

Una veu pròpia

D'una retrospectiva nacional del doblatge
i de les disjuntives que l'envolten

Joel Vila Truyol

Grau de Comunicació Cultural. Treball de Final de Grau

Universitat de Girona. Facultat de Lletres

Curs acadèmic. 2015-2016

Tutor. Àngel Quintana Morraja

Índex

Introducció.....	3
PART I.....	4
So o soroll.....	4
Síntomes.....	8
El cinema sonor arriba a Espanya.....	10
Neix el remei: el doblatge.....	11
Joinville, el pas previ.....	13
Espanya inicia el seu idil·li	15
Dictadura o punt de confort.....	19
So magnètic.....	23
Censur(a)	23
El “boom”	31
PART II.....	33
Traducció.....	33
Semiòtica	36
Imatge-text; text-imatge.....	40
Doblatge: qüestió de coherència.....	43
(Geo)política i drets	47
L'idioma com indicatiu, el futur com horitzó	53
Conclusions.....	58
Bibliografia.....	61
Annex.....	64

Introducció

No pretén ser un llistat d'avantatges i desavantatges. Ni una blasfèmia vers els dobladors, o actors de doblatge. Tampoc una lloança dels mateixos.

No pretén ser un duel d'espases entre el doblatge i la subtitulació. Ni una apologia de la segona. Ni tampoc un elogi del primer.

Hom va al cinema, predisposat a veure una pel·lícula. Allà es troba amb el seu amic, qui l'hi diu: <<Saps que és en versió original, oi?>>. Hom l'hi respon, amb una sincera sorpresa que deixa veure una certa indignació: <<En versió original, què dius?>>.

La versió doblada ha esdevingut una normalitat que es concep com a vertadera i, la versió original, una anomalia que crea certa reticència. Essent el doblatge una pràctica habitual i dominant a l'Estat espanyol des de fa gairebé un segle; havent-se convertit en hàbit i rutina, en costum i creença, convé projectar una mirada aèria amb una primera part de caràcter retrospectiu, i una segona part amb un aire introspectiu,

Preocupacions que envolten el doblatge com una forma de manipulació artística. A través de diverses veus i, també, a partir d'una veu pròpia.

<<Je considère le doublage comme une monstruosité, comme une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'un homme qui a une seule âme et un seul corps s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur également d'une âme et d'un corps tout à fait différents? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis bien persuadé qu'aux grandes époques de foi religieuse on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé une pareille idiotie>>.

(Jean Renoir, 1939)

PART I

So o soroll

L'any 1930 James Sibley Watson va dirigir un curtmetratge, titulat *Tomato Another Day*, que reflexionava, en clau satírica, sobre el possible sense sentit de les pel·lícules parlades, en un context en el què el cinema sonor començava a fer tremolar els fonaments del cinema mut. Els personatges parlen i s'interpel·len de manera apàtica, com si estiguessin narrant tot el que fan i veuen; tot el que les imatges, en definitiva, ens ensenyen. La parla esdevé una burla d'ells mateixos. Abraçats, pla mig, la noia pregunta al seu marit, <<what time is it now?>>. Es passa a pla general i els dos personatges dirigeixen les seves mirades cap al rellotge que, immediatament, toca les dues en punt. Acte seguit el marit respon, <<two o'clock>>. Segons després el marit marxa precipitadament per la porta,

exclamant, un cop havent sortit, fora de pla, <<I must be going>>, deixant sola a la seva dona, qui expressa: <<He is gone>>. El cinema mut, millor denominat cinema “silent”, començava a sentir-se sol, i podria sortir per la porta, fora de pla, en qualsevol moment.

L'arribada del cinema sonor va ser el resultat de tota una seqüència d'invents que s'anaren succeint des de mitjans del segle XIX, en la què els nous anaven perfeccionant els anteriors. En certa manera, l'avanç de la ciència i de la tecnologia, ens indica, amb antelació, cap a una determinada direcció. La sonorització dels films es topava, de bon principi, amb un doble trencaclosques: la sincronització i l'amplificació del so. També, des de principis dels vint, amb la desconfiança que regnava entre el públic i els mateixos exhibidors, que no acabaven de veure amb bons ulls el nou invent que era el cinema sonor. Pel·lícules com *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen, Grace Kelly, 1952) reflecteixen de manera molt gràfica la problemàtica que va suposar el canvi del mut al sonor i, específicament, els inconvenients que es produïen a l'hora de gravar i sincronitzar el so.

El film *Don Juan* (1926), dirigit per Alan Crosland, és considerat el primer llargmetratge amb una banda sonora completa -composicions de Mozart- i amb efectes de so sincronitzats. Va ser l'empresa familiar Warner Bros l'encarregada de produir aquesta pel·lícula que, més enllà dels esmentats detalls tècnics -concebuts gràcies al sistema Vitaphone-, va ser entesa com una pel·lícula essencialment muda, sense diàlegs sonors. Tres anys més tard, el 1929, el tècnic d'origen francès Eugene Lauste aconseguiria incloure una banda sonora paral·lela contigua a les imatges, damunt el mateix suport, descomponent la banda en els seus tres elements fonamentals: efectes sonors, música i diàlegs, que quedaven enllaçats a la banda sonora una vegada acabat el procés de mescla: és l'origen del que es coneix com a “soundtrack”.

Arriba el 1927, quan la Warner Bros decideix produir *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland), estrenada a Nova York el sis d'octubre del mateix any. És considerada la primera pel·lícula sonora de la història, també designada com a “part – talkie” -parcialment parlada-, perquè inclou poc més de dues escenes sonores sincronitzades amb diàlegs i cants audibles. La resta de la pel·lícula és muda, amb els corresponents rètols. Malgrat tractat-se d'un film re-processat de que costa seguir -si més no pels contemporanis-, l'èxit de públic i l'impacte social del film foren un fet, i *El cantor de jazz*

és convertiria en un autèntic punt d'inflexió i un veritable document històric d'un determinat punt cronològic en l'espai i el temps. De la mateixa manera que el públic que en aquell moment la va veure de ben segur que no va oblidar les paraules que Al Jolson els hi va dirigir: <<Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet! Wait a minute, I tell ya! You ain't heard nothin'!>>.

Un any més tard apareixerien, novament des de la Warner, *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928), la primera pel·lícula enterament parlada, formada amb set bobines de so, i *The Terror* (Roy Ruth, 1928), que suposaria l'èxit definitiu de la productora que, en aquests moments, només competia amb la Fox, que havia estat la primera en apostar pel so a través del sistema Movietone, que s'acabaria imposant al Vitaphone. L'any 1930, la gran majoria de sales d'exhibició nord-americanes ja s'havien adaptat a les noves tècniques sonores.

Seria a partir de 1930 que els diàlegs quedarien gravats en una pista a part, fet de clau importància pel doblatge perquè suposava poder canviar d'idioma sense necessitat d'alterar els efectes i músiques originals. Candance Whitman-Linsen¹ resumeix d'aquesta manera el canvi dràstic que es va produir en la concepció lingüística del cinema: <<In the era of silent films, although imported films were, strictly speaking, still “foreign”, audiences could easily suppress this fact from their consciousness. The inter-titles were replaced for them in their own languages and they obviously imagined the actors communicating in these same languages. Silence exerted a kind of masking effect on the different cultural origins of the film. This “visual Esperanto” of silence was swiftly eradicated with the advent of talkies. As if formely not aware that they had been consuming import goods, audiences were suddenly indignant at hearing “their” film stars speaking in tongues unknown. (...) When the talkies first hit Paris, French film-goers shouted angrily at the screen: “Parlez français!”>>.

<<Estamos enterados de que en previsión de este nuevo desarrollo de la pel·lícula, todas las “estrellas” de Hollywood están recibiendo lecciones de declamación; sabemos también que, en enero próximo, mil cinematógrafos poseerán aparatos especiales para la reproducción simultánea de la imagen i la palabra. Pero ignoramos de qué lenguaje harán uso, ya que las películas recorren todo el mundo y cada pueblo tiene su idioma>>. Són paraules de Clemente Cruzado, publicades a la revista *Popular Film* el 16 d'agost de 1928, en un article que portava per nom “La nueva torre de Babel”. La

1 WHITMAN-LINSEN, C. (1992). *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Pieterlen: Peter Lang AG.

darrera frase resulta en certa manera premonitòria de tot un conjunt de problemàtiques que el sonor faria aflorar, i efectivament ho va fer, amb la seva consolidació. Mentre una de les corrents d'opinió defensava el nou invent, argumentat que, com totes les arts, el cinema havia d'evolucionar per no morir, una segona corrent, més purista, s'oposava a l'avanç del so sincronitzant. Aquesta considerava la paraula un recurs fàcil que provocava un empobriment de la creativitat, al temps que el cinema perdria el seu caràcter universal, ja que els actors i les actius, pel fet d'expressar-se en un determinat idioma, tindrien només un públic local. Charles Chaplin fou un dels que, durant un temps, es va negar a fer pel·lícules, argumentant que el so elimina el valor estètic de la pel·lícula, i que mentre les pel·lícules "mudes" eren capaces de transmetre missatges universals que arribaven a tots els públics, els films sonors es veien forçats a continguts més específics i, per tant, més limitats.

Quin futur tenia el cinema mut? El cert és que amb l'arribada del sonor, ben aviat tota la producció anterior es convertiria pels comerciants en un munt de llaunes inservibles. Gran part de la producció "silenciosa" seria abandonada i, en efecte, moltes pel·lícules s'acabarien descomponent o, directament, serien destruïdes i cremades.

Només va sobreviure un quinze per cent del cinema mut.

2



Síntomes

Davant la problemàtica que va representar l'arribada del so, el doblatge es començava a entreveure. Abans, però, trobem temptatives als que podríem anomenar símptomes, com el de la doble versió, que neix a la Fox i la Metro Goldwyn Mayer des de la necessitat de recuperar antics mercats front el desinterès originat en certs països a causa de l'idioma. En què consistia la doble versió? S'aprofitaven els decorats, i altres elements de la versió original, i es feia parlar als mateixos -o altres- actors i actrius en l'idioma que interessava a la productora. En certa manera el rodatge s'anava repetint i adaptant lingüísticament a determinats interessos de mercat. Una mostra d'aquesta nova sensibilitat cinematogràfica i directriu econòmica és la conversa -traduïda al català- que van mantenir l'any 1929 els famosos còmics Stan Laurel i Oliver Hardy, coneguts a Espanya com “el gordo y el flaco”, amb el seu cap, Hal Roach, quan aquest els hi va proposar de dur a terme dobles versions:

“Roach: “Nois, hem decidit fer pel·lícules en diversos idiomes, a més de l'anglès, per la qual cosa us els haureu d'anar aprenent a tota velocitat.

“Laurel & Hardy: “Però... Mr. Roach,... si no en tenim ni idea d'idiomes!

“Roach: “Doncs ja us espavilareu perquè a partir de demà començarem la producció de pel·lícules de Laurel i Hardy en anglès, francès, alemany, italià i castellà.

La novetat porta amb ella el desconcert, i la invenció una certa obligatorietat a trobar mètodes i mitjans per acomodar-se a les noves maneres de fer. Arribats a aquest punt, fins i tot ens podríem preguntar si el sonor va suposar un nou naixement del cinema: sorgeixen nous patrons de caire artístic, tècnic, econòmic, social; canvia el model i, en definitiva, es produeix un replantejament d'allò que, fins aleshores, semblava establert. De la mateixa manera que, en el seu moment, l'invent de la roda va representar un radical “canvi de plans” en l'esdevenir de la humanitat, el cinema sonor va suposar-ho en la manera d'entendre i mirar el cinema. I, de ben segur, més enllà d'aquest.

L'èxode de professionals llatinoamericans i espanyols cap a Hollywood es va incrementar de manera considerable, i no foren pocs els qui criticaren la incongruència amb la què, en alguns casos, es realitzaven les dobles versions. Les productores nord-americanes realitzaven, per un costat,

pel·lícules castellanes originals, en versió única i, d'altra banda, versions en castellà de produccions estrangeres en les quals s'aprofitaven els decorats originals. Hollywood, de fet, des dels inicis del sonor, rodava tantes versions de les pel·lícules com idiomes existien. És per aquest motiu, per exemple, que existeix la versió espanyola del *Drácula* (1931) de Tod Browning, dirigida per George Melford i protagonitzada per Carlos Villarías. Ens trobem davant de pel·lícules en castellà produïdes per empreses nord-americans o, en altres paraules, el que alguns teòrics i historiadors denominen “colonialisme cinematogràfic nord-americà”.

A partir de 1931 el nombre de produccions en castellà va començar a minorar, al temps que la producció de dobles versions era intensament qüestionada. Als països llatinoamericans, per exemple, la gran diversitat d'accents impedia que les pel·lícules acabessin de calar entre la població, i tampoc la idea de realitzar les dobles versions en “castellà neutre”, una espècie de dialecte artificial creat amb la voluntat d'aglutinar els trets dialectals més significatius de la llengua espanyola -especialment del territori llatinoamericà- no va accontentar a ningú. La creixent tendència cap a l'inevitable doblatge es posaria també a prova amb la figura de l'explicador de pel·lícules, persona amb gran facilitat de paraula i poder de convicció que s'encarregava de narrar el que passava a la pantalla amb la gràcia suficient per tal de no avorrir a l'audiència. Es tractava, en certa manera, i amb tots els matisos, d'un doblatge en directe.



El cinema sonor arriba a Espanya

El sonor es va sentir a Espanya per primera vegada al cinema Coliseum de Barcelona, el 1929, a través del film *Innocents of Paris* (1929) dirigit per Richard Wallace. A principis del mateix any, el conegut com a senyor Ponedel, gerent del cinema, i J. Moravec, enginyer de la Western Electric Corporation, van instal·lar un aparell sonor, en el qual hi van invertir ni més ni menys que 250.000 pessetes. Aquest mateix any es va estrenar, a Burgos, la “primera pel·lícula parlada en castellà realitzada al món”, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), dirigida per Francisco Elías Riquelme. La pel·lícula s'havia rodat amb el sistema de so Fonofilm i, a més dels diàlegs, contenia una sèrie de temes musicals del compositor Manuel Penella Moreno. El director del film, mentre treballava a Hollywood, va conèixer l'inventor Lee DeForest, a qui va posar al corrent dels seus avanços en la tècnica cinematogràfica sonora. Anys més tard, a París, va conèixer el tècnic Camille Lemoine, amb qui va formar una societat que tenia com a propòsit muntar uns estudis de cinema sonor a Barcelona. Junts van rodar *Pax*, amb capital francès i sonoritzada, també, en francès, el film reconegut com l'autèntic origen de la producció cinematogràfica sonora a Catalunya. A partir de llavors el so gravat a la banda cel·luloide es va estendre ràpidament, i Barcelona en va ser la capital. L'any 1932 tota la producció espanyola es va sonoritzar als Estudios Orphea i als estudis Joinville, la seu de Hollywood a París, si bé encara molts cinemes espanyols seguien presentant les pel·lícules com a mudes.

Als pobles allunyats de les grans ciutats va ser on el cinema sonor va tardar més en arribar. Seria a principis de 1936 que es començarien a construir sales d'exhibició als pobles amb una població més gran o amb una certa afició cinematogràfica. El propietari d'aquests cinemes, normalment, s'encarregava també de les tasques de taquiller i operador. D'aquesta manera, progressivament, es va anar introduït el so als pobles i la gent feia llargs trajectes per apropar-se als cinemes. Es començaven a conèixer noms com els de Greta Garbo o Marlene Dietrich, i les pel·lícules més esperades eren les dels artistes de teatre que havien realitzat gires pels pobles en qüestió. Una de les primeres pel·lícules amb so sincrònic que va arribar als cinemes dels pobles espanyols, i amb èxit, va ser *Cinépolis* (1931), d'Imperio Argentina, així com *Mercedes* (José María Castellví, 1933), interpretada per Carmelita Aubert. O l'esmentada versió espanyola de *Drácula*, rodada als estudis de Joinville. Quasi totes les

pel·lícules s'estrenaven amb subtítols i, tot i així, com recorda l'historiador Romà Gubern, <<las películas más vistas eran las españolas, con títulos como *Morena Clara*>>.



