

Visió general del doblatge a Catalunya



Àlex Àvila i Bello

1. El doblador i el doblatge

Abans de fer, a vista d'ocell, un repàs a la història d'aquesta controvertida tècnica que genera amors i odis anomenada doblatge, seria convenient establir un marc teòric que ens ajudi a aclarir què s'entén per cada cosa. És per això que he cregut convenient definir tres conceptes que aniran apareixent al llarg d'aquesta xerrada: el doblatge, la veu, el doblador o actor de doblatge i el director de doblatge.

Entenem per doblatge aquella tècnica artística que consisteix en gravar una pista de so amb veus en un idioma determinat que substitueix o complementa la pista de veus i l'idioma originals. Els professionals defineixen el doblatge com tota aquella locució que exigeix una sincronia i que està realitzada per un actor de doblatge professional.

Entenem per doblador aquell actor especialitzat en interpretar i sincronitzar la seva veu als moviments dels llavis d'un actor d'imatge amb la màxima fidelitat a la interpretació d'aquest i seguint les indicacions del director de doblatge.

Molts d'aquests professionals que es dediquen a sincronitzar veus prefereixen ser coneguts com a actors de doblatge, i no com a dobladors, perquè una de les seves màximes reivindicacions és la de ser considerats com a actors que fan una determinada especialització.

Finalment, entenem per director de doblatge aquell professional contractat per una empresa de doblatge per encarregar-se, del

principi al final, de la direcció artística d'una o més obres audiovisuals. Com a funcions bàsiques té: visionar prèviament l'obra, el doblatge de la qual se li ha encarregat, realitzar o corregir l'ajustament dels diàlegs, proposar els actors i actrius que hauran de participar en el doblatge, dirigir artísticament i tècnicament aquests actors i visionar posteriorment el doblatge realitzat.

Una vegada aclarits aquests conceptes intentaré explicar en pocs minuts una història de més de seixanta anys. Una història plena d'anècdotes, alegries, tristeses però sobretot una part de la història cinematogràfica... la història de l'anonimat.

2. La prehistòria del doblatge

A principi del 1900, quan el cine mut dominava totes les pantalles cinematogràfiques, va començar a perfilar-se un grup de professionals que es guanyaven la vida utilitzant la seva veu i el seu enginy. Eren persones que es posaven a les portes dels cines com a reclams, intentant convèncer al públic que s'escurés les butxaques a canvi de submergir-se en un món de llum i màgia.

Després els *explicadors*, que així s'anomenaven, es situaven a un costat de la pantalla i es dedicaven a la difícil tasca d'explicar la pel·lícula a un públic analfabet que no era capaç de llegir inserts en el seu idioma i, encara menys, en un idioma estranger i que a canvi del que havia pagat només esperava obtenir una estona de diversió.

Generalment es diu que eren tipus simpàtics, amb molta imaginació i que amb bastant facilitat aconseguien fer riure o plorar a un públic atònit per la màgia del cinema. Al 1907 alguns d'aquests explicadors ja havien aconseguit una certa popularitat. Va ser el cas de Tomás Borrás, Mendieta, Román Arce, Pedro González o Enrique Cano.

Al 1908, Fructuós Gelabert, com tants d'altres, estava obsesionat pel so. Pensava que si alguna vegada aconseguia que se sentís el diàleg dels actors que ell filmava, les pel·lícules guanyarien tant en credibilitat que els cinemes s'omplirien cada dia i l'art de la cinematografia entraria en una nova dimensió.

Gelabert es va posar d'acord amb uns quants explicadors locals i també amb artistes de la casa de marionetes Diorama per fer un experiment. Va escriure i rodar un curtmetratge còmic amb unes ordres als actors molt concretes: havien de substituir els gestos bruscs, que en la majoria dels casos només eren explicatius de l'anècdota, a canvi de pronunciar clarament el text del guió.

Un cop positivada la pel·lícula, els mateixos artistes que havien participat en el rodatge es van col·locar al fossat d'un teatre i van

anar pronunciant el text a mida que la cinta anava passant. Després d'uns quants assajos, Gelabert va inventar un mirall que permetia a aquells primers dobladors seguir els moviments dels llavis dels seus personatges. El mateix prisma, hàbilment col·locat, conduïa la veu dels artistes cap al públic. L'estrena, que no va passar de la simple anècdota, va ser un èxit.

