

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral**

KELLY: ¡Me alegro de que haya aparecido! Este Casanova del Congo no ha dejado en paz a su esposa desde que llegaron y ella, para no amargarle a usted la excursión, ha estado aguantándole sin decir nada. Pero esta noche la hizo venir con pretextos. Como ve, está muy borracho. Cuando vine hasta aquí, ya estaba muy grosero y ella no tuvo más remedio que dispararle, como habría hecho cualquier mujer decente.

DONALD: De no haberlo hecho mi mujer lo habría hecho yo.

Mogambo, 1953

John Ford

Mogambo és un dels grans exemples que ha servit per criticar el doblatge i la manipulació que s'ha exercit mitjançant aquesta eina. La censura espanyola va permetre projectar aquesta pel·lícula als cinemes l'any 1954, però a canvi va modificar els diàlegs i com a conseqüència va alterar el sentit de tota el llargmetratge. Per evitar que Linda cometés adulteri amb el seu marit, una immoralitat segons el règim franquista, els diàlegs es van canviar de tal manera que Linda i el seu marit Donald passessin a ser germans.

La censura no va caure, però, en què així la cinta deixava de tenir sentit i que, sobretot, ara es passava a produir una relació d'incest entre dos germans que s'abraçaven constantment, viatjaven i dormien junts. La pel·lícula es va tornar a doblar l'any 1970 i la versió censurada va desaparèixer de circulació a partir de la dècada dels 80. Ja ni s'inclou als DVDs. L'escena adjunta correspon al segon doblatge, en un fragment del film que deixaria de tenir sentit amb les modificacions realitzades al 1954 i que en aquell context era completament absurd.

Índex

1. Introducció	pàg. 6
2. Marc teòric: Història del doblatge	pàg. 9
2.1. Els precedents: del cinema mut al cinema sonor	pàg. 9
2.2. L'aterratge del doblatge a Europa	pàg. 11
2.3. El doblatge després de la Guerra Civil	pàg. 13
2.4. La industrialització del doblatge	pàg. 17
3. Reportatge: La indústria de la desvirtuació	pàg. 20
3.1. Traducció: El repte de conservar l'essència	pàg. 21
3.2. Ajustament: La clau de la versemblança	pàg. 27
3.3. Direcció: El secret rau en el context	pàg. 31
3.4. Actors: Els artesans de la veu	pàg. 36
4. Bibliografia	pàg. 45
5. Annexos: entrevistes	pàg. 47
5.1. Traductors	pàg. 48
5.2. Ajust i direcció de doblatge	pàg. 60
5.3. Actors de doblatge	pàg. 75
5.4. Altres figures	pàg. 102

1. Introducció

El doblatge audiovisual és una pràctica instaurada a l'estat espanyol des de fa més de 80 anys. La majoria de cinemes ofereixen les pel·lícules en castellà i només una part minoritària de les sales del país projecten films en versió original subtitulada. Aquesta labor de postproducció en la qual es tradueixen els diàlegs i se superposen unes veus alienes als actors d'imatge, malgrat ser habitual, implica que la pel·lícula que veu l'espectador ja sigui diferent a la creació original. No és necessàriament millor o pitjor, però el producte simplement és diferent perquè es perd la interpretació de l'actor original en ser reinterpretat per un actor de doblatge.

Dins de l'interès que tinc en el món audiovisual – i cinematogràfic en particular –, el doblatge sempre m'ha despertat una curiositat especial. D'una banda, facilita la comprensió de la pel·lícula i evita que l'atenció es desviï de la pantalla per anar llegint la part inferior de la imatge. Facilita que els films es converteixin en fenòmens de masses que traspassin fronteres i que els actors siguin coneguts arreu. Però d'altra banda també implica una pèrdua de matisos de l'obra original, jocs de paraules que desapareixen en l'adaptació perquè només es comprenen en l'idioma original, missatges emmarcats en un context i una cultura determinada que s'esvaeixen a l'hora d'exportar el film a altres països.

Com a conseqüència d'aquest interès i amb el pretext del Treball de Fi de Grau, considero aquest treball una bona oportunitat per aprofundir en el doblatge. És una oportunitat per entendre el seu naixement i sobretot el seu funcionament, pas a pas, ja que dins l'àmbit cinematogràfic aquesta fase de postproducció acostuma a raure en segon pla. No transcendeixen els noms dels actors de doblatge de la mateixa manera que ho fan els intèrprets que apareixen en pantalla. Molts d'ells són anònims tot i estar presents en films que després veuen milions d'espectadors. Part de l'atractiu del doblatge és aquest punt gairebé de misteri, de feina realitzada a l'ombra.

De la mateixa manera, encara és més anònim el rol de tots els membres que formen part del procés del doblatge. Quan hom parla de doblatge pensa automàticament en les veus i ignora els traductors dels textos que treballen a contrarellotge, els ajustadors dels diàlegs, els directors de doblatge o els diferents professionals de l'àmbit tècnic. El TFG és una oportunitat per plasmar les reflexions dels professionals d'un àmbit del cinema al qual no se li dedica gaire atenció. De fet, els actors de doblatge sovint volen passar desapercebuts i molts d'ells consideren que quan es parla de la seva feina acostuma a ser perquè l'han fet malament.

L'interès per conèixer la seva vida, les seves condicions de treball i el procés que hi ha darrera d'una pel·lícula americana on els actors parlen castellà em porta a aprofundir en tots aquests aspectes i plantejar un reportatge sobre el món del doblatge, des de la traducció fins que es completa la suplantació de les veus. Es tracta, sobretot, d'un reportatge que es diferencia per donar veu a totes les figures que participen en el procés, des dels traductors fins als propis actors de doblatge. Vull saber què pensen els actors de veu sobre la seva tasca i la modificació que el seu treball suposa sobre l'obra original d'altres actors i directors, si els professionals creuen que estan alterant una obra original. M'interessa saber si consideren que la seva feina és una simple traducció o inclou una tasca d'interpretació, més artística i imaginativa. Vull reflexionar sobre aquests aspectes, perquè malgrat tractar-se suposadament d'una imitació hi ha un component creatiu important en el doblatge.

A més, a través d'aquesta visió podré apreciar en quins punts del procés de doblatge es va modificant la pel·lícula original. ¿És només la veu que canvia? ¿O és la traducció d'un joc de paraules que es perd el primer indici? ¿O també s'altera lleugerament el significat d'alguna frase perquè s'ha de quadrar a la boca del personatge? Mitjançant el reportatge vull apreciar aquests matisos que, més enllà de la reflexió dels propis professionals, són els que poc a poc van alterant l'obra original fins a transformar-la en una de totalment diferent.

Per fer el reportatge, primer és important conèixer a fons com funciona el món del doblatge. La informació l'he obtinguda majoritàriament a partir d'entrevistes amb professionals relacionats amb el sector. Però abans també hi ha hagut una etapa de lectura de la bibliografia existent per conèixer l'evolució del doblatge durant tota la seva història, tant pel que fa a l'ús polític com a l'evolució tècnica, i el seu funcionament. És bàsic entendre, a nivell de l'estat espanyol, quins fets històrics han marcat el desenvolupament del cinema i el doblatge per entendre la situació actual i la seva preponderància respecte la versió original. Per aquest motiu cal acompanyar el reportatge amb un apartat previ que reculli el treball documental a nivell de marc teòric. També he realitzat entrevistes per acabar de completar la bibliografia, reconstruir el procés a partir de les diferents etapes que el conformen i poder plantejar les reflexions que vull plasmar amb testimonis que han treballat durant molts anys al doblatge. D'altra manera no es podria entendre la situació actual del sector.

Així doncs, la meua intenció és completar un projecte de Treball de Final de Grau que construeixi un relat amb perspectiva del procés del doblatge i permeti apreciar com la pel·lícula original es transforma en una de nova a partir de totes aquestes fonts. L'objectiu és construir un reportatge que repassi les quatre etapes bàsiques del procés de doblatge d'un

film: traducció, ajustament, direcció i doblatge de les veus. Són aquests quatre passos l'eix de la narració; són les etapes on la versió original dels films es va transformant, lentament, fins a convertir-se en una nova versió on els diàlegs no diuen exactament el mateix, on el significat s'adapta a les boques perquè la imatge mana. Una versió on, òbviament, canvien les veus. Mitjançant la informació recollida amb les lectures, el visionat de diversos documentals i reportatges i amb el suport de les entrevistes en profunditat a diferents persones relacionades amb el doblatge, vull construir un reportatge on també faci ús de les tècniques pròpies del periodisme narratiu. D'aquesta manera podré recollir detalls que em semblin significatius, reconstruir el procés d'una manera original i donar-li un toc més personal al text però que alhora compleixi amb l'objectiu proposat.

Per tant, considero que el Treball de Fi de Grau és una bona oportunitat per aproximar-me al món del doblatge i construir un text que descobreixi en certa mesura un sector del qual s'ha parlat poc. Vull plantejar que el doblatge va molt més enllà de traduir un film. Consisteix en crear-ne un de nou.

2. Marc Teòric: Història del doblatge

2.1. Precedents del doblatge: del cinema mut al sonor

El pas del cinema mut al sonor va provocar un daltabaix en el món del cinema, malgrat que les projeccions de films muts no sempre es feien en silenci. La projecció es podia acompanyar amb música o una figura (explicador) que comentés les escenes o traduís els intertítols, però fins la dècada de 1920 el cinema era un llenguatge universal en la mesura que el seu atractiu es basava en la comunicació no verbal dels actors. Aquesta característica també facilitava l'exportació de les pel·lícules nord-americanes, ja que en el pitjor dels casos només calia traduir a la llengua del país d'arribada els rètols que situaven l'acció, cosa que es podia fer fins i tot oralment a les sales de cinema mitjançant l'explicador.

Per tant, és l'arribada del so el que obliga a buscar solucions davant aquesta universalitat perduda: el públic no sempre entén els diàlegs originals, llegir els subtítols és incòmode i fins i tot hi ha països amb quotes d'analfabetisme notables, per citar alguns exemples. D'altra banda, la introducció del so modifica el tipus de pel·lícules que es produeix i l'actor ja no només ha de ser fotogènic o saber gesticular, sinó que ha de ser capaç de memoritzar el seu text i expressar-se amb correcció¹. Per tant, canvia el tipus de films produïts i canvia la recepció de l'audiència cinematogràfica.

La primera pel·lícula sonora projectada amb èxit va ser *Don Juan* (1926), un film que no incloïa diàlegs però sí intertítols i una banda sonora paral·lela a l'acció. Però es tracta només del precedent del primer film parlat: *El Cantor de Jazz* (1927), un llargmetratge parcialment parlat produït per Warner². De fet, és la pròpia productora Warner qui realitza el primer film totalment parlat l'any 1928, amb *Lights of New York*³. Es considera que la implementació definitiva del cinema sonor es completa l'any 1931⁴.

Davant aquest canvi de paradigma, no només es van haver d'adaptar les sales per projectar els nous films sonors, sinó que també es van buscar diferents solucions per tal que el públic gaudís dels llargmetratges en el seu propi idioma. Alguns països, com Holanda o Suècia, van acceptar

¹ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.39).

² CHAVES GARCÍA, M^o José (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva (p.22).

³ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.33).

⁴ BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares (p.35).

directament la introducció dels subtítols⁵, però Espanya es va desmarcar d'aquesta línia. Una alternativa van ser les anomenades versions múltiples –també conegudes com multilingües–. Les versions multilingües consistien en reutilitzar els guions i decorats de les pel·lícules originals nord-americanes per gravar la mateixa acció en un idioma diferent, fos amb els mateixos actors o amb uns de nous. Per tant, es pretenia fer la mateixa pel·lícula però filmar-la diversos cops en diferents idiomes.

No obstant això, Hollywood es va topar amb més problemes dels previstos, ja que la seva aposta per les versions múltiples no va comptar amb l'acceptació del públic. La indústria nord-americana no acabava d'entendre el comportament del mercat europeu: el públic demanava llargmetratges parlats en el seu idioma, amb els seus accents, amb actors que sonessin naturals i no estrangers⁶. Malgrat contractar en diverses ocasions actors i guionistes dels països als quals es volien adreçar –la ciutat francesa de Joinville es va convertir en un gran estudi de gravació de films multilingües–, la producció d'aquestes pel·lícules no acabava de ser rendible: era una solució cara que no resultava creïble per l'audiència.

És en aquest escenari on emergeix el doblatge, gairebé com a “solució de consens”, en paraules de l'autora Ana Ballester⁷. Aquesta tècnica havia estat descartada en un inici per la dificultat de sincronitzar la imatge i el so, cosa que va provocar que el públic ho rebutgés en un primer moment davant la manca de qualitat i veracitat de les pel·lícules doblades. No obstant això, un director alemany de la companyia Paramount a Joinville, Jacob Karol, va insistir en la idea d'aplicar els principis de la postsincronització als films nord-americans i ho va impulsar l'any 1928⁸. És a dir, de la mateixa manera que es gravaven per separat els fragments en què el so no havia estat enregistrat prou nítidament, s'aplicava el mateix procediment per substituir la llengua anglesa per una de diferent. Així els actors parlarien el mateix idioma que el públic, el film es podia exportar i es mantenia la sensació de veracitat.

Les millores tècniques en aquest àmbit van convertir el doblatge en una fórmula més barata que permetia seguir gaudint dels actors més famosos de l'època en un film parlat en el mateix idioma que el públic. Un bon reflex d'aquest canvi de tendència és l'estudi de Joinville, de Paramount, que tanca l'any 1932 perquè es deixen de rodar llargmetratges multilingües i el

⁵ DURO, Miguel; AGOST, Rosa (2001). *La traducción para doblaje y subtitulación*. Madrid: Cátedra, cop. (p.197)

⁶ CHAVES GARCÍA, M^o José (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva. (p.39)

⁷ BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares, 2001 (p.53)

⁸ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.65).

1933 es reconverteix en un centre de doblatge internacional⁹. Allà hi van anar a treballar alguns dels primers actors de doblatge espanyols, tal i com s'explica al documental *Voces en Imágenes*¹⁰. A Joinville també s'hi van dirigir directors i actors de cinema, guionistes i adaptadors de diàlegs, que eren contractats per uns sous que oscil·laven entre les 50 i les 100 pessetes diàries¹¹. En paral·lel es va desenvolupar la indústria del doblatge a Alemanya i Itàlia, dos dels països amb major tradició juntament amb França i Espanya. Aquest és un aspecte que avui en dia recalca l'actor de doblatge Jordi Brau: el doblatge està consolidat als països grans d'Europa que disposen d'una "llengua forta". Justament van ser els primers quatre països en apostar-hi amb determinació, encara que cadascun hi ha acabat aplicant mètodes lleugerament diferents a l'hora de doblar les pel·lícules. D'altra banda, el doblatge ha permès a Hollywood mantenir l'hegemonia de la indústria cinematogràfica, ja que un cop l'audiència europea va assimilar aquesta solució les exportacions de pel·lícules nord-americanes van repuntar de nou. El primer film doblat en castellà va ser *Rio Rita*, l'any 1929¹².

2.2. L'aterratge del doblatge a Europa

Malgrat el pas del cinema mut al sonor, l'hegemonia del cinema nord-americà va continuar arreu d'Europa. L'any 1920, entre el 80% i el 90% dels films exhibits a Gran Bretanya eren americans, mentre el percentatge era del 60% a França¹³. A Espanya, els films nord-americans suposaven el 85% del total de pel·lícules projectades¹⁴. Tot i l'esforç i cost extra que constituïa el procés de doblatge, aquesta tendència no va canviar un cop es va superar la barrera de l'idioma i la indústria de Hollywood va penetrar amb més força en el mercat europeu, perquè en molts casos la indústria cinematogràfica no estava prou desenvolupada a Europa per aprofitar l'oportunitat que brindava el cinema sonor. En particular a Espanya.

A tot plegat se li va sumar una mesura impulsada per Mussolini a Itàlia que més tard s'acabaria imitant a l'estat espanyol. El 22 d'octubre de 1930, el dirigent feixista italià va prohibir

⁹ DURO, Miguel; AGOST, Rosa (2001). *La traducción para doblaje y subtitulación*. Madrid: Cátedra, cop. (p.206)

¹⁰ *Voces en Imágenes* (2011). [DVD] Barcelona: Alfonso S. Suárez.

¹¹ , Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.72).

¹² ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.44).

¹³ BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares (p.27)

¹⁴ BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares (p.61)

reproduir al seu país pel·lícules amb diàlegs en llengües estrangeres¹⁵. Per tant, el doblatge es va convertir en obligatori per les pel·lícules americanes projectades a Itàlia; podien ser exhibides sempre que els actors parlessin en italià. Més tard Franco ho imitaria.

Abans de la Guerra Civil, però, ja havien sorgit els primers estudis de doblatge a Barcelona en vista del negoci que suposaven els films estrangers. El públic poc a poc va acceptar el doblatge, malgrat l'oposició de diversos sectors de la crítica, perquè els espectadors preferien gaudir de pel·lícules en què els actors s'expressessin en el seu idioma, cosa que compensava les deficiències tècniques que poguessin existir als inicis del doblatge. El primer estudi de l'estat espanyol va obrir-se a Barcelona, el juny de l'any 1932. *Trilla-la Riva Estudios Cinematográficos Españoles* (també conegut com a *TRECE*) va ser el primer estudi en realitzar doblatges professionals a Espanya, tot i que també sonoritzava films nacionals i produïa títols cinematogràfics¹⁶. El mateix any que van sorgir els estudis *TRECE* també es van començar a realitzar tasques de doblatge als *Estudios Orphea*, encara que en aquest cas es tractava d'un estudi més especialitzat en la sonorització que a vegades doblava algun film. Als *Orphea* es va doblar per primer cop un producte audiovisual al català: va ser el curtmetratge *Draps i ferro vell*, a l'any 1933¹⁷.

Per aquest motiu Alejandro Ávila insistia en una entrevista realitzada per aquest treball que la introducció del doblatge a Espanya "no va ser cosa de Franco, sinó que ja existia prèviament", malgrat que per altra banda és evident que més tard Franco en faria un ús polític inspirant-se en Mussolini. En una línia similar es manifesta el traductor Quico Rovira-Beleta, que també creu que "és un mite" dir que el doblatge és un invent franquista. Rovira-Beleta defensa que és molt anterior a Franco, malgrat la percepció popular que existeix en molts casos i associa el doblatge amb el franquisme.

La situació del doblatge a Barcelona va canviar radicalment amb la reconversió dels estudis de la *Metro Goldwyn Mayer* l'any 1933. La productora nord-americana havia obert la seva delegació a Barcelona l'any 1925 per consolidar-se en el mercat espanyol, però més tard es van adaptar les instal·lacions per tal de controlar directament el doblatge dels films que la

¹⁵ BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares (p.52)

¹⁶ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.85).

¹⁷ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.89).

pròpia *Metro* produïa. Aquest va ser un model que també va exportar a Roma i París¹⁸. L'estudi de la *Metro* es va convertir en una referència a Barcelona, ja que la productora cuidava el procés de doblatge i vigilava especialment l'apartat de l'ajust, de tal manera que els diàlegs encaixessin en els moviments de la boca dels actors. La *Metro* només doblava els seus propis films, i per tant li interessava que el producte doblat tingués la màxima qualitat possible. Per això va comptar amb personal qualificat que sovint quedava lligat a l'empresa per contracte¹⁹.

L'any 1933 també es va instal·lar el primer estudi de doblatge a Madrid, *Fono España*, impulsat per l'italià Hugo Donarelli²⁰. El 1935 ja hi havia 13 empreses a l'estat espanyol amb capacitat per doblar pel·lícules. Precisament l'any 1935 es va fundar, també amb capital italià, un dels estudis més importants de Barcelona: *La Voz de España*. A les dècades dels 50 i 60 aquest estudi impulsat per Salvatore Perischetti i Giulio Paolucci es convertiria en el líder de la indústria del doblatge a Catalunya.

2.3. El doblatge després de la Guerra Civil

La Guerra Civil va aturar el desenvolupament de la indústria del doblatge a Espanya i va suposar un canvi substancial al sector amb la consolidació del règim franquista. El 23 d'abril de 1941 es va aprovar una Ordre Franquista que va condicionar el doblatge durant més de 30 anys. Franco va prohibir la projecció cinematogràfica en tot idioma que no fos el castellà. Per tant, la nova legislació obligava a doblar totes les pel·lícules estrangeres en estudis situats al territori espanyol. Així es controlarien al màxim possible els productes audiovisuals que arribessin des de Hollywood.

Amb aquesta ordre el doblatge va passar a formar part del sistema de censura franquista, que revisava els guions amb l'objectiu que no s'introduïssin al país idees contràries als valors i ideals morals promulgats pel règim. D'aquesta manera es pretenia utilitzar el cinema com una "arma d'homogeneïtzació de la identitat cultural espanyola" per divulgar les idees franquistes mitjançant els films estrangers. La intenció era que la llengua tingués un rol unificador, segons argumenta en la seva obra Ana Ballester Casado²¹.

¹⁸ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.101).

¹⁹ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.103).

²⁰ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.135).

²¹ BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares (p.58).

Franco també va impulsar altres mesures per regular el cinema. L'any 1939 el règim ja havia impulsat la "Subcomisión Reguladora de la Cinematografía", amb l'objectiu que els beneficis que generaven els films importats es destinessin a la producció nacional. Més important va ser un decret aprovat el 26 de gener de 1946, que prohibia el finançament amb capital social estranger d'estudis, laboratoris i establiments de característiques similars associats amb la indústria cinematogràfica²². D'aquesta manera, el doblatge estaria controlat exclusivament per empreses espanyoles, malgrat que diversos dels estudis més emblemàtics del país com *Fono España* i *La Voz de España* s'haguessin fundat gràcies al capital italià.

D'altra banda, la gran presència de pel·lícules estrangeres davant una indústria cinematogràfica espanyola de relatiu poc pes durant molts anys també explica el paper del doblatge durant el Franquisme, que a la llarga ha repercutit en la situació d'avui dia. A Espanya la majoria del cinema ha estat, des de sempre, importat, com s'ha explicat anteriorment. Així doncs, la mesura franquista tampoc va impulsar com s'esperava la producció cinematogràfica pròpia, perquè no hi havia una indústria tan potent com la nord-americana. També els va costar adaptar-se als gustos de l'audiència espanyola, que ja s'havia acostumat als referents i la forma de fer importada dels Estats Units. A més, les pel·lícules espanyoles també havien de passar el filtre de la censura, tal i com recorda Quico Rovira-Beleta: al seu pare Francesc li van tombar fins a set vegades un film per aquest motiu. De la mateixa manera que moltes pel·lícules espanyoles van ser escapçades, condicionades o directament ni produïdes per la censura, també han quedat a la història doblatges alterats per la censura franquista fins el punt que la pel·lícula manqui de tota mena de sentit. Són especialment cèlebres *Mogambo* i els diàlegs modificats a *Casablanca*.

Als anys 40 i 50 es va produir un fenomen important en el desenvolupament del doblatge a Espanya. Poc a poc, locutors famosos de la ràdio van introduir-se al doblatge i van posar veu a actors de les pel·lícules. L'experiment va funcionar, amb noms famosos com els de Matilde Vilariño, Juan Manuel Soriano, Juan Luis Suari o Rosario Cavallé, que es van consolidar a la gran pantalla²³. Durant molts anys, els quadres d'actors del radioteatre espanyol es van convertir en una escola important d'actors de doblatge, ja que moltes de les veus que posteriorment se sentien a la gran pantalla havien passat per les ones hertzianes. Ho recorda l'actor Joaquín Díaz a les seves memòries i també Pepe Mediavilla en una entrevista realitzada amb motiu d'aquest treball, on la veu de Morgan Freeman afirmava que "la ràdio era la mare de la interpretació en

²² BALLESTER CASADO, Ana (2001) *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares (p.74-76).

²³ ÁVILA, Alejandro (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra. Colección Signo e Imagen (p.52).

una època on no hi havia més escola que l'Institut del Teatre". D'altra banda, tots dos actors reconeixen la importància d'assistir a sessions de doblatge d'altres professionals, el que era conegut popularment com "anar a fer sala". A falta d'escoles especialitzades en molts casos, aquesta era la manera com molta gent aprenia, normalment nanos que havien anat a gravar algun petit paper i que s'havien interessat pel doblatge. Hi anaven, veien com es treballava, tenien contacte amb els professionals i estaven a l'aguait per si podien fer un paper petit de tant en tant.

En paral·lel, l'any 1944 va néixer a Barcelona l'estudi de *Parlo Films*, que guanyaria en prestigi i qualitat a la dècada dels 50 i que posteriorment seria molt important per consolidar el doblatge en català, als anys 80. El creixement de *Parlo Films* va coincidir amb el tancament dels llegendaris estudis *Orphea* i la *Metro* l'any 1962. Precisament a la dècada dels 60 van néixer dos estudis de renom com els *Estudios Balcázar* (1965) i *Sonoblok* (1969). Es va produir una relativa renovació al sector, encara que va ser una època en què *La Voz de España* era la líder del doblatge a Barcelona.

Amb el pas dels anys també va evolucionar la tecnologia relacionada amb el doblatge. Així doncs, a la dècada dels cinquanta es va superar el doblatge sobre el material fotogràfic, molt car i amb el qual cada error es penalitzava enormement perquè s'havia d'adquirir de nou el material. L'any 1952 va sorgir l'alternativa en forma d'enregistrament sobre el so magnètic. Aquest nou sistema, presentat a Barcelona, permetia abaratir costos i millorar el procés fotogràfic. Consistia en gravar el so sobre una pista magnètica, composta per òxid fèrric i aplicada al marge de la pel·lícula original²⁴. Després la pista magnètica (so) es creuava amb l'òptica (imatge) per la mescla final. D'aquesta manera, les preses defectuoses es podien esborrar i tornar-se a gravar fins que el director de doblatge ho considerés oportú. Aquest sistema, però, tenia aspectes negatius. Si bé es podia equivocar, l'actor no podia escoltar el *take* que acabava de gravar i per tant s'havia d'esforçar per recordar el to de veu amb què havia enregistrat el *take* anterior. Si no ho feia es podia produir un salt bruscat a mitja escena que posteriorment s'hauria d'intentar corregir en el procés de mescla del so, tal i com recorda l'actor de doblatge Jordi Brau, que va viure els darrers anys del doblatge sobre el so magnètic.

Gairebé en paral·lel, l'any 1953 es va estrenar a Nova York el *Cinemascope*, un invent que va permetre la filmació en color i la projecció en pantalles de majors dimensions a les habituals fins llavors. Va ser un èxit que va ser recompensat als premis Oscar, tal i com recorda el

²⁴ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.191).

documental *Cineastes contra Magnats*²⁵, però aquesta millora va venir acompanyada d'uns canvis en les instal·lacions dels cinemes que van permetre que el so magnètic sortís per diferents altaveus a les sales²⁶. Tot plegat va millorar la qualitat del so i l'experiència dels actors de doblatge amb un sistema que va durar fins els anys 80, quan es va començar a introduir un sistema d'enregistrament digital. Segons explica Jordi Brau, va ser a partir dels 80 quan l'actor i el director de doblatge podien escoltar el *take* que acabaven de gravar per verificar si el podien donar per bo o tornar-lo a gravar d'immediat.

Malgrat els avenços tècnics, la tònica dels doblatges espanyols estava molt pautada. La censura revisava els guions en un intent de defensar-se de l'hegemonia americana en el món audiovisual, però tampoc podia evitar que el públic gaudís dels escenaris i estils de vida estrangers a les grans pantalles. D'altra banda, els actors assajaven moltes vegades amb les imatges a la sala i majoritàriament memoritzaven els diàlegs abans d'enregistrar-los. De la mateixa manera, les diferents veus es gravaven alhora. Per exemple, els dos actors de doblatge interactuaven en un mateix estudi quan gravaven una escena dels dos protagonistes del film. Una de les poques novetats de l'època va ser la introducció de doblatges televisius a la mitjans de la dècada dels 60 per a Televisió Espanyola. En un inici, assegura Ávila, els primers doblatges televisius es van realitzar a Puerto Rico, però més tard la situació es va regularitzar i els doblatges es van realitzar en estudis situats a territori espanyol²⁷.

En algunes ocasions els propis actors de doblatge es rebel·laven per reclamar unes millors condicions laborals. No ho podien fer mitjançant vagues públiques, però sí amb protestes encobertes. Segons relata Joaquín Díaz, un exemple evident es va produir l'any 1956 quan els actors justificaven absències amb "goles afòniques, malalties imaginàries i telèfons silenciosos" per tal de no respondre les peticions de les productores quan els demanaven de gravar un film²⁸. Des de sempre, el doblatge ha estat un ofici bastant inestable pels actors que s'hi dediquen professionalment, que depenen de la quantitat de material audiovisual que se'ls encarregui gravar cada setmana.