4

Neix el remei: el doblatge

Com si d'un procés natural es tractés es van succeint tota una sèrie de passos, de mètodes que tendien cap a un determinat ideal de perfeccionament. La constant voluntat de corregir els defectes anteriors, encaminant-se cap a una espècie d'estadi quimèric; un procés que, amb la seva recerca, va anar prolongant el que no era més que un problema indesxifrable. I amb el doblatge, que farà esvaïr tota doble versió i tota figura explicativa, el procés semblaria haver trobat el seu millor aliat. El doblatge és, se'ns dubte, conseqüència directa del naixement del cinema sonor: de la mateixa manera que a les pel·lícules mudes es traduïen els cartells literaris quan les pel·lícules estrangeres eren importades, amb els films sonors el doblatge s'acabaria imposant com la opció més rentable.

4 *El misterio de la puerta del sol* (Francisco Elías Riquelme, 1929)

Durant els primers anys dels cinematògraf trobem casos sociològicament interessants d'exhibidors que decidien col·locar a lactors o explicadors darrera les pantalles per tal que pronunciessin un text, sincronitzant-lo amb l'acció. Figures invisibles que pretenien incrementar la comprensió d'aquelles imatges projectades davant d'ells. La paraula és, des de bon inici, un element més o menys present en l'àmbit cinematogràfic: no sentim la veu dels actors i les actrius, però la paraula hi és, sigui a través d'explicadors, sigui a través de rètols. La paraula és present, i és traduïda, també durant el cinema mut. Ella Shohat i Robert Stam⁵ fan aquesta referència a la traducció d'intertítols en "temps muts": « Thanks to the "visual esperanto" of silent film, which includes many cross-cultural codes, spectators not only read the intertitles in their own language but also imagine dialogue in their own language ».

L'any 1914 els estudis Edison van realitzar la primera sonorització, coneguda, d'una pel·lícula, que va consistir en la sonorització d'una sèrie de cançons. No obstant, la invenció del que podríem anomenar com a doblatge modern s'atribueix a dos alts càrrecs de la Paramount que treballaven a París: Edwin Hopkins i Jacob Karol. El primer, l'any 1928, va inventar un sistema que, gravant en una pista a part, permetia als grans "galans" i "vedettes" amb problemes de dicció, o la veu dels quals no era prou agradable, d'expressar-se a través de les més agraciades veus d'actors invisibles. Passem de la figura oculta de l'explicador, a la figura oculta de qui posa veu al "gran actor o actriu" de sonoritat limitada. Poc després, a Jacob Karol, tècnic austríac, se l'hi va ocórrer utilitzar el doblatge per fer pronunciar a aquestes actors invisibles paraules diferents de les que havien pronunciat els actors que apareixien a la pantalla. I, més endavant, Karol va dur a terme un segon experiment que consistia en gravar una pista on s'escoltessin les veus dels actors parlant en un idioma diferent a l'original.

Karol va presentar la premissa d'aquest segon experiment al president de la Paramount, Adolf Zucker, qui la va rebutjar, qualificant-la d'"idea desbaratada". Passats uns dies, Karol la va presentar al president de la Columbia Pictures, Jack Cohn, qui l'hi va entregar una còpia de la pel·lícula *The flyer*, autoritzant-lo a realitzar el doblatge alemany d'un rotlle. Tot i així, Karol va decidir doblar el film sencer. En el visionat de la pel·lícula amb el doblatge realitzat pel tècnic austríac hi van ser presents els alts xarrecs de la Columbia i els més de cent directius de la Paramount: entre ells, Adolf Zucker. Tots ells van quedar sorpresos i fascinants, i van prendre consciència de les possibilitats comercials que hi

⁵ SHOCHAT, E. & STAM, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.

havia darrera aquella nova tècnica. Karol acabaria signant un suculent contracte amb la Paramount i seria nomenat supervisor general de doblatges als estudis Joinville.

No obstant, és *Rio Rita* (1929), de Luther Reed, la primera pel·lícula doblada totalment en el que es va anomenar “castellà neutre”. Per fer el doblatge es van contractar veus sud-americanes, mentre que en els temes musicals es va respectar la versió original. Moltes de les persones que van prestar la seva veu als doblatges nord-americans van ser contractades de nou i destinades als estudis de Joinville.

Joinville, el pas previ

El doblatge va arribar a Europa de la mà omnipresent Estats Units. El 1929, la Paramount va comprar els estudis Des Reservoirs a Joinville-le-Pont, París, unes instal·lacions de vint mil metres quadrats equipats amb sistema de so de la Western Electric que la productora utilitzaria per a produir les dobles versions i, més endavant, per doblar pel·lícules a idiomes com el castellà, l'alemany, el francès, el suec, l'hongarès, el romanès o el rus. Durant l'any 1931 la productora nord-americana hi va arribar a destinar un pressuposat de docents milions de francs.

Els estudis de Joinville són absolutament decisius per a poder entendre la història del doblatge a Espanya. De fet, moltes de les veus susceptibles de treballar a França eren captades en teatres de Madrid. L'encarregat de coordinar els primers doblatges en castellà a París va ser l'escriptor Claudio de La Torre, col·laborant estretament amb el futur cineasta Luis Buñuel, qui va realitzar tasques com les d'adaptador de diàlegs i “corrector de diàlegs”, és a dir, una mena de director artístic que s'encarregava de les lectures de guions amb els actors de doblatge. La Paramount va nomenar De la Torre coordinador de doblatges en castellà i cap del departament literari espanyol: el seu pas per Joinville va deixar petjada.

La primera pel·lícula íntegrament doblada per actors espanyols va ser *Entre la espada i la*

pared (*Devil and the deep*, 1932), dirigida per Marion Gering i produïda, evidentment, per la Paramount, i amb una sincronització molt deficient. Tot i que la primera pel·lícula estrenada a Barcelona, al cinema Coliseum, i doblada als estudis de Joinville el 1931, va ser *Derelict* (1930), dirigida per Rowland V. Lee, amb una rebuda no del tot satisfactòria.

Van ser molts els actors de teatre, directors de cinema, actors de doblatge, guionistes i adaptadors de diàlegs que acabaren a París contractats per la Paramount. Mentre uns ja havien passat prèviament per Hollywood, d'altres esperaven que Joinville en fos la seva porta d'entrada. Paral·lelament, a països com Alemanya i Itàlia també es començaven a desenvolupar les primeres indústries de doblatge.



Espanya inicia el seu idil·li

Com sol passar, no és fàcil trobar el punt cronològic exacte d'un nou naixement, com és el cas del doblatge a l'Estat espanyol. L'escriptor i historiador Romà Gubern, al seu llibre *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, presenta la seva teoria, o versió que, de forma resumida, ens diu el següent: <<En 1933 se instalaron en España los primeros estudios de doblaje, que fueron el de Metro Goldwyn-Mayer y el de Adolfo de La Riva (Estudios Trilla-La Riva) en Barcelona, y el de Fono España, S.A en Madrid. Hugo Donarelli, procedente de Fono-Roma, instaló los equipos madrileños y dirigió sus servicios, mientras Jules Zeisler Dixon llegó a Barcelona para ocuparse de las instalaciones de la Metro. (...) En 1935 se instalaron en Barcelona los estudios Acustic S.A y Voz de España. Naturalmente el doblaje, artificio sonoro falseador y manipulador por antonomasia, sirvió entre otras cosas para absorber a un buen número de actores españoles desocupados y tuvo una acogida ambigua entre la crítica >>.

Una segona teoria va ser enunciada per l'escriptor d'origen cubà Gabriel Cabrera Infante. Segons la seva versió dels fets, la data clau és l'any 1934, coincidint amb la inauguració dels estudis de la Metro Goldwyn Mayer a Barcelona. Ho expressa d'aquesta manera, al seu llibre *Por quién doblan las películas*, publicat el 1988: << Las películas no se empiezan a doblar en España bajo Franco o Primo de Rivera, sino bajo la República en 1934. En esta fecha se inauguraron los primeros estudios de doblaje en español, propiedad de la poderosa Metro Goldwyn Mayer>>. Cabrera Infante, a més, va ser dels primers en desmitificar l'estesa convicció de que el doblatge va ser un invent de la dictadura franquista. Durant els primers anys de la II República es van començar a establir a Madrid i Barcelona les primeres empreses de doblatge, i l'esmentada tècnica s'aniria estenent progressivament pels cinemes de l'Estat. Eren els inicis d'una nova indústria, de la qual Barcelona i, més específicament, els estudis Orphea, en van ser el seu epicentre, tal i com ho va manifestar un editorial del seminari cinematogràfic *El Cine*: << Todo está sucediendo en Barcelona >>. Un creixement industrial que es veuria paralitzat l'any 1936, amb l'eclosió de la Guerra Civil.

Els estudis de doblatge més destacats de la història del doblatge a l'Estat espanyol són els

següents. Els estudis T.R.E.CE (Trilla-la Riva Estudios Cinematográficos Españoles), els primers en realitzar doblatges professionals a Espanya, mitjançant el sistema d'impressió de so Rivatón, inventant per l'enginyer Adolfo de la Riva. Els estudis Orphea, inaugurats el 1932 a l'antic Palau de la Química de Barcelona, van ser els primers en sonoritzar pel·lícules nacionals i es van convertir en l'autèntic pilar de la indústria cinematogràfica catalana. Entre els primers doblatges dels Orphea s'hi troba *Draps i ferro vell (Bric-a-brac et Compagnie, 1931)*, dirigit per André A. Chotin. Doblats a principis de 1933 fou, també, el primer curtmetratge doblat al català. La pel·lícula va ser anunciada per la revista *Arte y Cinematografía* com «un esdeveniment sensacional per als empresaris de Catalunya (...) Primer film dialogat i cantat en català!»». L'aparició de nous estudis i la “hipotètica” centralització del règim franquista acabaria fent desaparèixer els Orphea l'any 1962.

Els estudis Sonoros Ruta van ser inaugurats l'any 1933 pels germans Aragonés, i si bé en qualitat de so no podien competir ni amb els doblatges de Trilla-la Riva ni els d'Orphea, van aconseguir doblar set pel·lícules en només tres mesos, quelcom poc habitual en aquells moments. Moltes de les seves veus procedien del bar “La Luna”, situat a Plaça Catalunya (Barcelona), punt de trobada de locutors de ràdio i actors i actrius de teatre. Els estudis Metro Goldwyn Mayer, amb prioritat per l'ajustament de la traducció original, un procés consistia en adaptar els diàlegs als moviments de la boca del personatge. Un procés que era molt lent però extremadament efectiu, i d'aquí la seva capacitat de producció anual que, en tota la seva història, no va superar els 40 llargmetratges doblats anualment. Els estudis Voz de España, fundats per empresaris italians, com són també els casos de el d'Acústica i Fono España, que arribaren a Barcelona amb la intenció de crear els millors estudis de sonorització i doblatge del país, Es van convertir en els estudis més carismàtics de l'Estat espanyol, i durant les dècades dels cinquanta i seixanta van ser líders en producció i qualitat.

Els estudis Fono España van ser fundats per l'italià Hugo Donarelli, procedent de Fono Roma, un dels estudis amb més prestigi d'Itàlia. Donarelli va ser un dels pioners del doblatge a Espanya i el primer que es va establir a Madrid. Com Diu Romà Gubern: «Entre 1932 y 1935 con tropiezos y con mil avatares, se consolidó en España una infraestructura industrial satisfactoriamente adecuada a las necesidades productivas». Entre d'altres estudis també destaquen els estudis Parlo Films, els Balcázar i els Sonoblock.



Els inicis del doblatge, amb la seva tècnica encara prematura, començaven a ser font de greus alteracions artístiques. En un gran nombre de pel·lícules els primers plans eren substituïts per plans generals -acompanyats d'una veu "en off"-, perquè els rostres massa propers a la càmera eren difícils de doblar. El traductor francès Pierre François Caillé asseguraria, l'any 1960: «La mauvaise réputation du doublage tient sans doute á ces débuts qui, on l'imagine sans peine, donnaient des résultats extravagants»⁸. El doblatge coneixeria els seus dimonis des de bon començament, a causa del dèficit tècnic, que suposaria l'alteració del propi muntatge de les pel·lícules, o el que podríem designar com a una espècie de censura no-política; una alteració intrínseca dels primers doblatges. L'any 1933, Josep Palau i Claveras va publicar a la revista *Mirador* un article en el què criticava la qualitat del doblatge; en aquest cas els primers doblatges realitzats a Espanya: «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 es feta per mals actors (recordin aquella cantarella monòtona i desagradable). Manipulat en estudis de lira, el tiratge és elaborat amb aparells molt primaris i la reproducció està tan mal feta que surten cintes passades de fotografia, completament ratllades i

⁷ Treballadors dels estudis Fono España (revista Cinegramas, 5 de gener de 1936)

⁸ Caillé, Pierre-François. (1960). *Cinéma et Traduction*. Babel

plenes de sorolls. Tot i així, el crític de cinema Fernando Méndez Leite parla, en una entrevista a la revista de cinema *Encadenados*, de com la gran majoria del públic << se mostró satisfecho y se acostumbró incluso a las voces de los dobladores >>. Leite apunta una paraula que és totalment imprescindible per entendre el profund arrelament que ha tingut el doblatge a l'Estat espanyol, des de la seva aparició durant la II República fins als dies d'avui: “acostumbrarse”, és a dir, adquirir o fer adquirir un hàbit o costum. I l'“hàbit” és el costum o la pràctica adquirida per freqüència de repetició d'un acte. L'Estat ha patit i pateix ara encara un problema basat en l'hàbit o, en altres paraules, un problema de vici històric.

La paraula “doblatge” no es va començar a utilitzar popularment fins el 1933. Fins aleshores s'havien emprat termes com “doble”, un dels més utilitzats durant el 1932, tot i la confusió que creava al ser, també, la que definia les dobles versions. També es va fer ús del terme “dubbing”, de l'anglès, opció que quedaria totalment arraconada amb el franquisme. La paraula “doblatge” quedaria finalment consolidada per fer referència al doblatge d'un idioma que substituïa l'original, i el doblatge, com a pràctica, com hem dit, seria majoritàriament acceptat pel públic espanyol.

Seria interessant que ens féssim la pregunta de fins a quin punt aquest hàbit, o aquest vici, va tenir un origen que, més enllà de ser ineludible, podríem arribar a considerar com a legítim, fins i tot necessari. En el cas d'Espanya, el doblatge va arribar en forma d'iniciativa empresarial, en gran part des d'Itàlia, amb la figura d'Hugo Donarelli al capdavant. Deixant de banda els interessos econòmics que mouen tota iniciativa de caràcter empresarial o emprenedor, convé posar-nos en context i pensar en com el doblatge, davant les elevades taxes d'analfabetisme -el 1930 rondaven el 30%-, va permetre que el cinema arribés a més gent i, principalment, que la població, d'una o altra manera, pogués comprendre les històries que eren projectades. Existia una innegable necessitat de fer parlar les personatges i, en efecte, de sentir-los en l'idioma desitjat pel públic, el seu propi. De forma més o menys enganyosa, sentir i fer parlar els personatges en l'idioma de casa suposava un apropament de les imatges projectades i dels personatges, amb l'espectador. Podríem arribar a considerar el doblatge dels orígens com la història d'un encontre entre els herois cinematogràfics parlants i el públic; entre mig d'interessos econòmics i polítics, una manera de que el setè art arribés al màxim nombre de persones, en un espai i un temps cronològic determinats. Ara bé, què passa quan aquest “mitjà de

comprensió” es potencia, es consolida de manera tan intensa que esdevé el que podem anomenar, finalment, com un hàbit absolutament arrelat entre la població? Què passa quan esdevé una norma?