Els intents d'experimentació amb el doblatge i la sonorització van continuar, però no va ser fins a l'arribada del 1929 quan Hopkins i Karol van inventar el que ara entenem per doblatge modern.

3. El naixement del doblatge

L'invent s'atribueix a dos enginyers tècnics de Hollywood: Edwin Hopkins i Jacob Karol.

Al 1929, Hopkins aconsegueix incloure en la pel·lícula una pista de so que li permet gravar les veus dels actors.

Jacob Karol experimenta amb trossos de pel·lícula inservibles. Un dia en un dels estudis de so de Hollywood, Karol grava amb la seva pròpia veu un text que no correspon en absolut amb l'argument de la pel·lícula, de manera que va causar un efecte realment còmic. De seguida es va trobar una aplicació al nou invent.

Karol va proposar canviar les veus d'alguns actors que no les tenien massa fonogèniques o que inclús tenien defectes de dicció. Després d'uns quants assajos l'efecte no va acabar de convèncer els directius de Hollywood. Karol, però, va continuar assajant amb altres veus i al cap de poc temps va presentar una prova doblada que va entusiasmar.

Les productores van començar de seguida a experimentar amb el doblatge, fins que la RKO al 1931 va doblar la pel·lícula *Río Rita*, totalment en castellà utilitzant veus d'actors porto-riquenys i sud-americans.

Aquesta tècnica marcaria la decadència de les anomenades dobles versions que, evidentment, sortien més cares que sotmetre la pel·lícula original a un procés de doblatge.

Oliver Hardy i Stan Lauren, *el Gordo y el Flaco*, van ser els primers actors que es van aprofitar del doblatge. Ells mateixos es doblaven al castellà amb el seu accent peculiar que van aconseguir posar de moda a Sud-amèrica i Espanya.

La Paramount també es va apuntar al doblatge, i ho va fer de manera potent. A més de les instal·lacions que tenia a Hollywood va comprar, al 1931, els estudis Des Reservoirs, a Joinville-le-Pont, prop de París, per produir dobles versions i per doblar pel·lícules en diferents idiomes europeus, especialment l'espanyol i l'alemany.

Joinville es va convertir en la capital europea del doblatge. Treballar a París era una de les màximes aspiracions per actors i tècnics espanyols perquè era el que s'assemblava més a treballar a Hollywood. A partir de 1931 va començar el desembarcament d'actors de doblatge a França.

4. Joinville-le-Pont: centre del doblatge europeu.

La primera pel·lícula que es va doblar al castellà en els estudis Des Reservoirs de Joinville va ser *El diablo en lo profundo* (*Devil on the Deep*), doblatge dirigit per l'escriptor espanyol Claudio de la Torre i Mr. Sieberg, marit de Merlene Dietrich.

Per reclutar veus que poguessin doblar les pel·lícules de la Paramount, la productora va enviar a Madrid un jove alemany anomenat Mr. Cule, que es va instal·lar a l'Hotel Palace de Madrid. Aquest personatge, de modals extremadament educats, es dedicava a visitar els teatres de la capital i proposar proves a determinades veus. Aquestes proves eren molt senzilles, moltes vegades es limitaven a llegir les notícies d'un diari o recitar una poesia. Als escollits, Mr. Cule els donava un bitllet de tren amb destí a Joinville. Un cop allà depenia de l'actor de doblatge que els seus serveis fossin demanats un altre cop per altres pel·lícules, o que en els primers intents de doblar un personatge se'l convidés a tornar al seu país.

La primera actriu que va arribar a París al 1931 va ser la madrilenya Irene Guerrero de Luna, nascuda el 1911 i que va debutar al teatre amb l'obra d'Ardavín titulada *La hija de la Dolores*. Se la va reclamar per doblar a *Devil on the Deep* i a partir d'aquella pel·lícula va visitar Joinville en diferents ocasions.