²⁵ *Cineastes contra Magnats* (2006). [DVD] Barcelona: Carlos Benpar. Cameo Media, cop.

²⁶ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.194).

²⁷ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.205).

²⁸ DÍAZ, Joaquín (2015). *Mi voz en millones de fotogramas*. Madrid: Fundación AISGE (p.197).

2.4. La industrialització del doblatge

La situació del doblatge no canviaria fins al final del Franquisme, quan amb la caiguda de la dictadura es va obrir una nova etapa en el sector. Al final de la dècada dels 70 es van tornar doblar algunes de les pel·lícules alterades per la censura i també es va accentuar la lluita sindical dels actors de doblatge. Van aparèixer les primeres associacions sindicals, tant a Madrid com a Barcelona, i l'any 1979 es va convocar la primera vaga oficial del sector amb l'objectiu d'impulsar un conveni col·lectiu que reconegués una sèrie de drets dels actors de doblatge. La vaga va durar un mes i, entre d'altres mesures, exigia que es repartissin els papers de tal manera que un actor no fes dos personatges en una pel·lícula, que el professional cobrés pel total de *takes* doblats i s'afegís un complement extra per cada convocatòria. També es demanava regular la situació dels actors dins la seguretat social²⁹. El col·lectiu va assolir gran part dels seus objectius, amb l'excepció que el nou conveni no incloïa l'establiment d'un horari laboral de menys de set hores. Encara que a dia d'avui Alejandro Ávila és escèptic amb la millora de les condicions laborals. Si bé reconeix que ja no es realitzen les sessions maratonianes d'èpoques anteriors, lamenta que els sous actualment són inferiors als dels anys 80 i 90. No va ser l'única vaga dels actors, que l'any 1993 van tornar a manifestar-se en termes similars durant més de 3 mesos.

Un dels altres canvis produïts als primers anys posteriors al Franquisme va ser l'impuls que va suposar pel doblatge l'aparició de les primeres cadenes de televisió autonòmiques. La primera va ser TV3, cosa que va obligar a plantejar com s'havia d'adaptar el procés de doblatge a la llengua catalana perquè mai s'havia fet. A partir d'aquell moment el doblatge es va convertir en una eina de divulgació i normalització lingüística del català. Per això, la filòloga i lingüista homologada per TV3, Iola Ledesma, reconeix en una entrevista realitzada amb motiu d'aquest treball que "tot el procés ha d'estar molt controlat i en el català la figura del lingüista té més importància que en la majoria de pel·lícules traduïdes al castellà". En un sentit similar s'expressa la traductora Anna Matamala, que recalca com, en paral·lel a l'aparició de TV3, una generació de joves ha crescut veient sèries de *Manga* en català i ha agafat el costum de veure aquest tipus de producte exclusivament en la seva llengua.

Si en un primer pas l'aparició de les televisions autonòmiques va portar a estandarditzar el doblatge en català (i després en basc o gallec), la creació de cadenes de televisió privades a finals de la dècada dels 80 va revolucionar la indústria del doblatge a Espanya. Es tractava de

²⁹ ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global (p.228).

nous canals que havien d'omplir hores d'emissió. En molts casos es recorria a productes audiovisuals estrangers que havien de ser doblats. Fossin pel·lícules per emetre exclusivament a televisió o sèries anglosaxones, la demanda es va multiplicar als estudis de doblatge, sobtadament. A més, aquesta demanda arribava amb una pressió temporal notable, amb presses des de les direccions per tal que el doblatge es fes a la màxima velocitat possible i s'estrenés com més aviat millor.

Això ha provocat que els actors de doblatge i professionals del sector reconguin, sense cap mena de dubte, que la qualitat del doblatge televisiu és sensiblement pitjor que el doblatge dirigit a les pel·lícules que s'estrenaran al cinema. Va augmentar la quantitat de feina, però la qualitat del producte es va reduir sensiblement. Qui millor ho descriu és Joaquín Díaz a les seves memòries: "Paradoxalment, l'increment de canals de televisió, venda de vídeos i els canals autonòmics no han afavorit en res la millora i el manteniment de la qualitat d'una labor professional que durant tant de temps ha estat elogiada"³⁰. També s'expressa en uns termes similars Alejandro Ávila, que reconeix que es poden necessitar entre 4 i 6 sessions per gravar un film televisiu mentre el doblatge d'una pel·lícula de cinema pot portar fins a 20 sessions. El propi Ávila lamenta que "ara es prima la indústria i la qualitat la posa el client".

Aquest procés ha vingut acompanyat de la digitalització absoluta del doblatge, que ha accelerat l'apartat tècnic fins a punts insospitats. Una de les mesures més evidents és que els actors de doblatge ara graven les veus dels seus personatges de forma individual. Sovint expliquen que fins i tot els estudis ho prefereixen d'aquesta manera, perquè així cada veu queda enregistrada en una pista diferent i facilita el procés de mescla posterior. Els actors ja no interactuen a la sala i la velocitat de tot el procés s'ha accelerat. Des de la consulta de dubtes i informació per part dels traductors fins la mescla, que es realitza amb major rapidesa.

A més, molts films s'estrenen a nivell mundial el mateix dia, cosa que repercuteix en les presses a l'hora de planificar i realitzar un doblatge. Sovint els traductors comencen a realitzar la seva feina amb guions preliminars en les pel·lícules de major pressupost i repercussió. Aquests productes també acostumen a arribar protegits a nivell de seguretat, sigui mitjançant còpies plenes de marques d'aigua per evitar la pirateria o contractes de confidencialitat plens de clàusules. Tot plegat ha escurçat els terminis i ha industrialitzat el doblatge, que en el seu moment es considerava "un ofici artesanal". La producció s'ha incrementat de forma exponencial perquè la millora tecnològica que ha permès accelerar el procés i rebaixar els costos ha vingut acompanyada d'un augment radical de la demanda. D'una banda es pot fer

³⁰ DÍAZ, Joaquín (2015). *Mi voz en millones de fotogramas*. Madrid: Fundación AISGE (p.313).

més ràpid i de l'altra s'exigeix que sigui així per part dels clients dels estudis de doblatge. Però, al·leguen molts dels professionals implicats, la qualitat se'n ressent perquè hi ha un component humà que requereix el seu temps a l'hora de posar veu als protagonistes.

Són aquests factors els que condicionen avui en dia el doblatge, juntament amb un secretisme absolut per allò que s'està doblant (en grans produccions) que no permet que els nous actors aprenguin "fent sala". Aquest és el motiu que al·ludeix Carmen Ferran, coordinadora dels cursos de l'Escuela de Doblaje Barcelona, per la promoció d'escoles i centres on s'imparteixen cursos específics de formació d'actors de doblatge. A Barcelona s'han creat dues escoles als darrers 15 anys precisament per aquest motiu, amb l'objectiu d'intentar reproduir l'entorn del doblatge professional. Però, malgrat aquesta aposta, alguns actors clàssics com Pepe Mediavilla no veuen clar la funció i utilitat d'aquests centres formatius. De fet, Mediavilla creu que actualment no queden mestres del doblatge com els que ell va admirar en els seus inicis a la professió. No obstant això, el que sí creuen els diferents agents de la indústria és que a mig termini la demanda de productes doblats seguirà al mercat, tant en cinema com en televisió, encara que la qualitat hagi empitjorat.

3. Reportatge

La indústria de la desvirtuació

El doblatge és una pràctica opaca fins i tot pels aficionats més curiosos del cinema. Són veus sense rostre i desenes de rostres amb una mateixa veu. Algunes transcendeixen i certs noms aconsegueixen traspasar les pantalles, però només coneixem uns pocs actors de doblatge, els més famosos. El doblatge és un art paradoxal. Són veus presents a tot arreu, però la majoria passen desapercebudes pel gran públic. Són actors que segueixen una pauta donada per la versió original, però alhora també són persones que realitzen un exercici creatiu, d'interpretació, que es posen en la pell d'un altre personatge. Per això, durant el procés, els matisos canvien, les referències culturals es perden i la cinta que arriba als cinemes espanyols té poc a veure amb la primera versió. O això sembla vist des de fora. Hi estan d'acord els protagonistes? Traductors, ajustadors, directors i actors estan implicats en un procés molt més complex del que pot semblar quan un gaudeix d'una pel·lícula assegut a la butaca del cinema. Va molt més enllà d'una traducció o un simple canvi de veus.

- 1. Traducció:** El repte de conservar l'essència pàg. 21
- 2. Ajustament:** La clau de la versemblança pàg. 27
- 3. Direcció:** El secret rau en el context pàg. 31
- 4. Actors:** Els artesans de la veu pàg. 36

1. Traducció: El repte de conservar l'essència

Falten tres mesos perquè s'estreni la que serà la pel·lícula més taquillera de la història dels Estats Units, però uns pocs privilegiats ja es troben a Los Angeles per veure'n un passí previ. Hi ha persones de diversos països europeus i totes comparteixen professió. Han firmat una sèrie de clàusules de confidencialitat, perquè qualsevol detall que s'escapi de la sala on es projecta el film pot suposar la ruïna de la productora, que juga amb la intriga dels nous personatges que el món descobrirà a finals d'any. El 2 de setembre de 2015, Quico Rovira-Beleta es troba entre els afortunats que gaudiran del setè episodi d'*Star Wars* mesos abans que la resta del planeta. La seva responsabilitat, malgrat ser altament desconeguda, no deixa de ser vital en el desenvolupament de la pel·lícula. Ell té la tasca de traduir-la al castellà, com ja va fer amb els tres episodis de la saga moderna.

Amb motiu de la traducció del nou episodi d'*Star Wars*, Rovira-Beleta ha signat fins a 16 pàgines d'un contracte de confidencialitat que el blindava i l'impossibilitava parlar sobre la pel·lícula amb qualsevol persona que no estigui implicada en el procés de doblatge. Per això ha anat a veure-la a Los Angeles amb els companys traductors a la resta d'idiomes del món: la còpia amb què treballarà després li arribarà capada, possiblement amb la imatge negra i amb un únic forat on es veuran les boques dels actors. Les condicions de treball inclouen traduir el film únicament a l'estudi on es farà arribar la còpia i apagar ràpidament la pantalla quan algú entri a l'habitació, entre d'altres requisits. Per tant, és important per Rovira-Beleta haver vist abans el llargmetratge sencer per poder tenir una idea del que després haurà de traduir, donades les dificultats afegides pel secretisme de la seva feina.

Aquest no és més que el primer pas de tot el procés del doblatge d'una pel·lícula a Espanya. Als films no només se'ls superposa la veu d'uns actors impostats en l'idioma que interessa, sinó que abans hi ha un procés molt més llarg que sovint queda a l'ombra. La pel·lícula inicialment es tradueix, després la traducció s'ajusta perquè encaixi a les boques dels personatges de la forma més versemblant possible i posteriorment algú posa la veu amb la intenció que el públic cregui que aquells personatges han rodat en castellà, català o qualsevol altre idioma. Tot plegat, per descomptat, produeix una sèrie de canvis que van alterant la pel·lícula original fins el punt que aquell film que Quico Rovira-Beleta veu al setembre a Los Angeles serà molt diferent al que gaudiran els seguidors d'*Star Wars* quan s'asseguin a les butaques dels cinemes espanyols a partir del 18 de desembre, data de l'estrena del setè episodi de la saga a nivell mundial.

Per aprofundir en l'apartat menys conegut del doblatge, el treball previ a la suplantació de les veus, contacto precisament amb Quico Rovira-Beleta, un dels traductors més reconeguts del país. Ens citem al bar Sa Murta del carrer Girona de Barcelona, un local de propietat italiana on pot practicar aquest idioma de tant en tant. De fet, Rovira-Beleta no només ha traduït de l'anglès, sinó que la seva obra també inclou traduccions del francès, alemany i el propi italià. En qualsevol cas, una de les seves característiques és que ha treballat en produccions cinematogràfiques descomunals de les quals *Star Wars* n'és només un dels últims exemples.

Les grans produccions cinematogràfiques, però, disposen d'un pressupost i unes eines amb les quals no tothom pot competir. De la mateixa manera que tenen més pressupost a l'hora de contractar actors, també disposen d'una partida superior per a la resta de tasques. Són les pel·lícules que aspiren a fer més diners les que més es preocupen pel doblatge, ja que ho consideren un pas més dins la comercialització del seu producte. Així doncs, no és habitual que tots els films es puguin permetre el luxe de convidar els traductors per oferir-los un passi previ del film. Els professionals gaudeixen especialment de l'estada, ja que també els permet intercanviar opinions i experiències amb els seus companys de feina.

D'altra banda, entre glop i glop de cafè, Quico Rovira-Beleta també agraeix que no totes les produccions impliquin el secretisme d'una pel·lícula com *Star Wars* i reconeix que és molt més incòmode treballar així, encara que també és conscient que hi ha un motiu justificat. "Al principi et pot molestar, però té la seva raó de ser. T'has de ficar en el lloc del propietari de la pel·lícula, perquè si apareix un *spoiler* estarà fotut", reflexiona el traductor. Ell ja s'hi ha acostumat després de 30 anys d'experiència dels que recorda amb especial afecte haver participat en gairebé totes les cintes de l'univers *Marvel*.

El major pressupost de les macroproduccions cinematogràfiques suposa una pressió més alta pel traductor. La planificació del doblatge és molt més detallada per quadrar tots els terminis i les productores estan molt a sobre del procés de traducció. Rovira-Beleta percep les expectatives que hi ha dipositades en una pel·lícula quan s'adona que el control de totes les passes és particularment exhaustiu per part de la productora, que li pot arribar a enviar uns 200 missatges, un per cada detall de la traducció. Una de les causes és l'obsessió per arribar a temps a l'estrena universal, cosa que implica començar a treballar abans que el film estigui acabat. Per tant, la feina del traductor sembla no acabar-se mai, perquè la traducció d'aquests llargmetratges és progressiva i s'inicia amb guions preliminars mentre s'ultimen els darrers detalls del rodatge.

Si abans Rovira-Beleta podia traduir un llargmetratge en 10 dies, ara alguns films li duren fins a tres mesos. El procés s'alenteix perquè Rovira-Beleta comença a treballar amb una versió inicial que després serà revisada. Pot ser que tradueixi diversos guions abans que li arribi el definitiu. Això garanteix, en qualsevol cas, que la traducció estigui molt més supervisada. Cada lliurament de Rovira-Beleta és revisat i corregit. Aquesta còpia li arriba al traductor amb el nou guió preliminar, cosa que garanteix que Rovira-Beleta pugui advertir la productora si el significat original s'ha desviat entre tots els canvis.

Traduccions a petita escala

Però no només de grans pel·lícules viu el doblatge. Aquest món també inclou films de menor pressupost o sèries de televisió, motiu pel qual m'interessa complementar el testimoni de Rovira-Beleta. Per això també contacto amb Anna Matamala, que imparteix classes al Màster de Traducció Audiovisual que ofereix la UAB, un curs on coincideix amb Quico Rovira-Beleta. La història de Matamala, però, és molt diferent, perquè ja no tradueix cap pel·lícula ni sèrie des del 2007. Tot i així, el seu testimoni segueix vigent: Matamala va traduir guions durant onze anys, majoritàriament per a produccions televisives que després serien doblades al català per TV3. La feina és la mateixa, però a petita escala la supervisió és molt diferent. De fet, al sector la unanimitat és clara: el doblatge a la televisió es cuida molt menys que al cinema. Una forma de mesurar-ho és el secretisme de la seva feina. En onze anys, Matamala només va firmar un contracte de copyright.

Un altre aspecte que condicionava el treball de Matamala és que el material que li arribava, en produccions de televisió que es fan amb més presses i menys pressupost, no sempre inclouia el guió. La traductora reconeix que intentava agafar encàrrecs que vinguessin acompanyats del guió definitiu, però no sempre era possible i a vegades havia de treure el text directament del que escoltava a la pantalla. Malgrat tot, Matamala considera que no és possible traduir només escoltant el so sense imatge, sinó que s'ha d'observar el que succeeix a la pantalla. Per això els traductors que treballen amb imatges capades sovint tenen més dificultats per exercir la seva feina malgrat comptar amb el guió definitiu, més detallat.

Tot i aquesta diferència, el que sí tenen en comú el traductor d'una gran producció i una persona que s'encarrega de treballs de menor magnitud, sovint televisius, és la pressió temporal. "Quan t'arriba el guió has d'anar a tota velocitat perquè hi ha molta gent esperant", admet Rovira-Beleta, que també se sent pressionat pels terminis marcats per les estrenes universals. El mateix problema tenia Matamala. La traductora creu que la pressió cada vegada és més alta –en l'actualitat més que quan ella exercia– i que la dificultat de la seva feina és

aconseguir una traducció de qualitat en poc temps. “Els terminis sempre són molt justos”, lamenta alhora que reconeix que difícilment en la seva etapa com a traductora audiovisual podia treballar a més d’una setmana vista. Tots dos són autònoms i depenen dels films que els ofereixin les productores, que són qui es posen en contacte amb els traductors.

Les màquines fan la feina més de pressa

La pressió ha crescut en paral·lel a l’evolució dels mitjans tècnics. Quico Rovira-Beleta recorda els seus inicis fa 30 anys, quan treballava amb un ordinador Astra amb un teclat, monitor i disquetera, mentre Matamala no va fer servir un DVD fins l’any 2006, quan es va habilitar la possibilitat d’entregar els guions per correu electrònic. Tot plegat ha fet que ara ja no es doblin pel·lícules passats uns anys des de l’estrena als Estats Units, com succeïa als anys 50.

Un exemple molt evident va ser *Lo que el viento se llevó*, estrenada al país d’origen l’any 1939 i projectada per primera vegada a Espanya el 1950. Això ja no és possible, i per tant augmenten les presses de les productores per tal que una pel·lícula no s’estreni a Espanya quan ja porta diversos mesos en cartellera als Estats Units i fins i tot ja ha rebut algun premi a la gala dels Oscars. Això ha passat en més d’una ocasió. Per trobar l’últim exemple no cal anar gaire lluny: *Dallas Buyers Club* es va estrenar a Espanya un parell de setmanes després que Matthew McConaughey s’endugués l’estatueta al millor actor, l’any 2014.

D’altra banda, la millora tecnològica té molts aspectes positius pels traductors, que poden treballar des de casa en la majoria de casos i documentar-se amb molta més facilitat. És una de les facetes que més feina ha estalviat a Quico Rovira-Beleta, que sovint ha traduït pel·lícules basades en llibres. Les productores sovint li recomanen agafar l’obra original, ja que l’adjunten dins la informació inclosa en l’anomenada Carta Creativa, que conté un breu resum de l’argument de la novel·la.

Així que cada vegada que rep un encàrrec d’aquestes característiques, Rovira-Beleta truca l’editorial que ha publicat el llibre, explica que està realitzant la traducció audiovisual i demana la versió en PDF de l’obra en anglès i castellà. D’aquesta manera pot consultar molt més ràpidament els dubtes que tingui en relació a l’obra original, contrastar com s’expressen els topònims, noms propis i tota mena de conceptes seguint el model del llibre. Així la traducció serà molt més fidel i coherent amb el que han gaudit els lectors en llengua espanyola. Aquesta coherència també és bàsica en la nomenclatura de sagues com *Star Wars*, on fins i tot rep glossaris amb tots els conceptes i noms propis, o *Marvel*, on considera bàsic seguir l’exemple dels còmics per tal de satisfer els més fidels. No cal ser *friki* de les sagues per traduir-les, però a ell ser-ne un fanàtic l’ha ajudat.

Un dels altres aspectes en què la tecnologia ha facilitat la feina dels traductors és la tasca de documentació. Un dels aspectes més delicats és el vocabulari especialitzat i els diferents argots de les professions que es representen als films. Quico Rovira-Beleta recorda perfectament el contrast amb l'era prèvia a internet i posa com a exemple una pel·lícula de l'any 1995, *Marea Roja*. En aquell film sortia un submarí nuclear i per informar-se del vocabulari propi d'aquest tipus de nau va anar fins la comandància de marina per entrevistar un capità de l'armada especialitzat en submarins nuclears. Un cop finalitzada la traducció, li va fer arribar el guió perquè corregís els termes que no acabaven de ser prou correctes. D'aquesta forma es busca mantenir la versemblança. Rovira-Beleta fins i tot ha trucat hospitals per saber com es diu la goma que es fa servir per treure la sang.

Aquestes comprovacions les segueix realitzant avui en dia. La diferència, però, és que les fonts les té molt més a l'abast amb l'ajuda d'internet. Un dels exemples més recents el de *La Gran Apuesta*, una pel·lícula basada també en un llibre en què va consultar brokers professionals perquè li expliquessin com anomenaven els inversors els termes econòmics que apareixen al llargmetratge i que podia acabar d'aclarir gràcies a la informació publicada a la xarxa.

Humor i cultura, molt més que una traducció literal

El més difícil de traduir, però, és l'humor. Tot allò referent als jocs de paraules i bromes és un dels assumptes més delicats. Alhora, també és un dels aspectes més estimulants pel traductor, que afronta el repte de fer riure el públic adaptant una frase que en el seu idioma potser no té cap mena de gràcia. Per Matamala, és la faceta que exigeix un major esforç creatiu malgrat la seva complicació. De fet, és habitual que els traductors deixin un parell de propostes perquè posteriorment l'ajustador triï la versió que millor s'adapti a les boques dels personatges. En el cas dels jocs de paraules, Rovira-Beleta fins i tot els intenta deixar encaixats en boca perquè després ningú els alteri, mentre Matamala sovint afegia una nota a peu de pàgina justificant les raons que li portaven a apostar per una fórmula i no per altres.

“Intentes buscar equivalències perquè produeixi un efecte semblant”, assegura la traductora i ara professora de la UAB. Però la dificultat també rau en la relació de l'humor amb el context de la pantalla, ja que a vegades les bromes juguen amb allò que es mostra al fotograma i amb dobles sentits que es perden en la traducció. Un cas similar el trobem amb els referents culturals que són citats als diàlegs de les pel·lícules. *El Príncipe de Bel Air* és l'exemple paradigmàtic d'una sèrie on s'adapten totes les referències nord-americanes a les castellanès. Tot i així, la solució més convencional és buscar un referent comú per la cultura estatunidenca i

castellana; un referent íntegrament ibèric en boca d'aquelles persones tampoc seria versemblant.

L'humor i l'ús dels referents són dos dels aspectes més qüestionats quan es parla de la fidelitat del doblatge en relació a l'obra original. Perquè, poc a poc, l'obra cinematogràfica doblada ja s'allunya de la versió original des del moment en què es tradueix. Per això els traductors parlen de l'essència del film. Rovira-Beleta no té cap mena de pudor en reconèixer que el doblatge és una manipulació descarada de la pel·lícula, perquè es carrega les veus originals i substitueix la banda sonora per una de nova. El traductor admet que és impossible que les pel·lícules siguin idèntiques. Matamala hi està d'acord, i per això el seu objectiu és produir el mateix efecte en el públic castellanoparlant que produiria aquella pel·lícula en el seu públic original.

D'altra banda, l'ara professora insisteix que no hi ha gaire diferència a nivell d'alteració entre la seva feina i la traducció d'una novel·la d'un autor rus, que també facilita que l'obra arribi a molta més gent. Aquest és un argument habitual en el gremi del doblatge, que creu que és massa criticat en relació als pocs arguments en contra del consum de literatura traduïda. En termes semblants s'expressa Rovira-Beleta, que prefereix fer servir la paraula "essència" quan parla de preservar el sentit de la versió original. Assegura que és bàsic respectar-la, que es poden canviar les paraules però no el significat d'allò que diu el guió original. Cal mantenir els registres dels personatges i adaptar-se a l'original a l'hora de traslladar l'època històrica.

En alguns casos, però, l'alteració és innegable. Un exemple són les pel·lícules on els protagonistes parlen anglès i castellà, unes situacions on sovint s'opta perquè l'actor adopti un accent llatinoamericà a l'hora de doblar els trams en què parlaria en castellà. Els ulls de Rovira-Beleta s'encenen quan defensa la seva tasca dins de les imperfeccions inevitables pel doblatge, però imperdonables pels més puristes, als quals considera especialment intolerants. Pel traductor, el doblatge és traslladar la forma de dir les coses, com qualsevol altre tipus de traducció, i les interferències són ineludibles perquè les cultures d'origen i de destí no són idèntiques.

Però Quico Rovira-Beleta també ha viscut altres casos d'alteracions que sovint són ignorades. Un són les cançons, que resulten impossibles de traduir amb absoluta fidelitat. Rovira-Beleta és un dels principals experts del gremi en traducció de cançons, i fins i tot reconeix que a vegades li encarreguen algunes de films que ell no ha traduït. En aquests casos, la principal fixació de Rovira-Beleta és el ritme i la rima. La mètrica ha d'encaixar amb les boques dels personatges, motiu pel qual la dificultat acostuma a ser major. Un dels seus principals èxits va ser la cançó dels lèmurs de *Madagascar*. Més desconeguda és la traducció adaptada a les línies

aèries. Segons confessa Rovira-Beleta, en alguns films li demanen una versió més suau de la traducció que no inclogui llenguatge agressiu o insults, perquè la productora té previst fer una segona versió del doblatge que anirà a parar a l'oferta cinematogràfica disponible als avions. A 10.000 metres d'alçada és difícil controlar si un nen de 10 anys escull una pel·lícula poc apta per la seva edat.

D'altra banda, Rovira-Beleta no pot fer res envers el títol dels llargmetratges, perquè l'acaba decidint la distribuïdora per molt en contra que hi pugui estar el traductor. Rovira-Beleta lamenta que és un tema purament comercial, de la secció de màrqueting, perquè l'objectiu del títol és aconseguir que la pel·lícula sigui el més atractiva possible i es converteixi en un marca per treure diners. Tot i que a vegades li han demanat propostes per valorar-les, no se li acostuma a fer cas al punt de vista del traductor.

2. Ajustament: la clau de la versemblança

Un cop traduït el guió original a un ritme de 150 minuts de pel·lícula a la setmana, sovint després de dues o tres revisions amb versions d'última hora, el guió torna a la distribuïdora, que l'envia a un ajustador de la seva confiança. Aquesta tasca pot correspondre al propi director de doblatge, que ja va posant en boca la traducció mentre va pensant quin actor pot posar veu a cada personatge, però també a una persona que es dediqui exclusivament a ajustar.

Respon a aquest perfil Lola Ledesma, ajustadora i correctora de textos homologada per Televisió de Catalunya. Aquesta tasca s'acostuma a dividir en dues fases. D'una banda hi ha l'adaptació, que consisteix en matisar el vocabulari perquè resulti creïble. Això implica buscar l'argot necessari perquè un advocat parli com a tal si hi ha algun concepte que no ha acabat d'encaixar en la traducció i garantir que el guió sigui coherent. L'adaptació busca dotar de major versemblança el text i que les frases del guió semblin pròpies del llenguatge oral i no llegides. Un dels objectius principals és acabar d'adaptar el llenguatge dels personatges a la seva edat o condició social, però el més important és la tasca purament d'ajustament del text. Es tracta de l'obsessió per tal que les paraules encaixin a la boca dels personatges, fins i tot quadrant les consonants labials. Així és com s'aconsegueix de veritat que la pel·lícula resulti creïble.

D'això s'encarrega Ledesma, que em rep a l'Escola Catalana de Doblatge, centre del qual també és directora. L'ajustadora reescriu una vegada darrere l'altra les frases dels diàlegs per veure quina és la solució més adient per la pel·lícula. En una habituació a la penombra on

només hi ha una pila de bolígrafs, els guions, un ordinador portàtil i una pantalla on veure la cinta, escriu les oracions i les recita mentre mira un fragment de la pel·lícula. Llegeix en veu alta el nou text per intentar encaixar el guió amb els moviments de la boca de l'actor. Tira la imatge endavant i la torna a tirar enrere, per recuperar el punt on havia deixat el guió. Quan està satisfeta amb la feina feta, amb les vocals i les labials al seu lloc en la mesura que ho permet la seva traça, passa a la següent frase. Sobre el guió Ledesma també va indicant les pauses que ha de fer l'actor de doblatge, si la boca queda fora de pla i fins i tot apunta les respiracions. Aquests detalls són rellevants a l'hora de quadrar el text per part de l'actor en el moment del doblatge. En un primer pla l'ajustament ha de ser molt més precís que en aquells plans on la boca gairebé no es veu.