9

Dictadura o punt de confort

L'aparició del cinema sonor va afegir nova matèria als discursos nacionalistes: la llengua. Aquest ingredient fou aprofitant durant el període franquista, en gran part, a través del doblatge que, d'una banda, obria la possibilitat de neutralitzar el nacionalisme americà, tot suprimint de les seves

9 Façana de la sucursal dels estudis Metro Goldwyn Mayer al carrer Mallorca (Barcelona, 1934)

pel·lícules la llengua com a codi, l'anglès. D'altra banda, aconseguia protegir la llengua nacional, despellant el cinema de la llengua com a vehicle de transmissió d'idees i valor, actuant com a "filtre cultural"¹⁰. Si la implantació obligatòria del franquisme respon en gran mesura a factors ideològics i polítics, sense menystenir els econòmics, tot indica que són aquests últims els que expliquen la prolongada i present preponderància del doblatge a l'Estat espanyol, juntament a l'acceptació que ha anat desenvolupant el públic. El doblatge s'ha fet un lloc d'honor a la cultura espanyola, creant una indústria omnipresent i rendible. I el públic espanyol n'ha esdevingut el seu còmplice.

Durant la Guerra Civil els doblatges van ser escassos. Gran part de la producció va anar destinada a la realització, per part dels dos bàndols, de documentals de caràcter propagandístic narrats per veus més o menys autoritàries que transmetien la sensació de seguretat, energia i possessió de la veritat. L'any 1939 la indústria cinematogràfica espanyola es trobava pràcticament a la ruïna. I el doblatge, com indústria paral·lela, també se'n va ressentir. A partir de 1940, l'Estat, mitjançant una política intervencionista, va començar a revitalitzar la indústria cinematogràfica. Es van realitzar tot un seguit de produccions de caire propagandístic que comptaven amb l'aprovació del nou govern franquista. Mentrestant, llengües com el català i el gallec, considerats dialectes, juntament amb l'eusquera, eren suprimides dels mitjans de comunicació.

La Itàlia de Benito Mussolini va ser un dels primers països en imposar al doblatge un caràcter obligatori, per raons polítiques, el 22 d'octubre de 1930. L'any 1938 Mussolini va decidir prohibir tota pel·lícula i còmic estranger, excepte els de Micky Mouse, que agradaven molt als seus fills. Com s'ha comentat, l'arribada del doblatge a Espanya durant la II República no es va produir com a resultat d'una imposició política, sinó d'una iniciativa empresarial i privada, impulsada en gran part pels estudis barcelonins de la Metro Goldwyn Mayer. L'esmentada productora i, en termes generals, la indústria cinematogràfica nord-americana, la gran potència, sabia que el cinema que exportaven seria més ben acceptat doblat que no pas subtitulat.

No obstant, finalitzada la guerra, els vencedors van fixar la mirada en el model cinematogràfic que Mussolini havia establert a Itàlia. En el seu primer número -20 d'octubre de 1941-, la revista *Primer Plano*, que actuava com a portaveu oficial de la política cinematogràfica de l'Estat, esmentava

¹⁰ WHITMAN-LINSEN, C. (1992). *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Pieterlen: Peter Lang AG.

la teoria de les tres etapes de la civilització humana de Mussolini: la de la impremta, la de la fotografia i, finalment, la del cinema. D'aquesta manera el franquisme va estudiar la "Ley de Defensa del Idioma" que havia aprovat Mussolini i va començar a preparar una còpia -també l'emularen França i Alemanya-, una imitació de la mateixa adaptant-la a les condicions pròpies del país. I així es com, poc menys d'un any després, el 23 d'abril de 1941, es va presentar la "Orden del Ministerio de Indústria y Comercio", que decretava la obligatorietat del doblatge a Espanya. Tomás Borrás, cap del "Sindicato Nacional del Espectáculo", va ser l'encarregat de signar l'esmentada ordre, que sentenciava, a la norma 8ª: *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.* Una ordre que mai es va publicar al Bolletí Oficial de l'Estat i, per tant, inexistent a efectes jurídics, fins i tot dins la lògica franquista. Es podria haver tractat d'una omisió involuntària per oblit o negligència o, per contra, d'una norma que mai va existir i que, en realitat, va ser un "acte de despotisme" del 'Sindicato Nacional del Espectáculo'.

Progressivament, el doblatge va passar de ser una indústria paral·lela a ser considerada una indústria prospera. Es van crear nous estudis, va augmentar el cens de dobladors, i es va començar a depurar la tècnica. Els directors de doblatge, per exemple, van canviar d'estratègia: en comptes de recolzar la interpretació de l'actor, com havia estat costum fins el 1940, es potenciava la imitació de l'original. Les reaccions al canvi de rumb que havia viscut el doblatge foren variades: mentre membres del sector, com Enrique Romero, reconeixien l'ajuda que els havia suposat, mentre la premsa parlava de "doblajes perfectos", periodistes com Leocadio Mejías o Carlos Macías defensaven la supressió del doblatge, una pràctica que consideraven que anava a disposició de les productores estrangeres i en contra dels interessos nacionals. El mateix Mejías va preguntar a la jove Carmencita Arenas, dobladora de papers de nois i nois, quina sensació li produïa l'espectacle de les pel·lícules que doblava. La noia li va respondre: <<Vergüenza. (...) me parece que los espectadores que están a mi lado van a conocer mi voz y me avergüenzo de verdad (...). Contenta como si me hubiese burlado un poco de ellos sin que se enteren (...)>>¹¹. La innocència que sembla desprendre aquesta resposta apunta, realment, un esquema que resulta paradigmàtic a l'hora d'explicar el funcionament del doblatge: de la "burla" a

11 ÁVILA, A. (1997). *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona. S.L. Cims.

l'engany i, d'aquest, al públic, ignorant, que beu del mateix.

A partir de la segona meitat de la dècada dels quaranta es podia parlar ja d'una indústria i una professió consolidades, amb la creació d'una base necessària per a potenciar a un conjunt de professionals, els dobladors, un col·lectiu que procedia, majoritàriament, del teatre i la ràdio. El doblatge no només es convertiria en una veritable escola d'actors i directores cinematogràfics, també arribaria a adquirir un destacat prestigi internacional, que arribaria al seu màxim esplendor amb *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939), doblada pels estudis de la Metro l'any 1947. La pel·lícula no es va estrenar a Espanya fins el 1950, degut a que l'"Oficina Nacional de Clasificación de Espectáculos" l'havia catalogat com a film "extremadament perillós".

Amb l'arribada del sonor al cinema s'havia encetat un conflicte de caràcter nacional. Els personatges incorporaven les seves veus i, en certa manera, deixaven de ser universals: passaren a tenir una llengua i, per tant, una determinada identitat cultural. Amb el temps el doblatge va esdevenir una solució de consens, essent econòmicament rentable tant pels Estats Units -Hollywood- com pels països que importaven les seves pel·lícules. Els films nord-americans es veien arreu del món, en les llengües pròpies de cada país, especialment en aquells amb una major consciència nacionalista. Espanya en va ser un d'ells.



So magnètic

En què consistia, exactament, el so magnètic? Es tractava d'un procediment de pista magnètica, composta d'òxid fèrric aplicat al costat de la pel·lícula, similar al que s'utilitzava a les cintes del magnetòfon. Aquest procediment va suposar tot un seguit d'avantatges respecte el sistema fotogràfic, que s'havia utilitzat fins aleshores. No només el cost resultava menor, també el maneig era més senzill: a l'hora de dur a terme una gravació únicament s'havien de prémer els botons corresponents de la taula de control i gravar la sincronització. A continuació es podia projectar la part de pel·lícula doblada i escoltar-ne la gravació, sense necessitat del procés de revelat. En cas que la toma resultés defectuosa, era possible esborrar-la i tornar a gravar de forma immediata tantes vegades com el director de doblatge cregués oportú, i així s'evitava, també, haver de tallar i tirar el material fotogràfic.

A partir de mitjans dels cinquanta el so magnètic es va anar introduït a bon ritme pels estudis de doblatge i sonorització, provocant que, a finals de la dècada, ens trobéssim davant d'una autèntica i profunda transformació tecnològica. Paral·lelament, als cinemes Roxy de Nova York es presentava la primera pel·lícula en format Cinemascope: *La túnica sagrada*¹³.

Censur(a)

Ja s'ha comentat anteriorment que durant els inicis del doblatge es troben les primeres alteracions en els films, en gran part a causa de les limitacions tècniques. En relació a aquestes limitacions, cal comentar que, en els inicis del doblatge, la preocupació dels directors de doblatge se centrava més en encaixar els textos als llavis dels personatges que no pas en la credibilitat que poguessin generar. Fins que no va aparèixer el so magnètic els sistemes tècnics de sincronització

13 KOSTER, Henry. (1953). *The Robe*. EU.

resultaven molt cars, de manera que si una seqüència resultava especialment difícil de sincronitzar sortia més a compte substituir els plans en qüestió per un muntatge que facilités la tasca, en comptes d'anar repetint el doblatge una vegada rere una altra. En definitiva, es manipulava el film per tal de facilitar el propi doblatge.

A Espanya, malgrat no haver entrat encara en dictadura, durant la II República trobem les primeres alteracions resultat de la coacció ideològica. Casos de censura que s'incrementaren a partir de 1935, quan el ministeri va assumir la potestat per a censurar aquells guions o aquelles imatges que, en definitiva, anaven en contra de la República i de la Pàtria. Mentrestant, als Estats Units trobem casos de manipulació del llenguatge que tenen a veure amb la voluntat de conquerir els mercats espanyol i llatinoamericà. D'aquesta voluntat en sorgeix l'anomenat "castellà neutre", un invent tan problemàtic com estrofolari. Aquesta pràctica nascuda a Hollywood consistia, bàsicament, en pronunciar mitjançant "seseos" i adquirir els canvis lingüístics més populars de països com Argentina, Espanya o Xile. Un "castellà neutre" que servís arreu o, com ho designa l'historiador Alejandro Ávila, <<el doblaje en idioma de nadie>>. La reacció dels països llatinoamericans a l'esmentada pràctica, cada un d'ells reivindicant el seu accent particular, és una clara mostra de l'enorme problemàtica que suposa el doblatge a nivell idiomàtic, el qual, cal recordar-ho, suposa una pèrdua de la llengua original.

Alejandro Ávila, autor d'obres com *La historia del doblaje cinematográfico* o *La censura del doblaje cinematográfico en España*, defineix el terme "censura" en el doblatge de la següent manera: <Cualquier dictamen, corrección, reprobación o juicio coactivo que obligue a modificar alguna etapa del proceso>>. Amb els corresponents <<motivos ideológicos, políticos, técnicos o comerciales>>. O, com ho anomena l'historiador Romà Gubern, <<veus que menteixen>>. Buster Keaton, anys enrere, en unes imatges breus i el simple gest d'una mà tapant l'objectiu de la càmera, aconseguiria sintetitzar el que és, en essència, la censura.



14

A Espanya, els precedents més immediats a la censura cinematogràfica són les restriccions dins de l'àmbit periodístic, com també la regulació d'espectacle públics. Durant el període del 27 d'agost de 1903 al 5 de maig de 1908 es van arribar a publicar gairebé mig centenar de Lleis, Decrets i Ordres reguladors de censura. El primer intent de reglamentar específicament les exhibicions cinematogràfiques el trobem el 27 de novembre de 1912, durant el regnat d'Alfons XIII, quan es va aprovar una "Real Orden" on s'adoptaven les primeres mesures limitadores. La majoria de disposicions publicades durant aquest període estaven orientades a preservar els menors de determinats missatges considerats perjudicials.

Durant els anys previs a la Guerra Civil es van anar succeint tot un seguit d'Ordres, Decrets i Lleis en referència a la censura, actualitzant-la, renovant-la, modificant-la. El Decret del 25 d'octubre de 1935, per exemple, atorgava al "Ministro de la Gobernación" la potestat per a prohibir, a tot el territori de la República, qualsevol pel·lícula que, dins o fora d'Espanya, tractés de <<desnaturalitzar hechos históricos, o tendís a <<menoscabar el prestigio debido a Instituciones o personalidades de nuestra Patria>>. O la ordre del 21 de març de 1937, que influiria de manera determinant en tota la

14 KEATON, B. (1920). *One week*. (curtmetratge). EU.

producció cinematogràfica nacional i estrangera que s'exhibís a Espanya, la qual anunciava que s'havia de <<revisar o censurar debidamente todas las proyecciones o cintas cinematograficas que tengan entrada o se impresionen en la zona nacional, expidiendo el correspondiente certificado de las que a su juicio puedan proyectarse>>. O la ordre del 8 d'abril de 1939, que prohibia la utilització del català, el basc i el caló.

L'any 1942, com sabem, la dictadura franquista va prohibir l'exhibició de pel·lícules en qualsevol llengua que no fos l'espanyol, utilitzant el doblatge com a mètode de censura. Fins el 1967, amb la creació de sales especials d'"Art i Assaig", no es podrien veure pel·lícules en versió original. El doblatge, més enllà de l'idioma, va esdevenir per la dictadura franquista un recurs censorador que permetia alterar els diàlegs originals en favor dels interessos del règim. A grans trets, la censura es pot aplicar de dues maneres diferents: mitjançant l'anomenada censura prèvia, paradigmàtica als Estats units a causa dels nombrosos codis cinematogràfics i organismes que, des de 1922, impedièren el rodatge de gran quantitat de seqüències. O mitjançant la censura posterior, és a dir, un cop finalitzat el procés cinematogràfic. Països com la Unió Soviètica, Itàlia, Alemanya i Espanya van esdevenir pioners d'aquest tipus de censura, fent arribant al públic realitats diferents a la original.

A banda de l'Estat, en l'intent de preservar el ciutadà de determinats missatges que considerava perjudicials o que atemptaven contra la seva ideologia, en un acte d'autodefensa i de perpetuació en el poder, existien una sèrie d'estaments o nuclis socials que també disposaven de la capacitat per exercir la censura en un punt determinat del procés de doblatge. En primer lloc, i de manera molt influent en la història del cinema, l'Església Catòlica, en l'intent de preservar el ciutadà de missatges que anessin en contra de la moral, la fe catòlica i la "bona formació del cristià". En segon lloc, de manera menys influent però que convé considerar, nuclis de poder com les empreses, la mateixa figura de l'ajustador de diàlegs o el director de doblatge i, fins i tot, el propi públic, en una mena d'autocensura entre la innocència, la ignorància i la indolència.

Ho va dir a finals del segle XVIII el filòsof i crític literari alemany Johann Gottfried von Herder quan va afirmar que la llengua és el millor instrument per a salvaguardar o recuperar el patrimoni d'una nació, subratllar la seva autenticitat i, en última instància, aglutinar. I, com expressen Ella Shohat i Robert Stam, el cinema és un mitjà ideal per a construir relats al·legòrics de la identitat d'un poble.

Durant el període que va de 1938 a 1974 Hollywood va produir més de cinquanta pel·lícules que incloïen referències a la Guerra Civil espanyola. No obstant, la versió que arribava als espectadors variava en funció dels interessos de la Casa Blanca. En el documental dirigit per Oriol Porta titulat *Hollywood contra franco* (2009) es presenta el testimoni d'Alvah Bessie, guionista que va formar part de les Brigades Internacionals durant la Guerra Civil i ferm defensor de la connivència entre la indústria del cinema i la política nord-americana. Fou, també, un dels 10 de Hollywood, nom que reben el grup d'homes -professionals del món del cinema- que es van rebel·lar contra el Comitè d'Activitats Anti-americanes durant la “caça de bruixes” impulsada pel senador Joseph McCarthy. Alvah, i juntament amb altres testimonis com el d'Arthur Laurents o Walter Bernstein, explica de quina manera el compromís amb la causa republicana va afectar a tot un conjunt d'artistes, productors o guionistes de Hollywood. El missatge que transmetien de la Guerra Civil determinats films, com *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, Henry King, 1952) o *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943) foren modificats de diverses maneres i, entre elles, la del doblatge. Modificacions que no eren més que el resultat de la política internacional de la Casa Blanca del moment i, més concretament, de les relacions que aquesta mantenia amb el govern de l'Estat espanyol. Interessos compartits.