Durant aquesta època va ser contractat com a director de doblatge, a més de Claudio de la Torre i Mr. Sieberg, el director cinematogràfic Florián Rey, que també va treballar com a ajustador i adaptador de diàlegs. Luis Buñuel també va treballar a Joinville dirigint algun doblatge, però sobretot adaptant diàlegs. En aquella època aquesta feina era coneguda com a corrector de diàlegs.

Com a actors de doblatge, les veus madrilenyes més habituals van ser les d'Irene Guerrero de Luna, Eli Fernández, Pepe Nieto, Paz Robles, Manuel de Juan i Carlos San Martín. Per part de Barcelona van visitar Joinville: José María Lado, Julio Alimán i Carmen Morando.

Els doblatges d'aquella època eren realment molt deficients. Els mitjans tècnics encara eren molt primitius i els professionals del doblatge: actors, directors, ajustadors i tècnics no tenien l'expe-

riència suficient per aconseguir que el producte obtingués un mínim de qualitat. Per exemple, tècnicament era impossible gravar les veus en pistes diferents, la qual cosa feia molt difícil crear la sensació de distància quan un personatge parlava en pla de fons i un altre ho feia al mateix moment en primer pla. Incomprendiblement, aquest personatge de fons tenia la mateixa presència que el que parlava en primer pla.

5. Barcelona: capital del doblatge

Els doblatges i la sonorització de pel·lícules es van començar a fer de manera professional a Barcelona el 1932. Encara no tinc la referència exacta de quin va ser el primer estudi de doblatge de la Ciutat comtal. Però per manca de confirmació de les dades que tinc es podria afirmar que el primer estudi on es va realitzar alguna tasca de doblatge va ser als Estudis Orphea al 1932, una mica després de la seva inauguració a l'antic Palau de la Química del Parc de Montjuïc de Barcelona. Orphea Films, però, no era un estudi de doblatge pròpiament dit, sinó una productora on es podien realitzar tasques de doblatge i sonorització.

Sembla ser que el primer estudi de doblatge, entès com a tal, va ser Estudis Ruta, fundat pels germans Daniel i Ramiro Aragonés amb la direcció tècnica d'Albert Gasset. Més tard, al 1934, va aparèixer *La Voz de España*, que es va convertir, al final dels quaranta, en un dels millors estudis de doblatge i sonorització del país gràcies a la seva política de contractació, envoltant-se dels millors professionals del moment.

Els doblatges que es realitzaven durant aquests primers anys trenta eren encara de pitjor qualitat que els que es feien a Joinville. Per tant, no es estrany que al 1933 es poguessin llegir articles com el que va publicar en Josep Palau i Claveras a la revista *Mirador*, on criticava la qualitat del doblatge:

El doblatge d'un film conté tres elements: la sincronització, el tiratge i la reproducció. El doblatge nacional comença ja a fallar amb el primer element. La sincronització és feta per mals actors (recordin aquella cantarella monòtona i desagradable). Manipulat en estudis de fira, el tiratge és elaborat amb aparells molts primaris i la reproducció està tan mal feta que surten cintes passades de fotografia, completament ratllades i plenes de sorolls.

Paral·lelament començava, també, l'eterna controvèrsia que ha arribat fins avui: doblatge sí-doblage no. El 1934 es podia llegir:

[...] és discutible que a la majoria d'espanyols els repugni el doblatge dels films estrangers. Personalment, ho odiem. Però si considerem els informes que els llogaters competents ens subministren, només a les grans ciutats, i encara en les sales d'estrena rigorosa, els films doblats en el nostre idioma són mal vistos i rebutjats.

6. El doblatge a la Guerra Civil

A partir del 1936 pràcticament no arriben a Espanya pel·lícules estrangeres susceptibles de ser doblades. Només es sonoritzen pel·lícules nacionals que, per raon òbvies, també són escasses. Tanmateix, Espanya es converteix en el primer país del món productor de cinema documental. I per això els actors de doblatge es reconverteixen en locutors de documentals, la majoria dels quals eren de tipus propagandístic.

Pel bàndol republicà es poden destacar les veus de Jaume Miravittles en documentals com *Enterrament de Durruti* produït per Laya Films el 1936, o Ramon Martori en el noticiari setmanal també produït per Laya Films el 1937 titulat *Espanya al dia*, que va tenir com a tècnic a l'excel·lent René Renault.