És un procés que requereix temps. Mecànic però laboriós, l'ajustador necessita paciència per realitzar la seva feina. Per un film de 90 minuts, el mínim exigible són 4 o 5 dies en els paràmetres que manega Lola Ledesma, però sovint la maquinària de la indústria del doblatge l'obliga a anar més de pressa del compte i a acabar la feina en només dues jornades, una xifra insuficient per garantir la millor qualitat. També depèn de les virtuts de cada professional. Segons Ledesma, algú es pot dedicar a ajustar pel·lícules si és altament competent en l'idioma al qual es doblarà aquell film: per mantenir el significat de la versió original, cal tenir un repertori de sinònims molt ampli i ser capaç de girar les frases sense alterar-ne el sentit.

Un altre aspecte fonamental per aquest ofici és el domini de la tècnica del doblatge. Ledesma llegeix en veu alta tot el que fa, mirant les boques dels actors, i per tant necessita saber més o menys com funciona el treball del doblador perquè els seus càlculs a l'hora d'encaixar les oracions siguin precisos. Ledesma ha d'imitar el ritme amb què parlarà l'actor de veu per saber si necessita més o menys text. Si no, sempre posarà més paraules del compte. Per aquest motiu, treballar a una escola de doblatge l'ajuda a perfilar aquests petits detalls en què no tots els ajustadors excel·leixen.

L'ajustament dels guions és vital perquè la pel·lícula sigui versemblant. Ledesma ho veu com una forma de camuflar alguns dels vicis propis de les pel·lícules americanes, que són les més doblades. Un dels seus exemples més recurrents és la freqüència amb què fan servir el nom de pila dels interlocutors en els diàlegs. L'ajustadora no creu que sigui una fórmula habitual en català i castellà, i per tant ha de buscar alternatives, com allargar les frases. Però, sobretot, aquesta tasca facilita moltíssim la vida dels actors. Si la feina està ben feta, posteriorment no hauran de patir a l'hora de llegir més o menys ràpid els seus textos perquè encaixin a les boques; només hauran de llegir en veu alta i la frase quadrarà amb el moviment dels llavis. Un bon ajustament evita que l'actor s'hagi d'escarrassar en la sincronia, encara que també ha

d'anar amb compte a l'hora de respectar les pauses i parlar amb la mateixa cadència. L'ajustament permet a l'actor centrar-se en l'apartat interpretatiu i fins i tot anar molt més ràpid a l'hora de doblar les pel·lícules, perquè no caldrà repetir una i altra vegada els *takes*.

Una tasca estratègica

Aquesta feina silenciosa és un dels aspectes que més destaca l'actor de doblatge Alfonso Vallés, que també lamenta que l'ajustament es cuidi molt menys en les sèries de televisió que al cinema. Vallés, que recentment ha treballat posant veu en diverses sèries com *El Faro*, pateix molt més quan dobla productes televisius perquè si l'ajustament s'ha hagut de fer massa de pressa sovint acaba les frases fora de boca. En uns termes semblants s'expressa l'actor i director de doblatge Pepe Mediavilla, que sobretot és conegut per haver cedit la veu a Morgan Freeman i Ian McKellen en la majoria de pel·lícules doblades al castellà. Mediavilla, que assegura estimar amb passió el doblatge i és particularment metòdic en la seva forma de treballar, creu que la tasca de l'ajustador és la més important de tot el procés.

Per això, segurament la feina de l'ajustador és la millor valorada pels companys dins de totes les etapes del procés de doblatge. Mediavilla fins i tot està convençut que aquesta figura cobra menys del que es mereix i recalca una i altra vegada la rellevància que aquest paper té en la versemblança de la pel·lícula i la bona feina dels actors. De fet, la veu de Morgan Freeman assegura que als darrers anys de la seva trajectòria com a actor de doblatge ja no accepta encàrrecs que no vinguin ben ajustats prèviament perquè creu que això repercuteix en la qualitat de la seva feina. D'altra banda, també és habitual que, a Madrid, alguns films s'acabin d'ajustar a l'estudi de doblatge, just abans que l'actor gravi.

Mediavilla té en tan bona estima l'ajustament, sobretot, per l'artesanía amb què practicaven aquesta tasca els qui van començar a treballar en el doblatge abans de l'aparició de les televisions privades als anys 90, quan la traducció, l'ajust i el doblatge es cuinaven a foc lent. El veterà actor ha ajustat diverses pel·lícules durant la seva carrera, normalment films que després dirigiria. Es dedicava a buscar sinònims al diccionari, veia les pel·lícules una vegada darrera de l'altra i s'esforçava per trobar tots els substituïts possibles per cada paraula, fins i tot girant l'ordre de les frases perquè el guió encaixés de la millor forma possible sense perdre el significat. Amb més de 50 anys de trajectòria, Mediavilla encarna a la perfecció la vella escola que mimava tot el procés del doblatge. Metòdic, detallista i perfeccionista, l'actor lamenta que cada vegada es cuidi menys l'ofici, i en conseqüència també l'ajustament dels llargmetratges.

També defensen aquesta posició Manuel Osto i Azucena Díaz, tots dos directors de doblatge. Ells ajusten tot sovint perquè així veuen la pel·lícula diverses vegades, activitat que els ajudarà

a triar les veus i a dirigir millor els actors a la sala de doblatge. Quan veuen l'original, ja ho fan pensant en la seva base de dades mental que inclou tot el gremi d'actors. En el seu cas, tots dos triguen més que Ledesma en ajustar un llargmetratge i asseguren que al menys una setmana els acostuma a portar tot el procés. Azucena Díaz rebaixa el termini a les quatre jornades si hi ha molta pressa, però per ella el recomanable són entre 8 i 10 dies. D'altra banda, Osto a tot estirar ajusta 20 minuts de film al dia. És un bon indicador de la dificultat d'aquesta feina que sovint queda a l'ombra, i que pel director de doblatge és la més exhaustiva i minuciosa del procés.

Els dos directors també recalquen la importància que la traducció prèvia sigui de qualitat, perquè sinó el significat del film s'anirà desvirtuant progressivament. L'ajustador substitueix el guio traduït per sinònims que encaixen millor amb la boca del personatge. Per tant, si el traductor no ha estat prou precís a l'hora de traslladar un mot, l'ajustament s'anirà allunyant de la versió original. Corre el risc d'anar perdent els matisos pel camí.

El filtre del català

D'altra banda, l'ajustament de les pel·lícules doblades al català ha de superar algun que altre pas extra. En aquests llargmetratges –i també en les sèries de TVE– hi ha una partida pressupostària dedicada a la correcció lingüística dels guions traduïts i ajustats. Els supervisors revisen que no hi hagi incorreccions o barbarismes i vetllen per la salut de l'idioma. Un altre aspecte destacat és l'especial cura per la bona pronúncia de topònims i noms propis en català, transcrits fonèticament als guions perquè tothom els digui de la mateixa manera. Després del doblatge també hi ha un revisor que escolta tota la pel·lícula perquè fonèticament sigui impecable, i pot obligar un estudi a repetir el doblatge d'un fragment de la cinta si hi ha alguna incorrecció lingüística que es consideri greu. Això, òbviament, suposa un cost extra per l'estudi, que és el primer interessat en què el procés surti bé a la primera.

En castellà, però, la supervisió lingüística no és habitual, ja que també té un cost econòmic que les productores no estan disposades a pagar. A més, directors com Azucena Díaz consideren que no hi ha tant risc que hi apareguin barbarismes o expressions incorrectes. En qualsevol cas, Iola Ledesma reivindica el rol del doblatge en català i el seu paper per a la normalització lingüística. Veu la televisió com una eina per fer arribar el català a la població, motiu més que suficient perquè no hi hagi incorreccions. En una línia similar es manifesta la traductora Anna Matamala, que veu amb bons ulls el doblatge en català en una època en què aquesta llengua té molt poc pes als cinemes en relació amb els films doblats al castellà. Per això, també creu que és una qüestió de costum que en el futur el públic deixi d'estranyar-se si va a veure

pel·lícules en català al cinema, mentre Lola Ledesma està convençuda que el doblatge en català és d'un nivell superior que el castellà. Els actors, però, no hi estan gaire d'acord: Joan Carles Gustems, Alfonso Vallés i Jordi Brau manifesten una opinió totalment oposada i creuen que el doblatge en català és lluny del que es fa en llengua castellana.

3. Direcció: el secret rau en el context

Molts directors ajusten els films per acabar de conèixer la pel·lícula i rumiar qui és la persona més adient per cada paper. Són les figures més visibles i mediàtiques, però a la seva ombra hi altres professionals importants que sovint són ignorats. Compleix amb aquest perfil Eva Hernández, assistent del director de doblatge a l'estudi *Dubbing Films* de Barcelona, que s'encarrega de contactar amb tots els actors i coordinar els aspectes logístics del doblatge.

La primera tasca de l'Eva és pautar el guió ajustat. Agafa la traducció quadrada en la boca dels personatges i en el seu despatx improvisat a la recepció de l'estudi es posa a treballar. Sovint l'interromp el telèfon, que sempre despenja ella, i també el constant entrar i sortir dels actors de doblatge. Inevitablement, treballa en un lloc de pas. Però això no evita que acabi la seva feina. El pautatge consisteix en dividir tota la pel·lícula en *takes*, la unitat de mesura del doblatge. El *take* és cadascuna de les divisions del guió en fragments d'un màxim de vuit línies, cinc per personatge. Cada línia pot ocupar un màxim de seixanta espais mecanografiats.

Per tant, si intervé un sol actor el *take* arriba a les cinc línies, però si hi ha més d'un personatge pot ser una mica més llarg. Aquest terme és la unitat de referència del gremi perquè els actors de doblatge cobren per cada *take*, a més d'un extra per convocatòria. Segons el conveni català, cada actor percep 5,79 euros per *take*, ingressos als quals s'han d'afegir uns altres 52,05 euros pel simple fet de desplaçar-se a un estudi a doblar. Si es tracta d'una sèrie de televisió, les quotes baixen als 4,17 euros i 38,03 euros respectivament. Per tant, en ocasions surt més a compte gravar en dos estudis diferents dos personatges secundaris que passar un dia fent de protagonista en una sola pel·lícula.

De forma mecànica, Hernández repassa la pel·lícula i va dividint el guió segons els paràmetres marcats pel conveni. Va numerant els fulls del guió i apunta qui participa a cada *take*, per facilitar les tasques posteriors. A partir d'aquí crea un calendari amb l'ajuda de l'Excel, on indica tots els actors que intervindran en el doblatge. Fa una taula molt intuïtiva: l'eix vertical marca els *takes*, mentre l'eix horitzontal indica els actors. Hernández omple el calendari, s'apunta la quantitat de seqüències que cada actor ha de gravar i els truca, un a un, per saber les dates en què poden anar a l'estudi a treballar. És important que el pautatge es realitzi amb

agilitat perquè així l'estudi disposarà de més temps per coordinar la convocatòria dels actors i calcular els terminis.

El límit és la data d'entrega del film a la productora, que un cop establerta és sagrada, i a partir d'aquí s'organitzen els actors. Alguns prefereixen ser els primers en gravar. Altres, com Pepe Mediavilla, els últims, per escoltar els companys que ja han anat a doblar i tenir una veu a qui contestar. Antigament els actors de doblatge gravaven els seus *takes* junts. Ara, però, l'evolució tècnica permet que cada actor passi per l'estudi pel seu compte i gravi la part que li correspon en una banda d'àudio pròpia. Posteriorment un tècnic s'encarregarà de mesclar-ho tot perquè encaixi al film i dissimular-ho.

La feina queda un punt desnaturalitzada, industrialitzada, perquè sovint s'enregistren respostes sense que ningú pregunti abans. El doblatge és més fred, individual, i gairebé es converteix en una cadena de muntatge. Alhora, els films també es graven de forma parcial, amb interrupcions arbitràries. Per exemple, un gran discurs es grava dividint-lo en fragments molt petits, cosa que dificulta l'articulació d'un discurs coherent, que mantingui el mateix to, encara que d'altra manera seria impossible encaixar-lo tot a la boca. Són petits pedaços que es van unint per intentar que formin un tot.

A la recerca de l'empatia

L'escena es produeix en una escola de doblatge, però als estudis professionals seria pràcticament idèntica. Rafa Calvo fa entrar a dos dels seus alumnes a una sala a la penombra, on només hi ha un faristol i una llum que il·lumina el guió. Ell espera fora –normalment hi hauria de ser dins–, perquè així l'escoltin tant els dos alumnes que es disposen a doblar com la resta de companys que repetiran escenes similars més tard i s'han apuntat a les classes per aprendre l'ofici.

Des de fora, Calvo contextualitza l'escena perquè els actors sàpiguen quin és l'estat d'ànim dels personatges que interpreten. Han de conèixer el seu caràcter i historial per comprendre per què la protagonista de *Blue Jasmine* actua d'aquella manera. Per què està desesperada. Amb els antecedents, l'alumne (i actor) disposarà de millors eines per imitar millor l'original. Uns dies abans, Calvo els ha recomanat veure el llargmetratge a casa, però aquesta opció no sempre és possible en el món professional dels actors de doblatge. Per tant, el director ja assumeix que explicar el context és una faceta més de la seva feina juntament amb acompanyar la interpretació.

- Puja el to, que estàs a una altra habitació! I fixa't que hi ha una petita pausa abans de dir "no ho sé".

És només un exemple de les indicacions que els alumnes encara necessiten abans de convertir-se en professionals. Segurament a un estudi no caldria recordar aspectes tant bàsics, però cada director té el seu estil particular. Manuel Osto opta per altres fórmules, i tot sovint explica el context mentre passa, a la mateixa sala de doblatge, una seqüència del film a l'actor que es disposa a doblar. D'aquesta manera, acompanya Abel Folk abans de doblar la veu de Pierce Brosnan a *El Escritor*, i pot observar el discurs de l'actor a qui substituirà: el to, les pauses, la cadència de la veu... elements que potser no apreciaria de la mateixa manera si només se centres en les vuit línies del seu *take*. Junts, director i actor, comenten la jugada abans de posar-se a doblar.

Tot i així, sovint els directors de doblatge es treuen mèrits i reconeixen que la pel·lícula depèn majoritàriament dels actors. Ho fa Azucena Díaz, que creu que el secret rau en escollir els intèrprets adients. Per això cal conèixer-los molt bé i saber què pot donar cadascun. Normalment les veus es trien per semblança i versatilitat a l'hora d'imitar registres aliens. Però, a partir d'aquí, Díaz confessa que simplement fa de conductora i insisteix que ara és més fàcil fer la seva feina que quan gravaven diversos actors alhora en una mateixa sala. S'havia d'assajar més i tothom havia de mantenir la concentració. Potser ajuda que ho diu a *Dubbing Films* davant de Joan Carles Gustems, un actor a qui ha dirigit en múltiples ocasions.

Azucena Díaz bàsicament recalca alguns dels aspectes que considera bàsics de la interpretació i revisa que la sincronia sigui adient. També té la potestat per canviar el guió a la sala de doblatge en el moment decisiu si hi ha alguna frase del guió que no la convenç o si creu que se s'ha de modificar algun aspecte per perfeccionar la sincronia. La directora sap de què parla: el seu pare, Joaquín Díaz, va ser un dels actors de doblatge més prestigiosos i fins i tot va guanyar una Creu de Sant Jordi l'any 2010.

La mà del director a *El Lobo de Wall Street*

Tothom, d'una manera o una altra, reconeix que la versió original és la guia que marca els passos del director i l'actor de doblatge, que al final s'han de dedicar a imitar i transmetre les mateixes sensacions. Alguns films, però, donen més guerra que altres i impliquen que el director estigui molt més a sobre de tot el procés de doblatge, perquè s'han de prendre moltes decisions. Un cas paradigmàtic és *El Lobo de Wall Street*, un llargmetratge de Martin Scorsese d'unes tres hores de durada. La tasca de dirigir-lo és de Manuel Osto, que quan veu per primera vegada la pel·lícula queda totalment desconcertat.

Osto no sap per on agafar-la. Es troba un film amb una actuació estel·lar de Leonardo Di Caprio, protagonista absolut de la cinta, on s'alternen un munt d'ambients en sales a vessar de

gent, veus en off, diàlegs i crits. No sap per on començar. També té una feina descomunal David Robles, l'encarregat de doblar Di Caprio a la pel·lícula. És el llargmetratge amb més *takes* per un sol actor en tota la història del cinema en llengua castellana. Són 737. Un rècord absolut. La dificultat no només rau en la quantitat de feina, sinó també en la dosificació de la veu de l'actor: Robles només té dues setmanes per doblar tot allò que l'actor original va gravar en mesos de rodatge.

Per a fer front a un doblatge tan particular, Manuel Osto decideix que David Robles passi 15 dies pensant només en la pel·lícula d'Scorsese. Primer prepara el doblatge de totes les veus en off de Leonardo Di Caprio. Així Robles tindrà una visió molt més completa del film i es gravarà tot amb el mateix so, amb el micròfon sempre situat en la mateixa posició perquè l'off s'escolti de la mateixa manera en tot moment. Com que hi ha prou temps per a preparar un doblatge en condicions, amb pressió per la data d'entrega però sense una pressa excessiva, Robles va observant l'evolució del protagonista, Jordan Belfort. El que més li preocupa, després de les primeres sessions, són tots els crits que li tocarà fer en les escenes de descontrol.

Aquests són els moments més difícils. Després d'enregistrar tot l'off de Di Caprio, el film es doblarà de forma desordenada. La clau és conservar la veu de David Robles. Per això, Osto decideix que l'actor vagi gravant les escenes de la pel·lícula amb un cert ordre, però deixa els fragments més intensos, de crits, festa i bogeria de Belfort, pel final de la jornada. D'aquesta manera intenta evitar que Robles es quedi afònic, ja que la seva gola només podrà descansar unes hores abans de tornar a començar de nou la jornada al matí següent. Després de tot el procés, Osto queda més que satisfet amb la feina feta, malgrat la dificultat que suposava inicialment imitar un llargmetratge tan complex i mantenir el nivell de la versió original.

Vetllar per mantenir l'essència

Aquest també és un dels principals dilemes dels directors de doblatge i és un dels grans elements de debat en relació al doblatge. En certa mesura, la versió original és l'horitzó al qual tots volen arribar, però tothom reconeix que és impossible. El primer és el propi Manuel Osto, que hi reflexiona durant el doblatge d'un film tant complicat com *El Lobo de Wall Street*. Per això, és conscient que està produint un llargmetratge diferent, que no es tracta d'una imitació al 100%. El seu cap es debat entre copiar al màxim l'original i les limitacions evidents del doblatge, una professió de la qual n'és un entusiasta i que defensa aferrissadament.

"L'original té una veu i nosaltres tenim una altra", reflexiona Osto. "Hem d'imitar l'ànima de la pel·lícula, el que vol explicar", continua el director de doblatge. Osto, de fet, no té cap problema per entrar a discutir sobre l'apartat més creatiu del doblatge, i admet que les veus

tenen un punt d'impostades i que això sovint es critica, amb raó, perquè pot afectar la versemblança de la pel·lícula. Però, alhora, defensa que és necessari que els actors col·loquin la veu d'una forma determinada, perquè sinó sonarà a gravació antiga, sense vocalitzar, i transmetrà molta menys emoció a l'audiència.

Per Osto, el més important és que els actors de doblatge facin la seva feina amb convenciment i veritat perquè la veu soni natural. Segons el director, és vital que l'actor es cregui el seu paper i sigui empàtic amb els personatges. Si no ho aconsegueix, és quan el públic detecta que no es tracta d'una versió original. És en aquest punt que Osto s'atreveix a fer una mica d'autocrítica: posa l'exemple d'un petit curt que es pot consultar a Youtube anomenat *Doblajitis*, que ridiculitza les veus impostades dels doblatges i com sovint poden sonar falses.

D'altra banda, aquest director de doblatge també és un gran fanàtic dels dibuixos animats. Els valora molt positivament i els veu com una fórmula especialment creativa dins del doblatge. "Les veus japoneses ens sonen totes igual", contesta Osto quan li pregunto si realment es poden imitar els tons dels personatges d'animació. És per això, diu el director de doblatge, que aquest format audiovisual permet que l'actor se centri molt és en la interpretació. "No sé com és el Bob Esponja original, però el seu actor de doblatge ho fa cada cop millor", confessa el director. De fet, Osto sospita que no es deu assemblar gaire a l'original, però que en canvi ha guanyat en credibilitat perquè s'ha mimetitzat l'actor amb el personatge.

Això també ho ha arribat a declarar en diverses ocasions Marc Zanni, altrament conegut per ser la veu en català de Son Goku a *Bola de Drac*. El mateix diu Rafael Calvo: cal intentar que el doblatge s'assembli a l'original, però no pot fer més que una altra versió de la pel·lícula. Fins i tot, és probable que allò que executin els actors sigui molt diferent del que tenien en ment els traductors quan treballaven en els primers esbossos dels guions i els ajustadors quan recitaven en veu alta les frases per quadrar-les en boca.

Portar la imitació a l'extrem

Per apropar-se a les versions originals, hi ha directors que opten per solucions a priori estrambòtiques. Als darrers anys ha estat habitual modificar l'entorn de l'estudi de doblatge per apropar-se a les condicions en què es va filmar una escena determinada. Per això, també s'han introduït elements externs per guanyar en credibilitat. És una de les darreres apostes de Rafael Calvo com a director de doblatge, sobretot després dels suggeriments dels supervisors nord-americans.

Aquest és un dels motius pels quals està més convençut de la seva utilitat. Sense anar més lluny, recorda una escena de *James Bond* on l'agent estava estirat amb una noia al llit i Jordi

Boixaderas va arribar a gravar aquell fragment estirat al terra –o en una hamaca en el seu defecte– per tal d’imitar al màxim la respiració original. A les pel·lícules d’Spiderman l’actor també grava les seves seqüències amb una mitja al cap. A més, en els films dirigits per Calvo s’ha introduït el menjar a la sala de doblatge en les escenes on els actors originals es cruspeixen quelcom per imitar el mateix so de boca plena.

Són diferents vies per intentar reduir la distància amb la versió original, encara que no tothom les comparteix. L’actor Jordi Brau no ho considera adient i com a molt ho veu com una via d’experimentació. “Si estàs menjant i t’has de posar un tros de pa a la boca, cada vegada que repeteixis la seqüència sonarà diferent i t’embrutarà més del que t’ajuda”, raona la veu de Tom Hanks. Brau també posa com exemple que els actors no han de córrer per la sala quan doblen un actor que està corrent, sinó que han d’imitar la respiració de l’original. Segons Brau, menjar mentre es grava no garanteix una continuïtat en el so quan després es munti la seqüència a postproducció, i per tant no ho considera una alternativa per apropar-se a la versió original.

A aquest debat també s’hi suma Alejandro Ávila, actor i en el seu moment el director de doblatge més jove del país, quan només tenia 22 anys. Ávila reivindica que a ningú li fa més mal que es canviï res respecte la versió original que al director de doblatge, que vetlla per la integritat del llargmetratge. Un dels casos més flagrants és el dels títols, que corresponen a decisions comercials allunyades de les competències del director. Per això, Ávila és un d’aquells professionals que demana als actors que s’ajustin al màxim a l’original, i que no permeten que siguin gaire creatius. Tot i així, tampoc nega que la seva feina construeixi noves versions de les pel·lícules. Però Ávila ho considera una conseqüència del mercat. Si un cineasta vol internacionalitzar el seu producte per guanyar més diners, ha d’acceptar que uns actors de doblatge traslladin el seu llargmetratge a un altre idioma. És part del negoci.

4. Actors de doblatge: els artesans de la veu

El negoci, però, es cou a la penombra. En sales generalment estretes, que no acostumen a superar els quaranta metres quadrats. La il·luminació la posen una dotzena de làmpades triangulars que guarneixen les parets i desprenen una llum tènue orientada al sostre, a més de tres petits llums articulades a l’estil Pixar situades en posicions estratègiques. El primer, a la taula del darrere de tot, on s’asseu el tècnic. El segon el trobem una mica més endavant, sobre una taula on hi ha una pantalla i un parell de diccionaris de sinònims. També hi ha escampats diversos fulls, entre els qual s’inclou una carpeta amb el guió del film i el calendari amb els

takes que hauran de gravar els actors. A sobre dels papers, perquè no surtin volant amb un cop de porta, algú ha deixat un gobelet metàl·lic amb diferents bolígrafs a dins. És el material del director de doblatge.

El tercer llum articulats és el més important de tots. Al centre de la sala, il·lumina el faristol. No és gaire imponent; simplement es tracta d'una estructura metàl·lica amb un suro d'on penja una pàgina del guió que s'aguanta amb una xinxeta. Aquesta vegada, l'actor de doblatge ni s'ha fixat que el full està inclinat i que ha de girar una mica el cap per llegir-lo bé. El guió i el llum comparteixen protagonisme amb un micròfon que recorda els dels estudis de música. Aquí també s'enregistra so, però de manera ben diferent: els actors doblen les pel·lícules que dies, setmanes, mesos i fins i tot anys més tard es podran veure tant als cinemes com a la televisió.

Joan Carles Gustems se situa darrere del faristol i alça la mirada. Davant té una pantalla gran, d'unes 60 polzades, escortada per dos altaveus, i veu una imatge tapada per evidents marques d'aigua. A sobre de les escenes hi apareix "*Dubbing Films*", perquè quedi clar qui filtra la pel·lícula en cas que algú la pengi a internet. Però també hi ha altra informació a la pantalla, com el minutat del llargmetratge, amb hores, minuts, segons i centèsimes. Si l'actor baixa els ulls, veurà el guió. Molt probablement és la primera vegada que llegeix les frases que hi ha escrites. De fet, 24 hores abans ni sabia el títol de la pel·lícula que ara té davant. Però és hora de treballar i gravar uns quants *takes* abans de dinar.

Aquest cop una de les veus més habituals d'Alan Rickman, Wesley Snipes o Sylvester Stallone ha de doblar l'antagonista d'*Ataque a los Titanes II*, un film basat en una sèrie de manga. El procés és mecànic per Gustems, que afronta una trentena de *takes* que resoldrà en poc més d'una hora. La seqüència sempre és la mateixa. Primer, l'actor escolta atentament el *take* original. S'ajusta les ulleres. Després assaja: llegeix en veu alta el guió amb l'àudio original de fons un parell de cops. S'ajusta de nou les ulleres. Revisa que no hi hagi cap paraula especialment complicada i mira d'encaixar les pauses del discurs original.

Quan ho aconsegueix, fa un petit senyal al tècnic, s'encén una llum vermella i enregistra el fragment després de col·locar-se bé les ulleres per enèsima vegada. Mirant alhora el guió i la pantalla, Gustems encaixa les seves frases en la boca del personatge. Però, per si de cas, després de cada *take* s'asseu a un tamboret especialment alt que hi ha a un racó la sala i escolta el que acaba de gravar. Si no li agrada, ho torna a repetir o pregunta al tècnic si pot desplaçar la pista d'àudio unes mil·lèsimes endavant o enrere perquè el moviment de la boca

quadri amb la gravació. L'aprovació final ha de venir del director de doblatge, que s'asseu a la taula descrita anteriorment.

Però aquesta vegada el director no hi és. Perquè, en moltes ocasions, les pel·lícules de classe B no se supervisen de forma exhaustiva. Hi ha una figura que coordina el doblatge i tria els actors, que després suposadament revisa que no s'hagi fet cap bajanada, però no està pendent de tot l'enregistrament de les veus. Menys encara quan l'actor de doblatge té més de 30 anys d'experiència, com és el cas de Gustems. Aquesta pel·lícula n'és un exemple. Per això, quan se li pregunta a Joan Carles Gustems, l'actor exposa que la teoria no sempre es porta a la pràctica.

Aquesta escena és la més habitual als estudis de doblatge de tot l'estat. Amb algunes particularitats. A les gran produccions sí que apareix la figura del director, que contextualitza i matisa les interpretacions, mentre en altres ocasions el text s'acaba d'ajustar a la sala si hi ha alguna paraula que no quadra. Entre *take* i *take*, Gustems comenta diversos aspectes del personatge amb el seu amic Alfonso Vallés, que ha acabat d'enregistrar unes quantes escenes per una sèrie a una altra sala de l'estudi *Dubbing Films*.

- “És massa vell per mi, jo no tinc tanta edat”, bromeja Gustems.
- “Bé, jo m'estic especialitzant en fer travestis últimament”, replica Vallés.

Gustems també reconeix que quan va començar a doblar escoltava més vegades la versió original i assajava més estona amb l'àudio original de fons abans de posar-se a gravar. L'experiència el fa guanyar agilitat i rapidesa a l'hora de treballar, si bé també és cert que l'ofici ha anat evolucionant als darrers anys.