L'obra d'Oriol Porta ens porta a la memòria el documental *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937), dirigit per Joris Evans, i narrada per Ernest Hemingway,, amb el suport de persones com Dashiell Hammet, Lillian Hellman o Dorothy Parker, tenia l'objectiu de contrarestar la propaganda pro-franquista que portaven a terme determinats mitjans de comunicació dels Estats Units. Ens fa pensar, també, en *Bloqueo* (*Blockade*, 1938), dirigida per William Dieterle, en la què Henry Fonda, en el pla final, trencant la quarta paret, fa una crida directa i explícita a la intervenció internacional per frenar “l'assassinat de gent innocent”.

Un dels casos més emblemàtics de la censura espanyola és el de *Casablanca*, que va prohibir que la versió doblada mencionés la col·laboració del protagonista, Rick -interpretat per Humphrey Bogart-, a las Brigades Internacionals. A la versió original, el diàleg entre Renault, el *préfet de police* -interpretat per Claude Rains- li diu, a Rick: <<In 1935 , you ran guns to Ethiopia. In 1936, you fought in Spain on the loyalist side>>. L'altre respon: <<And got well paid on both occasions>>. A la versió

doblada de 1966 -la segona de què es té coneixença-, el diàleg transcorre de manera diferent. Diu, el *préfet de police*, amb la veu de Bertomeu Angelat: <<En 1934 introdujo armas en Etiopía, en 1938 luchó como pudo contra la anexión de Austria>>. I respon el protagonista, Rick, amb la veu d'Arsenio Corsellas: <<En ambas ocasiones me pagaron bien>>.

Sense deixar de banda *Casablanca*, la censura també fa acte de presència en una de les converses que mantenen Laslow, el cap de la resistència txecoslovaca -interpretat per Paul Henrid- i Rick, quan, a la versió doblada, el primer, amb veu de Manolo Cano, l'hi diu, al segon: <<Llevó armas a Etiopía, luchó contra el Anschluss austríaco. ¿No es extraño que siempre haya estado defendiendo causas justas?>>. A la versió original, les paraules de Laslow són aquestes: <<You ran guns to Ethiopia. You fought against the fascists in Spain>>. Rick vocejja, <<What of it?>>, i Laslow continua: <<Isn't it strange that you always happen to be fighting on the side of the underdog?>>:

La censura franquista va posar el punt de mira en indumentàries lleugeres, comiats amorosos, expressions evangèliques, petons, divorcis o referències al pecat, entre tants d'altres. L'exaltació és substituïda pel perdó o l'oblit; s'acurten o s'alleugeren els petons; s'avancen els fosos a negre, es suprimeixen primers plans. S'atorga realisme al que no és més que el fruit d'una neurosis, com passa a *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968) de Roman Polanski, o es converteix la infidelitat en incest, com passa a *Mogambo* (1953), de John Ford, probablement un dels casos de censura més estrafolaris que es coneixen. Són centenars i centenars els casos de censura durant la dictadura franquista. Tot i així, el doblatge no era, òbviament, la única forma de censura. Ben sovint, com s'ha dit anteriorment, el propi muntatge era alterat, suprimint, alleugerant o reduint determinats plans o, fins i tot, escenes senceres. És, per exemple, el cas de la pel·lícula *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962), de Michelangelo Antonioni, de la qual la distribuïdora espanyola va suprimir cinquanta-vuit preses, i per tal que el públic pogués “seguir” el fil de la pel·lícula es va afegir, al principi del film, una veu en off que explicava, amb certa superficialitat, part de l'argument suprimit.

El març de 1963 es va publicar una nova “Ordren Ministerial”, amb la què s'estableixen unes noves normes censores que deroguen les anteriors. S'introdueix el que es coneix com a “Código de Censura”, del qual Alejandro Ávila destaca catorze punts -prohibicions-, que són:

1. 'La justificación del suicidio.
2. La justificación del homicidio por piedad.
3. La justificación de la venganza y del duelo.
4. La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.
5. La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos.
6. La presentación de perversiones sexuales.
7. La presentación de la toxicomanía y del alcoholismo.
8. La presentación del delito de forma divulgativa.
9. Se prohíbe, también, la presentación de todas aquellas imágenes que puedan despertar bajas pasiones en el espectador.
10. La presentación de escenas de brutalidad hacia personas y animales, y de terror, presentadas de forma morbosa.
11. Quedan prohibidas las expresiones coloquiales.
12. No podrá difundirse la presentación de escenas irrespetuosas con las creencias y prácticas religiosas.
13. No se permitirá la difusión de imágenes que atenten contra la realidad histórica o atenten contra el deber de defender la Patria.
14. Se prohíbe la difusión de imágenes que atenten contra la persona del Jefe de Estado'.

Poc menys de dos anys després, el gener de 1965, es va crear la "Junta de Censura y Apreciación de Películas", derogant l'anterior "Junta de Clasificación y Censura". Amb aquesta la manipulació es va intensificar: potser, en comptes d'"apreciació", s'hagués pogut utilitzar el terme "apropiació". La omnipresència del castellà va ser exclusiva fins els anys seixanta, quan, amb l'excusa del turisme, es van crear sales d'art i assaig que podien projectar pel·lícules en versió original per atreure als turistes. El projecte inicial, que preveia la creació de sales a la costa, no es va acabar de realitzar mai, simplement perquè als turistes no els hi atreia la idea de tancar-se en un cinema.

Als anys setanta Barcelona es consolidaria com la capital espanyola del doblatge i una de les

primeres potències mundials. Es va començar a estendre el que es coneix com a “doblatge per ritme”, que consisteix en sincronitzar al mateix temps que es llegeix el text, deixant enrere el procés de memorització. Una tècnica que reduïa el temps d'utilització de la sala i, per tant, el cost del doblatge. En aquests moments -1970- el cens de dobladors a Barcelona era d'unes vuitanta persones, però a finals de la dècada, amb el gran nombre d'encàrrecs de Televisió Espanyola, el cens es va arribar a duplicar.

La instauració de la democràcia va suposar la desaparició de la censura cinematogràfica. Primer, l'any 1976, es va suprimir la censura de guions i, més endavant, de forma constitucional, desapareix la censura en la seva totalitat. El Decret de l'11 de novembre de 1977 regulava determinades activitats cinematogràfiques, entre les quals el doblatge. A l'article 2º s'estableix que abans de dur a terme el doblatge o subtitulat d'una pel·lícula estrangera per a la seva explotació, l'empresa distribuïdora haurà de sol·licitar la llicència corresponent. En el segon punt de l'esmentat article, s'especifica: <La falta de fidelidad con la versión original en el doblaje o subtitulado dará lugar a la revocación de la licencia por parte de la Administración, con pérdida por parte de la Empresa distribuidora de los derechos económicos devengados>>.

Els anys setanta foren uns anys de canvis significatius. Als estudis de doblatge, a més, l'activitat era abundant, ja que moltes pel·lícules s'havien de tornar a doblar de tal manera que aquestes s'adaptessin als avenços de les tècniques sonores.



El “boom”

Els anys vuitanta van ser els anys en què el doblatge va assolir el seu auge, amb xifres que e van disparar de forma desorbitada: augmenta la producció dels estudis de doblatge, s'incrementa el cens de veus dobladores i neixen desenes d'empreses de so. Com a conseqüència de totes aquests increments, decreix la qualitat de la producció, s'intensifica la conflictivitat laboral en la demanda de millores laborals i es produeix un acusat desprestigi del sector. Els factors que motivaren aquest “boom” del doblatge són principalment dos. En primer lloc, la consolidació del vídeo i, en segon lloc, el naixement de noves cadenes autonòmiques i nacionals. Malgrat els efectes negatius que va comportar aquest auge, la indústria del doblatge es mostrava totalment consolidada. Passem de les 400 milions de pessetes en facturació -dels estudis de doblatge de Barcelona- de l'any 1982, a les 4.000 milions de 1987. Mentrestant, els professionals que es dediquen a sincronitzar veus reivindiquen la seva condició d'actors de doblatge, no de dobladors, reclama que es venia produint des dels inicis del doblatge: actors que duen a terme una determinada especialització.

Les paraules, l'any 1995, de José María Padrós, gerent dels estudis Sonoblock, resulten significatives per entendre la baixada de la hipotètica “qualitat dels doblatges”: <<El boom ocurrió sin construir previamente una industria fuerte, sin regulación y sin ningún sentido de planificación. La proliferación de estudios fue rápida y sin aplicar criterios empresariales, sólo de competencia. Se vió que había mucho trabajo a repartir y, sin pensar nada más, los estudios se lanzaron a una guerra sin cuártel>>. El “boom” és l'efecte del creixement de la demanda, la qual porta a repartir una oferta que, desbordada per la primera, es tradueix en una més baixa qualificació i, en efecte, més baixa qualitat d'uns doblatges que no donen més de si mateixos. Per alguns, la pròpia consolidació i predominança del doblatge podria haver esdevingut en el seu pitjor mal. Més rapidesa i menys qualitat. Entrem en el món de la immediatesa, del digital. O, com va expressar-ho Hans Vöge: <<There is one argument against dubbing that turns up to quite regularly, even amongst its advocates: the well-dubbed film is a rarity>>¹⁶. El problema de la rapidesa, de la immediatesa, es posaria, i es posa actualment en especial evidència, amb el doblatge les sèries de la televisió, on el temps d'entrega representa un dels principals inconvenients. Un capítol de vint minuts s'acostuma a traduir en un o dies, i un de de cinquanta minuts, en dos o quatre.

16 VÖGE, H. (1977). *The translation of films: sub-titling versus dubbing*. Babel

El doblatge va esdevenir, i és actualment, la forma de traducció més estesa per la producció aliena de distribuïdores i cadenes de televisió. <<El doblaje forma parte de nuestra vida cotidiana>>¹⁷, com afirma Frederic Chaume, tant a nivell de cinema com televisió. Perquè el problema no és tan sols la presència del doblatge als cinemes, sinó la manera en com aquest s'ha estes, també, a la televisió. El 1992, el 87 per cent dels films distribuïts a Espanya eren estrangers. En dades de juliol de 1998, aquests són els percentatges setmanals de producció aliena traduïda a Televisión Española, Antena 3 i Televisió de Catalunya TV3. A la primera cadena s'emetien 151 hores setmanes -21,5 hores diàries-, de les quals 48 eren de producció aliena, un total del 31,78 per cent de l'emissió global. A la segona, Antena 3, les hores d'emissió setmanal eren de 168 -24 hores diàries-, amb 128 hores de producció aliena, és a dir, un 79,50 per cent de l'emissió global. I, finalment, a TV3, tenim 135 hores d'emissió setmanal -19,3 hores diàries-, de les quals 77 són de producció aliena: un 57,04 per cent de l'emissió global.

I en més del 90 per cent d'aquests volums, la producció aliena s'exhibeix doblada.

17 CHAUME, F. (2004). *Cine y traducción*. Catedra.

PART II

Traducció

1. Traducció literal del guió original.
2. Adaptació dels diàlegs traduïts.
3. Tallar la copia en “takes” (seqüències breus) que serviran per a realitzar en elles les corresponents sincronitzacions.
4. El director convoca els actors – dobladors.
5. Es graven les veus.
6. Es mesclen tècnicament adaptant-se als criteris sonors que dicta la banda original de so.
7. Quan se supervisa el film doblat i es aprovat pel client, el procés és dóna per acabat.

Aquestes són, a grans trets, les fases que segueix tot procés de doblatge. Un procés que, deixant de banda els aspectes tècnics, ha canviat ben poc en els seus anys d'existència. La traducció n'és el primer escaló.

Abans de res, una pregunta que ens hem de fer: podem parlar de traducció quan ens referim a texts audiovisuals? Un dels termes utilitzats per a definir aquesta “modalitat de traducció” -la traducció audiovisual- és el de “traducció subordinada”,¹⁸ que ja fou utilitzat per Christopher Titford l'any 1982, per referir-se, en aquest cas, a la traducció dels subtítols. És també el cas del doblatge que, de manera encara més complexa, treballa no només en termes lingüístics, sinó també amb sistemes

18 TITFORD, C. (1982). *Sub-titling-Constrained Translation*.

no-lingüístics. Com diu A. Berger, «les problèmes de traduction ne sont pas toujours purement linguistiques»¹⁹. Així doncs, la “traducció subordinada” implica, d'una banda, la coexistència de sistemes de comunicació diferents i, de l'altra, el canvi de canal pel text en llengua original al canal auditiu per a la lectura o declamació del missatge en llengua terme. En altres paraules, l'adaptació del missatge a les pautes de la llengua oral.

A banda del de “traducció subordinada”, un altre concepte que s'ha utilitzat és el de “transfert linguistique” (“transferència lingüística”), definit de la següent manera a l'obra *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision. Doublage et sous-titrage pour un public européen*: «Le transfert linguistique regroupe les méthodes mises en oeuvre pour rendre un film ou un programme télévisé compréhensible à un public ciblé ne connaissant pas la langue originale. Le transfert linguistique peut être écrit, auquel cas le texte se superpose à l'image (soustitrage), ou oral, auquel cas la piste vocale originale du film ou du programme est entièrement remplacée par une piste nouvelle. Ces techniques visant à rendre compréhensible une production visuelle dans une langue étrangère à un public ciblé parlant une langue différente, remplissent deux fonctions principales: mettre à la portée d'un groupe linguistique donné des films et des programmes de télévision importés, ou faciliter l'exportation, dans le monde entier, des programmes télévisés».²⁰

Parlar de traducció implica parlar del traductor audiovisual, figura que el traductor Xosé Castro defineix com «el responsable de adaptar los diálogos al público, tanto para doblaje como subtitulación». Quan el text s'ha acabat de traduir s'envia a l'estudi de doblatge, on acostuma a patir un seguit modificacions, per diversos factors: «Por el ajuste (adaptar el texto al movimiento labial de los actores), preferencias del cliente, pequeñas improvisaciones de los actores...».²¹

També Frederic Chaume parla de la figura del traductor-adaptador: «On the one hand, the translator knows the source language and, therefore, knows how far the translation can be manipulated. On the other hand, the process would be faster and cheaper, since the translator would deliver a translation that already meets the demands of dialogue writing, is split into takes, and contains all the dubbing symbols to help talents in their performance». Mentre la professora Maria

19 BERGER, A. (1987). *La traduction et l'adaptation à l'ère des mass-media*.

20 LUYKEN, G.M. & al. (1991). *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision. Doublage et sous-titrage pour un public européen*. Media Monographs n°13 Manchester: The European institute for the media.

21 MARCOS, N. (2011). Lost in translation” en las series. *El País*.

José Chaves comenta la variabilitat innata que suposa la traducció audiovisual: <<Un traductor de guiones para doblaje cinematográfico no puede traducir esos guiones como si se tratara de textos escritos cualesquiera. Ha de tener en mente constantemente la idea de que se trata de un texto que ha de ser escuchado y visto en los labios de unos personajes>>.

Més enllà de la sincronització, una de les majors preocupacions de tot traductor són les referències culturals. El mateix Xosé Castro, en aquest cas fent referència a les sèries de televisió, assegura que quan aquestes al·ludeixen a qüestions culturals, humorístiques, d'actualitat, de modes, de persones o tendències coneguts al país d'origen, <<el objetivo de un traductor de series no es traducir diálogos, sino emociones>>. Es tracta, llavors, de reinventar els acudits o a fer referència a personatges més coneguts pel públic a qui va destinada la traducció. El mateix passa amb els girs verbal, les frases fetes o les expressions pròpies d'una determinada cultura.