Martori es va convertir en una de les grans veus del moment, i va viure la seva millor època quan va ser contractat pels estudis de doblatge que Metro Goldwing Mayer va instal·lar a Barcelona.

El documentalista de Laya Films, Ramon Biadiu, explicava sovint la següent anècdota d'en Ramon Martori: «Estàvem preparant el noticiari de Laya. El cantant negre Paul Robeson havia arribat a Barcelona. De sobte, quan el filmàvem entrant a l'Hotel Anglaterra es va posar a cantar *Els Segadors*. Nosaltres vèiem que aquell document es perdria perquè no teníem mitjans de gravació sincrònica. Fins que va aparèixer en Martori que ens va donar la solució: cantaré *Els Segadors* millor que aquest americà. Així va ser com Ramon Martori va doblar a Paul Robeson. I l'efecte va ser bastant convincent».

El fet més destacable durant aquesta època va ser, sobretot, l'escassetat de material, fet que havia de durar fins a mitjan dels anys cinquanta. Malgrat tot encara es va inaugurar algun estudi de doblatge. Va ser el cas dels rudimentaris Estudis Guasch inaugurats el 1936 a la petita torre del productor català Guasch que somniava amb monopolitzar tots els doblatges que arribessin a Barcelona. S'havia construït una petita habitació al jardí on col·locà una pantalla mitjana i un micròfon. El tècnic de so, amb el seu equip, estaven situats en una furgoneta a uns seixanta metres.

Fernando Ulloa, l'inconfusible veu de James Stewart, que va debutar el 1937 en aquests estudis, em va explicar l'anècdota se-

güent que pot il·lustrar com es treballava amb aquella escassetat de material: «En aquella època era molt difícil repetir els *takes* no només tècnicament, sinó econòmicament; s'ha de tenir en compte que una equivocació d'un actor a l'empresa li costava de deu a vint vegades el sou que podia cobrar la persona que doblava al protagonista. De manera, que el sistema que teníem per no equivocar-nos era assajar, assajar i assajar abans de gravar. Un dia va arribar als Estudis Guasch una pel·lícula titulada *El ídolo de Nueva York*. Jo feia la veu de Cary Grant i José María Lado doblava l'Edward Arnold. El meu personatge tenia unes cinc línies en diferents intervencions, però en José María Lado tenia en total trenta-sis línies de text.

Vam assajar el *take* durant més de tres hores. Quan el director, que era en Guasch mateix, i el seu ajudant, que era el seu fill, van considerar que ja estàvem preparats per gravar-lo en José María Lado i jo ens vam posar al centre del faristol i al nostre costat s'hi va posar, en un en Guasch pare i a l'altre en Guasch fill. Vam començar la gravació i sorprenentment ho vam fer bé a la primera presa. I la sorpresa d'en Guasch pare va ser tal que abans que el tècnic hagués desconectat la gravació no es va poder contenir i va exclamar: ¡bien, Lado, bien! I així va quedar. La pel·lícula es va estrenar al cine Coliseum i després d'un llarg monòleg d'Edward Arnold la gent va poder sentir una extranya veu que deia: ¡bien, Lado, bien!».

Alguns actors de doblatge que van debutar en aquella època van ser entre altres: Ramon Martori, Alejandro Ulloa, José María Lado, Fernando Ulloa, Julio Alemany, José Casany, José Prada i Carmen Morando.

7. L'època daurada del doblatge

El franquisme va impulsar el doblatge mitjançant l'Ordre Ministerial del 23 d'abril del 1941. Amb aquesta Ordre, el Ministeri d'Indústria i Comerç establia l'obligatorietat de doblar totes les pel·lícules estrangeres en l'*idioma del imperio*. L'Ordre, que estava inspirada en una de semblant promulgada per Mussolini, pretenia, amb l'excusa de vetllar per l'idioma espanyol, controlar els diàlegs. En una paraula: censurar.

Ja són clàssics exemples de censura en doblatge, els doblatges de *Mogambo* o *Casablanca*, on amb el doblatge s'alterava el diàleg quan el protagonista, Humphrey Bogart, feia referència a la seva participació a la Guerra Civil espanyola amb el bàndol republicà.