La paranoia de la seguretat

Una de les principals novetats és l'aparició de marques d'aigua i diferents fórmules per protegir les pel·lícules. A vegades, les imatges fins i tot arriben completament capades amb un forat que s'obre a la boca del personatge qui parla perquè la vegi l'actor de doblatge. Així la interpretació és força més complicada, ja que toca posar veu a un personatge al qual no se li veu el rostre ni les emocions. És molt més difícil sentir empatia i connectar amb l'actor original quan s'aplica a les imatges aquesta tècnica, el *rotoscope*. En aquestes pel·lícules és impensable entrar a la sala de doblatge per descriure com es fa la feina, ja que són llargmetratges blindats per múltiples contractes de confidencialitat per garantir que no es filtri cap detall a la xarxa.

Aquesta tendència va iniciar-se a finals dels 80. Una de les primeres pel·lícules va ser *El Imperio del Sol*, d'Steven Spielberg, segons recorda l'actor Alejandro Ávila. La primera còpia d'aquell

llargmetratge va arribar sense el so original i els últims *takes* es van gravar en blanc i negre per protegir les imatges de la pirateria. Avui serien mesures poc restrictives, perquè la majoria de cintes bé arriben en blanc i negre o bé ho fan amb una definició pèssima que dificulta la feina dels actors de doblatge. El gremi admet que les productores estan especialment preocupades per protegir el contingut davant la pirateria, motiu pel qual les mesures de seguretat s'han multiplicat als darrers temps. Per si no hi ha prou, els actors, directors i tècnics també firmen contractes de confidencialitat en les grans produccions. No només ho fan els traductors.

Alguns actors, però, s'han plantat, tot i que només les figures de pes s'ho poden permetre. Si Pepe Mediavilla ha gravat sempre la veu de Gandalf, un dels protagonistes d'*El Señor de los Anillos*, pot permetre's la saga d'*El Hobbit* que un dels seus films no compti amb la seva participació? Pot permetre's una productora canviar la veu de Morgan Freeman perquè el seu actor de doblatge considera inadmissibles les condicions en què arriben les imatges? Aquestes han estat les exigències de Pepe Mediavilla en diverses ocasions, ja que després de gravar dues vegades pel·lícules on només veia la boca va dir prou i es va plantar. Als 76 anys, l'actor no es talla a l'hora de criticar les injustícies del doblatge, que malgrat la seva edat avançada segueix sent un dels pilars de la seva vida juntament amb l'innegociable esmorzar al cafè de sempre, a les 10 del matí. No falla mai a la cita amb el seu local de referència a tocar del Passeig Valldaura, a prop d'on ha viscut durant tota la vida.

Els mateixos passos de rebel·lia ha seguit Jordi Brau, la veu de Robin Williams, Tom Hanks o Tom Cruise. Em reuneixo amb ell a un cafè per xerrar durant una estona i ens entretenim durant més d'una hora, perquè un cop arrenca a parlar té desenes d'anècdotes per explicar. És un exemple paradigmàtic de la figura de l'actor de doblatge, sovint ignorat, que té moltes ganes de parlar en profunditat de la seva professió perquè gairebé ningú se'n preocupa. I en el seu cas, a diferència de Mediavilla, la seva veu resulta més difícil de reconèixer.

Una de les primeres coses que explica Brau és que mai ha arribat a doblar pel·lícules en què gairebé no es pot veure la imatge, perquè un cop es va negar a treballar amb el *rotoscope* tan bon punt el van avisar de les condicions en què la imatge arribaria a l'estudi. Hores més tard va rebre la pel·lícula en qüestió com totes les altres, difuminada o en blanc i negre. S'ho pot permetre un actor que ha posat veu a 10 actuacions premiades amb un Oscar. Brau, no obstant això, trasllada el problema als Estats Units, on diu que es localitza el 90% de la pirateria en una tesi molt similar a la d'Alejandro Ávila, que directament qualifica les productores nord-americanes d'*hiperneuròtiques*.

Actors o imitadors?

La conversa d'Alfonso Vallés i Gustems no es redueix només a la sala de doblatge, sinó que continua després a la recepció de l'estudi *Dubbing Films*. L'aproximació a la seva feina és un dels grans temes de debat entre els actors de doblatge, com escenifiquen tots dos, que representen diferents perspectives:

- “Doblar és imitar. Cal imitar la mateixa interpretació que l'original. De forma artística, però és imitació. No t'has d'inventar la interpretació perquè ja ve donada”, comença Gustems.
- “Trobo que és molt complicat arribar a la textura de l'original. Sempre estem lluny. Podem fer una altra versió, en el nostre idioma, però hi ha una diferència potent. El millor és arribar al punt de traslladar en el nostre idioma la interpretació d'aquell actor”, contesta Vallés.
- “Teòricament el doblatge és imitació”, replica la veu de Rickman.

A partir d'aquest moment, el debat encès a partir d'una guspira, d'un suggeriment de fins a quin punt els actors s'han de deixar endur pel que veuen a la pantalla, va creixent. Sobretot a través del discurs de Vallés, molt vehement en la defensa de la seva posició encara que no es tracti d'una visió gaire allunyada del punt de vista de Gustems:

- No imitem. No estic d'acord! És imitació, en teoria, però és molt complicat. La veu de Don Johnson a *Corrupción en Miami* no tenia res a veure amb la de Salvador Vidal a l'espanyol, per la forma de parlar. És una altra història. Des del meu punt de vista cal aproximar-te a l'ànima.
- “Diem gairebé el mateix perquè el principi bàsic és imitar. Però després el producte ha de ser diferent, perquè al final no som aquella persona. Però el que hem de fer és veure la seqüència i intentar imitar-la. Després el que surti podrà ser més qüestionable o no, però ens guiem per la tendència a imitar”, resol Gustems.

Tot i així, tots els dobladors reconeixen que cal tenir les habilitats d'un actor per poder exercir la seva professió. Només així resultaran creïbles. Perquè necessiten ser actors per seguir la versió original. “Has d'interpretar uns sentiments i una acció. Sense base artística no podràs arribar al públic de la mateixa manera que l'actor original”, resum Gustems. Hi coincideix Alejandro Ávila, que afegeix un matís al seu discurs i trenca un tòpic sovint utilitzat per les persones alienes al sector: no hi ha bones ni males veus, sinó que la clau és saber modular-la. “Has de saber copiar el que veus; no es tracta d'inventar res”, sentència.

Tant Ávila com Pepe Mediavilla destaquen que hi ha personatges de tot tipus, categories i condicions. De fet, Mediavilla recorda amb especial claredat com Felipe Peña li va assegurar que mai doblaria un galant. Però, alhora, va vaticinar que mai li faltaria feina precisament perquè hi ha actors de veu aspra a la majoria de llargmetratges. Peña va encertar i Mediavilla ja porta més de 50 anys de trajectòria professional en el doblatge tot i que mai ha interpretat un galant. Una situació semblant s'ha trobat Jordi Brau, un dels actors més versàtils del sector perquè gaudeix d'un registre de veu força neutre que li permet adaptar-se a tot tipus de personatges. "Treballo per imitació, com un instrumentista d'una orquestra que segueix una partitura", explica la veu de Tom Hanks. "Tens uns nivells de creació relatius, però vas condicionat per la proposta de l'actor", conclou Brau. Tot i així, els actors també reconeixen que les creixents mesures de seguretat dificulten la seva feina: és més difícil quadrar la sincronia, fixar-se en l'expressió, i tot plegat devalua la qualitat i credibilitat del film. Ajuda a que s'allunyin de l'original.

Els tòpics estrangers

Imitar la versió original, però, és força més difícil quan apareixen idiomes estrangers o personatges amb accents particulars. Llavors la feina es complica, i sovint els actors no tenen marge de maniobra. Els accents locals es perden i no hi ha diferències entre una persona del Bronx o de Manhattan més enllà del seu vocabulari i el registre lingüístic, que és l'única forma de preservar l'essència de l'original.

En el cas dels idiomes estrangers, explica Jordi Brau, els actors han de recórrer als clixés: "Si vas a França, Mèxic o Alemanya no parlaran de la mateixa manera que a les pel·lícules castellanes, és una caricatura de la seva llengua". "Imites els tòpics, perquè tampoc els xinesos parlen amb la 'L' d'aquella manera, però és una fórmula que funciona", reflexiona Brau. És una convenció que permet que l'audiència reconegui la procedència del personatge només per la forma com s'expressa.

Tot i així, Alfonso Vallés ho considera un problema greu. "No es pot discutir en aquest aspecte amb la gent que defensa l'original", lamenta l'actor de doblatge mentre recorda que tampoc es poden adaptar aquests tòpics d'altres maneres perquè sonaria ridícul. Per tant, la imitació també té límits, i en especial en un dels àmbits més vulnerables davant els sectors més crítics envers el doblatge cinematogràfic.

El reconeixement: la gran paradoxa

Un dels altres problemes del gremi d'actors és que considera que la seva feina està poc reconeguda. Aquesta percepció és producte de la contradicció que suposa la seva tasca: els dobladors posen veu a les pel·lícules i apareixen constantment a la televisió, però el seu objectiu és passar desapercebuts. Ho explica a la perfecció Alejandro Ávila: “El bon doblatge és aquell que no es nota, com els àrbitres de futbol quan ningú parla d’ells després d’un partit”. Una de les seves reivindicacions, però, ha estat demanar que els noms dels actors de doblatge apareguin als crèdits dels films projectats al cinema. Fins i tot, Pepe Mediavilla va més enllà i també acusa les distribuïdores de ser les principals interessades en què la figura del doblador no estigui ben considerada. “Creuen que ho pot fer qualsevol i no és així”, carrega Morgan Freeman, que assenyala que en el moment en què els actors de doblatge fossin millor valorats les productores es veurien obligades a pujar-los el sou.

Quan insisteixo en la manca de reconeixement en el sector del doblatge, automàticament es posa sobre la taula un mateix tema per exemplificar-ho: els premis Goya. Ningú és tan bel·ligerant amb l’oblit envers els dobladors com Pepe Mediavilla: “No puc entendre com els Goya ni nombren el doblatge, perquè forma part de la indústria”. “Admeto que no es pot donar un premi al millor actor, perquè és molt difícil, però sí una menció al film millor doblat de l’any”, matisa la veu de Morgan Freeman. També s’hi manifesta a favor Joan Carles Gustems, que creu que el sector necessita un reconeixement per part de l’Acadèmia de Cinema Espanyol i ho considera una part artística més dins del gremi.

El contrast és especialment gran per Jordi Brau. Ha treballat a l’estranger en diverses ocasions i ha doblat algunes pel·lícules a França, on ha posat veu a Javier Bardem, i compara la seva experiència al país veí amb el que viu a Espanya. Els considera dos mons oposats. “El respecte és màxim en el sistema francès”, admet mentre també cita l’exemple dels Estats Units. Per Brau, la clau és que en els altres països el doblatge és un element més de la indústria, reconegut per públic, directors i actors de tot tipus.

Cap a una cadena de muntatge

El futur, però, és incert. Els pesos pesats del sector se senten desenganyats amb el món del doblatge. En diverses ocasions, Ávila critica les productores i les acusa de pirates, de no pagar la meitat de les sessions que fa, i explica que no sempre li donen d’alta a la seguretat social. Però, alhora, l’ofega la competència al mercat laboral, ja que si es queixa potser li deixaran d’oferir papers. És un missatge similar al de Pepe Mediavilla, que creu que les noves

generacions no es preocupen pel futur de la professió i lamenta que no hi hagi mestres com els que va tenir ell, que apadrinin els joves i els ensenyin els trucs del doblatge. Jordi Brau, juntament amb dos actors de la talla de Luis Posada (veu de Johnny Depp) i Oscar Barberan (veu de Ben Affleck), ha fundat el seu propi estudi, Polford, amb l'objectiu de recuperar una forma de doblar més artesanal.

Mediavilla no és optimista amb la qualitat del doblatge, però sí amb la seva continuïtat. "El doblatge no s'acabarà mai", conclou després de més d'una hora de conversa. La veu de Gandalf argumenta que mentre el castellà sigui una de les llengües més parlades del planeta el doblatge tindrà sortida, per molt que les futures generacions no cuidin el producte i que internet faciliti l'accés a pel·lícules i sèries en versió original. Tom Hanks coincideix amb Morgan Freeman i defensa que la indústria del doblatge s'està convertint en una cadena de muntatge que empitjora cada cop més a nivell artístic, però que seguirà demandant feina. "Hi ha gent que mai veurà la pel·lícula subtítulada a casa perquè està fent altres coses alhora o no voldrà llegir", justifica Jordi Brau.

Alhora, Brau sospita que el doblatge s'acabarà concentrant en grans grups que contractaran una plantilla fixa, una opinió que comparteix Alejandro Ávila. Per Ávila, la lògica d'aquesta tendència és que les empreses puguin abaratir costos en paral·lel a l'aparició d'escoles de doblatge, que permeten introduir més actors al mercat, augmentar la demanda de places de treball alhora que baixen els preus de contractació. De fet, un dels grans problemes del doblatge a nivell de credibilitat és que diversos actors assumeixen personatges a multitud de pel·lícules diferents, situació que provoca que l'audiència escolti sempre veus especialment familiars. Això es produeix, però, perquè el cens per fer protagonistes és força reduït.

És l'opinió de Joan Carles Gustems, que lamenta l'escassetat d'actors de garanties per a doblar papers importants. Per compensar aquest dèficit treballen les escoles de doblatge. Mentre Mediavilla reclama una escola nacional, com seria un equivalent a l'Institut del Teatre centrat en el doblatge, han sorgit diferents iniciatives per atreure noves veus al sector. Per Carmen Ferran, coordinadora dels cursos de l'Escuela de Doblaje de Barcelona, els elevats nivells de confidencialitat d'estudis i productores limiten l'accés de les joves promeses a les sales de doblatge, on antigament podien veure com treballaven els professionals. Per això, diu, ara els futurs dobladors només es poden apropar al gremi si van a les escoles, on reproduïxen les dinàmiques de treball pròpies d'un estudi professional. És en aquest context on aquests centres són útils per garantir la continuïtat dels actors de doblatge.

Però la dinàmica porta a un procés purament industrialitzat. Sigui amb empreses que contracten una sèrie d'actors perquè doblin tots els seus films o mitjançant altres fórmules, el doblatge ha fet seva la lògica més mercantilista. Les pel·lícules cada vegada es cuiden menys: tot s'ha de fer de pressa per poder produir la major quantitat possible de films, sense preocupar-se per la qualitat de la feina. En un sector precisament artístic, on la interpretació dels actors és clau, no ajuda gens que cada cop els llargmetratges es tradueixin a major velocitat, s'ajustin pitjor i els protagonitzin uns actors que han de doblar a corre cuita perquè estan mal pagats i han de compaginar diverses pel·lícules a la setmana (o al dia, fins i tot) per subsistir.

Si la pel·lícula doblada es deixa de cuidar, s'allunyarà encara més de la versió original, que acabarà desvirtuada. El que inicialment ha estat un film fet amb cura, pensat, amb un procés que ha trigat mesos entre la producció, contractació dels actors, rodatge i muntatge, gairebé amb la pretensió de convertir-se en una obra d'art, es pot liquidar en un parell de setmanes a l'hora de doblar-la i traduir-la a altres idiomes. Les productores són les principals interessades en què arribin al màxim de països possibles, perquè guanyaran més diners i la difusió de les marques i actors serà superior, però potser no els beneficiarà tant si la qualitat del doblatge segueix decreixent. Justament això és el que apunten els més veterans, que critiquen la industrialització d'un sector que va guanyar-se una bona fama precisament per la forma com cuidava el producte.

En el moment d'acomiar-se, Alejandro Ávila m'explica que fa poques hores l'ha trucat un estudi de doblatge barceloní:

- Demà vaig a gravar una sèrie, però encara no sé quina.

4. Bibliografía

Material documental

ÁVILA, Alejandro (1997). *El doblaje*. Madrid: Editorial Cátedra. Colección Signo e Imagen.

ÁVILA, Alejandro (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global.

DURO, Miguel; AGOST, Rosa (2001). *La traducción para doblaje y subtitulación*. Madrid: Cátedra

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

ZABALBEASCOA TERRÁN, Patrick; SANTAMARÍA GUINOT, Laura; CHAUME VARELA, Frederic (2005). *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares

CHAVES GARCÍA, M^a José (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones. Universidad de Huelva.

DÍAZ, Joaquín (2015). *Mi voz en millones de fotogramas*. Madrid: Fundación AISGE.

FERRIOL; J.L. Martí (2013). *El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

RODERO ANTÓN, Emma & DEL ÁGUILA, M^a Eugenia (2005). *El proceso del doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.

ADOMA (1994). I CONVENIO COLECTIVO DE PROFESIONALES DE DOBLAJE Y SONORIZACIÓN DE Madrid.

AADPC (2015). Taules salarials conveni de doblatge. Barcelona.

OMPI (1979). Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas. París.

Material audiovisual:

Voces en Imágenes (2011). [DVD] Barcelona: Alfonso S. Suárez.

Cineastes contra Magnats (2006). [DVD] Barcelona: Carlos Benpar. Cameo Media, cop.

Fonts personals:

- Quico Rovira-Beleta, traductor audiovisual. Divendres 22 de gener de 2016.
- Anna Matamala, traductora audiovisual i professora de la UAB. Divendres 22 de gener de 2016.
- Rafael Calvo, director de doblatge. Dilluns 25 de febrer de 2016.
- Azucena Díaz, directora de doblatge. Dimarts 12 de gener de 2016.
- Manuel Osto, director de doblatge. Dilluns 15 de febrer de 2016.
- Eva Hernández, assistent de direcció a l'estudi Dubbing Films.
- Joan Carles Gustems, actor de doblatge. Dimarts 12 de gener de 2016.
- Alfonso Vallés, actor de doblatge. Dimarts 12 de gener de 2016.
- Alejandro Ávila, actor i director de doblatge. Dimarts 22 de desembre de 2015.
- Jordi Brau, actor de doblatge. Dimecres 17 de febrer de 2016.
- Pepe Mediavilla, actor de doblatge. Dijous 7 de febrer de 2016.
- Carmen Ferran, coordinadora dels cursos a l'Escuela Doblaje Barcelona. Dilluns 25 de gener de 2016.
- Iola Ledesma, directora de l'Escola Catalana de Doblatge i ajustadora homologada per TV3. Dijous 21 de gener.
- Gerard Badías, gerent de l'estudi de doblatge Dubbing Films. Dimarts 12 de gener de 2016.
- Dídac Badías, tècnic de so de l'estudi de doblatge Dubbing Films. Dimarts 12 de gener de 2016.

5. Annexos: entrevistes

5.1. Traductors	pàg. 48
5.1.1. Anna Matamala	pàg. 48
5.1.2. Quico Rovira-Beleta	pàg. 52
5.2. Ajust i direcció de doblatge	pàg. 60
5.2.1. Iola Ledesma	pàg. 60
5.2.2. Eva Hernández	pàg. 64
5.2.3. Rafael Calvo	pàg. 66
5.2.4. Manuel Osto	pàg. 68
5.2.5. Azucena Díaz	pàg. 73
5.3. Actors de doblatge	pàg. 75
5.3.1. Jordi Brau	pàg. 75
5.3.2. Pepe Mediavilla	pàg. 83
5.3.3. Alejandro Ávila	pàg. 89
5.3.4. Joan Carles Gustems	pàg. 96
5.4. Altres figures	pàg. 102
5.4.1. Gerard Badías	pàg. 102
5.4.2. Carmen Ferran	pàg. 103

5.1 Traductors

Anna Matamala: “Traduir no és únicament traslladar llengües”

Anna Matamala es va dedicar professionalment a la traducció de textos audiovisuals entre 1996 i 2007. Principalment es va centrar en traduir guions que més serien doblats per films de TV3. Des de 2007 es dedica a la investigació i a la docència, i fins i tot participa en un màster de traducció audiovisual on imparteix classes a futurs traductors.

Com funciona el procés de traducció?

Jo era autònoma i feia una traducció, ajustada o no, segons l'encàrrec de estudi de doblatge i el client. Després de la traducció va l'ajustador, i en el cas del català hi ha en darrer lloc un revisor lingüístic abans de la gravació. Jo treballava en català perquè havia superat les proves de TV3.

Com afecta la pressió temporal a l'hora de realitzar la traducció?

Els terminis sempre són molt justos. A tot estirar treballes a una setmana vista. Et podia arribar un divendres una traducció per un dilluns. Amb l'experiència et pots permetre negociar algun termini, perquè aprens a gestionar-ho.

Quin material et donen per traduir un film?

L'any 1996 et donaven un VHS, i amb una mica de sort un guió. Intentava agafar els encàrrecs amb guió, però després podies trobar-te un guió de reproducció que no et servís de gaire i t'obligava a treure el text de la pantalla. Un altre element molt important és que traduïm el producte audiovisual, no el guió. Posteriorment es va començar a treballar amb DVD, a partir de 2006, i es podien enviar els guions per correu electrònic. Ara s'utilitzen serveis digitals.

Et vas trobar limitacions com marques d'aigua que condicionessin la teva feina?

Jo treballava sobretot per televisió. Aleshores no em vaig trobar aquests problemes, però altres companys que han fet cinema s'han trobat amb marques d'aigua o han hagut d'anar a treballar a l'estudi perquè no t'ho deixaven emportar a casa. En onze anys només vaig firmar un contracte de copyright. Crec que ha evolucionat força.

En general el cinema està molt més controlat que la televisió, amb uns sistemes de protecció més laxos.

A més, en televisió sovint allò ja s'ha estrenat. Ara amb format digital també és més fàcil enviar arxius.

Més enllà del coneixement lingüístic, fins a quin punt cal conèixer l'entorn cultural del país d'on prové aquell film?

Traduir no és únicament traslladar llengües. Per mi és molt important entendre el producte audiovisual. Això vol dir entendre com està construït cinematogràficament, saber llegir les imatges per traslladar allò en una altra llengua. Aquest contingut audiovisual reproduïx un context cultural, una família americana. Per tant cal entendre per què estan realitzant aquella festa o usen aquella expressió. Cal traslladar-ho en un producte audiovisual creïble, que és la clau: que vagis al cinema i t'ho creguis, per molt que parlin en català estant a Amèrica.

Com s'afronten situacions en què hi ha referències culturals específiques, de noms propis o casos similars?

En traducció sempre responem "depèn". En el meu cas, no treballava amb encàrrecs en què s'adapta tot a referents d'aquí, com el Príncep de Bel Air o algunes pel·lícules de dibuixos animats. En un encàrrec estàndard, intentes valorar l'efecte que aquell referent té en l'original i intentes traslladar-lo. Si aquí també és conegut pots mantenir-lo. A vegades no té cap sentit i has de buscar un referent compartit, perquè no és creïble substituir-lo per un referent únicament d'aquí. També et condiciona la imatge, perquè potser t'estan parlant d'algú i justament en aquell moment surt en pantalla.

D'altra banda, és impossible realitzar la traducció només amb la banda de so.

Hi havia gent que en algunes èpoques ho havia fet, però no m'hi he trobat mai. Ho considero absolutament arriscat perquè no estàs traduint l'audiovisual, sinó un guió. Per entendre-ho has de veure-ho tot. O pots perdre't un joc de paraules associat a una imatge.

El més complicat és traduir l'humor i els jocs de paraules?

És una de les coses complicades, però crec que és el més interessant d'aquesta feina. És molt creatiu i és el que a mi m'agradava. Encara que alguns porten molts maldecaps. Una altra opció, en el cas dels jocs de paraules, era posar dues versions i afegir una nota a peu de pàgina explicant per què havia fet això i altres alternatives, perquè era conscient que darrere meu hi ha altres persones.

Encara que no es demani ajustar, s'ha d'intentar durant la traducció quadrar la longitud de les frases traduïdes?

Cal tenir en compte la imatge. És poc realista posar una frase de vint paraules on només n'hi ha dues. Algun cop ho he preguntat als ajustadors, per conèixer la seva opinió. He escoltat comentaris que alguns preferien tenir tot el text i després ells ja s'espavilarien. D'altra banda, ells ja cobren per això. La durada ha de ser aproximada, sense exactitud, per sentit comú.

Quan acabes la traducció, acabes veient la versió final que es doblarà?

Sobretot a l'inici, cosa que et frustra perquè veus que ho han canviat tot. En alguns casos costa reconèixer la teva traducció. Al principi també demanava els guions per revisar com estaven corregits i aprendre'n.

Tens la sensació que el procés està massa industrialitzat i que això repercuteix en la qualitat final?

La pressió cada cop és més alta. Fins i tot ara és més alta que quan jo exercia. Has d'intentar aconseguir la millor qualitat en poc temps. És una habilitat que has d'agafar com a traductor. També hi ha terminis que són negociables. Si l'estudi sap que complexes, potser pots negociar alguns terminis més enllà del que et diuen, perquè et donen un parell de dies de coll per si allò falla. En algunes ocasions els deia que si no m'ho donaven fins X dia no els agafava el guió, i acabava sent possible. També ens hem d'imposar com a traductors, però al principi és complicat.

Quant temps es pot trigar en traduir una pel·lícula estàndard de 90 minuts?

El ritme és d'uns 15 rotllos a la setmana, que corresponen a uns 150 minuts de film, en el cas de realitzar una traducció sense ajust. Encara que depèn de cada producte.

Després de tot el procés, el film doblat acaba sent una pel·lícula diferent a la versió original?

Són coses diferents. Però diferents perquè la llengua és diferent. Intentes buscar equivalències perquè produeixi un efecte semblant. També passa amb una subtitulació, un remake o un canvi d'actor. Doncs encara més si canvies totes les veus. Però és el mateix que quan llegeixes una traducció d'un autor rus. Però és una manera de traslladar allò que no seria possible veure o llegir.

Respecte a la comparació amb la traducció literària, a l'audiovisual heu de tenir més elements en compte?

Fins i tot dins del món audiovisual la varietat és enorme, on tens productes molt dolents o altres de molt cuidats. En el doblatge tens el repte de les sincronies, que ha de cabre en l'espai, que és una de les grans dificultats.

Fins a quin punt consideres important el doblatge audiovisual en la normalització lingüística del català?

En el context en què ens trobem, on el doblatge és majoritari en determinats entorns, necessitem pel·lícules doblades al català. Bàsicament perquè l'alternativa és el doblatge al castellà. Per tant, hem de poder gaudir a doblatges i subtitulacions en la nostra llengua. També seria bo que la gent pogués triar, però és complicat. Per exemple, és molt difícil veure una pel·lícula doblada al català si surts de Barcelona. A la televisió hauríem d'intentar garantir-ho. Tenir productes en català ajuda a divulgar el català. Hi ha una generació que ha crescut amb el Manga en català. Un altre tema és per què hi ha gent a qui no agrada el doblatge en català: no els agrada el cinema en català però després el Manga només pot ser en català. És una qüestió de costum.

En aquest sentit, un altres dels aspectes als quals es recorre per criticar el doblatge en català és que hi ha algunes solucions poc creïbles o que acaben sonant forçades a l'oïda. Sobretot en el llenguatge juvenil.

No hi estic d'acord. Faig una assignatura en relació amb els aspectes lingüístics del doblatge en català i quan pregunto tothom té aquesta percepció. Però analitzes amb lupa els doblatges en català i en castellà i quedes sorprès. En sèries doblades al català com *Inbetweeners* o *Misfits* trobem una quantitat increïble de lèxic vulgar en la nostra llengua per acostar-se al jovent. Hi ha moltes frases col·loquials que hi surten, però no ho acabem d'acceptar.

Durant el procés de traducció, fins a quin punt és complicat mantenir el to i el caràcter dels personatges?

És el que has d'intentar. Quan parla en una varietat lingüística (un registre més col·loquial o format, etc.) intentes traslladar-ho. Si et trobes una variant dialectal no la pots traslladar, perquè l'efecte que aconseguiries no seria el mateix. El registre es pot fer a còpia de pinzellades: reproduir alguns trets perquè l'efecte sigui semblant. Has de posar a la balança el model de llengua del teu client i allò que és creïble en aquell context.

Per tant, la traducció audiovisual no es limita tant a traduir exactament el discurs que es pronuncia sinó a traduir l'efecte que ha de fer a l'audiència.

Sí. Més que intentar traslladar exactament el que diu, el que t'ha de convèncer és que allò en boca del personatge sigui creïble. No sempre serà versemblant una traducció literal de les mateixes paraules. Va molt bé llegir la traducció en veu alta amb les imatges per comprovar que el text funciona per produir un efecte més o menys equivalent. D'altra banda, el públic és molt divers i resulta complicat d'establir quin és l'efecte original.

