy en un apuro.*

*Juan*

*Toda la policía de la ciudad está buscándome ahora.*

Omitiendo la pregunta de Carmen, la VT elide una implicatura importante: Carmen está familiarizada con el carácter agresivo de Juan. En otras palabras, no es la primera vez que Juan comete un delito y huye de la policía. Suprimida la pregunta, el hecho de que Juan esté en apuros puede pensarse como algo excepcional. Muy parecida es la estrategia que ha empleado el traductor cuando Juan le explica a Carmen el motivo de su huida:

*Juan*

*A great big, fat goat insulted my father's name - said he had cats in his belly. So I answered him with a wine bottle.*

*Carmen*

*And he's dead?*

*Juan*

*I hope so.*

*Juan*

*Un hombre gordo y grande como una vaca que ha insultado la memoria de mi padre... Dijo que estaba verde de miedo. Y le he matado.*

En este caso el traductor no ha podido eludir el tema por los problemas que plantearía para la coherencia del guión. Pero sí omitir el deseo explícito por parte de Gallardo de que Curro, el crítico taurino que menospreció a su padre, haya muerto.

Las referencias a este incidente, además, van a ser continuamente sorteadas en la VT. He aquí otros dos parlamentos que han sido parcial o totalmente recortados, en nuestra opinión por la misma razón. El primero lo pronuncia Francisco, el dueño del bar donde varios años atrás se produjo la agresión:

*Francisco*

*Good evening, Juanillo! Welcome! How've you been? It's a long time since I've seen you. I hope you don't intend to throw any wine bottles tonight. Is there anything I can get you?*

Francisco

Buenas noches. Puedo hacer algo por usted?

El segundo, totalmente omitido en la VT, lo pronuncia el propio Curro en una conversación que mantiene con Gallardo años después:

*Curro*

*The morning after you floored me with the wine bottle, I went to the police and swore out a warrant for your arrest, but you were gone.*

- c) El traductor censura dos de las escenas más críticas de *BAS*, que ofrecen *una imagen indigna, poco solidaria e irresponsable de Gallardo*. De su desaparición en la VT entendemos que sólo es responsable el traductor porque las escenas mutiladas por la institución censora sí están incluidas en la VT. En la primera de ellas, averiguamos que Juan ha rescindido varios contratos, incluso ha dejado de ir al entierro de su mejor amigo y compañero únicamente porque tiene «un compromiso que no puede eludir por nada ni nadie, esté vivo o muerto». Se trata de una cita con Sol que recoge la segunda escena, mostrando como ninguna otra la relación adúltera, y sobre todo, el enorme proceso de degradación que ha sufrido el torero. Con estas elisiones el traductor hace de Gallardo un torero más solidario, digno y humano.
- d) La VT también suaviza la *falta de competencia profesional* de Gallardo, por ejemplo cuando el traductor sustituye un comentario negativo, que le augura una vida corta como torero debido a su carácter temerario, por otro de signo opuesto:

*Ad Lib*

*He won't last long; he's much too reckless... One of these days he'll be brought home in a basket...*

Curro

En mi vida había visto tanta limpieza... tal elegancia... ligereza, corazón y, por encima de todo, serenidad y valor. Permítanme que les lea lo que escribí aquella noche en el Heraldo. Aquí traigo el artículo; oigan.

«Albricias, admiradores, llegamos al término de la decadencia de nuestro gran arte. Estamos en vísperas de un gran renacimiento. El Cid Campeador ha venido a devolvernos la gloria de España. La arena ha vuelto a poseer de nuevo pasión y dignidad».

Pero lo más sorprendente de la VT, mucho más larga que la VO, es que ensalza la grandeza de Gallardo con unas palabras cuyo significado es muy distinto de la VO, asociando la fiesta nacional a la grandeza de España e incluso asemejando la talla de Gallardo a la de un héroe épico tan vitoreado durante la dictadura como el Cid Campeador.