El cas de la pel·lícula *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, potser va ser menys conegut. Quan aquesta pel·lícula va arribar a

Espanya el 1962 la distribuïdora espanyola va decidir evitar-se problemes i suprimir cinquanta-vuit preses. Perquè el públic no es perdés en l'argument es va afegir al principi una veu *en off* que explicava, de manera molt suavitzada, part de l'argument tallat.

Un cas semblant va passar amb *El momento de la verdad*, una coproducció italo-espanyola de Francesco Rosi. El març del 1966 el director va enviar una carta de protesta a la premsa espanyola per les mutilacions que havia sofert la pel·lícula. A la carta exposava, entre altres coses, el següent:

[...] Els productors espanyols han substituït la banda sonora en espanyol (per mi cuidada) per una altra banda els diàlegs i les veus de la qual vaig rebutjar perquè no es corresponien amb l'esperit d'autenticitat que havia volgut donar al film.

Elvira Jofre, una de les actrius de doblatge més antigues, ja retirada, ens deïa, fa pocs dies, que en aquella època comentaven la inutilitat de doblar determinades seqüències o plans perquè després havien de passar per les tissors. Altres vegades aquestes seqüències «conflictives» no arribaven a passar ni per l'estudi de doblatge.

Deixant de banda, per raons de temps, el tema de la censura, és interessant destacar un fet significatiu: la compra de Francisco Peris-Mencheta el 1947 del que seria, durant els anys cinquanta i bona part dels seixanta, el millor estudi del país: Voz de España. Aquest mític estudi, que va començar les seves activitats el 1935, tenia el millor so de l'Estat espanyol. Peris-Mencheta el va comprar per 1.200.000.- pessetes als italians Parvis i Pepsicetti, i va aconseguir contractar els millors professionals del moment, com Marta i Elsa Fàbregas, Felip Penya, José María Ovies o Rafael Luis Calvo. Aquest últim conegut per la veu de Clark Gable a *Lo que el viento se llevó*. Va cobrar fins a la seva mort, al principi d'aquesta dècada, un contracte que només es va firmar amb una encaixada de mans. Peris Mencheta va aconseguir el mercat de la Warner i Columbia Films, la qual cosa li va donar un gran prestigi davant dels seus competidors.

La forta competència i els bons doblatges de La Voz de España van fer que els altres estudis de Barcelona, que ja començaven a oferir millor qualitat que els seus competidors madrilenys, arrosseguessin, sempre en termes de qualitat, els estudis de doblatge de la Metro, Parlo Films i Acústica on es va doblar *Gilda*, entre altres.

A partir dels anys cinquanta, la gran tècnica dels professionals del doblatge es consolida amb una segona generació amb veus com les de: Constantino Romero, María Luisa Solá, Dionisio Macías, Rosa Guiñón, Manolo Cano, Camilo García, Ernesto Aura, Rogelio

Hernández, Antonio García Moral, José Luis Sansalvador, Manolo García i una dotzena més.

El doblatge català arriba a tal grau de perfecció que el porta a convertir-se en el millor del món.

8. El *boom* del vídeo i l'aparició de nous canals de televisió

Durant els anys setanta els vídeos domèstics irrompen en el món àudio-visual. Productores i distribuïdores es llancen a comprar títols de films per assortir un mercat que cada vegada va cobrant més força. Aquesta quantitat d'hores de pel·lícules, que és necessària doblar, fa que el col·lectiu del doblatge augmenti en un 200 % en deu anys. El nombre d'estudis de sonorització augmenta fins a arribar a vint a finals dels anys setanta. L'aparició de nous canals autonòmics fa que la demanda d'hores de cine augmenti de manera vertiginosa. Es comencen a comprar pel·lícules per lots, la qual cosa significa que hi ha distribuïdores que per cada llicència que compren d'una pel·lícula mínimament acceptable n'adquireixen nou més d'insufribles. A principi dels vuitanta arriben dues allaus de pel·lícules d'estils molt determinats: les pornogràfiques i les que els professionals coneixen per les de «xinos» i que no són altra cosa que *remakes* mal fets dels llargmetratges de Bruce Lee.