Sents que la traducció està reconeguda?

Tradicionalment no. El traductor, com més invisible millor. A nivell social, quan expliques que tradueixes pel·lícules et pregunten si hi poses la veu. Potser no pensen tot el que hi ha darrere dels actors que posen la veu. És interessant la feina d'associacions com ATRAE, que intenten donar a conèixer aquesta feina. A vegades ens queixem que no se'ns coneix o respecte, però potser també hem d'actuar.

Estan reconeguts els drets d'autor?

Quan treballava, podies donar-te d'alta a l'SGAE i després a DAMA. Podies enviar-los uns formularis on deies el que s'havia traduït i quan s'havia emès. Però el traductor tenia un percentatge ínfim en relació amb l'ajustador. Si fas grans pel·lícules sortia a compte, però no en un traductor al català que es dedica a la televisió. Tens els drets, però després els has de reclamar.

Quico Rovira-Beleta: “Vaig firmar un contracte de confidencialitat de 16 pàgines per traduir Star Wars”

Quico Rovira-Beleta prové d'una família molt lligada al cinema. El seu pare Francesc va ser director cinematogràfic, i si bé Quico es va llicenciar en biologia per especialitzar-se en els aràcnids, ha acabat al mateix sector que el seu pare. En aquest cas, en la traducció audiovisual, on porta treballant més de 30 anys i s'ha convertit en un referent. Ha traduït les últimes pel·lícules d'Star Wars i de l'univers Marvel, entre moltes altres. Majoritàriament els seus treballs han estat traduccions de l'anglès, però també n'ha fet del francès, italià i alemany. En general, és un dels traductors més ben valorats per Paramount.

Com és el procés de treball des que t'arriba el text?

La productora contacta amb la distribuïdora, que escull un estudi on doblar la seva pel·lícula. L'estudi tria un traductor, adaptador i director de doblatge, que escollirà els actors. Quan portes molts anys i la gent ja et coneix la distribuïdora ja demana que siguis tu qui ho tradueixi a l'estudi en qüestió. Sobretot amb pel·lícules grosses. Els traductors d'elit som pocs i som els favorits d'algunes distribuïdores. Jo faig Paramount, alguna cosa de Sony i Universal. En canvi, no faig res de Fox i Warner.

Això depèn que un dia treballis amb ells, els agradi i ja no hi hagi necessitat de canviar?

Exacte. “Volem el que ens va fer X pel·lícula”, diuen. El film va a l'estudi i l'estudi li dona al traductor, que té entre 7 i 10 dies per fer la traducció. Després passa per un adaptador, que pot ser el mateix traductor o el mateix director de doblatge, que s'encarrega d'encaixar el text a les boques. En total, el procés triga un mes. Però darrerament les dates d'estrena són universals i això ens obliga a començar a treballar abans que el film estigui acabat. Per tant, treballem amb guions preliminars mentre encara estan rodant.

Els guions preliminars inclouen només fragments determinats la pel·lícula o versions inicials de tot el film sencer?

T'envien tota la pel·lícula, però amb una versió inicial. A més, si fas pel·lícules amb efectes especials, sovint aquests encara no hi són al guió. També recordo que quan vaig començar a treballar amb *King Kong* el mico no apareixia a la imatge. Però els diàlegs sí que hi són i ja pots anar avançant. A mida que arriben les revisions ja ho vas corregint.

S'ha de treballar sempre amb les imatges en paral·lel al guió?

Sempre. Fins i tot amb les preliminars. Antigament no era així, perquè la imatge només estava en la cinta de la pel·lícula i havies d'anar a l'estudi i passar-la amb la moviola. Ara tot arriba per correu. Encara que arriba protegit, amb el teu nom a la imatge perquè no es pirategi.

Les proteccions per motius de seguretat poden arribar a dificultar la teva feina?

Hi ha un sistema que és el Rotoscope, amb tota la pantalla negra i un foradet on només es veu la boca que per treballar és molt incòmode. El problema de traduir així és que si no has vist el film sencer moltes vegades no saps de què estan parlant. Et trobes un "mira allò" i no saps què és. En el cas d'*Star Wars* van agafar tots els traductors i ens van portar als Estats Units a veure tota la pel·lícula sencera, i després va venir tota tapada, amb l'excepció de les boques. A més, només es podia treballar a l'estudi.

Com més *blockbuster* sigui la pel·lícula, més precaucions es prenen?

És més incòmode de treballar. Per *Star Wars* vaig haver de firmar 16 pàgines de condicions de confidencialitat. Normalment són un parell de fulls. Però hi havia un munt de compromisos de no poder parlar amb ningú, d'estar tancat al despatx de l'estudi i si entrava algú havia de tancar la pantalla immediatament. Es jugaven molt. Al principi et pot molestar, però té la seva raó de ser. T'has de ficar en el lloc del propietari de la pel·lícula, que si apareix un *spoiler* estarà fotut.

Quines particularitats més et trobes en el cas d'una macroproducció?

Sobretot tenen molta cura a nivell de confidencialitat, que és absoluta i no pots parlar del film amb ningú. En el cas d'*Star Wars*, Luke Skywalker no surt al pòster i la gent et pregunta si apareixerà, però no pots dir res. Si et ve el de producció per fer el llistat d'actors sí, perquè és part del procés, però no es pot saber ni el títol. Sempre fèiem servir un títol de treball per mantenir la confidencialitat. D'altra banda, també són difícils les pel·lícules de culte. Has de ser molt curós amb la nomenclatura.

El text l'has de traduir d'oïda o amb el guió ja en teniu prou?

Normalment tot està al guió, però has de comprovar que el que diuen és el que sents. Segons la qualitat del guió has de corregir algunes coses.

Més enllà del domini lingüístic, fins a quin punt és vital conèixer la cultura de la llengua original i els seus referents?

En un congrés de traductors recent es plantejava la pregunta de si el traductor de sèries de culte havia de ser friki. Jo faig *Marvel*, *Star Trek* i *Star Wars* i per sort sóc molt fan de les sagues. Sobretot de *Marvel*, ja des de petit. En canvi, Josep Llurba és qui va fer *Thor* perquè jo en aquell moment estava treballant amb una altra cosa i no la podia fer. Ell no és fan de *Marvel*, però li va sortir perfectes perquè es va informar de tots els detalls, nomenclatures incloses. Hi ha un cas de *Los Vengadores*, en què feia servir "Hulk aplasta", perquè era una fórmula típica dels còmics originals i va funcionar. S'ha de tenir molta cura.

També aquí ha de ser important mantenir un mateix traductor per un tema de coherència.

Evidentment. Jo sóc, per dir-ho alguna manera, el traductor “oficial” d’*Star Wars* o *Marvel*.

Quan realitzes la traducció, per molt que no ajustis, tens cura que les frases tinguin una longitud similar?

Surt sol, encara que no vulguis. Hi ha una sèrie de traduccions que són mecàniques, com “vamos” pel “come on”. Si has d’escollir entre mesura o explicar el que diuen perquè l’ajustador sàpiga per on ha de tirar, millor explicar-ho encara que sigui molt llarg. Perquè si no li expliques prou i et preocupes massa de la mesura, ho haurà de canviar si no li encaixa a la boca i li faltaran dades per no allunyar-se de l’original. No tots els ajustadors saben anglès, encara que això està canviant.

Ara que es busquen les estrenes universals arreu del món, has patit per la industrialització del procés de traducció?

No va més ràpid que abans, però hi ha moltes més presses. A nivell de treball global, és molt més lent. Abans la feies en 10 dies i ara una pel·lícula et pot durar tres mesos. Jo vaig anar a Estats Units a veure *Star Wars* el 2 de setembre, i s’ha estrenat un 18 de desembre. Entre mig hem tingut preliminars, revisions, etc. Quan t’arriba has d’anar a tota velocitat perquè hi ha molta gent esperant i a vegades s’han de fer *retakes*, però potser es va dosificant durant dos mesos.

Quan s’acaba el procés, revises el guió de doblatge?

Miro l’ajust un cop he entregat la pel·lícula traduïda. Et passen l’ajust amb les revisions i correccions, de tal manera que la traducció sobre les noves versions que et van arribant ja la fas sobre la primera versió ajustada. També pots advertir que en algun punt s’ha desviat de l’original, a vegades perquè no ho he sabut explicar i en ocasions per l’ajust.

Amb tants guions preliminars, també s’acaba supervisant més tota la traducció.

Molt més. També aprens moltíssim. Jo tradueixo i algunes pel·lícules també les ajusto. Quan toques ajustos d’altres persones vas aprenent altres solucions que no hauries pensat. Alguns fins i tot poden servir pels subtítols. Encara que amb els subtítols has de ser més fidel perquè s’escolta l’original.

Quines característiques té un bon ajustador?

Has de saber entonar, perquè has de pensar en com ho ha de dir un actor o posarà massa lletra. Has de dominar el diccionari de sinònims, jugar molt amb les labials i la sincronia. Cal aprendre a imitar el ritme del que parla. Li has de posar més o menys lletra segons la velocitat a la qual s’expressa.

Com afronta un traductor l’humor i els jocs de paraules?

Cada pel·lícula és un món, però has de tenir sentit de l’humor. A vegades has de parlar amb l’ajustador per si se li acut una sortida. Normalment busques solucions i proposes un parell d’opcions perquè l’ajustador triï segons el que convingui. En alguns casos difícils, com cançons

o jocs de paraules més complicats, els deixes ja encaixats en boca perquè l'ajustador no el toqui després. Sempre que li agradi.

Les cançons són el més complicat?

Busco deixar-les rodones, rimades i en boca perquè no s'hagin de tocar. M'ha tocat fins i tot fer cançons de pel·lícules que no havia fet jo, com a *Hotel Transilvania*. La més famosa és la de *Madagascar*. Quan et toquen cançons així has de procurar que la mètrica, la mida i el ritme siguin correctes.

Acabes fent una nova versió que encaixi.

En les cançons és molt difícil ser fidel a l'original. Així com a la traducció normal la fidelitat és el més important, a les cançons el més important és el ritme i la rima. A *Los Miserables* em van demanar que els subtítols fossin rimats i a mida per poder-los cantar. Va ser difícilíssim, sabent que hi havia un musical en castellà però que s'allunyava molt de l'original. Al final va quedar prou bé i es podia cantar. Però la gent que està acostumada als subtítols normals veu que potser has posat *nit* i no *fosc* perquè és més curt i rimava.

En aquests casos és on et pots prendre majors llicències en relació amb l'original?

Per força. En les cançons prima que sigui cantable.

Teniu la sensació que s'acaba creant un producte diferent després tot el procés?

Les pel·lícules traduïdes mai són idèntiques. És impossible, perquè la traducció ja és un trasllat en la manera de dir les coses. La cultura d'origen i la de destí no són idèntiques. Canvies la pel·lícula. El bàsic de la traducció és respectar l'essència, sinó et carregaràs la pel·lícula. Pots canviar les paraules, però no el sentit.

Has de generar al públic la mateixa reacció que genera la versió original a la seva audiència?

Dono classes a la UAB de traducció audiovisual i sempre dic que hi ha una sèrie de normes. Una és "la norma del 7". A la traducció no pots baixar del nivell original. Si per força et trobes amb una solució que no baixa del 5 en l'escala del 1 al 10, has de buscar un altre punt de la pel·lícula on hi hagi una situació de nivell 5 i convertir-la en un 7 per compensar.

Com es manté el caràcter i el registre dels personatges?

Sempre s'ha de respectar. Això s'inclou dins de l'essència. Un senyor gran i un nen no poden parlar igual, de la mateixa manera que a l'original no parlarien igual. De la mateixa manera que a una pel·lícula de romans han de parlar d'una forma particular. També és diferent en català i en castellà, perquè en català es fa servir molt el "vos" i en castellà es fa servir "usted". A *Star Wars* els Jedi es tutegen, i en canvi en català es parlen de vos.

Què feu quan us trobeu una pel·lícula que juga amb dialectes d'una mateixa llengua o argots?

Al doblatge no pots fer parlar de dues maneres diferents el castellà. Pots canviar el to, la manera de dir les paraules. Si et marquen que un anglès és d'Anglaterra per alguna cosa en

concret el pots fer més *pijo* i jugar amb la manera de parlar. Si li poses accents et carregues la pel·lícula. D'altra banda, a Madrid tenien el costum de posar a les comèdies coses molt locals, mentre a Barcelona no s'acostuma a fer.

Un altre matís habitual que es perd és trobar-te amb una paraula en concret en castellà a la versió original anglesa.

És un problema quan en una pel·lícula surten múltiples llengües i una d'elles és la de destí. Una de les solucions és posar-li accent sud-americà. Una altra, convertir-ho en italià o portuguès. Però el problema és quan estàs a Mèxic i tens una situació on un parla en castellà i l'altre diu: "Dice que tal". Està parlant castellà i llavors és reiteratiu. Aquí fem trucs com "Vendrán mañana" i que contesti "Ya lo has oído, mañana estarán aquí". Fa molts anys vaig fer *Ojo por ojo* i com que la minyona era espanyola la vam fer italiana, perquè no hi havia referències culturals.

Està reconeguda la traducció audiovisual?

Els temps han canviat, però quan vaig començar els actors tenien el seu col·lectiu amb actors, directors de doblatge i ajustadors. Els traductors no existien. Encara hi ha gent que quan parla del doblatge només parla de l'ajust cap endavant. Però sense traducció no hi ha doblatge. El problema és que la nostra feina no s'ha considerat mai artística, i per tant durant molts anys hem format part de mons diferents. Ara cada cop som més els traductors que també ajustem i ajustadors que estan pendents de la traducció, i per tant les coses estan canviant. Si l'actor de doblatge és l'últim dins dels actors, amb el traductor passa el mateix. És el més oblidat.

La paradoxa, a més, és que el doblatge té la intenció de ser invisible. Això converteix en més difícil el reconeixement?

El màxim que pots esperar és ser reconegut dins el teu món. Els actors no només fan doblatge, sinó que alguns fan teatre i la gent els ha vist la cara. La gent pot reconèixer les veus, com a molt. A més, cada vegada que es fan reportatges sobre el doblatge només es parla dels actors, com a *Voces en Imágenes*. També hem format una associació d'adaptadors i traductors (ATRAE).

De la mateixa manera que els actors de doblatge estan en un segon pla dins el gremi d'actors, hi ha una diferència tan gran entre traducció audiovisual i literària?

No tinc cap relació amb els professionals de la traducció literària. Només tinc relació amb el món audiovisual. A l'ATRAE només estem els traductors audiovisuals. Potser coincidim en algun congrés, però poc més. En canvi, al gremi audiovisual s'inclouen els subtítols, videojocs, multimèdia.

Estan reconeguts els drets d'autor?

Som autors i durant 10 anys l'única traducció possible és la nostra. A partir de llavors es pot redoblar, però fins llavors l'única versió és la teva i cobrem. Alguns cobren de l'SGAE i altres de DAMA, que reconeix els subtítols a diferència de l'SGAE. Tenen drets d'autor la traducció i l'ajust, que és la part literària, i no les veus.

Dins el procés de traducció, hi ha decisions condicionades per aspectes de màrqueting definits per la distribuïdora?

El títol el posa la distribuïdora, encara que a vegades et demanen propostes. És un tema comercial que correspon a màrqueting per veure quina és la millor forma per treure més diners. En la traducció de films infantils tens una sèrie de limitacions que no pots posar, com paraulotes. En algunes pel·lícules t'avisen que has de ser políticament correcte. A vegades els discutim algunes coses, perquè a les distribuïdores no els agrada que diguis "Dios" quan maleeixes, fins i tot en una peli infantil. Els hem d'explicar que en castellà no té res a veure amb la religió. Moltes vegades també fem la versió normal i la versió *Línies Aèries*, que és diferent. Un nen es pot posar una pel·lícula a l'avió sense que ningú el controli, i per tant el seu llenguatge se suavitza.

Hi ha dues versions de doblatge, llavors?

Hi ha films en què tens el guió de diàleg i al costat has de ficar una segona traducció amb una indicació (AL) que faci referència a *Línies Aèries*. Controlar les pantalles individuals és complicat i el nen podria posar-se un film que no li correspon. Parlo de nanos de 8 o 10 anys, que si han d'aprendre paraulotes no ho han de fer a través d'una pel·lícula. És una tocada de pebrots, però a mi em sembla bé. També cal entendre-ho en la línia de la manera de fer dels americans, que són molt delicats.

Tot plegat denota que les distribuïdores americanes estan molt a sobre de tot el procés. Són les primeres interessades en què el doblatge funcioni.

Sobretot en pel·lícules grosses, on el control de totes les passes del procés és exhaustiu. Rebo 200 missatges de la productora, sobre cada detall. Després hi ha els glossaris perquè es respecti la nomenclatura.

Comentava Alejandro Ávila el cas d'Spielberg, que havia arribat a enviar el llibre en què es basava la pel·lícula a *L'Imperi del Sol*. Com funciona les traduccions en films basats en obres?

Sempre agafo el llibre. T'ho recomanen. Quan reps una pel·lícula l'envien amb el que s'anomena la *Carta Creativa*, que inclou com és cada personatge de cara a buscar un actor que el dobli i explica la novel·la en què està basada. El que faig és trucar a l'editorial per explicar-los que traduiré la pel·lícula en qüestió i demano el llibre en PDF, perquè així pots buscar el que t'interessi amb major facilitat. Intento demanar la versió castellana i anglesa. Aquesta setmana (22 de gener) estrenen *La Gran Apuesta*, que està basada en un llibre sobre economia i finances terrible.

Quines eines necessites quan et trobes amb films amb un llenguatge molt específic, sigui econòmic o científic?

Amb pel·lícules com aquesta hem hagut de consultar brokers perquè ens expliquin com diuen ells les coses. Em basava només amb el llibre, però un cop han passat quatre anys la forma de parlar ja ha canviat. Per exemple, hi ha un concepte com el *swap* que es traduïa com *Permuta de Impago Crediticio*, però al que tothom fa referència amb el terme anglès. Per tant, aquest

és el terme que has de fer servir a la pel·lícula. Abans que existís internet vaig fer un film que es deia *Marea Roja*, amb Denzel Washington, on surt un submarí nuclear. Llavors vaig anar a la comandància de marina per entrevistar un capità de l'armada especialitzat en submarins nuclears. Quan vaig acabar la traducció li vaig passar perquè em corregís els termes que no eren correctes.

És clau mantenir tota la terminologia perquè sigui versemblant.

Exacte. El mateix em va passar amb la història de *United93*, on hi havia una part inicial de controladors aeris. Aquí vaig contactar amb uns amics que eren controladors aeris que em van corregir el guió.

A més, en alguns films com els recents amb acció a l'espai, com *Interstellar* o *Marte*, sempre acaba sortint algú a explicar si la base teòrica és creïble o no. En la mateixa línia que el comentat amb els conceptes de *Marvel* o *Star Wars*.

Amb les pel·lícules de medicina també passa molt. *Urgencias* tenia fama de ser molt fidel a la forma de parlar dels metges de l'època. Vaig arribar a trucar hospitals per saber com es deia la goma que es fa servir per treure sang, i em va sorprendre que utilitzessin el terme anglès, però no canviaria la forma com la gent ho coneix.

En què ha evolucionat més la feina de traductor des que vas començar fa 30 anys?

Amb l'arribada del món digital. Vaig començar amb un ordinador *Astra* amb un teclat, un monitor i una disquetera, i ara tinc una targeta SD on em caben 30 anys de traduccions. Ha canviat la facilitat per trobar informació. A pitjor, les majors presses per les urgències per arribar a la mateixa data d'estrena. Antigament podíem traduir una pel·lícula quan portava dos anys estrenada a Estats Units, cosa que et permetia treballar amb el guió final, tranquil·lament, i tenies 15 dies.

Fins i tot ara a vegades passa que a una pel·lícula li poden donar un Oscar important abans que s'estreni aquí.

A vegades passa, però cada cop menys. *Star Wars* es va estrenar el 18 de desembre a tot arreu menys a la Xina. Estic segur que quan es va estrenar allà ja estava piratejada.

A nivell de versemblança, el més important és mantenir sempre una correspondència entre actor i veu?

Un cop en un actor se li ha assignat una veu, crec que se li ha de mantenir. No imagino Morgan Freeman doblat per algú que no sigui Pepe Mediavilla. S'intenta respectar. D'altra banda, també crec que és bo que una mateixa veu serveixi per diferents actors, encara que corres el risc que Marlon Brando sigui la mateixa veu que Jack Nicholson. Rogelio Hernández feia una sèrie impressionant d'actors i tots eren completament diferents malgrat ser la mateixa veu.

Hi ha mites del doblatge que consideris que no són certs?

No per culpa del doblatge se sap menys anglès. Les pel·lícules subtítulades ajuden a practicar l'idioma, però per saber un idioma també cal estudiar-lo. A Alemanya, on es doblen les

pel·lícules, parlen molt bé l'anglès. I a Grècia, on subtitulen, no el parlen tan bé. El doblatge és una opció i el millor és tenir totes les opcions possibles. A més, el doblatge tampoc és un invent franquista. Franco el va aprofitar per la censura, jo sóc fill d'un director de cinema al qual la censura va tombar set vegades una de les seves pel·lícules. Però el doblatge és molt anterior. L'origen del doblatge està en com es podia desenvolupar una pel·lícula sonora per exportar-la a tot el món, com es feia amb els films muts abans.

Desvirtua el doblatge les pel·lícules?

Sí. Però l'avantatge respecte els subtítols és que al doblatge està tot el que es diu. Tothom que parla de subtitulació pensa en un idioma que coneix, no en una pel·lícula coreana.

Com veus a mig termini el doblatge i les traduccions?

Durant una època vaig creure que corriem perill, però les versions doblades tenen una quantitat de públic immensa, bastant superior a les subtitulades. Per molt que s'aprenquin més idiomes, mentre segueixi existint el doblatge la traducció estarà viva. No li veig un futur gaire negre, encara que hi ha menys diners i la gent va menys al cinema. Potser la indústria pateix, sobretot a nivell de sales de cine, perquè són molt cares de mantenir.

4.2 Ajust i direcció de doblatge

Iola Ledesma: “El doblatge és una manera més d’immersió lingüística”

Iola Ledesma és la directora de l’Escola Catalana de Doblatge, centre al qual es va incorporar l’any 2008 com a docent. Ledesma porta dues dècades relacionada amb el món del doblatge, al que està lligada des que va aprovar les proves d’homologació de Televisió de Catalunya per dedicar-se a l’ajust i correcció lingüística dels textos.

En què consisteix la tasca d’adaptació dins el procés del doblatge?

L’adaptador o ajustador és la persona que repassa frase per frase la pel·lícula per mesurar tot el text, un cop el traductor l’ha traduït. D’una banda, canvia la frase fins que encaixa amb la llargada, i procura localitzar tantes labials com sigui possible perquè sembli que el que diu ho estigui dient en català. També adapta el llenguatge. Si té una manera molt concreta de dir o un reneq que sempre fa servir, procura que tot el guió sigui coherent. De les diferents feines de traducció, l’ajust és la més llarga. En el guió també ha d’indicar si hi ha d’haver una pausa per quan hagi de parar l’actor. Totes aquestes indicacions les posa l’ajustador.

Hi ha alguna particularitat en aquesta tasca en els films catalans?

En el cas del doblatge en català, on també hi ha les revisions dels lingüistes, es comprova que els dos processos anteriors s’hagin fet correctament. Cal que la llengua sigui l’adequada i versemblant, ajustada als registres dels personatges. També traiem una llista de noms propis i fem la transcripció fonètica perquè tots els actors ho diguin de la mateixa manera per unificar els criteris. Un cop s’ha fet el doblatge, el lingüista revisa els diàlegs: ho escolta tot perquè fonèticament estigui tot ben dit.

Després d’aquest últim pas, pot ser que alguna cosa s’hagi de tornar a gravar?

Sí. Ho anomenem *retake*. Si hi ha alguna cosa en aquell tall que està malament, l’actor ha de tornar a venir i ho ha de repetir. Procurem que passi poques vegades, però en ocasions s’ha de fer. Pot ser que en el guió hi hagués un error, perquè l’actor s’ha equivocat o perquè a la sala han fet algun canvi que no acaba de ser correcte des del punt de vista lingüístic.

En l’adaptació lingüística, hi ha més supervisió en el català que en el castellà?

A la televisió, sí. A les pel·lícules, als doblatges en castellà hi ha una figura que controla tots aquests temes. Però tradicionalment en el català sempre hi ha control lingüístic de tot el que s’emet per TV3 o es passa per cinemes.

Quant temps pot portar l'ajustament d'una pel·lícula?

Si mesurem que la jornada laboral dura 8 hores, per un film de 90 minuts hauries de trigar 4 o 5 jornades. No vol dir que les tinguem, perquè la maquinària del doblatge va a una velocitat brutal i a vegades també es fa amb dos dies.

S'ha industrialitzat tant el procés fins el punt que la pressió temporal repercuteix en la qualitat?

Tècnicament s'ha avançat moltíssim, es fa molt més de pressa que abans, però la part humana no pot córrer més. Els terminis s'han escurçat i el client exigeix tenir el producte amb menys temps perquè tècnicament es pot fer. El mateix passa a sala de doblatge. Un *take* requereix el temps que requereix. Si en una convocatòria de matí abans es feia una quantitat determinada de *takes*, ara se'n demanen més. També et pots trobar amb llenguatges molt específics que hagi de buscar. Hi ha molta feina darrere d'un guió.

Quines característiques ha de tenir una persona que es dedica a l'ajust?

Ha de ser altament competent amb la llengua i ha de conèixer molt bé la tècnica del doblatge. Els que fem adaptacions podem no ser actors de doblatge, però si no adquirim la tècnica no farem mai bé la sincronia. L'ajustador diu en veu alta totes les frases damunt la boca del personatge. D'altra banda, cal conèixer molt bé l'idioma al qual ajustes. No és tan important saber l'idioma de la versió original, perquè et refies que la feina del traductor és correcta.

Has de tenir els recursos per aconseguir mantenir el sentit d'una frase però encaixant-la en l'espai concret.

Si la traducció està ben feta, la frase no la pots trair. La pots allargar, girar o canviar l'ordre, però no pots trair el sentit de la frase. Quan doblem no pretenem dir exactament el que diu la versió original, sinó dir el que vol dir la versió original. Si la frase provoca una resposta en el públic d'aquella llengua, cal que la frase produeixi el mateix tipus de resposta en el nou públic. No és mai una traducció literal. Per exemple, a les pel·lícules americanes diuen mil cops el nom de la gent. Això no és propi del català i del castellà. Perquè la frase no seria natural per nosaltres. Hem de conservar el sentit de la versió original, però no les paraules originals. Si encaixen és perfecte, però és molt difícil.

És complicat mantenir el caràcter d'un personatge després de tot aquest procés?

És complicat, però és el que s'ha d'aconseguir. Ajustar és molt difícil. També traduir. Has d'aconseguir mantenir la manera de parlar i la individualitat de cada personatge. Per això cinc dies d'ajust són pocs. Com menys dies, més de pressa has d'anar i menys detalls pots perfilar.

Com encaixen les crítiques que acusen el doblatge d'alterar el significat original de les pel·lícules?

És veritat. Un musical anglès traduït al català no és el mateix. També és molt difícil trobar una novel·la que no perdi alguna cosa en la traducció. Sempre s'ha dit que *traduir és trair*. No ho portem a l'extrem, però la bona és la versió original: en cinema, en teatre o en qualsevol cosa. Però partint d'això, sabent que perdrem alguna cosa, ho hem d'intentar fer de la millor

manera possible. En una pel·lícula molt bona, amb un bon guió, el resultat segur que és millor tot i que porti més feina. Com més qualitat hi ha al producte original, millor és el doblatge. Forma part del procés: traduir és facilitar un coneixement que mai és com la versió original.

D'altra banda, si no domines l'idioma tampoc pots estar pendent tota l'estona dels subtítols en un film en versió original, perquè l'atenció es desvia.

Per seguir una pel·lícula en un idioma que no és el teu has de conèixer molt bé aquest idioma. D'altra banda només et fas una idea. Seguir una bona *sitcom* sense dominar l'idioma original és molt difícil. Quan es diu que tothom ja sap anglès i no cal... doncs m'agradaria saber quins subtítols llegeixen. Si són baixats d'internet, el 80% no es poden llegir perquè són males traduccions. Un pot entrenar-se fins que adquireix la llengua mentre l'estudia, o acceptar que ens arribi traduïda, com la literatura.

Com es decideix qui s'encarrega d'adaptar i ajustar un film?

Hi ha una xarxa de traductors, adaptadors i ajustadors. Els estudis ens coneixen a tots, encara que després també depèn de la disponibilitat. Mai tens una feina assegurada. Però cada estudi té més o menys un equip de treball.