Existeixen diverses modalitats de traducció audiovisual, és a dir, mètodes tècnics que s'utilitzen per a dur a terme el canvi lingüístic d'un text audiovisual d'una llengua a una altra. Frederic Chaume distingeix les següents: el doblatge, la subtitulació, la "voice-over" (veu sobreposada), la interpretació simultània, la narració, el doblatge parcial, el comentari lliure i la traducció a la vista. Més enllà d'aquestes modalitats concretes, hi hauria el que entenem com a difusió multilingüe, és a dir, la possibilitat de veure un mateix text audiovisual doblat o subtitulat a través del teletext. No obstant, aquesta "difusió" continua incloent les ja mencionades modalitats del doblatge i la subtitulació. Aquests dos últims, no cal dir-ho, són els dos mètodes més habituals.

El text audiovisual passa per les mans del productor, el distribuïdor, l'exhibidor, el director de l'estudi de doblatge, el traductor, l'adaptador, els actors, el director i els tècnics de doblatge, abans d'arribar al seu emissor final. I Espanya és el país que compte amb un major nombre d'agents humans involucrats en el procés de doblatge: uns 30.000.



22

Semiòtica

<<Ese idioma que ustedes en acaban de escuchar, niños, no existe. Fue inventado en una sala de doblaje>>

Una pel·lícula és, al cap i a la fi, un procés de comunicació summament complex, i tot acte comunicatiu resulta ineficaç a menys que es tengui en compte la manera com el receptor rebrà el missatge. S'ha de pensar la manera com el públic entendrà les imatges i s'ha d'exercir influència sobre la imaginació del mateix, en tot moment. És en aquest sentit que convé fer referencia a la semiòtica o, en altres paraules, a la disciplina que estudia els signes, entenent-los com els objectes, les accions o

22 COPPOLA, S. (2003). *Lost in translation*. EU.

els fenòmens que, de manera natural o per convenció, representen o substitueixen a uns altres.

El cinema està compost d'innumerables elements, de tota mena, però son probablement tres els elements bàsics: els personatges, les accions i els diàlegs. Cada un d'aquests elements es compon, al mateix temps, de moltes unitats més petites. Els personatges, per exemple, estan fets de petits fragments d'informació, com són les característiques físiques, els gestos o allò que diuen, escollits i combinats per crear una determinada il·lusió. Sorgeix el concepte de "signe". La semiòtica del cinema s'encarrega d'estudiar els signes cinematogràfics, desmuntant el cinema en les seves parts constituents per identificar les bases a partir de les quals es construeix el teixit narratiu. Com si es tractés d'un trencaclosques, format de nombroses peces que, combinades, creen un conjunt. La semiòtica com la ciència que examina el cinema, un art desmuntable.

Què són, exactament, els "signes"? Són les unitats més bàsiques de significat, els àtoms amb els que es creen les pel·lícules; partícules que, unides i combinades, creen un teixit. Dit de manera simple, un "signe" és qualsevol cosa, més o menys petita, més o menys gran, a la qual responem. Qualsevol cosa que l'ull o l'oïda capta, o tot allò que ens crida l'atenció i que té un significat específic per a nosaltres, està actuant com a signe i representa quelcom que contribueix a la nostra comprensió del conjunt. Quedem-nos amb aquesta darrera idea: quan el signe, per petit que sigui, o per petit que pugui semblar, contribueix a la comprensió del conjunt. El context determina el significat exacte que es desprèn d'un signe i, al mateix temps, els contextos estan formats per signes que els determinen. Els espectadors capten el significat d'aquests elements perquè son part de la pel·lícula: són, de fet, la pel·lícula, i la seva presència en ella respon a una concreta motivació. Tenen, en definitiva, una raó de ser. Una pel·lícula és, doncs, una matriu formada de signes interrelacionats concebuts pel cineasta per guiar el públic en el seu viatge per la narració.

La semiòtica pensa el signe en dos parts: la física i la psicològica. La primera fa referència al signe com a objecte, és a dir, la part tangible que veiem o escoltem: és l'estímul extern, el "significant". La segona part és el signe com a concepte, és a dir, la imatge mental, la idea o, en definitiva, la reacció, que ens evoca: ho anomenem "significat", la resposta interna al significant. Més enllà de l'evidència que tots interpretem les coses de maneres diferents depenent, per exemple, de la nostra experiència

vital o el nostre estat d'ànim, el doblatge es dedica a canviar determinats significants. Així doncs, la reacció del públic -el significat- deixarà de produir-se en relació al significat establert pel cineasta -l'obra original- i passarà a ser el resultat d'una "altra cosa". De fet, el doblatge, com tota alteració, acaba tenint un efecte dominó, perquè, com hem dit, ens trobem davant un teixit compost d'elements interrelacionats. Tots els canvis de significat que suposa substituir unes veus per unes altres, canviar d'una llengua a una altra, afectarà altres formes de significat, com ara els signes visuals. Les llàgrimes que deixi caure un actor o una actriu mentre està parlant, o mentre algú l'hi està parlant, podran ser rebudes de manera diferent depenent de la llengua en què les paraules – i tots els sons que les acompanyen- siguin expressades. El significat és, doncs, el resultat de la interacció entre el públic i la pel·lícula, i el cineasta podrà no controlar aquest procés de fluctuació, però hauria de poder decidir de quina manera veiem la seva obra.

Una situació de causa-efecte en la què el cineasta mostra "això" al públic, i aquest pensarà o sentirà "això" altre: la manera amb què dones forma i organitza els diferents signes de la pel·lícula determinarà la realitat i el significat que el públic els hi atribuirà. Evidentment, cada espectador pensarà o sentirà una determinada cosa, diferent l'una de l'altra: precisament aquí resideix el poder de la singularitat, de la interpretació. Però ho pensarà i ho sentirà a partir d'allò que el cineasta ens vol mostrar, a partir dels signes originals concebuts pel creador. El doblatge no elimina la interpretació del públic, ja que aquest continuarà reaccionant a una determinada cosa; es continuarà produint una situació de causa-efecte, però la causa deixarà de ser la original del cineasta. Serà la reacció a una "cosa", a un conjunt de signes diferents als què el cineasta ens volia mostrar, als què el cineasta havia teixit amb un determinat propòsit. La correspondència mental entre el cineasta i el públic no només queda alterada o corrompuda, sinó que queda totalment anul·lada, extraviada. Es perd la comunicació entre emissor i receptor, i la situació de causa-efecte passa a nous dominis. El resultat d'aquestes modificacions xoca, fortament, amb una cosa aparentment tan simple com és la lògica cultural, social, lingüística. No és aquesta mateixa lògica la que s'està alterant, o destruint, quan es dobla una pel·lícula?

De la mateixa manera que canviar un petit detall d'un determinat fotograma altera la manera del públic de percebre'l, substituir una veu per una altra suposa també una alteració en la manera de

percebre-ho del públic. La modificació d'un element, del més petit element, pot suposar que tot el conjunt en quedi afectat: un acord en un instant precís, un somriure, una mirada, un tancar d'ulls, un moviment de cabells. O la sonoritat d'una determinada veu; aquell vocable, aquella síl·laba, aquell so microscòpic, que surt d'aquella boca, amb els seus matisos, amb la seva raó de ser, en una fracció de segon, efímera, infinita. Els signes flueixen, són fugaços, i en aquest punt determinat resideix la màgia del cinema. Si aquests signes s'eliminen, en detriment d'uns altres, nous i aliens, perdem el contacte amb allò que el cineasta havia concebut, i correm el risc de que es perdi, també, la màgia. Una constel·lació que perd una de les seves estrelles.

Ho va dir el semiòleg francès Roland Barthes: <<La narració pot incloure el llenguatge articulat, parlat o escrit; fotografies, quietes o en moviment; gestos i la combinació ordenada de tots aquests elements>>²³. Les narracions apareixen en formes diferents, siguin l'escrita, la verbal o la visual, i totes elles formen part del llenguatge cinematogràfic. Aquestes es construeixen, no apareixen del no-res, i això vol dir que passen per un procés de selecció i ordenació: un procés cinematogràfic deliberat. Tot element que veiem en una pel·lícula té la seva raó de ser, bé sigui perquè el cineasta de manera específica així ho ha decidit, o sigui la seva presència fruit de l'atzar. En tot cas, acabat el muntatge final, serà el mateix cineasta qui donarà el vistiplau a la pel·lícula i, amb ella, als elements que la conformen. Si més no, així és com hauria de ser. Del poder d'aquests elements en parla, poèticament, Robert Bresson: <My movie is born first in my head, dies on paper; is resuscitated by the living persons and real objects. I use, which are killed on film but, placed in a certain order and projected on to a screen, come to life again like flowers in water>>.

23 BARTHES, R. (1965). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications. Volume 8. Numéro 1. pp.1-27.*



Imatge-text; text-imatge

El filòleg hongarès Ivan Fónagy va encunyar el concepte “expressió fonoestèsica”, que defineix com <<l'expressivitat sonora transmesa mitjançant els trets de la veu que comuniquen informació, acústicament, sobre el gest, l'actitud, el caràcter, l'aspecte físic i el context de l'emissor (...) trets sonors que no pertanyen a les formes lèxiques ni a les formes gramaticals ni tampoc són útils per identificar fonemes o diferenciar unes estructures lingüístiques d'unes altres>>. ²⁵ Tant el compositor Michel Chion, a l'obra *L'audio-visión: Son au cinéma et la imagen* (1990), com Àngel Rodríguez a *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (1998), formularen teories que buscaven demostrar la idea de que el so estructura la visió. El primer parla de la influència recíproca que s'exerceix entre so i imatge, i descriu aquesta relació com el <<valor expressiu i informatiu amb el què un so enriqueix la imatge donada, fins a fer creure, en la impressió immediata que es té d'ella o el record que se'n

24 LYNCH, D. (2001). *Mulholland Drive*. EU.

25 FÓNAGY, I. (1983). *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Payot.

conserva, que aquesta informació o aquesta expressió es desprèn, de manera natural, d'allò que es veu, i es troba continguda en la mateixa imatge>>. I afegeix: <<El so fa veure la imatge de manera diferent a la que aquesta imatge mostra sense ell. De la mateixa manera, la imatge fa sentir el so de manera diferent a com aquest ressonaria en la foscor>>.

Quin és el pilar del doblatge, més que la 'sincronia'? Aquest concepte és definit per Ángel Rodríguez com <<la coincidència exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados>>. Podríem afirmar que el propòsit que ha perseguit el doblatge des del moment de la seva creació ha estat el de depurar el seu pilar i sostén, és a dir, perfeccionar la sincronia entre les veus i els moviments labials. Aquest fet dóna fe del fracàs lingüístic que marca la seva existència. Paral·lelament a la sincronia es produeix un altre fenomen, el de la "síncresis", que Michel Chion defineix com <<la soldadura irresistible i espontània que es produeix entre un fenomen sonor i un fenomen visual momentani quan aquests coincideixen en un mateix moment independentment de tota lògica racional>>. Tots dos fenòmens, sincronia i síncresis, participen del doblatge, el qual actua a partir d'una font, de la qual se'n disgrega un so per després fer-lo sincronitzar amb una nova imatge, i provocar l'"audiovisió" d'un text nou i diferent. En conseqüència, la percepció visual i sonora serà diferent a la de la font original. El problema primari del doblatge radica en el fet d'extreure un so que es troba contingut a una imatge, per després agregar un nou so que, en l'intent de crear una nova reciprocitat entre so i imatge, entre imatge i so. Però aquesta nova reciprocitat resultarà, per la pròpia naturalesa del mitjà, intrínsecament falsa i incoherent. I, per tant, inexistent.

István Fodor,²⁶ un dels primers teòrics que tracta el doblatge com a fenomen comunicatiu, distingeix entre tres categories -o exigències- en el procés de sincronia que ha de dur a terme el doblatge. La primera és la sincronia fonètica, és a dir, quan s'aconsegueix la unitat entre els moviments articuladoris que es veuen i els sons que s'escolten. La segona és la sincronia de personatge, és a dir, quan s'aconsegueix l'harmonia entre el so de la veu doblada, la seva acústica amb els gestos i moviments exteriors de l'actor o actriu. I, la tercera, és la sincronia de contingut, és a dir, la congruència entre el text de la nova versió i la trama del film original. Aquestes representen les exigències bàsiques que es marca el doblatge abans d'iniciar el seu procés i, en tot cas, no són més que idees projectades, no són més que expectatives; no són més que aproximacions il·lusòries.

²⁶ FODOR, I. (1976). Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects. Hamburgo: Buske.

I és que el doblatge provoca que les veus passin a ser asincròniques. Veus que que no es correspon amb la imatge, que, per més sincronització que es pretengui, no concorden amb els moviments labials dels personatges. En certa manera, les veus dobladores esdevenen una forma de “veu en off”. Per més que es treballi i es busqui perfeccionar la sincronització, aquesta, per pura naturalesa del doblatge, no podrà arribar, mai, a ser un fet. Què se n'ha fet del so sincrònic? El doblatge, inevitablement, ens deixa a l'estacada, ens deixa orfes. I és que el so, com la visió, també té una perspectiva: podem escoltar un diàleg, fins i tot quan els personatges es troben envoltats de soroll, i el podem escoltar en un to més o menys alt depenent de la proximitat dels actors i les actrius respecte la càmera. Mentre les veus dobladors són veus asincròniques, els personatges passen a no tenir ni veu pròpia ni identitat, quedant totalment desemparats. Així com el so d'un tocadiscs, visible a la pel·lícula, es pot haver gravat després de la gravació -so indirecte-, entendrem que les veus dobladores, com el tocadiscs, formen part del so diegètic, perquè tenen un punt de referència dins de la pel·lícula: els personatges. Tot i així, mentre aquells sons podrien estar procedint del tocadiscs, i havent estat decisió del cineasta, les veus dobladores, totalment alienes a la producció original, de cap de les maneres, podrien estar procedint d'aquelles boques. Ens trobem davant d'un engany no perpetuat pel cineasta.

Què pensarien els Lars Von Trier i Thomas Vinterberg dels inicis del Dogma 95 quan redactaven el segon dels seus deu principis?, que deia: <<The sound must never be produced apart from the images or vice versa>>. Què pensarien d'una pràctica com la del doblatge, que no només suposa la gravació d'un so -veus dels personatges- apart de la imatges, sinó també un procés que es duu a terme de manera totalment aliena al cineasta-creador?

L'historiador, i cofundador de la Cinémathèque française, Jean Mitry, va ser un dels primers teòrics que sostenia la tesi de que el cinema és un llenguatge, afirmant: <<Al no ser empleadas las imágenes como una simple reproducción fotográfica, sino como un medio para expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, se trata sin duda de un lenguaje>>.²⁷ Amb l'aparició del cinema sonor, expressa Mitry, la relació del text i de les imatges va agafar un sentit radicalment diferent del que es venia pensant fins aleshores: la relació entre imatge i text suposava una “idea nova” en la ment de l'espectador. Naixia una nova idea de la relació immediata d'allò visual i allò verbal, essent simultànies les dues significacions. Allò visual està

27 MITRY, J. (1991). La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje). Ediciones Akal, S. A.

constantment referit a allò auditiu.

Mitry ho argumenta de forma gràfica, de la següent manera. D'una banda, tenim la continuïtat visual, a la qual anomena A-B-C-D i, d'altra banda, la continuïtat verbal, denominada A'-B'-C'-D': d'aquesta manera comprovem que el pla A es troba intrínsecament lligat al diàleg A'. Tant A -el pla- com A' -el diàleg- transmeten les seves respectives i pròpies significacions, però de la seva relació immediata en resulta una tercera, aquella que Mitry anomena "significació vertadera del pla no A, o AA". I d'aquesta manera se succeeix la continuïtat audiovisual d'una pel·lícula. El cinema, com art que és, no registra sinó que crea les seves pròpies significacions. I és per això que anomenem el cinema un llenguatge audiovisual.