El traductor introduce así una imagen medieval que en ningún momento está presente en la VO, estrategia muy significativa por cuanto la recuperación de la imaginería medieval fue precisamente una de las líneas maestras del régimen, según Fanés (1989: 143), y es una de las características de la ideología nacionalista, según Fishman (1972: 8)<sup>5</sup>. Además no podemos dejar de asociar esta estrategia a las palabras del falangista Bartolomé Mostaza, que en 1943 subrayaba la necesidad de «hacer un cine de caballeros e hidalgos». En España «debe valer más El Cid que Don Juan», y sus valores deben alzarse ante «el cine forastero en que el cuatrero, el gángster y el neurópata actúan de protagonistas, dándole su anárquico y repulsivo signo a la ética» (*Primer Plano* 138, 6/VI/1943, en Gubern y Font 1975: 43). Precisamente a cambiar «el signo ético» de la película, a convertir un villano en un héroe, van encaminadas gran parte de las estrategias que emplea el traductor de *BAS*, aunque sin éxito como veremos más adelante.

- e) Muy significativa en este sentido es la traducción de la última conversación que Juan tiene con Carmen, poco antes de la que será su última corrida, y a la cual el traductor da un giro importante. Porque mientras

---

<sup>5</sup> Para Fishman, el nacionalismo se caracteriza en gran parte por el énfasis que pone en su “autenticidad”, la cual busca en el pasado. El presente es una continuación racional del pasado, y en la recuperación de éste, el nacionalismo además encuentra “unidad” y especialmente “grandeza”. Las imágenes ampliamente compartidas por una comunidad son una herramienta poderosa para superar la fragmentación y la pérdida de identidad.

en la VO Juan, a pesar de estar solo y arruinado, no ha perdido su temeridad y su soberbia, y está decidido a darle a su público una lección que le costará la vida, en la VT ha aprendido a ser humilde y decide retirarse:

*Juan*

*When I feel you in my arms like this, I'm born again - I'm strong now, I can do anything!*

*You'll see, they'll see, out there - everybody! I'll show them!*

*Juan*

Pero esta vez es la última vez que voy a lucirlo. He terminado con los toros para siempre.

Esta es mi última tarde de corrida, pero será la que no podrán olvidar. Ya verás... y los demás... también.

Es ésta una modificación que por sí sola tiene el poder de cambiar radicalmente la lectura del fatal desenlace de Gallardo y por extensión de todo el argumento. Porque si en la VO la cogida mortal que Gallardo sufre en ésta, su última corrida, viene a ser un castigo a su ambición, su soberbia y su falta de lealtad hacia su familia y su clase, en la VT el anuncio de su retirada lo dignifica y de algún modo le hace recuperar la heroicidad que había perdido.

El traductor sin embargo no consiguió del todo cambiar el signo ético de *BAS*. Difícilmente podía pues tanto la novela de Blasco Ibáñez como la versión de Mamoulian son una crítica feroz del toreo, una fiesta que describen como «reaccionaria» y «repulsiva», «demasiado comercial», producto del analfabetismo y la miseria social, poblada de personajes frívolos y vanidosos. Difícilmente pues podría el traductor manipular esta idea que subyace *BAS*. Por eso, como consta en el informe que elaboró en 1948 la institución censora de la época, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, la película fue prohibida en España con el argumento de que «de proyectarse produciría indefectiblemente escándalo por su tendencia a desacreditar exagerando las costumbres españolas».

Hemos recogido aquí algunos de los ejemplos de autocensura más significativos. Hay otros igualmente interesantes, como la referencia al sindicato obrero *Workmen's Federation*, que con un simple cambio de orden sintáctico se convierte en una referencia no política, «los trabajadores de la Federación». O las distintas críticas al Ejército español, que el traductor elude cambiando de nacionalidad el nombre propio de la persona en la que se materializan, el capitán Martínez. Así, en la VT el capitán Martínez, de nombre Vicente, deja de ser un alto miembro del Ejército español para convertirse en un miembro del Ejército francés gracias a una estrategia tan simple como atribuirle el nombre de

*Pierre*. De este modo el traductor evita desprestigiar y ridiculizar una de las instituciones más importantes de la época, lo que a finales de los años veinte –y hay razones para pensar que mucho más a finales de los cuarenta– se consideraba una de las mayores ofensas a los españoles<sup>6</sup>.