Hi ha algun tipus de protecció en el material amb què treballem, com les marques d'aigua?

Per TV3 no, però si és per una productora és molt possible que sí. A vegades has de signar un document de confidencialitat per garantir que no faràs un mal ús de les imatges. L'última cosa a què ens dediquem quan treballem és a penjar pel·lícules a internet. Però no es pot ajustar amb una pantalla capada o tota negra només amb el forat de la boca. Pots no saber amb qui està parlant. Has de veure la imatge. Però si s'ha de firmar el document, cap problema. Però després, malgrat les marques d'aigua, a internet trobes la pel·lícula.

En el cas del doblatge català, quina importància té el sector audiovisual en la divulgació i normalització de la llengua?

És una de les prioritats del doblatge. Un dels punts era la normalització lingüística. Molta gent que ha arribat al país ha entrat en el català a través de la televisió. És una manera més d'immersió lingüística. D'altra banda, tots els mitjans de comunicació han de fer servir una llengua correcta. En el cas del doblatge ha d'estar molt controlat. No crec que podem posar en un mateix sac tot TV3 quan es diu que parlen malament: una cosa és un programa en directe i una altra cosa és un presentador que tingui problemes. TV3 no dona la pel·lícula per bona si lingüísticament no està bé. Als actors de doblatge se'ls demana un mínim molt elevat de nivell de català. Encara que la televisió al final és una eina per informar i distreure.

Quin és el nivell de qualitat del doblatge en català?

El doblatge televisiu està més ben fet en català que en castellà. També hi ha hagut èpoques i canvis. Al principi en català es cuidava moltíssim i s'ha controlat molt l'apartat lingüístic. Els traductors van rebre una formació que no tenia res a veure amb l'audiovisual, i per tant en van haver d'aprendre. Al cinema la qualitat es controla molt. A mi m'arriben més els doblatges en

català, però perquè és la meua tria. En castellà en ocasions es tira més pel dret i es fan adaptacions que no acaben de ser correctes, o les frases fetes es tradueixen literalment.

S'adequa sempre el doblatge en català als registres i contextos? Per exemple, s'ha acostumat a criticar el llenguatge dels adolescents.

El problema que tenim és que posem la televisió i no sabem quan es va doblar aquell film. Les coses han evolucionat. Quan parlen de llenguatge d'adolescents recomano que la gent vegi les últimes sèries emeses al 3XL, com *Misfits*. S'ha treballat molt a TV3 per no omplir la televisió d'argot castellà, però cal tenir en compte que fora de l'àrea metropolitana els joves tenen el seu argot propi en català. Vam aconseguir fer una barreja on els renecs eren renecs de debò. Si fem una comparació per veure com ha avançat la llengua, ha canviat moltíssim. També hem de pensar que el doblatge és una convenció, un producte que ens donen fet i hem de reproduir. De totes formes, també m'agradaria veure una sèrie de joves doblada en castellà i sortir al carrer a veure quants joves parlen així. Però s'ha creat un imaginari que tothom es creu.

Com es crea l'Escola Catalana de Doblatge?

Jo no hi era al començament, però en aquell moment no hi havia cap escola només en català. A més, no hi ha estudis reglats i si vols ser actor de doblatge has de ser abans actor. Enlloc es contemplava aquesta especificat. És una disciplina que existeix i no està reconeguda. Hi ha assignatures en algunes facultats, però no existien uns estudis només de doblatge i en català.

Amb escoles com aquesta una persona es pot dedicar al doblatge sense ser un actor?

En un curs pots aprendre la tècnica i si ets actor podràs acabar sent actor de doblatge. Si no n'ets gens, és impossible fer doblatge. Perquè ells són actors. Tot el que transmeten ho han de fer només amb la veu. Per tant, si no ets actor difícilment podràs interpretar el paper. Es pot apuntar algú que no ho sigui, però mai serà un professional.

Als últims anys han sorgit diverses escoles de doblatge que s'han obert als últims 10 anys. Hi ha prou oferta de professionals per anar absorbint tota aquesta gent?

Hi ha centres d'estudis de teatre i interpretació que a més fan alguna cosa de doblatge. Això és diferent que una escola on s'estudia doblatge durant dos anys. A Madrid i a la resta d'Espanya s'han obert moltíssimes, però a Catalunya tampoc en són gaires.

Potser no són gaires, però sí tres o quatre, que en termes relatius són força escoles.

Han aparegut perquè com no n'hi havia, però veurem si podem anar absorbint la demanda. De moment absorbim la demanda de gent que ho vol estudiar. Que hi hagi demanda en el sector ja és un altre tema. Sempre poden entrar noves veus en el doblatge, si una persona té talent i les edats dels actors van creixent. Però és molt difícil entrar-hi ara perquè hi ha menys feina que abans. En el moment en què TV3 rebaixa les hores de doblatge hi ha menys feina per tots. Segurament no és un bon moment per entrar en la professió.

En quins aspectes incidiu més dins la formació dels actors?

S'ha de fer interpretació en faristol, la part tècnica i de sincronia. La veu també és clau, perquè és l'eina de treball. Cal conèixer bé la veu per saber quants recursos pots oferir i com trobar-los per tenir el màxim ventall de personatges per doblar. També és bàsica la lectura i dicció, perquè cal que s'entengui bé el que es diu. Fem algunes sessions de cant i doblatge, i també classes de ritme per seguir la veu que et toca doblar. Del gruix d'unes 400 hores, tres quarts del total se'l passen davant el faristol fent *takes*.

Quanta més flexibilitat tingui una veu, millor valorat estarà l'actor?

La veu la tenim d'entrada. Cal aprendre a fer-la servir i afinar-la. És com tocar el teu propi instrument, s'ha de cuidar molt. No és qüestió de tenir-la més maca o lletja, sinó que s'educa. Ensenyem a conèixer la veu i donar-li tants colors com sigui possible.

Eva Hernández: “Si abans els actors doblaven ahora, ara tots prefereixen fer-ho per separat”

Eva Hernández és assistent de direcció a l'estudi Dubbing Films de Barcelona. La seva feina està a l'ombra del director de doblatge, que realitza una tasca més artística, mentre ella s'encarrega de la coordinació de tots els aspectes logístics. Al costat del director, que tria el repartiment i indica als actors els matisos dels seus personatges després de contextualitzar les escenes, hi ha una persona que abans s'ha encarregat de dividir el film en takes o configurar el calendari de gravació perquè el film es pugui entregar a la productora a temps.

Quines tasques realitza una assistent de direcció?

Des que arriba la pel·lícula a l'estudi fins que surt, porto tot el seguiment del film. Quan arriba reviso les dates i contacto amb el traductor, que segons la pel·lícula n'hi haurà uns que seran més adients. Hi ha traductors especialitzats, com el cas dels documentals. Alguns traductors ja fan la feina d'ajustament. Encara que normalment es fa primer la traducció i després algú diferent ajusta. Si és en català, he d'anar després al lingüista. Alguns clients ho demanen en el castellà, sinó no es fa. El director de la pel·lícula se l'ha de mirar i ha de triar el repartiment. Des de producció controlem que tots els materials arribin: que tenim la pel·lícula, el guió o el soundtrack.

Totes aquestes responsabilitats recauen en una única persona?

Com som un estudi petit, aquí ho fem tot mentre en altres estudis potser hi ha figures més específiques. Quan tens el repartiment cal convocar-lo i parlar amb els actors per coordinar les convocatòries tenint en compte la data d'entrega de la pel·lícula.

Per tant, es tracta d'una organització logística i de coordinació de tots els actors que intervenen.

Sí. (Assenyalava una pantalla amb la imatge congelada, on està fent el pautatge) Aquesta pel·lícula s'ha d'entregar el dia 25, per tant el dia 21 hauria d'anar a la sala de mesclades.

El director de doblatge fa una tasca més artística?

La tasca de l'ajudant seria més administrativa. Es deia així perquè antigament l'ajudant estava enganxat al director, fins i tot a la sala. Ara és una feina més de despatx, encara que pots donar la teva opinió.

S'ha notat la industrialització del doblatge en aquest rol?

Hi ha molta més feina i la nova tècnica també fa que s'industrialitzi, juntament amb les presses. Ara tot és més ràpid i senzill.

El pautatge també es tasca de l'ajudant de direcció. En què consisteix exactament?

Abans tots els actors venien junts amb la gravació en magnètics. Ara es pot gravar per separat. Abans s'intentava que vinguessin més o menys junts. Però ara ningú ho vol. Com tothom ve pel seu compte, has de partir del text d'alguna manera perquè vinguin a realitzar la seva part. Es fragmenta el guió en trossos, que és el que anomenem *takes*. Això té dues finalitats: per una banda es cobra per número de *takes*; i després hi ha un vessant pràctic, perquè el tècnic ho pugui anar a buscar ràpidament.

Quines característiques té un *take*?

El conveni marca com han de ser els *takes*: un màxim de vuit línies per *take* i cinc per personatge. Si només parla un, són cinc línies. Si s'alternen un parell de personatges, pot anar fins a les vuit. L'ASIGE també regula el pagament per convocatòria. Tenim tota la pel·lícula en un calendari per organitzar tots els *takes*, quins actors coincideixen en cada escena, etc.

Per tant, és la divisió sobre la qual s'estructura la gravació?

És una divisió de la pel·lícula per tenir-la esquematitzada. D'aquesta manera també sabem si la quantitat de *takes* de cada actor es pot fer en una única convocatòria o en dues. Et dóna una idea de com coordinar-ho.

En quin moment del procés es fa la divisió en *takes*?

Abans de la convocatòria. A vegades ja es fa just quan es rep la pel·lícula. El millor per decidir-ho tot és fer-ho a l'inici per saber quants *takes* té cada actor. Un cop tens el guió cal pautar-lo ràpidament per estructurar la resta. D'altra banda, hi ha pel·lícules en què es va més ràpid, com les d'acció, i altres on es triga més en realitzar un mateix número de *takes*.

Hi ha algun tipus de diferència a l'hora de pautar pel·lícules de diferents gèneres cinematogràfics?

Diferències a l'hora de convocar sí, però no en el pautatge. En un Shakespeare no et faran 15 takes per cada hora mentre en una pel·lícula d'acció potser te'n poden fer uns 20. Els ritmes de convocatòria són diferents.

Rafael Calvo: “A les escoles de doblatge no ens inventem professors per donar classes”

Rafael Calvo prové d'una família d'actors de doblatge. El seu pare, que també es deia Rafael, va ser la veu d'actors de la talla de John Wayne i Gary Cooper. El petit dels Calvo posa veu a Jack Black (entre molts altres) però, sobretot, és director de doblatge. A més, va ser un dels membres fundadors de la Escuela de Doblaje de Barcelona. Parlo amb ell de la seva experiència com a director i docent.

De què s'encarrega un director de doblatge?

En el meu cas dirigeixo i també adapto el guió. Un cop reps la traducció fas l'ajust, tries el repartiment d'actors amb què treballaràs i estàs a la sala durant el procés de gravació: indiques als actors com ho han de fer, exerceixes de guia.

Amb quins criteris associes un actor amb una veu que el dobli?

Per semblança de veu, experiència, ductilitat. I molts anys per conèixer tothom i saber de què són capaços, encara que cada dia t'emportes sorpreses. A vegades et trobes gent que et creus que arriba fins el 5 i arriba fins el 9.

Durant la gravació, per tant, contextualitzes l'escena que l'actor no ha pogut veure abans?

Sí. Molts cops aconsello als protagonistes que vegin la pel·lícula abans, si poden. En cas contrari, els has d'explicar tot i els has de resumir com és el seu personatge i què està passant. També és part de la feina del director. Els actors també estan acostumats a treballar sense poder veure els films.

Per emular algunes situacions durant el film introduïu aspectes externs? Elements que donin realisme a allò que s'està doblant, més enllà de la veu.

Abans no s'era gaire partidari, però cada cop més. S'ha de fer. Quan mengen han de menjar, Spiderman gravava amb una mitja, també hem fet servir màscares. També gravar estirats al terra o en una hamaca. En una de James Bond hi havia una escena amb el protagonista estirat amb la *noia Bond* i es va fer així, estirat al terra. Infinitat de casos.

És qüestió de buscar tots els petits trucs que estiguin al vostre abast per imitar al màxim l'original?

Exacte. Abans ho fèiem amb la llengua i la boca, però van arribar els supervisors americans, que estaven acostumats a gravar amb menjar de veritat, i van començar a introduir aquests elements. Avui en dia no li fa gràcia a tothom, però sona versemblant. Si el protagonista menja espaguetis, sona a espaguetis.

És una manera d'intentar combatre els sectors més crítics del doblatge, per no desvirtuar l'obra original?

En el meu cas, intento que s'assembli el màxim possible a l'original. Però és impossible. Intentem fer-ho tan bé com ells, però no és més que una altra versió que fem i que s'ha d'acceptar com és. També hi ha gent que diu que li agrada més la versió doblada que l'anglesa. La primera és l'anglesa o la francesa, però després et pots intentar apropar-te el màxim possible i fer-ho bé.

Com contacta una distribuïdora amb un estudi?

La distribuïdora tria l'estudi i el director. Ja trien tot. Fan un càsting i escullen el protagonista entre el que els presentis. Passen un control constant. No només el cinema, sinó també les sèries de televisió. En el meu cas, tot es supervisa i el procés és més lent.

Aquest control fins i tot arriba a les imatges, amb marques d'aigua. Han incrementat les mesures de seguretat als últims anys?

Un dels altres motius perquè es faci en un estudi o en un altre és la seguretat. Si no ho tens tot preparat, la multinacional ni s'apropa.

Les mesures de seguretat tan altres poden dificultar el treball dels actors?

Sempre dificulten el treball de l'actor. Tots són per empitjorar la seva feina. Després ja depèn de l'habilitat de cada actor, del director, del mesclador. Però destorba la feina.

Creu que la finalitat del doblatge de ser transparent i passar desapercebut repercuteix en el seu reconeixement?

Com menys reconegut és, millor per nosaltres. Estem fora del punt de mira. Hi ha puristes que estan en contra del doblatge però llegeixen llibres traduïts. Em fa gràcia, perquè de la mateixa manera que no pots veure un film doblat tampoc hauries de poder llegir-los traduïts, perquè potser la traducció no és del tot bona o fidel. Ara els comandaments a distància són fantàstics, ja que pots canviar la versió que vulguis.

També està implicat en la formació de nous actors, com en el cas de l'Escuela de Doblaje de Barcelona. Com sorgeix la idea d'impulsar el projecte?

Gonzalo Abril, Carmen Ferran, el seu marit i jo vam pensar que en aquell moment el parc d'actors no tenia possibilitat de créixer i de millorar. Hi havia alguna escola, però ens vam llençar i el futur professional està format per professionals que estan en actiu. No ens inventem professors per donar classes. La realitat després et demostra que aquí estan dos anys, aprenen unes nocions bàsiques i que més tard s'han de llençar a la feina a treballar, que és el més complicat.

Manuel Osto: “El director ha d’acceptar que el doblatge serà diferent de la versió original”

Manuel Osto és director de doblatge. Osto porta prop d’una dècada exercint com a director, tasca que li agrada més que posar veu als personatges. Durant la seva trajectòria ha coordinat i supervisat el doblatge de desenes de pel·lícules. Dues de les més recents són El Lobo de Wall Street i Un Dia Perfecto, de Fernando León de Aranoa.

Què implica tota la feina del director de doblatge?

Primer inclou l’adaptació. El més habitual és que en una gran pel·lícula el director l’adapti. Et donen la pel·lícula, la veus i fas l’adaptació de la traducció que et donen feta. Cal buscar els girs de cada personatge i la manera de parlar per tal que encaixi a les boques. És passar de la literalitat de la traducció a l’adaptació al personatge. Mentre estàs treballant en aquesta part, que et fa fixar-te en tots els detalls, vas pensant en el repartiment. Com veus molts cops les escenes, penses en qui pot fer aquella veu. Després lliures a l’estudi l’adaptació, amb l’ajust i el repartiment. El següent és gravar amb cada actor. A la sala has d’intentar plasmar tot el que has mamat d’aquella pel·lícula perquè l’actor que vingui ho transmeti, ja que ell no ha pogut veure el film abans. Ell només veu els *takes*, i per tant el director té una visió molt més global.

Normalment la productora tria qui vol que sigui el director de doblatge?

En les pel·lícules potents de cinema les distribuïdores trien els directors.

Com l’actor de doblatge no ha vist la pel·lícula, la tasca i la dificultat resideix en fer-lo empatitzar amb el personatge en pocs segons?

Cal ajudar-lo perquè ho faci el més similar possible a l’original. Tots tenim els nostres trucs, però cal involucrar-lo perquè no sap de què va. Sovint els passo una seqüència abans que doblin, perquè vegin un fragment de la pel·lícula mentre explico els trets del seu personatge i què passarà. A vegades és bo que no ho sàpiguen, quan hi ha trucs del guió, perquè el propi personatge no ho sap fins que avança la pel·lícula. Però els poso en antecedents, de la situació cultural, política i l’època perquè entrin en el film.

Fins a quin punt es pot imitar l’original?

No crec que haguem d’imitar l’original al 100%. La paraula imitar no crec que sigui dita en el sentit d’imitació al 100%. A vegades les veus no s’assemblen. El doblatge és com una creació. L’original té una veu i nosaltres tenim una altra. Hem d’imitar l’ànima de la pel·lícula, el que vol explicar. El que vol explicar el personatge en aquell moment concret. Estem fent un film en un altre idioma i ells tenen una altra entonació i una sèrie de coses diferents. Cal transmetre l’ànima en un altre idioma.

Explicava el traductor Quico Rovira-Beleta que ell volia transmetre les mateixes sensacions que el film original produeix en el seu públic. Hi estàs d'acord?

Ho comparteixo. L'actor pot parlar d'una manera en la versió original que aquí amb l'entonació pròpia del castellà no funcionaria, com quan murmuren en veu molt baixeta. Aquella frase potser cal emfatitzar-la més. Si transmet molt enuig, transmetem molt enuig. Si és enuig contingut, doncs es conté, però en un altre idioma. Cal transmetre la mateixa essència. Aquesta és la dificultat. Per això en els films on es cuida molt el doblatge el director és el mateix que l'adaptador, perquè en el procés d'adaptació et fixes en tots aquells detalls. Cal parar atenció als detalls més petits.

En relació a l'adaptació, quant temps pot portar la tasca d'ajust?

Depèn del film, perquè a més no ho he calculat mai per hores. Però una bobina de 20 minuts seria el màxim per dia. *El Lobo de Wall Street* potser em va costar un mes sencer, per exemple. És el treball més exhaustiu i minuciós. El que t'entreté més.

Notes la pressió dels temps?

Sempre n'hi ha, encara que els films no ho vulguin. S'endarrereixen i fins i tot les que porten més temps arriben amb preliminars. Treballes pensant en l'estrena mundial. Encara que comencis a doblar molt abans que s'estreni, acabes corrent. Per exemple, el muntatge final d'*Star Wars* no va arribar fins als darrers 15 dies. T'acostumes, però. Però cal saber córrer sense perdre en qualitat.

En els casos de les grans estrenes, treballar amb versions preliminars que es van actualitzant permet revisar molt més el treball i evitar errors?

Exactament, encara que sovint et trobes errors de ràcord o muntatge. A vegades se't colen coses.

Notes una industrialització en el procés respecte al treball més artesanal, quan abans gravaven els actors junts?

Això s'ha perdut. En films meus hi ha alguns errors perquè quan treballava només veia una part de la imatge. A vegades treballo amb una imatge capada on només es veuen les boques. Són imatges per evitar la pirateria, però després veus el producte final i et trobes amb una frase que no encaixa. Un cas habitual és que parlis de "ploma" i sigui un bolígraf.

Per tant, les mesures de protecció dificulten la vostra feina?.

L'adaptació és més difícil, perquè no veus tota la imatge. Hi ha una anècdota molt bona en aquest sentit. Un amic em va preguntar quin era el color predominant a *El Lobo de Wall Street*, perquè em deia que Scorsese sempre té un color favorit a cada film. Sabia que estava doblant el film i m'ho va preguntar, perquè era un aspecte absolutament secundari. Li vaig contestar que no tenia ni idea, perquè la veia en blanc i negre, tapada i amb mala definició. Fins que no la vaig veure al cinema no ho vaig poder apreciar.

En el cas de *El Lobo de Wall Street*, que era el film amb més *takes* d'un únic actor, amb més de 700, com es pot treballar amb una pel·lícula tan llarga i amb tants nivells diferents de veus?

David Robles va estar 15 dies en sala amb mi. Eren 737 *takes*. Primer vam gravar tot l'off, perquè el micròfon tingués una col·locació especial per la gravació i així tingués una visió global de tota la pel·lícula. Perquè després es trobaria escenes amb crits i barbaritats i així s'anava mentalitzant. L'actor ho ha de viure. És una de les grans diferències entre els actors de doblatge i els actors de veritat, que viuen el personatge durant molt temps. En el doblatge tot és tan immediat que no et dóna temps a viure-ho. Com era un personatge molt llarg així pensaria en el film durant 15 dies. Després, a cada convocatòria feia un fragment de la pel·lícula i acabàvem amb un parell de crits perquè no es quedés afònic. Si fèiem totes les escenes de crits en un dia es quedaria afònic i no tornaria fins 15 dies després.

És un cas excepcional, per tant, que l'actor pogués veure tot el film mentre el doblava?

En aquests films amb un protagonista tan clar, a vegades les distribuïdores volen que l'actor vegi la pel·lícula sencera. Encara que depèn del pressupost. Crec que a Batman s'han fet passis privats pels actors a Londres. Però això és car.

Estan molt a sobre les distribuïdores durant el procés?

Sí. Com més gran és el film més pendents estan. Moltíssim. T'adones de la importància del film per la quantitat de gent que n'opina.

En quins aspectes us insisteixen més?

En tot el procés. Des que em donen la pel·lícula. Em revisen l'ajust, perquè ells tenen el guió original. Abans ja han revisat la traducció. Després donen el vistiplau, i si no els agrada m'ho diuen. Més tard hi ha el repartiment, que si a priori hi ha veus que no els convencen s'han de canviar. Al final de la pel·lícula, quan està doblada i mesclada, fan un passí on la veuen i assenyalen els fragments que s'han de repetir. És el que anomenem *retakes*.

Malgrat tot aquest procés, la prioritat del director de doblatge després de tot l'engranatge és que el doblatge passi desapercbut?

Treballar pel doblatge significa que el teu treball passi totalment desapercbut. Llavors significarà que està ben fet. Sempre ho dic: hem d'aspirar que la gent vagi al cinema i es fiqui en la pel·lícula malgrat que es parli en espanyol a Nova York, que no li xoqui perquè tot encaixa a la boca. Quan s'adonen que un doblatge està malament, és que alguna cosa sona estranya.

Encara que és una paradoxa a l'hora de ser reconeguts.

Però forma part de la feina. Hi va haver una època en què apareixíem al final dels crèdits. Em sembla bé en la mesura que millori el nostre producte. Però no tinc clar que ens calgui un reconeixement. Cal pensar que repetim molt les veus. Ricardo Solans dobla Robert de Niro, Al Pacino i Stallone. És una mica contraproduent que se sàpiga que fas a tants, perquè molta gent no se n'adona que és la mateixa persona. Forma part de l'encant del doblatge que es produeixi a l'ombra.

El cens és reduït i no tothom pot fer de protagonista. Per tant amb veus molt característiques pot ser contraproduent. Pepe Mediavilla explicava que en un moment determinat es va convertir exclusivament en la veu de Morgan Freeman i que això limitava la seva feina.

Com ell no cobra el mateix que cobra Morgan Freeman quan fa una pel·lícula no pot viure només d'aquest actor. Està bé que siguem reconeguts, a nivell de mèrit, sobretot entre la professió i la indústria. Però no entre el gran públic. Malgrat que hi ha grans fans i t'agrada que et diguin que els agradi. Als Goya van protestar els guionistes perquè no van aparèixer al *photocall*. I mira que són importants en la història. Es parla de la pel·lícula de Fernando León de Aranoa, però no de qui és el guió.

Com està tan a l'ombra, us afecta a l'hora de reclamar millores en els vostres drets laborals?

És molt més difícil. Com no treballem directament amb les distribuïdores, sinó amb empreses intermediàries, aquestes empreses s'han encarregat de treure'ns mèrit per pagar-nos menys. Quan et demana la distribuïdora que ho facis tu és diferent, encara que et contracti l'estudi de doblatge. Però molts cops ells poden contractar el director de doblatge. Si ens treuen mèrits ens poden pagar menys. Però també hi ha problemes similars amb els actors que només fan imatge.

Quines diferències hi ha quan es doblen dibuixos? És més difícil empatitzar amb el personatge?

Intentem imitar el tipus de veus, però les veus japoneses són totes iguals. Les noies sonen agudes, que sembla que tindran un orgasme, i els homes sonen enfadats. Per tant, vas més al text. Després tens major creativitat. Els dibuixos són més creatius. No sé com és el Bob Esponja original, però el que el dobla cada cop ho fa millor. Potser no s'assembla a l'original, però te'l creus.

Permeten els dibuixos que l'actor hi deixi més empremta?

Sí. Encara que tots els actors posen quelcom d'ells mateixos en el personatge. En el cinema tens més temps, mentre en el doblatge costa més perquè és més immediat. Però sempre n'hi ha una part.

Més encara en els actors de doblatge que sempre fan els mateixos actors.

Ja són ells. Sobretot els que tenen veus característiques. Per a mi, un dels millors dobladors era Rogelio Hernández, la veu de Jack Nicholson. No sé si s'assembla, però ja no m'interessa. Crec que se l'havia endut al seu terreny. L'única que no va doblar ell va ser *El Resplandor* i em va sonar raríssima.

De fet, *El Resplandor* forma part de la llista negra del doblatge amb *Mogambo*, per exemple.

Sí, perquè hi havia un Jack Nicholson genial. A vegades treballa amb directors de les pel·lícules, com Stanley Kubrick o Oliver Stone, i també amb espanyols que roden en anglès. Però en aquell moment Kubrick no va fer cas a la professió. Fernando León de Aranoa, en *Un Día Perfecto*, ho va fer. És la seva pel·lícula i ell la controla, però ha cedit en mi una responsabilitat

en el doblatge. Ell entén que ha fet una versió i el doblatge és una altra versió. Per tant, ha de complir amb les normes del doblatge. Per això la gent veu el cinema doblat. Perquè si no les segueixes ja sona a una cosa totalment diferent.

Com a director de l'original, un cop vols exportar el teu film, has d'acceptar les condicions que això comporta?

És el més intel·ligent. Has d'acceptar que la teva versió original serà diferent. Jo sóc un imitador. Ell és un creador i fa el guió, està a l'estratosfera mentre nosaltres estem a la terra, però posa en les nostres mans l'obra d'art perquè en fem una altra versió. Com més s'assembla al que ell vol, més s'assemblarà al film original. Però és diferent. Jo tinc els actors de doblatge, que són molt bons en la seva feina, però no és el mateix. León de Aranoa em transmetia el que era més important de les escenes i jo vaig transmetre el que ell volia.

Encara que en les macroproduccions no sempre tens l'oportunitat de parlar amb el director.

En aquest cas es va produir perquè León de Aranoa controla molt el seu producte. Però cal reconèixer que ell va permetre que treballéssim els que sabem. Crec que és important que entenguin que cal acceptar les normes del doblatge. Jo ho explico als meus alumnes: els vull fer entendre que tenen una sèrie de normes interpretatives. És com el cinema i el teatre. Ningú pot pretendre que un actor de teatre actuï de la mateixa manera que davant una càmera. Tot és més exagerat. Canvia la forma d'interpretar. Amb el doblatge passa el mateix.

Quin tipus de normes tindria el doblatge?

És el que més em costa explicar. Se'ns acusa que les veus són una mica impostades. Tenen raó. Però la veu ha de ser impostada, perquè en cas contrari la veu sona a com ens gravem en el vídeo de la boda de la meva cosina. Tots tenim una veu horrorosa si no la col·loquem. Perquè la veu soni bé, crec que cal col·locar-la. Però si no hi ha veritat sona a falsedat i impostura absoluta, sense naturalitat. Quan hi ha veritat en el que es diu, sona bé i et creus el doblatge. Per això és clau ficar-se en el paper del personatge perquè soni real.

Azucena Díaz: “El director de doblatge és menys important que abans”

Azucena Díaz, filla del llegendari actor de doblatge Joaquín Díaz, ha seguit els passos del seu pare en el món del doblatge. Azucena Díaz és administradora de l'estudi Dubbing Films, a Barcelona, i s'ha centrat en la tasca de directora de doblatge.