Amb contundència ho van expressa els cineastes Jean-Marie Straub i Daniele Huillet: <<En una pel·lícula doblada no hay la menor relación entre lo que se ve y lo que se escucha. El cine doblado es el cine de la mentira, de la pereza mental y de la violencia, porque no deja ningún espacio al espectador mientras lo vuelve cada vez más sordo e insensible>>. ²⁸

Doblatge: qüestió de coherència

<<It's just a movie>>

(Groucho Marx)

Pensem en una pel·lícula o, en tot cas, un documental "ficcionat" com *20.000 días en la tierra* (*20.000 days on earth*, Iain Forsyth, Jane Pollard, 2014), sobre el procés creatiu de l'artista australià Nick Cave. Simplement, imaginem-nos el doblatge d'aquesta pel·lícula, imaginem-nos el nostre

28 STRAUB, J.M & HUILLET, D. (1979). Moïse et aaron. *Cinéma 79*, n° 250,

protagonista essent doblat per una veu totalment aliena a la seva; en definitiva, imaginem-nos que, a través dels nostres ulls, veiem Nick Cave, present a la pantalla, dialogant, gesticulant i, a través de la nostra oïda, sentim una veu que no és la seva. A continuació, imaginem-nos que també es dobla el nostre protagonista quan està cantant, quan està actuant damunt l'escenari. Efectivament, s'estarien doblant les seves cançons. Quina absurditat, no? Però, si ens hi parem a pensar durant un instant, tan diferent seria doblar-lo només quan no està cantant, quan no està actuant? Seria menor l'absurditat?

A la versió doblada de *12 años de esclavitud (12 years a slave, Steve McQueen, 2013)* trobem una escena en la que un grup d'esclaus negres, de forma sobtada, es posen a cantar. Un pensaria que la versió doblada respectaria aquests instants d'especial fervor, en la que aquest grup d'esclaus, davant d'una tomba, es posa a cantar una tonada que tots coneixen i, per tant, podem saber que és pròpia de la seva comunitat. No obstant, lluny de tot el que haguéssim pogut pensar, el doblatge continua, no cessa en cap moment. És en moments com aquest que et preguntes: on és el meu dret a escoltar les veus originals? I el dret a escoltar l'idiome de cada personatge, és a dir, la seva singular manera de parlar?

La professora Rosa Rabadán ho expressa de la següent manera: «Cada lengua es un filtro por el que el hablante percibe las realidades de su polisistema, y a su vez la especialización léxica del sistema está en relación directa con el medio físico y sociocultural de la comunidad».²⁹ Una veu no és només una veu, no és només un so més o menys agradable, sinó que una veu està intrínsecament lligada a un context històric, social, cultural. Partint de la base, en primer lloc, que tota traducció suposa una alteració i, en segon lloc, que tota traducció és una conjunció de factors històrics, culturals, polítics, socials i econòmics, hi ha modalitats de traducció més sensibles a un o altre canal, com és el cas de la traducció audiovisual que, pel seu caràcter híbrid oral-escrit planteja una sèrie de problemes relatiu al mitjà. Amb el doblatge, al no existir una correspondència natural entre una llengua i una altra, les versions doblades queden neutralitzades, de manera que el personatge perd expressivitat i no s'aconsegueix transmetre el seu origen geogràfic i social, entre d'altres elements. I, com a resultat, el total de l'obra resulta alterada.

²⁹ RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléxica inglés-español*. Universidad de León.

O, com diu Michel Chion, <<la palabra – texto es inseparable de un viejo poder: el placer puro y original de llevarse el mundo consigo mediante el lenguaje>>. Els subtítols, amb els seus límits, entre ells l'alteració innat de la traducció, dóna molt més accés a l'idioma original: escoltes la veu de l'intèrpret, una informació molt més propera a les eleccions del director. En la línia de les paraules de David McDayall, quan declara, amb claredat: <<Es más importante mantener un ritmo en los subtítulos que tratar de encajarlos correctamente en su imagen: imaginen – interlocutor>>. Sovint se sent a dir que les comèdies, per exemple, perden molt amb els subtítols: és cert, i segurament no passi només amb les comèdies, ja que els subtítols, com a text escrit, no són capaços de plasmar o reflectir a partir del seu mitjà la sonoritat de la parla i tots els matisos que l'acompanyen. Ara bé, segur que el doblatge, que elimina tota una sonoritat, és la solució més adequada? De la mateixa manera que en moltes de les pel·lícules d'Éric Rohmer la manera de parlar ho és gairebé tot: la ironia sobre un mateix, per exemple, n'és un dels trets més característics. És veritat que els subtítols poden no reflectir aquesta ironia, fins i tot la poden tergiversar, fent que no ens adonem que és ironia. No obstant, tenim l'àudio original a les nostres mans, a la nostra oïda; tenim la oportunitat, la possibilitat de comprendre la ironia, pel simple fet que la podem sentir tal i com fora concebuda. El doblatge, tot i intentar reproduir la ironia a través d'unes altres veus, quan elimina l'àudio original està eliminant, també, tota la lògica d'aquella pel·lícula i, per tant, tota oportunitat o possibilitat de comprendre-la.

Deixant a un costat, per un moment, el doblatge, però en connexió a la seva incoherència i manca de lògica, trobem casos contemporanis de manifesta i visual manipulació, com, per exemple, la que trobem en una escena del film *Capitán América: el soldado de invierno* (*Captain America: The Winter Soldier*, Anthony & Joe Russo, 2014), en la què el protagonista treu una llibreta a la qual va apuntant els esdeveniments més importants dels anys durant els què havia estat absent. La càmera enfoca el full de paper. Sorprenentment, la llista mostra diverses variants depenent del país on es projecta la pel·lícula. Mentre a la llista original hi apareixen Steve Jobs, l'aterratge a la lluna o el mur de Berlín, a la “versió espanyola” es deixen veure Rafa Nadal, Camilo José Cela o l'any de la Constitució. A la “versió rusa”, Yuri Gagarín i Vladímir Vysotksi; a l'anglesa The Beatles i Sean Connery, a la italiana Robert Benigni i, a la francesa, per esmentar-ne una més, Louis de Funes. I així en una sèrie de països. No ens recorda una mica als menús de McDonald's, que, en determinats països,

s'ofereixen en concordança a les especialitats culinàries dels mateixos? A Hong Kong són les hamburgueses d'arròs i, a la Índia, en lloc d'hamburgueses de porc trobem carns de be o pollastre. Un paral·lelisme aparentment inapropiat, ja que en el cas de McDonald's és la mateixa empresa-creadora la que decideix fer-ho -tampoc els menjars de l'esmentada companyia es conceben com un art-. No obstant, el paral·lelisme pot resultar eficaç si pensem en els motius que mouen a la cadena de menjar ràpid i a les productores o estudis de doblatge a l'hora de dur a terme aquestes variants respecte el "producte" original: en relació als interessos econòmics hi conviu la voluntat de crear noves realitats aparentment més afines als diferents punts geogràfics. El resultat, però, és una universalitat totalment falsa.

El doblatge sembla adquirir el seu màxim grau d'extravagància, portant-nos a la memòria les peripècies del "castellà neutre", quan es tracta de doblar un personatge que parla la llengua a la qual, precisament, s'està doblant el film, i a qui la resta de personatges no entenen. Quan això passa, el doblatge acostuma canviar la nacionalitat de l'interlocutor per una altra amb una llengua "similar." Per exemple, si s'ha de doblar al castellà un personatge que, curiosament, parla aquest idioma, se'l converteix, per art de màgia, en portuguès o italià.

Les impossibilitats del traspàs lingüístic i cultural a les què ha de fer front el doblatge és posen en especial evidència, també, a l'hora de doblar determinats accents. A la pel·lícula japonesa *Kung Fu Sion* (Stephen Chow, 2004), per exemple, el doblatge en castellà va introduir a la pel·lícula entonacions de la Península, justificant-ho dient que la versió original també "jugava" amb accents locals dels orientals. En efecte, es pot donar el cas que ens trobem actors i actrius xinesos que parlen amb accent gallec i català. No és, ni molts menys, una pràctica pròpia del doblatge castellà: trobem, per exemple, accents locals en el doblatge rus de *Star Wars*, o, a Japó, *Shrek* parlant amb accent d'Osaka. La incoherència i la falta de lògica són trets intrínsecs del doblatge, però és en aquesta mena de casos quan l'esmentada pràctica en mostra la seva esplendor, com també el seu fracàs, no tant econòmic, però sí existencial. Efectivament, són obstacles especialment dificultosos als què el doblatge ha de fer front. Però son, al mateix temps, mers danys col·laterals producte d'una base sense fonament racional.

(Geo)política i drets

<<Dubbing is a murder>>

(Jean-Marie Straub i Danielle Huillet)

Diu, la professora Maria José Chaves: <<Por lo que respecta al doblaje, han sido y siguen siendo siempre unos pocos los que dominan el mercado, caracterizado por una gran cerrazón. En cualquier caso, no se trata de un fenómeno privativo de España, sino que ha alcanzado a todos los países europeos>>³⁰. A banda d'Espanya, països com França, Alemanya, Àustria, Itàlia i, en ocasions comptades, Anglaterra i Dinamarca, doblen les pel·lícules de producció aliena a les seves pròpies llengües. Fora d'Europa, també Tailàndia i Japó són exemples de països amb tradició de doblatge. I molts d'ells, com va manifestar el cineasta Bigas Luna, com és el cas d'Espanya, <<presumeixen del doblatge>>³¹. En canvi, a la majoria de països llatinoamericans només es doblen programes de televisió, entre els quals els infantils, excepte en el cas de les produccions nord-americanes, en les que la productora ven una versió ja doblada al castellà.

Als països que durant el període d'entreguerres del segle XX van estar sota el domini d'una dictadura mantenen viva la tradició del doblatge. Com s'ha dit al principi, és pràctica habitual a països com Itàlia, Alemanya i Espanya, mentre que a països com el Regne Unit o als països nòrdics només es doblen les pel·lícules i programes dirigits a nens. A França se segueixen doblant les pel·lícules, si bé dia rere dia està augmentant la projecció en versió original, i les mesures de protecció accentuen la producció de pel·lícules pròpies. No obstant, al centre de París les pel·lícules es projecten en versió original. A Àustria, Alemanya i Suïssa conviuen doblatge i subtítols, mentre que a Itàlia pràcticament no existeixen les sales en versió original, on l'exigència del mercat és tan forta que si deixes la versió original amb subtítols, no s'estrena. Com va dir una vegada Jean-Luc Godard a Bernardo Bertolucci: <<A Itàlia no coneixeu el cinema parlat, coneixeu el cinema doblat>>. Fins al punt que l'any 1968, els directors italians Antonioni, el mateix Bertolucci, Pasolini i els germans Taviani van presenta un manifest en contra del doblatge, de la post sincronització intralingüística. Un país, Itàlia, que no acostumava a gravar el so directe, sinó que la banda sonora se solia gravar en un estudi de

30 CHAVES, M.J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Universidad de Huelva.

31 BENPAR, C. (2005). *Cineastas contra magnates*. Espanya. Producciones Kilimanjaro S.L.

sonorització: un país, en paraules de Bertolucci, on hi ha una manca d'educació enorme pel que fa el so.

Alemanya, com Itàlia i Espanya, és una de les grans potències del doblatge, i això ha acabat configurat una indústria fortament professional, amb un determinat prestigi internacional. En aquest país, a diferència d'altres, cada actor de doblatge grava la seva toma -"take"- per separat, i no en escenes de diàleg en conjunt amb els altres: frase per frase, cercant la coincidència entre les paraules i els llavis, intentant reproduir la intenció, l'entonació, el volum, la velocitat i les emocions originals. Depenent de la quantitat de diàlegs de la pel·lícula el procés de producció acostuma a tardar uns dos mesos, durant els quals els actors i actrius de doblatge no veuen el conjunt de l'obra doblada, fins que aquesta és estrenada al cinema o a la televisió.

Seguint amb les reivindicacions d'aquells cineastes italians, uns anys més tard, el juliol de 1987 i en el marc del Festival de Barcelona, el cineasta Fred Zinnemann va llegir l'anomenat Manifest de Barcelona: <<Els directors i escriptors, com autors artístics de les pel·lícules, exigim com a dret moral que les nostres obres arribin a l'espectador de la manera com foren concebudes originàriament". Quan Zinnemann llegia aquestes paraules, la llei d'intel·lectualitat espanyola seguia essent la mateixa del segle XIX. Però només uns mesos després, l'11 de novembre del mateix any, apareixeria una nova llei d'intel·lectualitat que integrava la protecció de l'obra cinematogràfica que exigia <<el respecte a la integritat de l'obra impedint qualsevol deformació, modificació, alteració o atemptat contra ella que signifiqui menyscabament de l'honor i reputació del seu autor>>. La pregunta és: inclou el doblatge?

Més enllà de les reivindicacions s'han produït també casos de denúncia, no contra el doblatge però contra la manipulació artística. Emparant-se en la nova llei d'intel·lectualitat, el gener del 1988 el cineasta Anthony Man va presentar una demanda després de l'emissió per televisió del seu film *Man of the West* (1958) per l'alteració del format cinemascop original. Aquesta va ser la primera demanda que va llançar un cineasta per un cas de drets morals, declarant que l'alteració del format representava un atemptat cap a la reputació del cineasta com a director cinematogràfic, com autor de l'obra. D'aquest cas en parla Carlos Benpar al seu llibre *Cineastes contra magnats* (1991), en el què es reivindicava el dret a la no manipulació de les imatges. Tot i que la causa va ser arxivada, els fets van tenir certa repercussió a la premsa, i poques setmanes després la mateixa cadena de televisió va

tornar a emetre la pel·lícula en el seu format original.

A finals de 1987 es va produir una nova denúncia, en aquest cas contra l'ús d'un artefacte procedent de Massachussets: el Lexinton, amb l'habilitat d'accelerar la visió d'un film per televisió fins un deu per cent de la seva velocitat normal, amb la idea de que l'espectador no se n'assabenti. D'aquesta manera la cadena de televisió podia vendre més temps de publicitat dins l'espai dedicat a l'emissió del film. L'aparició de la televisió, de fet, va suposar que l'alteració de les pel·lícules es disparés, a conseqüència del canvi de format que suposava: la variabilitat tecnològica i de formats ens porta, inexorablement, a l'alteració de l'original. Com va dir Jean-Luc Godard: << Quan es veu un film per televisió no veiem un film, sinó una reproducció d'un film>>. Les formes de manipulació i alteració d'una obra poden arribar des de punts i en formes diferents, i òbviament no només a partir del doblatge: als canvis de formats s'hi afegeixen els anuncis publicitaris, els mecanismes d'acceleració, els sistemes d'acoloriment de films en blanc i negre.

L'any 1988, recordant l'estil satíric d'aquell *Tomato Another Day*, el cineasta italià Maurizio Nichetti va rodar una pel·lícula titulada *Ladri di saponette* ("Ladrones de anuncios"), que teoritzava el cinema neorealista en blanc i negre ple de sentiments i que era interromput pels colors de la publicitat. El mateix director apareix a la pel·lícula, exclamant: <<Qué es esto? Este no es mi film. Está cambiado, interrumpido>>, en la línia del vídeo que va realitzar l'any 1987 el Col·legi de Directors de Cinema de Catalunya, titulat *Is that mine?*, un manifest contra les diferents formes de manipulació que les pel·lícules patien quan s'emetien per televisió. Si *Tomato Another Day*, en el seu moment, a través de l'humor, representava un clam en contra del cinema sonor, *Ladri di saponette*, també amb humor, representava un clam en contra de la manipulació artística i, més concretament, en contra de la publicitat que interromp les obres artístiques.