### 3. Conclusiones

Gran parte de la actuación del traductor de *BAS* va sin duda encaminada a eludir temas como el adulterio, la profanación de la doctrina católica, la críticas al ejército español y, sobre todo, a mejorar la imagen del toreo, la fiesta que el régimen de Franco erigió en símbolo de la idiosincrasia española, y el toreo, la figura heroica por excelencia de la España franquista. Ambos salen muy mal parados tanto en la novela de Blasco Ibáñez como en la versión cinematográfica de Mamoulian. Esto hace de la autocensura una estrategia de traducción central en *SYA*.

No creemos sin embargo que esta situación sea excepcional. Hay muchas razones para pensar que la autocensura fue una de las principales, sino la principal, norma de traducción durante la dictadura, como consecuencia de la interiorización por parte del traductor de la actuación de las instituciones censoras. Además estamos convencidos que la autocensura es una norma universal del doblaje. Coincidimos así con Groves («Yank pix mine b.o. gold as Euro dubbers get in synch», *Variety* 348: 13, 10/VIII/1992: 1, 72: 72), quien afirma que, independientemente de coyunturas políticas, es habitual cambiar los diálogos de películas en el doblaje *to avoid offending local sensibilities*<sup>7</sup>. Además, según este mismo autor, esta práctica es mucho más infrecuente en otras modalidades de traducción audiovisual, como la subtitulación. Dejamos aquí una puerta abierta a una investigación que profundice este tema a partir de un corpus más extenso de películas.

### BIBLIOGRAFÍA

AGOST CANÓS, R. (1996) *La traducció audiovisual: el doblatge*. Tesis doctoral. Castellón: Universidad Jaume I.

---

<sup>6</sup> *the things most offensive to Spain are the portrayal of officials in villainous and ridiculous roles...* (“Foreign countries full of reasons for eliminations in U.S. pictures”, *Variety*, 11/VII/1928: 7).

<sup>7</sup> Esto afecta al uso, entre otros, de expletivos y referencias culturales. En *The Power of One*, por ejemplo, hay alusiones a los nazis que se suavizaron en el doblaje al alemán.

- ÁVILA, A. (1997) *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- BALLESTER, A. (1995) *La política del doblaje en España*. Valencia: Eutopías 2.<sup>a</sup> época, Documentos de Trabajo, Vol. 94.
- BALLESTER, A. (1999) *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- BALLESTER, A. (2000) «El doblaje en contexto: el caso de *Sangre y Arena* en la España de posguerra». Madrid: Cátedra (en prensa).
- DELABASTITA, D. (1989) «Translation and mass communication: film and television translation as evidence of cultural dynamics». *Babel* 35, 4: 193-218.
- DELABASTITA, D. (1990), «Translation and the mass media», in: Basnett, S. y A. Lefevere (eds.) *Translation, history and culture*. Londres/Nueva York: Pinter: 97-109.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) «Polysystem theory». *Poetics Today*, 11, 1: 9-26.
- FANÉS, F. (1989) *El cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, Col. Textos 3.
- GORIS, O. (1991) *À la recherche de normes pour le doublage. État de la question et propositions pour une analyse descriptive*. Tesina. Lovaina: Universidad Católica de Lovaina.
- GORIS, O. (1993) «The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation». *Target* 5, 2: 169-190.
- GUBERN, R. y D. FONT (1975) *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, Col. España: Punto y Aparte.
- LAMBERT, J. y D. DELABASTITA (1996) «La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels» in Gambier, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, coll. Traductologie: 33-58.
- ROBERTSON, D. (1993) *The Penguin dictionary of politics*. Londres: Penguin.
- TOURY, G. (1980) «The nature and role of norms in literary translation», in *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics: 51-62.