Amb TV3 es crea a Catalunya una *professió* diferenciada de la madrilenya. Un canal autonòmic en català necessita doblar-ho pràcticament tot: des dels clàssics com *Casablanca* o *Allò que el vent s'endugué* fins a sèries d'èxit com *Dallas*. L'oferta augmenta amb la concessió d'un segon canal en català. El sindicat independent de doblatge, APADECA, que aglutina més del 70 % dels professionals, es fa fort davant les televisions, especialment de TV3, perquè saben que enfrontant-se a una vaga quedarien bloquejades. Els actors de doblatge catalans negocien convenis avantatjosos que els madrilenys no són capaços d'aconseguir, la qual cosa provoca l'escissió sindical i sentimental de les dues *professions*.

L'aparició de nous canals de televisió privats i autonòmics genera noves empreses de doblatge a diferents comunitats com Galícia, País Valencià, País Basc i Andalusia.

Al final dels anys vuitanta, només a Barcelona existeixen vint-i-vuit estudis de doblatge professional i quasi cinquanta estudis que estan capacitats per fer tasques de doblatge i sonorització. Ja no importa la qualitat d'un actor de doblatge sinó la màxima velocitat a la que pugui treballar. Els nous empresaris ja no són aquells pioners enamorats del cine sonor, de les veus, dels efectes

especials i dels diàlegs. Ara són homes de negocis que l'únic que els importa és fer el màxim d'hores. Les sales de doblatge es converteixen en fàbriques que treuen fum. El nombre d'actors de doblatge torna a augmentar en un 400 % en deu anys. Entren professionals que quasi no tenen temps d'aprendre i que assumeixen responsabilitats per les quals, moltes vegades, no estan capacitats. La qualitat se'n ressent d'una manera seriosa.

9. El doblatge dels noranta: un sector en crisi

Aquest podria ser el decàleg d'una crisi:

1. Crisi econòmica generalitzada que afecta tots els sectors. El del cinema i l'àudio-visual no se n'escapen.

2. El consum en el sector del vídeo baixa considerablement fins a estabilitzar-se. Moltes distribuïdores i molts vídeo-clubs, que havien arribat a ser el negoci dels aturats, desapareixen. Subsisteixen algunes distribuïdores que ara han de competir en qualitat per atreure un mercat cada cop més difícil.

3. Durant els anys setanta i vuitanta les televisions han aconseguit fer un estoc suficientment ampli com per emetre reposicions. D'aquesta manera aconsegueixen reduir despeses o redistribuir aquestes inversions en altres partides més necessitades.

4. Sorgeix la moda del colobrot (*culebrón*) —en televisions d'àmbit castellà òbviament no es doblen— que cobreix un gran nombre d'hores a un preu molt assequible mantenint una audiència molt acceptable, a més de potenciar la producció pròpia.

5. Una saturació d'estudis de doblatge per tota la geografia espanyola que es veuen abocats a una competència ferotge i en ocasions deslleial per aconseguir unes hores de producció. Les distribuïdores i televisions, que en són conscients, abaixen els preus per hora de doblatge, amb la qual cosa, l'espiral a la baixa és quasi imparable.

6. Una manca d'unió entre actors de doblatge i empresaris incapços de fer un front comú davant els clients.

7. Unes reivindicacions dels actors de doblatge que defensaven la recuperació de la qualitat en el sector i penalitzaven la competència deslleial, no van ser capaces de portar-se per la via de la negociació i van desembocar en la famosa vaga de cent dies de 1993 que va perjudicar seriosament les comunitats amb més tradició: Barcelona i Madrid.

8. Divisió en la part social amb l'aparició d'un nou sindicat: ADDAC que aglutina la majoria d'actors que treballen en català per TV3.

9. Una divisió d'interessos entre els actors de doblatge d'altres comunitats que fan molt difícil dur a la pràctica un conveni nacional que, indubtablement, beneficiaria la qualitat dels productes.

10. Un empobriment artístic del doblatge que, cada vegada més, condueix a imposar un criteri industrial per part empresarial i per determinats sectors de part social.