Als països nòrdics -Suècia, Noruega i Finlàndia-, Holanda, Bèlgica, Portugal, Grècia i la major part dels països llatinoamericans (excepte Brasil) el cinema es projecta en la seva versió original, essent la subtitulació la modalitat de traducció audiovisual habitual. A l'Amèrica Llatina, per regla general, només es doblen les pel·lícules infantils i els productes televisius. Com a Finlàndia, on només es doblen els programes infantils per nens de menys de set anys. El cas del cinema infantil o els programes de televisió infantils -específicament l'animació-, probablement mereixerien un treball a part, en el què, a banda de les qüestions artístiques caldria tractar matèria de caràcter educatiu i psicològic. A Bèlgica, per exemple, tot i ser un país bilingüe, una mateixa pel·lícula s'exhibeix amb subtítols diferents amb les dues llengües oficials: flamenc i francès. Del cas de Dinamarca, on predominen els subtítols, ens en parla el cineasta Henning Carlsen: «Quan a Dinamarca posen subtítols a les pel·lícules estrangeres també es podria considerar una violació de la imatge. I em demana si això no és alterar els drets de la pel·lícula. Però hi ha el problema que no entenem l'espanyol, l'italià o el rus. I això ens obliga a afegir-hi subtítols. També ens podem demanar si aquesta violació del film que és el doblatge no és, a més, el motiu pel qual és tan difícil veure les pel·lícules europees. No veiem gaires pel·lícules estrangeres o espanyoles a Dinamarca, i tampoc es veuen

pel·lícules daneses, sueques i noruegues als països llatins>>³³. Finalment, el cas de Portugal, on el govern de Salazar va prohibir les pel·lícules doblades per tal de promocionar el cinema portuguès. A dia d'avui, fins i tot les sèries infantils de televisió s'emeten en subtítols en portuguès.

Els països que aposten pel doblatge són països que tenen un idioma dominant, mentre que els països amb una “llengua menor” acostumen a decantar-se per la subtitulació. És evident que, per a comprendre el perquè de que uns països doblin i uns altres subtitulin, s'han de tenir en compte determinades variables històriques i socials, més enllà dels criteris artístics. En els països en els que la gran majoria d'espectadors no entenen els subtítols -escrits-, en els que s'adopta una política de protecció lingüística de caràcter nacionalsocialista i que, essencialment, disposen dels recursos econòmics, el doblatge es consolida com a modalitat de traducció audiovisual. Altres països, com les mencionades Holanda i Suècia, països que gaudien d'un elevat nivell cultural l'any 1930, per raons històriques, prefereixen els subtítols.

Un procés, el de la subtitulació, probablement una mica menys complex que el del doblatge, ens en parla Jan Ivarsson a *Subtitling for the Media* (1992), on es relaten els passos que ha seguit els subtítols al llarg de la història, des dels primers subtítols manuals fins a la invenció del procés químic per imprimir-los sobre la pel·lícula; més endavant l'ús del mètode òptic, consistent en fotografiar els subtítols damunt el negatiu de la pel·lícula original. Finalment, la impressió làser, un procés que consisteix en cremar l'emulsió de la còpia positiva i imprimir en ella el text que prèviament aprovat i, bobina a bobina, es va repetint aquesta mateixa operació fins a completa totes les còpies.

Més enllà del doblatge i els subtítols, a països com Rússia, Bulgària o Polònia, s'utilitza la “voice-over” -o veu sobreposada-, tècnica de traducció en la qual les veus dels actors es graven per damunt d'un minorat àudio original, que es pot continuar sentit de fons. A Espanya és habitual trobar aquest procediment en documentals, entrevistes, telenotícies i determinats publireportatges, mentre que en els països anteriorment esmentats s'utilitza de forma regular per a traduir tota mena de pel·lícules, a banda dels formats esmentats. La diferència entre la “voice-over” i el doblatge és clara: mentre el primer mètode grava damunt l'àudio original, que es pot seguir sentit de fons, amb una sola veu, en el segon el contingut el graven un grup de dobladors professionals, i l'àudio original s'elimina o es mescla amb la pertinent versió doblada, tot buscant la sincronització amb el moviment dels llavis

33 BENPAR, C. (2005). *Cineastas en acción*. Espanya. Producciones Kilimanjaro S.L.

dels intèrprets de la pantalla.

A l'altra banda de l'Atlàntic, als Estats Units, la gran potència cinematogràfica, el doblatge està prohibit, com a mesura proteccionista, mentre que les pel·lícules en versió original queden relegades a les sales d'"Art House". Als Estats Units, a diferència d'Europa, els drets d'autor no són de l'"employée" sinó de l'"employer", és a dir, del productor, qui s'apodera del "copyright". I la llei ho empara. En paraules del cineasta Milos Forman: <<D'acord amb la llei dels Estats Units, l'autor de la pel·lícula no és el director: és el propietari del copyright>>. O John Houston, amb vehemència, ho expressa de la següent manera, en un discurs sobre el respecte i la veritat: <<Tots nosaltres som guardians de la nostra cultura. La cultura no només diu qui som, sinó també qui i què hem estat. Els qui hem dedicat la vida a crear el gruix d'una obra volem la conservació d'aquesta obra en la forma en què vam fer-la. (...) Protegiu una mica els cineastes dels Estats Units i la seva feina, que s'ha convertit en un art tan popular al país. Conserveu la manera com ens vèiem. Conserveu la memòria de la limitació de les tècniques i com hi treballàvem. Estem parlant de la veritat, la veritat històrica. Aquesta veritat l'estan distorsionant per a generacions futures els cícnics que no l'hi donen cap valor>>. ³⁴

Woody Allen, de manera més pintoresca, expressa la seva opinió sobre la manca de drets de les obres cinematogràfiques: <<Crec que en altres formes d'art els artistes estan molt més protegits, sovint" (...). "No crec, per exemple, que als Estats Units pogués comprar un Picasso i endure-me'l a casa i, tot i que hagués pagat per tenir-ne la propietat privada, no crec que pogués endur-me'l i mutilar-lo, i pintar-hi damunt, i canviar-ne els colors, i canviar el que volgués amb l'excusa de que és meu, que l'he pagat. Crec que hi ha una perspectiva moral per la qual un no pot simplement mutilar la feina d'un altre>>. Segurament hi té a veure el fet que el cinema, a diferència de la pintura, és un art molt més intangible, alimentant les possibilitats de manipulació.

Al llarg de la història del cinema són escassos els casos de directors que hagin tingut els drets sobre les seves pel·lícules i hagin pogut accedir, per tant, al material original i controlar-ne la distribució. Entre aquests, Charles Chaplin, Abel Gance, René Clair, Orson Welles, Jacques Tati o Wim Wenders. D'aquesta idea sorgeix el que es coneix com a "director's cut" (la versió del director), és a dir, la versió muntada preferida pel director, prèvia a l'aprovació dels estudis. Aquests últims, els que posen els diners, els que inverteixen, tendeixen a insistir en realitzar determinats canvis per tal que la pel·lícula tingui més èxit de taquilla. Així doncs, la versió final d'una pel·lícula normalment passa per

34 BENPAR, C. (2005). Cineastas en acción. Espanya. Producciones Kilimanjaro S.L.

una sèrie de canvis, mentre que la “versió del director” representa la visió del cineasta de com la pel·lícula “hauria d'haver estat”. Són ben pocs els noms que gaudeixen del “final cut privilege”, normalment aquells cineastes més consolidats i rentables.

L'idioma com Indici, el futur com horitzó

<<El doblaje ha pervertido la posibilidad de una relación cotidiana con los idiomas extranjeros. Ha generado una tendencia a la comodidad y ha despreocupado a la gente de la posibilidad de oír, conocer y entender otras lenguas>>³⁵

(Ángel Quintana)

Les possibilitats de la traducció audiovisual no conformen un conjunt tancat, sinó que, com diu Frederic Chaume, estan destinades a reproduir-se i variar segons com ho facin els nous formats audiovisuals, els avanços tècnics i els gustos de les audiències. Tot i així, sense entrar en el valor estètic, la tradició juga un paper determinat en les maneres de fer de cada país. Generació rere generació, els espectadors i teleespectadors han anat adquirit uns hàbits que esdeven els més còmodes, i el cost de modificar aquests hàbits seria molt alt, especialment a nivell econòmic. A l'Estat espanyol, per exemple, es produiria una més que probable absència d'espectadors al cinema, si més no de forma momentània, en cas que totes les pel·lícules se subtitulesin. I segurament el mateix passaria a Holanda, si les pel·lícules es doblesin en lloc de subtitular-se. El pes de la història és elevat, a nivell econòmic, a nivell cultural i a nivell de reivindicació política de la llengua. L'hàbit es conforma i, sovint, esdevé en vici.

De la possible pèrdua d'espectadors ens en parla Margaret Hart, a *Doblaje o subtítulos: cuál*

35 QUINTANA, A. (2007). La perversion del doblaje. *La Vanguardia*.

cumple mejor con el trasvase cultural? (1994), assegurant, en aquest cas, que la continuïtat del doblatge suposaria la pèrdua del públic, en un discurs que reivindica el so original: <<Al igual que en el texto escrito donde las palabras sólo se pueden interpretar dentro del contexto, el diálogo, la palabra pronunciada sólo se puede interpretar correctamente dentro de su contexto, es decir, sobre su telón de fondo de sonidos, tonos, cambios de volumen, silencios, gestos corporales, faciales, etc. Si borramos este telón de fondo y cambiamos los puntos cardinales de la cultura por otros signos geográficos: en otras palabras, si doblamos el sonido en vez de dejar las señales originales de la comunicación oral acompañada por la traducción escrita de lo que se dijo, terminaremos perdiendo a nuestro público>>.

Doblar representa, també, perdre competències amb els idiomes. O, si més no, un obstacle per a l'aprenentatge d'altres llengües i per la capacitat important que significa que la oïda s'adapti i s'impregni de noves sonoritats. No és cap secret l'existència d'estudis com el que va dur a terme l'any 2012 la Comissió Europea, titulat *Europeans and their languages*, que constaten que països com els escandinaus, Holanda, Portugal o els països bàltics, on hi ha costum de veure les pel·lícules en versió original subtitulada, el coneixement d'altres llengües diferents a la pròpia, està més estès i és més alt que en altres països on aquest costum no hi és, com són els casos de França, Alemanya, Itàlia o Espanya. Les raons històriques que expliquen aquests percentatges és probable que siguin més antigues que el doblatge, però aquest últim cap favor haurà fet, ni cap remei o solució haurà aportat.

A Espanya, l'any 2010, durant el govern socialista, el llavors ministre d'Educació Àngel Gabilondo va afirmar que, a Espanya, el doblatge de les pel·lícules <<incide de manera determinante en el conocimiento de los idiomas; donde no se doblan las películas conocen mejor el inglés>>. Les declaracions del ministre portaren cua, topant-se amb reaccions de tota mena. No era habitual treure a 'debat' el tema del doblatge, una qüestió que podríem designar com a tabú, terme que, per exemple, utilitza el teòric de cinema i professor Àngel Quintana per parlar de la tendència que ha generat el doblatge amb el temps: <<<La culpa sin embargo, no es el del cine, sino de una determinada institución que ha convertido el doblaje en algo incuestionable, en una especie de tabú que se ha ido perpetrando año tras año sin que nadie haya pensado en cómo pueden llegar a articularse medidas políticas para romper con dicho hábito>>. També Carlos Cuadros, director de l'Institut de la Cinematografia y de las Artes Audiovisuales (ICAA) va dir la seva arran de les

declaracions de Gabilondo: <<Estamos muy contentos con que este debate sea público. Es síntoma de madurez de un país que quiere acercarse a un buen desarrollo cultural. Y eso depende de la educación: la sociedad debe dejar atrás lo cómodo>>. Ens podríem preguntar fins a quin punt aquests conceptes de “público” i “madurez” no foren més que un miratge envoltat de la il·lusió de deixar endarrere, veritablement, allò còmode. Tot i així, el mateix Cuadros assegurava que per a portar a terme aquest procés de canvi és necessari un consens polític, perquè no es tracta només de modificar la política del doblatge, sinó de canviar el codi comunicatiu d'un país. Un procés, segons Cuadros, que té molt més a veure amb la televisió i les escoles, i no tant amb les sales de cinema: el fet que les pel·lícules, a la televisió, sonessis per defecte en versió original representaria un bon primer pas per aquest hipotètic procés. Dels avantatges de la versió original en relació als idiomes també n'ha parlat el cineasta Carlos Saura, qui, a més, considera el doblatge el major “error” del cinema espanyol. Saura pren França com a model de referència el de França, país on només algunes pel·lícules es doblen, mentre les altres estan en versió original subtítulada.

En un article a la revista *Muy interesante*, l'escriptor espanyol Antonio Muñoz Molina afirmava: <<El doblaje hace que que la conciencia se olvide de que esas personas que parecen hablar en la pantalla en una variante de nuestra lengua son en realidad mucho más singulares, más distintas a nosotros de lo que parecen”. Molina relaciona la pràctica del doblatge amb l'aprenentatge d'un idioma, afirmant que aprendre un altre idioma <<es educarse radicalmente en el pluralismo, acostumbrarse a que las cosas ni son de una sola manera ni se llaman de una sola manera>>. I aprendre un altre idioma és, també, <<cambiar sutilmente la posición de uno mismo en el mundo, asomarse a la realidad a través de otras ventanas, hasta adquirir en parte una personalidad nueva>>.

A l'Estat espanyol, malauradament, veiem limitada aquesta capacitat a través d'una pràctica plenament arrelada que sembla haver seduït un percentatge molt elevat dels seus habitants. Com expressa Molina, una forma de anestesiar els nostres cervells i agreujar el nostre provincianisme i la falsa il·lusió cosmopolita.

Tot i així, cal pensar el futur. A dia d'avui, per exemple, les còpies DCP ('Digital Cinema Package') permeten fer una sessió doblada a les quatre de la tarda i una a les sis en versió original subtítulada -de la mateixa pel·lícula- a partir d'una sola còpia. Aquesta nova forma de distribució, que

s'engloba en un procés íntegrament digital, permet, amb l'ús d'un projector, poder transmetre el contingut fílmic d'una manera pràcticament instantània a les pantalles de las sales, com fem amb un arxiu de vídeo en el nostre ordinador personal. Abans es necessitava una còpia especial, i el procés era molt més complicat.

L'origen d'aquesta nova tècnica el trobem l'any 2002, quan les anomenades “majors” es van posar d'acord en establir unes especificacions comunes que permetessin una distribució digital del cinema, en substitució del cel·luloide. Es diu que la primera projecció pública de cinema digital va tenir lloc l'any 2000 a la ciutat de París, a la qual la van seguir altres projeccions als Estats Units. La proliferació de formats va despertar la necessitat d'aportar una resposta coherent, a través de la implantació d'un estàndard. I no seria cap altre que el DCP. En efecte, es facilita la distribució de còpies digitals i la comptabilitat en sales de tot el món.

En què consisteix el DCP? Es tracta d'un fitxer digital que s'utilitza per emmagatzemar i transportar fluxos de cinema digital, àudio, imatge i dades, és a dir, la versió digital d'una pel·lícula de 35 mm, dissenyat per ser transportat en un suport físic o enviat per una xarxa de transmissió digital. Els avantatges són diversos: en primer lloc, la mida. En ser un format digital el DCP té cabuda dins un disc dur i, per tant, és fàcilment transportable. Un “pendrive” de 16GB pot contenir un curtmetratge, tràilers o “spots” publicitaris, homologats per a la posterior projecció en una sala. A més, és molt menys pesat i delicat que les antigues bobines. En segon lloc, el DCP suposa deixar enrere la complicada tasca de projectar múltiples rotlles de pel·lícula, de col·locar i ajustar les bobines de cel·luloide, juntament amb una millora substancial en la qualitat de la imatge. I, en tercer lloc, en relació als dos anteriors, suposa una reducció significativa dels costos de distribució. Sense oblidar que significa obrir les portes als autors més joves, les pel·lícules independents o els directors de curtmetratges en la cerca d'una distribució tradicional eficaç que, ben sovint, resulta un mur difícil de superar.