Per què és important el director de doblatge?

Avui en dia no és menys important que abans. Era molt important, perquè veia la pel·lícula, feia el repartiment i explicava el film als actors. Es doblava la pel·lícula amb tots els actors i es feia amb més gent a la sala. Ara és més difícil ser director, perquè la feina dels actors és més intuïtiva. Aleshores el director fa de conductor, però depèn de la pel·lícula. En alguns casos com el documental, no fa falta director.

Quines són les principals tasques?

Jo faig el repartiment de la pel·lícula, la miro i veig quines veus són les més escaients per cada personatge. Si fas un bon repartiment i l'actor és bo, la feina és molt fluida. Dirigeixo la interpretació i reviso que la sincronia funcioni.

El més important és saber transmetre el context de cada escena als actors?

Els actors que porten molts anys han vist tantes pel·lícules que ja saben si el personatge és bo o dolent. Per saber com han d'imitar el que fa el senyor no cal saber exactament a qui ha matat, sinó que val amb saber que es tracta de l'assassí. Crec que és més important un bon repartiment que una bona direcció. Perquè així és més fàcil que l'actor s'identifiqui amb el que està fent.

Quins criteris segueixes a l'hora de repartir papers?

Cal conèixer molt els actors i tenir molta experiència. També els registres de veu i saber què pot donar de sí cada actor. Hi ha alguns que són més versàtils que altres.

Un actor és més valorat quants més registres domini?

Hauria de ser així. La gràcia és treure tot el suc de cada actor, que s'enamori del personatge.

Has arribat a fer tasques d'ajust?

És una feina molt maca, tant d'adaptació com d'ajust. L'ajust és mecànic, de mida. Cal que la frase sigui igual de llarga que l'original. És posar pauses, per això és mecànica. L'adaptació consisteix en fer que l'idioma s'entengui, encara que comença per una traducció bona. A partir d'aquí es pot fer una bona adaptació per tal que l'advocat parli amb un llenguatge adient a la seva professió.

Quant temps pot portar fer l'ajust d'una pel·lícula?

Normalment trigo uns vuit o deu dies, encara que en alguns casos potser es pot completar en quatre jornades.

En qualsevol cas, aquesta feina depèn de la traducció prèvia.

Una bona traducció és molt important per poder entendre la pel·lícula i canviar les coses. Si no s'entén bé el que es diu a la versió original la tasca és molt més difícil.

En el cas de l'adaptació dels films catalans, es cuida encara més el llenguatge?

Es cuida més la correcció lingüística, perquè hi ha una partida pressupostària dedicada a això. Abans també hi era en les versions castellaneres, però l'aspecte econòmic és molt important i ara en castellà ja no es fa aquesta tasca. A més, aquí tenim una contaminació important entre el castellà i el català. Jo sóc castellanoparlant i en algunes ocasions em costa decidir. En català hi ha una figura d'un corrector lingüístic que vetlla per això.

Noteu que està l'ofici està pressionat per la indústria cinematogràfica?

Abans era una cosa més artesanal. Amb les presses que tenim ara, prou bé queden.

4.3. Actors de doblatge

Jordi Brau: “El doblatge ha perdut el sentit artesanal”

Jordi Brau és un dels grans actors de doblatge del país. Amb prop de 35 anys d'experiència, Brau ha posat veu a més de 10 actors premiats amb l'Oscar. És principalment conegut per doblar Robin Williams, Tom Hanks o Tom Criuse. A més de la seva faceta com actor, l'any 2013 va obrir uns estudis de doblatge, Polford.

Com vas arribar al doblatge?

Porto des de 1981, aproximadament. Vaig començar a l'Institut del Teatre i després vaig fer una pel·lícula amb el Ventura Pons, la seva primera. Després em vaig anar a doblar i des de llavors ja em vaig quedar.

És imprescindible ser actor per a fer un doblatge?

No és imprescindible, però forma part de la faceta d'actor. És una part de l'ofici. Hi ha gent que ve de la ràdio; altres del teatre. També hi ha qui ve a fer locucions. És interessant no tenir defectes en la parla i tenir registres diferents per després imitar l'actor que has de doblar. Per això has de ser actor, per jugar amb la veu i donar els intencions.

Tens temps per preparar els personatges amb anticipació?

Cal diferenciar, malauradament, entre el cinema i el vídeo. Abans no era així, però antigament hi havia més temps per la traducció, l'adaptació del diàleg, veure la pel·lícula i preparar-te-la una mica. Com a mínim sabies de què anava. A vegades fins i tot podies demanar el guió en pel·lícules complicades i si coneixia la novel·la la demanava i me la llegia. Però hi ha poc temps per preparar-s'ho. No és com una obra de teatre, perquè el sistema de funcionament és diferent i no t'has d'aprendre el text preparat. Abans era més artesanal. Tot i així, algunes produccions importants et donen més marge. A l'última pel·lícula gran que vaig fer, *El Puente de los Espías*, la vaig veure abans, em vaig documentar sobre el tema, havia llegit alguna cosa d'història i sabia de què anava. Això és ideal.

En les grans pel·lícules, per tant, hi ha més marge perquè hi ha una major planificació per part de la productora?

Hi ha més pressupost i es planifica més. Encara que també depèn de l'interès de cadascú. Et donen el guió, tens els teus *takes*, la veus a sala, assages diverses vegades, treus el so, graven i comproves.

A mesura que ha evolucionat la tècnica, s'han accelerat els temps del procés?

En totes les arts, fins i tot. La revolució digital va anar molt bé a nivell tecnològic, però també ha portat a un accelerament en els terminis de lliurament i en la manera de treballar. És més senzill, perquè abans hi havia la banda òptica (pel·lícula) i la magnètica (on es gravava), es creuaven i ja està. Ara és tot digital. Però també ha perdut el sentit artesanal. Paradoxalment abans també fèiem moltes seqüències junts si no et trepitjaves en el diàleg. Per tant, interactuaves. Ara moltes coses es fan en banda apart. Graves el diàleg sol, perquè és més còmode a l'hora de mesclar fer-ho en pistes separades. Però artísticament és més complicat.

És més fred, per tant.

És més fred i costa més fer seqüències d'amor o altres on et baralles amb algú. Va molt bé tenir un company perquè vas a peu i interactues. Això s'ha perdut. T'has de concentrar molt més. A vegades es nota. En canvi, en 30 anys els micròfons no han canviat.

En la línia de la evolució tècnica, has viscut l'època en què els actors no es podien equivocar perquè calia utilitzar una nova banda magnètica?

Vaig començar just amb això. No et podies equivocar. Havies de fer molts passis per gravar a la primera, perquè el material era molt car i es gravava directament sobre l'òptic. Vaig fer unes quatre pel·lícules així, amb papers petits. Els meus primers papers llargs eren amb un altre sistema. Podies equivocar-te, encara que no senties la referència del que havies fet. Només senties el que havies gravat, i per tant havies de recordar el to.

No era com ara, que s'escolta just després de gravar.

Havies de recordar com havies deixat el to. Havies d'anar amb compte, però també el director, perquè sinó es produïen molts salts a l'hora de mesclar.

Ha canviat la tasca del director de doblatge amb l'evolució tecnològica?

És similar. És semblant al teatre o al cinema. Tècnicament no ha variat, i la sensibilitat artística hauria de ser la mateixa. No sempre tria les veus, perquè a vegades depenen del client. Sobretot en les produccions grans, on es donen diferents opcions i es demanen proves. També depèn del director de l'estudi. Pels papers importants es parla molt, però després els petits ja els escull el director.

Quan estàs al faristol, en quins aspectes et fixes a l'hora del doblatge? És una qüestió d'imitació?

Hi ha diverses tècniques. Abans venien moltes veus de l'escola de radioteatre i es preocupaven de fer-ho sincrònicament. Es preocupaven que la veu anés al seu lloc i miraven el to. Poques vegades imitaven l'original. No era una tècnica tant de còpia, sinó que volien dir les coses bé i amb sentit. Jo treballo molt per imitació, que és un concepte meu. Penso que és com un instrumentista d'una orquestra: segueixo una partitura. Tens uns nivells de creació relatius, però vas condicionat per la proposta de l'actor. Em fixo en com respira, on respira, quina intenció dóna, etc. Són formes de treballar i sempre ho he fet així. Potser per això he pogut fer papers tan diferents, perquè tinc un registre de veu més neutre. Després col·loques la veu a

diferents llocs. Per mi l'important és el que s'ha fet a la versió original. Si hem de doblar, doblem-ho bé i que passi desapercebut.

Tot és imitable sempre?

Hi ha límits, perquè si fas un paio que té accent jueu del Bronx serà impossible. Tampoc pots anar a buscar una referència en un accent gallec o andalús, perquè hi ha uns estàndards que no t'ho permetin. Però pots imitar les inflexions i les intencions.

Els accents són impossibles de conservar?

És impossible. Hi ha uns tòpics insalvables. Ara hem de fer una pel·lícula del campionat del món d'escacs de l'any 1972 entre l'Spassky i el Fischer. Els que parlen amb accents rus ho tenen molt difícil. Però hi ha uns clixés, com els accents francès, alemany o mexicà. Si vas allà no parlen d'aquesta manera, sinó que és com una caricatura de la llengua. Aquí es fa un accent que passi més o menys com d'Europa de l'Est quan parlen aquest tipus de personatges, per exemple.

Intentes que amb la interpretació es reconegui que és estranger.

Imites els tòpics. Tampoc els xinesos parlen amb la "L" d'aquella manera. Però són uns tòpics que funcionen. També passa amb les traduccions i els jocs de paraules. Algunes fórmules funcionen molt bé en l'original però en castellà has de buscar una traducció aproximada. Les referències d'humor són molt complexes. A més, ha de ser alguna cosa que es pugui dir i no acaba de ser una traducció literal.

També hi ha problemes amb les referències culturals. Per posar un exemple recent, *La Gran Apuesta*. Apareixen personatges famosos en l'imaginari nord-americà com Margot Robbie o el cuiner Anthony Bourdain que potser el públic no coneix.

També és una pel·lícula difícil a nivell de vocabulari, amb molt lèxic que s'ha suavitzat. Vaig parlar amb el director de doblatge i m'ho va reconèixer. Però on ho atures? Avui tenia una pel·lícula en què es deia "*Vaig trobar entrades al backstage*". Si ho deixes en castellà, has de buscar un símil. Si va a tota Espanya, potser no ho entendràs. Com a traducció és un repte. I a vegades, quan has trobat una solució, no va bé de boca a l'hora d'ajustar-ho.

Deia el traductor Quico Rovira-Beleta que ell intentava que la reacció al públic fos similar a la reacció de l'audiència nord-americana.

A més parlem de pel·lícules de llengua anglesa. Quan vas a l'alemany, finès o coreà, l'expressivitat es complica moltíssim perquè la gestualitat tampoc és la mateixa. No t'ajuda. Però és apassionant. L'èxit també depèn dels pressupostos, perquè hi ha coses que es doblen molt malament. No per malícia, sinó perquè se suposa que es va amb molta pressa o hi ha molt volum de feina.

En el cas dels doblatges de mala qualitat, quines creus que són les causes?

Crec que tots els passos es fan ràpids. I en molts llocs falta una sensibilitat del que s'està fent. Les presses, sigui per la necessitat de facturació o perquè tant li fa. És com si tens un restaurant i ho fas de qualsevol manera. Cal fer-ho amb una mica de gust.

Quan treballes, notes la pressió del temps pels lliuraments que s'han d'estrenar aviat?

Hi ha pressions, però depèn de si és raonable o no. Les de cinema acostumen a ser més raonables. Ara faig poc català, però als inicis de TV3 gairebé no tenien estoc i les pel·lícules anaven pràcticament per l'endemà, de manera literal. Havies d'estar fins altes hores del matí, perquè es procurava doblar bé. Ara hi ha més pressa dels estudis per facturar.

Parlant del doblatge en català, notes diferències substancials en la forma de treballar?

Absolutament. Abans es cuidava molt més. Hi havia una consciència del que s'estava fent. Avui a TV3 l'únic que importa és el pressupost. Fa uns anys vam arribar a tenir un nivell de qualitat excel·lent. Es treballava molt bé i hi havia molts primers espases, entre els quals m'incloc. No ho dic amb pedanteria, perquè tinc un currículum de 30 anys on he doblat 10 Oscars. Ara el català s'ha deixat caure i és una llàstima. A la televisió la qualitat ha baixat en picat.

Més en televisió que en cinema?

Sí. També perquè al cinema se'n fa molt poc. Crec que no els funciona bé, perquè també s'hauria de parlar molt de la política d'inversió i de com es fa el cinema català. Quan es dobla per cinema hi ha més temps, però són pocs casos.

Abans deies que la teva veu et serveix per adaptar-se a diferents rols. Un actor de doblatge és millor valorat com més veus sap fer?

Depèn del client. Hi ha gent que té una veu meravellosa i ho fa molt bé, malgrat que els reconeguis sempre. El que et permet és fer més coses. També arriba un moment en què seleccions que vols fer i què no. També hi ha gent que no té una gran veu però que ho fa molt bé. La ductilitat depèn de cadascú i de les ganes que tinguis d'investigar i trobar uns registres diferents per poder aguantar tota una pel·lícula.

El cens d'actors de doblatge és més o menys limitat i cadascú acaba fent diferents actors. En el teu cas, Tom Hanks i Tom Cruise per citar-ne dos de famosos. En què et fixes a l'hora de treballar perquè la veu sigui diferent entre tots dos en el doblatge?

Ho has de veure quan dobles la pel·lícula. Sé com posen la veu. Quan són personatges més caricaturitzats et permeten jugar molt i trobar un registre que sembli creïble, com passa amb Forrest Gump o alguns personatges del Robin Williams. Un cop queda creïble, cal saber-lo aguantar. Si no són personatges tan caricaturescos és qüestió de col·locar la veu. Sé on la poso quan tinc Nicolas Cage o quan tinc Tom Hanks. És simplement això.

Per tant, col·loques la veu d'una forma diferent per tal d'imitar-los.

Exacte. Si passa desapercebut i la gent s'oblida que està doblat, perfecte. Quan es fixen en el doblatge significa que està mal doblat. Per exemple, a *El Discorso del Rey*, era un registre

normal, però com tartamudejava quedava bé i la gent s'oblidava. Crec que això és el més important.

Que t'oblidis que és la mateixa veu que un altre actor en una pel·lícula anterior.

A vegades és inevitable amb veus molt característiques, que et sonen. Però després t'oblides. També hi ha coses que marquen molt. Per exemple, fer un protagonista d'una sèrie molt longeva amb una veu molt característica, com és el cas de *House*. Això és lògic.

En aquest sentit s'expressava Pepe Mediavilla, que es va convertir exclusivament en Morgan Freeman.

No ho pot dissimular. També passa amb el Constantino Romero o el Solans. No la poden tapar. Però Solans fa Robert de Niro i Al Pacino i saps que és ell, però ho fa molt bé.

Quan fas un actor durant tant de temps, ja pots posar el pilot automàtic i l'agafes més ràpid?

A nivell tècnic sí, però no a nivell anímic. Si són bons actors, hi ha moltes sorpreses. Però quan has doblat molt et fas molt amb ell malgrat hagi fet molts registres. El Robin Williams n'era un exemple.

Amb més de 30 anys d'experiència, notes que el doblatge és una feina reconeguda?

Portes endins, sí. Però molta gent del cinema creu que el doblatge és un problema. Una sèrie de directors de cinema espanyol n'estan encantats, però altres l'odien. Tampoc té gaire sentit, perquè quan han de rodar amb un actor anglès una producció espanyola l'han de doblar perquè el mercat ho demana. És una molt bona escola d'actors i dona molta feina al sector entre traductors, ajustadors, actors, etc. Després també poden fer teatre o cinema. A més, en cinema espanyol molts films s'han de doblar després. A alguns els hi costa més, clar. Alguns directors són absolutament antidoblage. Altres el valoren com una part de l'ofici. Quan fem cursos o col·laboro en curtmetratges sempre dic que és una tècnica molt important de la qual no en pots prescindir. Si va a festivals i et funciona, t'interessarà doblar-la. És el teu producte i t'interessarà que quedi bé. Et donarà uns diners, a més.

Fins i tot des de la visió d'un director espanyol, i imagino que també des de fora, el doblatge permet que arribi a un públic més ampli.

Sí. Jo he anat a doblar a França un parell de vegades. Una d'elles va ser una pel·lícula del Bardem, perquè volien algú que parlés amb accent. El sistema francès és totalment diferent: el respecte és màxim. També als Estats Units. És brutal. Forma part de la indústria i ho tenen claríssim. No estan amb aquesta filosofia. Fins i tot films com *La vida es bella*, la van doblar en anglès perquè en italià original no la volia ningú a nivell comercial. És una cosa del mercat. A mi m'encantaria llegir Rilke en alemany, o autors àrabs i russos.

Es treballa de forma gaire diferent a França?

La tècnica és diferent. Tenen un altre sistema. Treballen amb banda de ritme. Com un subtítol que apareix a pantalla, i quan arriba la marca parles. Com un karaoke. Miren la lletra, no la

boca. Ells busquen que la veu vagi al mateix lloc que l'original. Em diuen que a Espanya mirem la boca i l'expressió. També tenen una mesura més llarga que el nostre *take*.

Pel que fa a les mesures de seguretat en grans produccions, afecta la vostra feina?

Primer vèiem les pel·lícules en 35mm perfectes, però amb la pirateria van arribar les marques d'aigua: amb el logotip de Warner o codis de temps. En casos extrems només s'obre un cercle per la boca, però a mi mai m'ha passat. Em van dir que una pel·lícula arribaria així, i jo vaig dir que no la doblaria. Al final va arribar amb uns condicions més normals. Habitualment les veiem en blanc i negre i una mica difuminades. Ens costa més, però és un fenomen comú a tota Europa. Ve d'Estats Units, que tenen la paranoia de la pirateria. Però el 90% de la pirateria la tenen allà.

Amb la baixa qualitat de la imatge es perden els matisos de la interpretació?

Sí. També els pots apreciar si tens l'oportunitat de veure la pel·lícula sencera. Però cansa a l'hora de fer la feina. No n'hi ha prou amb interpretar-la, sinó que també tens la sincronia.

Quan has dirigit pel·lícules, en quins aspectes incideixes més?

Dirigeixo poc, però ho visc molt. M'agrada. És interpretació i la tècnica la pressuposes en els actors. El que m'importa més és que s'assembli al màxim. Expliques què li passa al personatge, veus la seqüència i l'ajudes a donar una referència per on ha d'anar el personatge.

En arribar l'actor sense veure el film, una de les parts més importants és el context?

L'actor també té la partitura de l'original. Si la traducció està bé, t'ajuda molt més. Però hi ha una pauta. Sobretot amb llengües que coneixes. En cas contrari t'has de confiar més de la traducció i més o menys del que sembla que indica la gestualitat. En alguns films pot semblar que l'actor està sobreactuant i per aquells països és normal. O els xinesos, que canten.

S'introdueixen elements externs durant el doblatge? Com el menjar o similars?

No. A vegades s'ha fet, però és una barbaritat. Perquè si estàs menjant i t'has de posar un tros de pa a la boca, la seqüència sonarà diferent a cada repetició i t'embruta més del que t'ajuda. No has de córrer per la sala quan el paio corre. No és veritat que hakis de menjar. Pots provar-ho com experimentació, però no és cert perquè mai sortiria igual quan enganxes la seqüència.

En relació amb l'estudi de Polford, que has impulsat. Com sorgeix?

La idea sorgeix de recuperar la manera més artesanal de treballar i de guanyar-se la vida d'una altra manera que no ens obligui a estar sempre pendents del telèfon. Volíem buscar una perspectiva de futur. Artísticament està funcionant bé, però econòmicament és difícil perquè és un estudi amb unes condicions i instal·lacions molt bones però que encara s'està fent un lloc. Estem tocant moltes coses i això és bo. Hem fet publicitat, doblatge, formació... Tenim el Dolby Atmos i hem fet mesclades. De cinema espanyol ens han vingut molts films. Entre elles *El Rey de la Habana*, nominada als últims Gaudí.

Intenteu que es pugui treballar amb més temps amb els films que feu?

Intentem treballar el millor possible. Contractem bons professionals, paguem quan toca i ens involucrem molt amb els projectes. El client fa el passí amb nosaltres, estem allà per explicar-li les decisions. Anem a la qüestió artesanal. Això funciona perquè els clients han repetit, però també ens agradaria tenir-ne més. Però només fa dos anys que tenim el nou estudi. Fa tres anys que vam engegar el projecte.

En què insistiu a les persones que aprenen en els cursos de formació a Polford?

S'incideix en la qüestió artística, que és la més important, i també en la tècnica. També hem fet cursos per professionals. En molts llocs es treballa molt ràpid. Per exemple, escoltant els auriculars al mateix temps que parles. Això ho evitem. Insistim en fer la feina més artísticament. La diferència amb altres llocs és que les classes les donem nosaltres. És important que vegin de primera mà com fem la feina. No només ho fan, sinó que ho veuen. És molt didàctic.

En el cas dels actors que només feu vosaltres, intenteu portar aquests films a Polford?

A Polford fem els que ens vénen. Si els films van a altres estudis depèn de cadascú. Jo vaig fer *El Puente de los Espías* a un altre estudi on vaig de tant en tant, que és *Deluxe*. La pel·lícula va anar allà i coneixia la supervisora americana. Tenia l'opció de fer-la allà o no fer-la. El Luis Posada també treballa d'una altra manera. Però jo hi ha estudis i directors amb els que no treballa mai. Jo he escollit molt. Si no m'agrada, no hi vaig.

Hi ha molta diferència en la forma de treballar dels diferents estudis?

Absolutament.

En quins aspectes es percep?

En tots. Artístics, bàsicament. També en la qualitat de so. Estudis de so no n'hi ha gaires, però n'hi hauria d'haver menys. De televisió n'hi ha molts i també n'hi hauria d'haver menys. A vegades poses la televisió i et pots trobar productes que estan bé i altres que són un desastre. Fins i tot en el *prime time*. Però és així.

Com veus el futur del doblatge?

A nivell de qualitat ho veig complicat, perquè la voluntat és fer grans grups i contractar gent per fer un volum de feina. Per tant es perd a nivell artístic. A nivell de feina, el mercat en demana. Hi ha gent que mai veurà la pel·lícula subtítulada a casa perquè està fent altres coses alhora. O gent que no voldrà llegir, i menys a televisió. A més, el procés de subtítolació també és car perquè es faci bé. Els subtítols són complicats perquè tenen uns espais concrets i cal una gran capacitat de síntesi. És molt complex subtítular un film de Woody Allen. Et perds moltes coses excepte si ets bilingüe. També has de saber llegir ràpid i bé. El que digui que no, és esnobisme. A mi m'agrada molt veure-les en versió original. I moltes les he de veure sense subtítols.

Es parla poc de les limitacions de la versió subtítulada en relació amb els defectes del doblatge?

Hi haurà gent que la voldrà de diferents maneres. A mi a vegades m'agradaria veure una pel·lícula en anglès subtitulada en anglès. Al final són opcions comercials. Sempre hi haurà una quota de doblatge. També ha estat un instrument de normalització de la llengua. Ara ho estan fent els finesos i els portuguesos, que doblen els dibuixos i abans no ho feien. Els hindús i els russos també han començat processos similars. Normalment doblen les llengües potents: espanyol, francès, alemany i italià. Totes ho fan.

Cadascú a la seva manera, d'altra banda.

Els italians ho fan com nosaltres, però posen més text perquè els paguen per quantitat de temps. Els alemanys treballen amb un sistema d'auriculars. Diuen que el doblatge espanyol és el millor d'Europa. Ho és perquè no està tan condicionat per la sincronia i et pots centrar molt més en la interpretació que amb els auriculars.

Quan interpretes t'aprens el *take*?

Hi ha tècniques. L'ideal és aprendre-ho, però costa. En alguns moments també pots donar un cop d'ull. Però sobretot, més que dir les coses bé, cal saber el que dius per respectar la interpretació i ficar-te en la pell del personatge. També cal una bona traducció, que serà magnífica si no és literal i hi ha una correcció d'estil. Per exemple, el Quico Rovira-Beleta ho ha aconseguit en alguns films. Quan et trobes el text així el pots interpretar molt bé.

Els cops que has dirigit, també t'has encarregat d'ajustar?

Normalment ho faig. A vegades no he pogut i li he demanat al traductor. Però procuro fer-ho i es fa pesat. A més, jo en sé poc i n'estic aprenent. Per mi és millor que el traductor i l'ajustador no siguin la mateixa persona perquè passen dos ulls per sobre de la mateixa cosa. El traductor-adaptador se'l van inventar els catalans, perquè els interessava molt el tema gramatical. Però per mi les incorreccions es poden discutir després, perquè la llengua és així.

Quan fas l'ajust, perquè et quadri en boca, tems estar-te allunyant del significat original?

Hi ha d'haver-hi uns límits. Però el responsable últim és el director de doblatge. No ho són el traductor ni l'adaptador, que fan la proposta. Ell té l'última paraula.

Els actors esteu reconeguts com autors a nivell de drets?

Nosaltres no som autors. L'ajust sí que està considerat, com també la traducció, però nosaltres no tenim aquesta condició. Tenim una part de drets d'explotació d'ASGE.

Pepe Mediavilla: “Encara forço per fer Morgan Freeman perquè no hi ha substituïts”

Amb 76 anys, Pepe Mediavilla és l'actor de doblatge més veterà que queda en actiu. Quan començava, un dels seus referents, Felipe Peña, li va dir que mai posaria veu a cap galant protagonista, però que sempre tindria feina. Peña no es va equivocar, ja que amb més de mig segle d'experiència al sector, Mediavilla assegura que ha participat en més de 2.800 pel·lícules. Des de fa una dècada ha reduït les seves intervencions i únicament ha doblat Ian McKellen a la saga del Hobbit i al que ja és gairebé el seu alter ego, Morgan Freeman.

Com va sorgir la primera oportunitat de treballar en el doblatge?

Pel teatre. Després va venir la ràdio i a partir d'aquí van escoltar la meua veu, els va agradar i em van trucar per fer-me la prova. Llavors no hi havia escoles. Havies de venir de la ràdio, que és la mare de la interpretació a través d'un micròfon. No veies res, sinó que havies d'interpretar mitjançant la lectura.

De fet, la majoria d'actors de doblatge d'aquella època donen el salt a partir de la ràdio.

A Barcelona hi havia tres grans emissores: Ràdio Nacional, Radio Espanya de Barcelona i Ràdio Barcelona. Cadascuna tenia un quadre d'actors que feien sèries i radioteatre. Sense la televisió, la ràdio oferia entreteniment. Tard o d'hora vam acabar al doblatge. Va ser l'època daurada del doblatge, tant a Barcelona com a Madrid. Durant l'època daurada molts dels directors eren primers actors, que van convertir-se en mestres de l'època.

Hi havia més temps que ara per preparar els papers?

No tenies un guió per preparar, no sabies què anaves a fer ni el personatge que et tocava. Et trucaven, el director repartia els personatges i a la sala t'explicava com era la pel·lícula i el teu paper. I t'espavilaves. Calia posar la veu amb la cara del personatge i seguir el que deia el director. Tot en uns cinc minuts. D'altra banda, llavors assajàvem molt més, però ja ho fèiem allà mateix. Si ara es fa en dos passis, abans en fèiem uns cinc, fins que el director no et deia que estava bé.

Quines diferències hi ha amb els actors clàssics de llavors?

En aquella època vam tenir uns grans actors com a mestres. T'ajudaven i eren molt amables. Quan veien algú que podia despuntar li donaven un cop de mà i el formaven. Tenien la idea que les generacions s'acaben i que calia un relleu. Això no es fa ara. En el meu cas no hi ha substituïts. Per això forço els films de Morgan Freeman, perquè no hi ha ningú per fer-los. Va ser una època en què tothom estimava el doblatge. Si no l'estimes, millor que et dediquis a una altra cosa. La interpretació que tu puguis fer va directament al públic. Si no arribes al

públic, si no l'emociones, és un fracàs. Això només ho tenia la gent que venia de la ràdio o de l'institut del teatre. Per un actor és molt important que cada dia tinguis un personatge diferent i hagi d'interpretar-lo d'una forma diferent. Cada personatge et dura unes hores.

Per què creu que no hi ha substituïts?