Quin ha de ser el debat? Incrementar la qualitat del doblatge? Eliminar-lo? Té sentit debatre la qualitat i prestigi dels actors de doblatge espanyols quan, al cap i a la fi, se segueix mutilant el producte final, l'obra artística? Per a uns sectors, aquest debat tindrà tot el sentit del món i, per d'altres, cap ni un. Quines serien les conseqüències econòmiques d'eliminar el doblatge de soca-rel?

Resultaria una decisió contraproduent? I a nivell social? Privariem de veure cinema a aquelles persones amb problemes de visió o que no saben llegir? El doblatge podria continuar existint, però no amb el predomini amb el què encara avui en dia habita les sales espanyoles. <<Hem crescut amb aquestes veus>>, diran aquells que afirmen que el cinema doblat es pot gaudir de la mateixa manera que l'original, apel·lant a una espècie de "memòria nostàlgica". Malgrat no es pugui negar aquest "gaudi" del que es parla, darrera aquesta concepció, darrera l'associació d'uns actors i unes actrius -i uns personatges- amb unes veus dobladores s'hi amaga un cert estat d'impassibilitat, i conformitat. Un gaudi i una percepció enganyoses.

Un país no pot viure subjugat a l'hàbit que esdevé vici històric, no pot pretendre seguir aplicant els mateixos criteris dels anys trenta; ha d'afrontar la comoditat i l'apatia social, iniciant un procés progressiu de ruptura amb el doblatge que condueixi als fruits lingüístics i, per suposat, artístics. Perquè és imprescindible tenir la capacitat d'escollir, però també ho és tenir una ment respectuosa, tolerant i oberta cap el que ve de fora. Sensibilitat cap a l'art.

I l'únic art que existeix és l'art íntegre.



Conclusions

Entrem per un moment en el debat i posem per cas que, efectivament, els doblatges contemporanis són millors que el dels orígens. No obstant, per molt que prenguem aquesta premissa com a certa, aviat ens adonarem que el procés que segueix el doblatge, més enllà dels avenços tècnics, ben poc ha variat d'ençà que es va crear. Per què? El procés, o la idea, de substituir unes veus per unes altres és, en essència, un projecte fallit, per una mera qüestió d'incompatibilitat, a menys que ens vulguin fer creure que realment aquells personatges, aquells actors i actrius, parlen d'aquella manera i en aquella llengua; a menys que el públic s'ho cregui, a menys que el públic caigui en el parany. I, tot i així, és possible s'hagi aconseguit.

Pensem en quan Charles Chaplin, fa gairebé un segle, va dir que la implantació del sonor implicaria que el cinema perdria el seu caràcter universal, allò que era, en certa manera, la seva raó de ser, un llenguatge amb les seves pròpies codis capaç d'arribar a totes les persones d'arreu. Potser quan Chaplin estava dient aquestes paraules, potser, també ens estava prevenint de tots els problemes que ens trobaríem, de les paradoxes i les contradiccions, dels mecanismes que es crearien per tal que el cinema pogués arribar i pogués ser compromès per totes les persones d'arreu. Potser Charles Chaplin ens estava prevenint d'aquesta falsa universalitat.

I front aquesta falsa universalitat, la singularitat que envaeix a tot ésser humà, a tot personatge. Reivindiquem la singularitat de l'individu, reclamem la seva veu pròpia, com una manera de superar l'engany i recuperar, si és possible, la universalitat.

Us deixo amb Jorge Luis Borges.

Sobre el doblaje

<<Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas. Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el ti-yiang, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que esta limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama doblaje, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo. ¿Cómo no publicar nuestra admiración ante ese prodigio penoso, ante esas industriosas anomalías fonéticovisuales? Quienes defienden el doblaje, razonaran (tal vez) que las objeciones que pueden oponérsele pueden oponerse, también, a cualquier otro ejemplo de traducción. Ese argumento desconoce, o elude, el defecto central: el arbitrario injerto de otra voz y de otro lenguaje. La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente; es, para el mundo, uno de los atributos que las definen. Cabe asimismo recordar que la mímica del inglés no es la del español. Oigo decir que en las provincias el doblaje ha gustado. Trátase de un simple argumento de autoridad; mientras no se publiquen los silogismos de los *connaisseurs* de Chilecito o de Chivilcoy, yo, por lo menos, no me dejaré intimidar. También oigo decir que el doblaje es deleitable, o tolerable, para los que no saben inglés. Mi conocimiento del inglés es menos perfecto que mi desconocimiento del ruso; con todo, yo no me resignaría a rever Alexander Nevsky en otro idioma que el primitivo y lo vería con fervor, por novena o décima vez, si dieran la versión original, o una que yo creyera la original. Esto último es importante; peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño. No hay partidario del doblaje que no acabe por invocar la predestinación y el determinismo. Juran que ese expediente es el fruto de una evolución implacable y que pronto podremos elegir entre ver films doblados y no ver films. Dada la decadencia mundial del cinematógrafo (apenas corregida por alguna solitaria excepción como *La máscara de Demetrio*), la segunda de esas alternativas no es dolorosa. Recientes mamarrachos —pienso en *El diario de un nazi*, de Moscú, en *La historia del doctor Wassell*, de Hollywood— nos instan a juzgarla

una suerte de paraíso negativo. <<Sightseeing is the art of disappointment>> (“Las visitas guiadas son el arte de la decepción”), dejó anotado Stevenson; esa definición conviene al cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio impostergable que se llama vivir>>.

– Jorge Luis Borges (revista *Sur*, juny de 1945)

Bibliografía

- CRUZADO, C. “La Torre de Babel” en Popular Film. Barcelona: 16 de agosto de 1928, nº 107, pág. 1.)
- LOMEÑA, M. (2009). Variación lingüística y traducción para el doblaje: mujeres al borde de un ataque de nervios. *Entre culturas*, 9, 275-283. Recuperat de <http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo14.pdf>
- SIBLEY WATSON, J. 1930. *Tomato Is Another Day* (curtmetratge). EUA.
- GUBERN, R. 1977. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GUBERN, R. (1969). *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen.
- Universitat Autònoma de Barcelona. 2014. *V.O.S.E.*
- ÁVILA, A. (1998). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona. S.L. Cims.
- ÁVILA, A. (1997). *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona. S.L. Cims.
- BENPAR, C. (2005). *Cineastas contra magnates*. Espanya. Producciones Kilimanjaro S.L.
- BENPAR, C. (2005). *Cineastas en acción*. Espanya. Producciones Kilimanjaro S.L.
- PALENCIA VILLA, R.M. *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes”* (en línia). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, 2002. (Consulta: 17 maig 2016)
- COMES, Ll.. El doblatge en català. *Quaderns del CAC. Número 28*. Recuperat de https://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q28_Comes.pdf
- CHAUME, F. (2004). *Cine y traducción*. Catedra. Madrid.
- ROMERO, V. (1993/1994). *Imágenes prohibidas: las huellas de la censura*. Espanya: TVE.
- BORGES LUIS, J. (1945). Sobre el doblaje. *Sur*, 128.
- Pérez, J. R. P. (2015). Versión íntegra / Whole Issue. Cultura, Lenguaje Y Representación: *Revista de Estudios Culturales de La Universitat Jaume I*, 14(0), 1–229.
- World Intellectual Property Organization. WIPO. Recuperat de <http://www.wipo.int/portal/es/>

- MARZÁ, A. I TORRALBA, G. (2013). Las normas profesionales de la traducción para el doblaje en España. *TRANS*, 17, 35-50.
- CABRERA INFANTE, G. (1988). Por quién doblan las películas. *Cambio 16*. Madrid: nº 861, pág. 143.
- CARVAJAL SÁNCHEZ, J. (2011). Doblaje y subtitulación del multilingüismo. *Bachelor Thesis*.
- CAILLÉ, F. P. (1960). Cinéma et traduction. *Babel*, 6(3), 103-109.
- CHAUME VARELA, F. (n.d.). Estrategias y técnicas de traducción para el doblaje o adaptación en el doblaje. In *Trasvases Culturales*.
- VALDELIN, J. (2013). “Dubbing is a murder” says Jean-Marie Straub. *Mediapart*. Recuperat de <https://blogs.mediapart.fr/jan-valdelin/blog/300613/dubbing-murder-says-jean-marie-straub>
- A. Barr, R.Martín Ruano & J. Torres del Rey (eds.), Últimas corrientes teóricas en los Estudios de Traducción y sus aplicaciones, Edición en CD-ROM, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 298-304. ISBN 84-7800-863-3.
- MITRY, J. (1991). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Ediciones Akal, S. A.
- MEJÍAS, L. (1943). Voces de alquiler. *Primer Plano*. Madrid, 151.
- MACÍAS, C. (1943). El doblaje, voz de Esopo. *Primer Plano*, 166.
- BERGER, A. (1987). La traduction et l'adaptation à l'ère de mass-media. *Traduire*, 14-17.
- QUINTANA, A. (2007). La perversión del doblaje. *La Vanguardia*.
- RIAMBAU, E. (2013). *Multiversions*. Generalitat de Catalunya.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992). *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Pieterlen: Peter Lang AG.
- SHOHAT, E. & STAM, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.
- VÖGE, H. (1977). *The translation of films: sub-titling versus dubbing*. Babel
- LUYKEN, G.M. & al. (1991). *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision. Doublage et sous-titrage pour un public européen*. Media Monographs nº13 Manchester: The European institute for the media.

- CHION, M. (1990). *L'audio-visión: Son au cinéma et la imagen*. Paris: Nathan.
- RODRÍGUEZ, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós Iberica.
- FODOR, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Buske.
- RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León.
- CHAVES, M.J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Universidad de Huelva.
- IVARSSON, J. (1992). *Subtitling for the media: a handbook of an art*. Transedit.
- MARGARET, H. (1994). *Doblaje o subtítulos: cuál cumple mejor con el trasvase cultural?* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Annex

Entrevista a Iola Ledesma, directora i cap d'estudis de l'Escola Catalana de Doblatge (ECAD).

I. Quan va néixer l'Escola Catalana de Doblatge, i amb quins propòsits o motivacions?

L'escola neix l'any 2008 de la mà d'actors, directors i empresaris relacionats amb el món del doblatge. L'objectiu? Crear uns estudis de formació i professionalització que, aleshores, no existien en català.

II. En què consisteixen els estudis de l'escola, quins continguts s'ensenyen als alumnes i com aquestes s'ordenen al llarg dels cursos?

El curs de doblatge dura unes 400 hores i inclou tot el que té relació amb el doblatge (sincronia i coneixement del mitjà -micròfon, sala de gravació), interpretació, veu, lectura i dicció, ritme, cant... Tot això distribuït al llarg del curs i en classes eminentment pràctiques impartides per professionals del sector i especialistes en els diferents àmbits.

III. Quina idea o quines idees representen la base, el pilar de l'escola? Què és "allò" que es vol transmetre als alumnes?

Per part nostra, els volem transmetre la passió per aquesta disciplina actoral tan específica. Que descobreixin les dificultats que amaga i que aconseguixin un alt nivell de professionalitat. No oblidem que un bon actor de doblatge és un bon actor que ha après una disciplina específica.

IV. Considereu un art la pràctica del doblatge, el fonament de la qual és la substitució d'unes veus per unes altres; l'eliminació d'una llengua, d'un llenguatge i, per tant, també, d'una cultura? Per què?

Sí. És un art perquè ho ha de fer un actor. És cert que substituïm una llengua i unes veus però en cap cas la cultura. Doblar és traduir -de la mateixa manera que es tradueixen els musicals, les obres de teatre, les obres literàries... les declaracions d'un polític o les d'un jugador de futbol- per tal de fer arribar un contingut d'una altra cultura i fer-lo entenedor a una persona de llengua i cultura diferents.

Ara bé, cal que es faci molt bé i que la pèrdua que comporta sigui la mínima. Entenem que és un servei com tants d'altres que qui vulgui pot consumir. Ningú obliga a consumir doblatge, és una tria que fa l'espectador. I doblar és tan democràtic com traduir un *bestseller* o un musical que triomfa a Broadway: donem accés a la cultura a qui la vulgui consumir.

V. Creieu que als cineastes tant els hi fa que les seves obres siguin doblades? Fins a quin punt sou conscients de la pèrdua d'integritat i originalitat d'una obra que suposa el doblatge?

La gran majoria de cineastes i de productores creen les seves obres amb la intenció de distribuir-les arreu del món i per tant volen que siguin doblades. O com hauria nascut, aquesta indústria? Hi ha produccions creades expressament per al doblatge (cinema oriental, o tot el que surt de la factoria Disney, per exemple). El cinema és un art que no es basa exclusivament en la veu dels actors, que és l'únic que substitueix el doblatge. Penseu bé què és una pel·lícula, el llenguatge cinematogràfic, i veureu que el doblatge, el que fa, és facilitar que aquest llenguatge audiovisual pugui ser entès per bona part de la població que no domina l'idioma de la versió original. Treballem sempre, òbviament, a partir de versions originals per tant som molt conscients del que fem i del respecte que tenim per l'obra original. Si un cineasta no vol que el seu producte sigui doblat és ben lliure de decidir-ho però sap que la seva obra tindrà molta menys repercussió. És una tria que pot fer.

VI. Per què va aparèixer el doblatge en català? Una declaració d'identitat que, no obstant això, reproduceix els vicis històrics de l'estat espanyol?

El doblatge en català no és herència del franquisme ni dels vicis històrics de l'Estat espanyol, com dius i com es repeteix massa sovint per falta d'informació. Els primers doblatges en català es fan durant la República. I el doblatge apareix en el moment en què tècnicament és possible, com a tants països d'Europa. Catalunya ha estat tradicionalment un país de bons traductors i preocupat per la cultura; que la població tingués accés al cinema (i el pogués entendre) és un valor afegit que massa sovint se subestima.

VII. Creieu que el doblatge i el seu predomini històric ha afectat la producció i distribució del cinema fet a la Península?

Són coses diferents. No et sé analitzar quins problemes tenen la producció i la distribució del cinema fet a l'estat, però no veig què hi té a veure el doblatge.

VIII. I, per acabar, què en penseu de la gent que diu que el doblatge és responsable, o té part de responsabilitat, en l'aprenentatge d'altres idiomes? Seria part d'un problema més general que té a veure amb el codi comunicatiu que perviu a l'estat espanyol?

Al doblatge li ha tocat el rebre, per dir-ho col·loquialment. No hi ha cap estudi que confirmi aquesta afirmació, cap especialista, cap universitat d'enlloc... Sovint davant d'un problema antic, enquistat i no resolt es busca una causa i s'alimenta als mitjans, a les tertúlies... Els que ens dediquem a això sabem que no és cert; fa molts anys que sentim cada dia japonès, alemany... i no n'hem après. Ni prou anglès! Els actors de doblatge serien els poliglotes més excepcionals del món, i no és el cas! Tothom a Catalunya pot escoltar versions originals a través de TV3 i l'ús que se'n fa és mínim. Per què? Caldria plantejar-se aquest tema. A més, no tenim clar que la televisió hagi de servir per aprendre idiomes, o potser sí, però aleshores no hauria de servir per aprendre català? Una llengua s'aprèn quan s'usa no quan s'escolta. I si burxes una mica i demanes a la gent que es mira les sèries en versió original per "aprendre idiomes" acaben confessant que s'ajuden amb subtítols (fets per no professionals i que els pengen lliurement a Internet carregats d'errors.) No opinem sobre les persones que fomenten aquesta campanya antidoblatge; ens agradaria que aquestes reflexions les fessin persones autoritzades. Llavors en podríem parlar seriosament.