Per falta d'interès. A la vida hi ha cicles. Entre la crisi, el poc treball que hi ha, la forma d'actuar de les empreses i les distribuïdores, que busquen reduir costos de tal forma que sempre pateix l'actor, del doblatge no es pot viure en l'actualitat. Jo podia viure'n. Perquè surti més barat ara han collat a l'actor. I ara ens han ofegat. Ara han entrat persones a qui mai ha importat el doblatge però que fan molta gràcia. I això és una professió.

Cal ser necessàriament actor per dedicar-se al doblatge? O només imites?

Cal ser actor. Imites perquè la teva veu ha de quadrar amb la cara, tot ha d'anar unit. Quan interpretes la gent s'ha de creure que aquella persona està parlant de veritat. Aquesta és una de les facetes més importants del doblatge. Mai he fet un galant, perquè he nascut amb aquesta veu, que no encaixa amb aquests personatges. Però la meua veu durant molt de temps m'ha permès incloure-la en qualsevol tipus de personatge vell, brusc, etc. Durant 51 anys, mai he deixat de treballar. Depèn del domini que tinguis de la veu. En això també influeix el director, que fa el repartiment i té l'obligació de conèixer totes les veus del mercat per escollir-ne la més adient.

El director també contextualitza les situacions als actors?

Una empresa dona una pel·lícula a un director. Llavors ha d'ajustar la pel·lícula, després fer el repartiment, perquè mentre l'ajusta (triga uns 7-10 dies) va coneixent els personatges. No sempre encerta, perquè no es parla igual quan prens un cafè o dobles un film.

Per una bona interpretació, el més important és empatitzar amb el personatge?

Quan fas un actor durant molt de temps, arriba un moment en què ets aquest personatge. En el meu cas, amb Morgan Freeman. Quan li veus la cara ja has de canviar el xip per parlar com ho feia en l'anterior pel·lícula. Després pujaràs o baixaràs el to segons la interpretació i seràs més enfàtic, també en funció de l'argument. La gent arriba a creure's-ho. He fet conferències arreu del país i he d'especificar que no sóc Morgan Freeman, sinó que sóc simplement la veu. T'identifiquen tant que no es plantegen que aquell actor nord-americà tingui una altra veu.

Vostè posa veu a diferents actors, com Morgan Freeman i Ian McKellen. Quins matisos hi ha perquè les veus siguin diferents en la versió doblada?

Això ja depèn del xip. Ian McKellen és més vell, té barba, l'època és quasi medieval mentre l'altre és un personatge actual. No es parla de la mateixa manera. La forma de parlar de McKellen és més lenta. He de parlar d'acord amb la rítmica del personatge i emfatitzar uns moments més èpics, en la línia del que és *El Senyor dels Anells*. Allà és on has d'entendre que requereix cada situació. Per això jo assaigo més que altres. Primer perquè ho vaig aprendre així. Després, perquè ja ho he assimilat. Quan veig un personatge, escolto el passi en VO i a partir d'aquí em faig una idea ràpida. Ja tinc la ment entrenada per saber com ho he de fer. Això

depèn de l'experiència i la teva dedicació. No ho tenen els que ho fan per guanyar tres duros o perquè la família els escolti.

Totes les veus són aptes pel doblatge?

Has de parlar normal. Si forço la veu, la cago. Perquè una veu forçada no va amb el personatge. Quan et trien amb un personatge és perquè la veu va amb la cara i és la teva veu. No s'ha de sobreinterpretar, que és un clàssic. Perquè si vas amb una veu falsa ja no encaixa. El que no funciona se'n va al carrer, sobretot ara perquè el moment és dolent. No hi ha gent que ensenyi, i els que hi ha no volen perquè cobren una punyetera merda i llavors no es guanyen la vida amb això.

És possible viure del doblatge en l'actualitat?

Excepte una minoria, unes 15-20 persones a Barcelona, l'actor de doblatge no es guanya la vida amb el doblatge. Abans no cobraves per viure sobrat, però treballaves cada dia i podies viure de la professió. A mi m'ha salvat que la meua veu s'acoblés a molts personatges. Fins fa deu anys, treballava cada dia. Després Morgan Freeman es va fer famós i es va identificar la meua veu amb ell. Això significa la ruïna, perquè com a molt farà dues pel·lícules a l'any. Llavors t'has de buscar alternatives, com la poesia, que és meravellosa perquè l'actor de doblatge sap interpretar el que la història vol dir.

També una sortida habitual és la publicitat.

Però la publicitat depèn del client. En no haver-hi imatge, el to te l'has d'inventar i és més difícil. Tens una senyora que fregeix unes patates, però sense una imatge a seguir. Els anys et porten a tenir una gama de tons que després et serveix. Instintivament ja saps quin tipus de veu li has de posar. Tot és pràctica i que t'agradi. Perquè si no t'agrada no aguanten tornos de set hores. Però vaig limitar la meua activitat fa 10 anys perquè estava saturat. Llavors arriba un moment en què ho perds, perquè el doblatge requereix molta pràctica.

Quins són els tornos horaris més habituals?

Són set hores pel matí i set hores per la tarda. Has de cuidar la veu per aquest motiu, que sigui una veu potent i natural. Si és un so natural no faràs malbé les cordes vocals. És clau parlar amb naturalitat perquè no piquin les cordes vocals. Són tècniques que has de fer servir.

Té la sensació que el doblatge abans era artesanal i ara s'ha convertit en una indústria?

Totalment. Espanya té la fama de ser el país que millor dobla, perquè és una feina artesanal. Sobretot abans, encara que també ara. És la nació que millor dobla, però ara es dobla malament i es fa ràpid. Per força ja no ho entens tot. Nosaltres remarcàvem molt les paraules perquè totes les frases s'han d'entendre fins al final, perquè sinó et carregues el film. Hem de *timbrar*: no cal cridar, sinó parlar de tal manera que s'entengui el que diem sense xisclar. Però calen anys per arribar a dominar aquesta tècnica. Als joves els sembla molt bonic doblar, però al tercer dia es cansen.

Com ha canviat la vostra forma de treballar amb el progrés tècnic?

Ha canviat a millor. Avui en dia els tècnics són capaços d'aguditzar la veu, baixar-la i fins i tot quadrar frases en què has parlat fora de boca. Al cinema veuràs que tothom està en boca: això és culpa del tècnic. El tècnic és el gran salvador de moltes pel·lícules i de moltes persones que ho fan fatal. El so també ha millorat. Només hi ha un problema, amb algunes pel·lícules importants. Hi ha alguns que prefereixen que la música sigui més potent que la veu, i això ja depèn del criteri de cadascú. Si el tècnic no és prou bo pot haver-hi algun problema del conflicte amb els volums. També es feien els sons a les sales. Això s'ha substituït pel soundtrack, que és on venen tots els sons generals que no s'acaben d'identificar. El doblatge és com una motocicleta. Tot és molt senzill, però si li treus un cargol ja deixa de funcionar. Si no es treballa en equip la pel·lícula és un desastre.

Abans coincidien diferents actors per gravar una escena en la mateixa sala. Això també ha canviat?

Segurament es feia fins els anys 80. Només hi havia un micròfon, com ara, i si hi havia sis persones en una mateixa seqüència les sis havien d'estar allà. T'espavilaves per entrar en el moment adient. Hi havia més complicitat, perquè contestaves el que et preguntaven. Ara tot es fa en banda apart. Jo procuro ser l'últim en gravar per escoltar els altres i encaixar amb el seu so segons el que em diuen. Al doblatge el ritme és primordial: sempre t'has d'acoblar al personatge. De la mateixa manera que també tindràs un producte diferent si canvies de sala a mitja pel·lícula, perquè la sonoritat serà una altra. Estan equipades amb panells a les parets per tal que el so no reboti.

L'objectiu de tot actor de doblatge és passar desapercebut, que l'espectador no pensi en el doblatge?

En el moment en què l'audiència pensa que alguna cosa ha fallat, sense saber què, el problema és del doblatge. El més important del doblatge cinematogràfic és que vagis al cinema a relaxar-te i que t'ho donin fet perquè surtis satisfet de la sala.

A vostè li passa que quan va al cinema només mira boques?

És un defecte d'ofici. Sobretot dels que hem ajustat. L'ajustament és clau, perquè la longitud de les frases és diferent. Per tant has de buscar una semblança per dir el mateix en el mateix espai. Perquè d'altra banda has de córrer quan potser el personatge parla poc a poc. L'ajustador no està pagat. Has de veure el film molts cops, buscar un diccionari de sinònims, buscar tots els substituïts d'una paraula...

Que digui el mateix amb un to similar.

És molt complex. El públic no sap el que un actor pateix per fer una seqüència que et satisfaci. No hi ha res pitjor que anar al cinema, veure una pel·lícula que has doblat i que pensis que has fet una merda. Això enfonsa a qualsevol.

Considera que el doblatge està reconegut? Ja no parlo pel públic, sinó també dins el gremi dels actors.

En el moment en què estigui considerat les distribuïdores i productores hauran de pagar més. Per tant no convé. Així com el cinema en imatge està reconegut perquè surt la cara, no és el cas del doblatge, perquè la distribuïdora creu que ho pot fer qualsevol. Ara m'ha arribat una sèrie de 8 documentals científics de Morgan Freeman. Jo ja havia fet 3 temporades, però per les properes 8 he demanat que la traducció no sigui literal i que estigui ben ajustada. Si tot el que diu Freeman no ho pot pair el públic, perquè no té prou coneixements, com a mínim s'ho ha de creure. Si no ho aconsegueixo, serà un fracàs. El preu es pot discutir perquè a mi m'agradí doblar Morgan Freeman, però ràpid i sense ajustar no és possible. Ho faré en el temps que cregui convenient.

Entrem aquí en la transformació del doblatge en una indústria que no cuida tant la qualitat.

La indústria sempre repercuteix en la qualitat. Abans el més important era la qualitat. El distribuïdor preguntava a l'empresa el preu i el pagava perquè la pel·lícula quedés bé. Ara no els importa.

Fins i tot en les grans pel·lícules?

Si venen els supervisors nord-americans llavors ja és una altra història. Ells estan a la sala, coneixen els dos idiomes i saben com s'ha rodat. Si no segueixes les seves indicacions no cediran. També quan arriben professionals que porten treballant tota la vida, que ja saben com funciona. Em passa a mi amb Morgan Freeman, perquè jo sóc la persona que més vegades ha doblat a Espanya a un mateix actor. Però no hi ha tanta longevitat en els actors. De fet, n'hi ha més en la gent més gran que en la veu jove. Perquè els actors joves tenen data de caducitat, es fan vells i sempre han fet galants... Amb els vells sempre són els mateixos.

Abans els més joves feien sala per observar i aprendre l'ofici?

Ara ja no es fa. Jo vaig començar amb els papers més petits que un es pot imaginar, però cada dia anava a l'estudi a escoltar els meus companys. Veia com ho deien, com avançaven la seva entrada, com treballaven. Allà és on estava l'escola. A més tenies un gran professor que t'ensenyava perquè veu el teu interès i et considera una opció per donar continuïtat a la professió. Jo tinc dos fills a la professió. La meua filla gran, que fa d'Angelina Jolie, i el meu fill petit, que dobla espots de televisió. Van viure l'escola del seu pare, quan els mestres vivien. Jo els vaig aconsellar que anessin a escoltar-ho, i a partir d'allà van ser les seves qualitats les que van pesar.

Creu que hauria d'existir algun tipus de premi o reconeixement per donar major visibilitat al doblatge?

La majoria de premis te'ls donen quan et marxes. No puc entendre com els Goya ni nombren el doblatge, perquè forma part de la indústria del cinema. Admeto que no es pugui donar un premi al millor actor, perquè en el doblatge això és molt difícil. Però sí una menció al film millor doblat en un any, per exemple. Però hi ha una enemistat, no sé per què. Si la teua cultura et permet anar a veure una pel·lícula en VO i doblada, pots veure les dues i comparar-les. Jo no suportó l'original perquè no sé mirar la pel·lícula, la fotografia, les actuacions, escoltar i llegir els subtítols. Jo entenc que hi hagi gent que li agradi la versió original, però cal dominar l'idioma o llegir molt de pressa.

Molts cops només es pensa en les versions angleses quan es parla de versió original i no en la resta.

A més que a Espanya no tothom sap anglès. Hi ha molts pobles i molta gent gran amb poca formació. Què fem amb tots ells? Em sembla molt bé que als nens se'ls ensenyi anglès des de petits i que vegin contes en aquest idioma. Però passaran diverses generacions. Després ja escolliràs el que més t'agradi.

Les mesures de seguretat i protecció dels films afecten la forma de treballar dels actors?

Jo només he fet dues pel·lícules amb la pantalla negra i que només s'obri el forat perquè se li vegi la boca. Si el teu personatge parla en *off* no veus res. Vaig dir que no tornaria a fer-ho. És ridícul. Has de contar a l'hora d'entrar i de cop t'apareix el personatge quan comença a parlar. És difícil de quadrar. Hauran de ser els propis actors els que es neguin i vegin que no es pot fer així. O que una pel·lícula es gravi en més dies i augmenti el cost total del film, cosa que no interessa a l'empresari. De la mateixa manera que a vegades s'intenta dir a l'ajustador que un *take* s'estructuri de tal manera que el composin 7 línies en canvi de 4. Creuen que així es farà més ràpid, però potser trigues més temps en gravar cada *take* i no surt a compte perquè és més difícil de quadrar a nivell de sincronia.

Com veu el futur del doblatge a mig termini?

Crec que el doblatge no s'acabarà mai. Perquè el nostre idioma no el perdrem, i mentre existeixi el castellà, el segon idioma al món, sempre hi haurà gent que no tingui l'oportunitat d'estudiar anglès a la perfecció. Ni m'atreviria a dir que passaríem a un 50-50% de films en original i doblat. També hi haurà estrangers que aprendran el castellà mitjançant la televisió. Són cicles. Però dubto que torni l'edat daurada perquè la gent que va substituir la generació anterior ja té 44 anys i darrera seu no hi ha ningú. No hi ha perquè ningú se n'ha ocupat i no hi ha mestres. Sóc enemic de les escoles de vividors, dels que mai han fet una pel·lícula a la seva vida i posen una escola de doblatge. Però em semblaria bé que l'estat muntés una escola oficial com l'institut del teatre.

Alejandro Ávila: “El doblatge es cuida poc perquè els clients no ho demanen”

*Alejandro Ávila és un dels referents del doblatge a Espanya. Actor i director de doblatge durant més de tres dècades, ha compaginat la seva faceta artística amb el periodisme. Però, a més, ha recollit les seves experiències i investigacions respecte el doblatge en un parell de llibres. Són *El Doblaje* i *La historia del doblaje cinematográfico en España*, que a finals del segle XX es van convertir en dues de les primeres obres bibliogràfiques sobre la professió.*

El doblatge ja existia abans del Franquisme, però s'associa el doblatge a aquesta etapa. Per què?

Tots els governs han utilitzat els mitjans de comunicació d'una forma o una altra, i els dictadors no eren diferents. Franco no era diferent i va fer servir el doblatge i la propaganda per difondre la moral de l'època. Hi ha coses tan ridícules com una pel·lícula on el protagonista es deia “Cristo” i la censura no ho va autoritzar. També *Casablanca* o *Mogambo* són casos molt famosos. Hi va haver censura fins ben entrats els anys 70. També amb la democràcia.

Es va mantenir la censura després del Franquisme? Fins quan?

D'una altra manera, però també n'hi havia. No deixava de ser una manipulació de la pel·lícula original. En el cas de *TVE*, amb diners públics, no s'acceptaven determinades marques que sortien a les pel·lícules. Si un senyor vestia Armani es substituïa per “traje de seda”. Hi havia una senyora a *TVE* que s'encarregava de corregir tots els guions que passaven per televisió. Això es va produir fins a principis dels 2000, quan aquesta dona es va jubilar. Si l'original deia que portava un Rolex, et posava “rellotge d'or”. També algunes expressions que no els semblaven apropiades les censuraven per molt que ho digues l'original.

Encara es mantenen algunes d'aquestes pràctiques avui en dia?

Crec que no, encara que no sé fins a quin punt. Si reflexiones sobre què fa el doblatge al cinema, arribes a la conclusió que estàs fent una nova versió de l'anterior. No és exactament el mateix, sinó una versió diferent. Però la manipulació potser comença pel títol. Això és per tendències comercials, perquè el productor considera que aquest títol es vendrà millor. Perquè qui té gran culpa de la possible manipulació no és l'actor ni el director de doblatge, que són professionals i vetllen per la integritat de la pel·lícula. El que fa més mal a un director de doblatge és que canviïn quelcom respecte l'original. Si un actor surt massa creatiu i realitza gestos que no s'ajusten al film, el director li dirà que es fixi en com ho fa l'original perquè l'imiti i no inventi. El bé a protegir en el doblatge és l'origen de la pel·lícula. Però després el productor hi pot influir.

Tot el procés d'alteració de l'obra original es produeix entre el traductor, productor i ajustador? Són els processos més susceptibles?

L'ajustador té potestat per canviar diversos aspectes. Antigament eren autèntics literats. Eren persones molt preparades intel·lectualment. Després ja no, amb la industrialització i sobretot amb l'aparició del vídeo. S'havien de fer moltes pel·lícules i ja no hi havia temps. Per tant, agafaven algú hàbil per ajustar ràpid. Sovint els films no estan ni ajustats i s'han d'ajustar en sala, cosa que empitjora la qualitat del doblatge. L'ajustament és precisament el que dissimula el doblatge. A partir dels anys 90 el procés es va industrialitzar molt. A partir del doblatge de *L'Imperi del Sol* (1988), de Spielberg, la situació canvia perquè s'arriba a unes mesures de seguretat que fins llavors no havien existit.

Quins van ser els canvis?

Fins aquell moment, les pel·lícules arribaven a l'estudi, es traduïen, s'ajustaven, es doblaven i s'entregaven al client. A partir d'aquest moment, el client ja no porta la pel·lícula a l'estudi, sinó que porta les imatges sense el so. Tot això per evitar còpies (parcials o íntegres) del film. Potser algú ho va fer abans, però el primer que recordo és Steven Spielberg. L'envia a Barcelona i es dobla als estudis Sonoblok, però abans arriba un americà amb les imatges i fa el repartiment juntament amb el director de doblatge. Comencen a fer les proves, amb les imatges i sense el so. Quinze dies després arriba el so i es tornen a fer proves. No és una pràctica habitual i surt més car. Després em van explicar que les proves de doblatge les enviaven a Estats Units, les escoltava el propi Spielberg i ell mateix ho passava per una màquina que, imagino, estudiaria la veu per triar la que més s'assemblés a l'original.

Va ser aquesta l'única particularitat de doblar una pel·lícula d'Spielberg?

Un cop estava gairebé acabada, vam fer les últimes gravacions amb unes imatges en blanc i negre. Tot per protegir la imatge, com si fos una marca d'aigua. Van ser les primeres mesures de seguretat extraordinàries, però ara ja són altíssimes. Et fan firmar contractes de confidencialitat conforme no explicaràs el final d'una sèrie, o què succeeix amb un personatge determinat. Ara el doblatge es fa amb marques d'aigua per totes parts que fins i tot et dificulten veure la boca de l'actor. Fins i tot amb imatges de molt mala qualitat, amb tota la intenció perquè no es filtrin. Però et compliquen la tasca. Les productores cada vegada estan més preocupades per protegir el contingut.

Aquesta preocupació per la seguretat ja és una tendència majoritària?

És una cosa de les grans productores, que estan hiperneuròtiques. Arriba una sèrie amb fòrums plens de frikis d'Estats Units que segueixen uns personatges determinats i són capaços de trobar els últims cinc capítols si estan a Espanya i algú hi té accés. De bona fe, vaig voler penjar a *Youtube* una selecció de doblatges meus, antics, per tal que la gent situï la veu. El van eliminar de la web per culpa dels drets d'autor malgrat ser simplement un fragment curt amb el meu doblatge.

Sent que els actors de doblatge tenen reconeguts els drets de propietat intel·lectual?

Això es regula per la AISGE, que en teoria gestiona els drets de propietat. A vegades arriba algun taló en aquest sentit, però no dona per a gaire. Abans es reconeixien més drets, en qualsevol cas. Però només et reconeixen les que ets capaç de recordar, que al final són les més o menys importants que has fet. A vegades em veig a la televisió i em reconec doblant pel·lícules que no recordava.

Creus que es dobla millor o pitjor que abans?

Es dobla pitjor.

Per què?

Ara no som ni millors ni pitjors que qualsevol altre país d'Europa. Abans érem els millors. Primer, les veus tradicionals (Humphrey Bogart, Robert de Niro, etc.) s'han mort o s'estan morint. El seu llegat és la tradició. I digues a un productor que faci teixits tradicionals quan té una màquina que fa un telar en deu minuts. L'empresari aposta pel telar, que consisteix en fomentar moltes escoles. Així es fomenta que molta gent faci doblatge i conegui la tècnica. Quanta més gent hi hagi, més barat es paga. Per tant, s'ha de fomentar això encara que no hi hagi gaire feina. Ara es prima la indústria. La qualitat la posa el client. Tampoc hi ha fiscalització posterior, que la posa el client que marca els mínims de qualitat abans d'emetre. És cert, però, que les grans productores mantenen els estàndards de qualitat.

Com en el cas d'Spielberg, que ho revisa a la seva manera, però té interès en la qualitat.

Spielberg li ha donat molta importància al doblatge. A ET, per exemple, la veu d'ET era la d'un americà que doblava totes les pel·lícules i que va venir a Espanya a doblar la versió espanyola.

Respecte la formació dels actors de doblatge, han sortit diverses escoles a Barcelona als últims 10 anys. Creus que per doblar cal ser actor?

Per ser un bon actor de doblatge cal ser actor. No es tracta de tenir bona o mala veu, sinó de saber-la utilitzar. Perquè als films hi ha personatges de tots tipus, categories i condicions. Per tant, hi ha gent que sap utilitzar la seva veu per fer personatges de tot tipus. Per això s'ha de ser actor, perquè l'actor té en la veu el seu punt de partida. A la pel·lícula has de ser mig actor, perquè els gestos te'ls posa l'original. Has de saber copiar el que veus. No es tracta d'inventar res. Encara que hi ha alguns pel·lícules que milloren amb el doblatge quan un actor està malament. Altres cops es queda curt, però.

Per tant, es poden tant millorar com empitjorar els films mitjançant el doblatge?

Sí. Fins i tot en produccions espanyoles es parla d'arreglar algunes situacions mitjançant el doblatge, quan la presa de so no és bona i cal sonoritzar. El doblatge és una trampa, com també ho és el cinema. És la trampa més gran del món, segurament. Al cinema tothom sap que s'és trampós, tothom n'és conscient. Tant el que va, que sap que li explicaran un relat de ficció, de la mateixa manera que ho sap qui escriu la pel·lícula, qui la dirigeix i els actors. El doblatge és un element més d'aquesta trampa per fer-la creïble.

En relació amb aquestes trampes, hi ha situacions més complicades per solucionar. El típic problema en què dues llengües diferents conviuen i provoquen una situació còmica, malentesos o fins i tot es parla en espanyol. Com es soluciona mitjançant el doblatge?

És complicat. Si són dues llengües diferents encara, però sovint es juga amb l'accent entre l'americà i l'anglès. Aquí es fa d'una forma bastant *cutre*, sigui doblant amb espanyol normal un i l'altre amb una mica d'accent anglès per indicar que un dels dos personatges té accent.

La consigna del gremi del doblatge és limitar-se a imitar l'actor original?

Hauria de ser així. Però no sempre es fa. Hi ha moltes pel·lícules que són dolentes i si no es fa d'una altra manera semblarà un error del doblatge. O al revés, casos en què l'actor de doblatge no arriba a imitar una actuació fantàstica.

Com ha evolucionat el procés de preparació de l'actor davant d'un paper per doblar?

Als anys 50, 60 i fins i tot 70 es convocava els actors i se'ls donava un guió. Es feia una lectura sense imatge i després s'assajava com si fos un radioteatre. Era important fer-ho perquè no es podia fallar: el magneto tenia aliatge de plata, que costava un ull de la cara. I als anys 50 s'havia d'aconseguir d'estraperlo. Per tant calia afinar i quan et posaven la llum vermella t'acollonies perquè si fallaves et queia la bronca.

Com canvia el doblatge amb la introducció del so analògic?

Ja no s'assaja i els actors desconeixen a què són convocats. Van allà, els passen el *take* i el director els explica quina és la situació: qui és el seu personatge, en quin moment està, etc. Ho contextualitza i l'actor grava. Aquest sistema suposa una pèrdua de qualitat, i més si el director compagina diverses pel·lícules i no l'ha vist sencera. Va ser així fins els anys 2000. Amb el descens del treball el director ja no té set pel·lícules a dirigir.

Hi ha algun punt que marqui un abans i després?

Es produeix un punt d'inflexió als anys 80 i 90. Fins aquell moment es treballava molt ràpid per la industrialització del cinema, però de nou Spielberg para el carro i amb *L'Imperi del Sol* ens crida a uns quants i ens regala el llibre. Ens diu: "abans de doblar, us llegiu el llibre". Això no ho fa ningú. Ara estem en un procés industrialitzat on el director t'explica el context i es cuida poc el producte perquè els clients no ho demanen. S'ha millorat molt la tècnica, cosa que permet corregir defectes que abans no es podien modificar sense repetir el *take*. No es fan ni assajos previs, ni et regalen els llibres ni es reuneixen els actors .

Abans, per exemple, es procurava que els actors coincidissin com a mínim a les escenes clau. S'ha perdut aquesta cura?

Abans es cuidava que en una seqüència d'amor hi fossin l'actor i l'actriu. Ara truquen cada actor per separat i s'ajunta posteriorment. És un clar exemple de com està canviant. És una indústria.

Què consideres una pel·lícula ben doblada?

Jo tinc un defecte professional, perquè quan vaig al cine miro sempre boques. El bon doblatge és aquell que no es nota. Com l'àrbitre del futbol, quan després d'un partit ningú parla d'ell. Llavors és genial. Jo ho noto perquè conec les persones. Però és bo si aconseguix que m'oblidi de qui són, que em cregui la mentida. Sóc molt exigent amb el cinema perquè he doblat moltes pel·lícules, he vist molts films dolents i pocs bons.

Tens algun film d'exemple, més o menys recent, que hagis vist recentment i consideris ben doblat?

L'última de Batman està ben doblada, per exemple. El cinema s'està cuidant. Hi ha diferents productes quan parlo de doblatge en general, i el cinema no es cuida igual que la televisió i la televisió no es cuida igual que el vídeo. Fins i tot des de la mateixa producció. No hi ha tants *takes* a realitzar en una pel·lícula. En una pel·lícula de televisió trigues de 4 a 6 sessions mentre en una de 35mm de cinema trigues de 12 a 20 sessions. Són menys *takes* i es repeteix molt més. Es procura que els actors coincideixin una mica més.

Quants dies trigues en gravar una pel·lícula sencera?

Una sessió comença a les vuit del matí i acabes sobre les dues i mitja. Per la tarda, comences a les quatre i acabes sobre les deu. Un film de televisió de quatre sessions, si vas ràpid, porta entre dos i tres dies.

Creus que un dels principals defectes del doblatge és la presència reiterada dels mateixos actors de veu adoptant diferents papers?

A la televisió pot passar que la veu del protagonista sigui la que apareix al primer anunci de la pausa publicitària. Salvador Vidal és un clàssic que apareix a tot arreu. A mi això em fa perdre la credibilitat. Però potser només és a mi, perquè si pregunto al del costat no se'n adonen. La veu es manipula d'una altra forma –en un altre estudi, un altre any...– i ja sembla una altra. Hi ha gent que no ho percep. Encara que ara es comencen a reconèixer més veus que abans.

Com afronta l'actor de doblatge el seu anonimament? Perquè ha de passar desapercbut a l'hora de fer el film i de fet en el seu treball el nom no apareix enlloc.

És una contradicció, perquè per un costat saps que no ha de ser reconegut. Però per l'altra banda tothom vol que se'l reconegui la feina. A mi no m'importa el reconeixement, però a molts actors no. S'ha fet una gran labor perquè al final de cada gran doblatge, sobretot en cinema, l'últim crèdit sigui el d'actors de doblatge i el director. En algunes pel·lícules ho fan i ho veus si t'esperes fins al final. Això s'ha produït per la pressió del gremi. En el fons, l'actor té molt ego. Aquesta falta de reconeixement està bé perquè al que sigui així, però fot.

Entens les crítiques al doblatge? Quina opinió tens respecte les projeccions en versió original?

Sense doblatge a Espanya, parlariem anglès. Tampoc tindriem actors de doblatge ni una indústria darrera, que és bastant potent dins del que suposa el cinema a Espanya. Jo gairebé prefereixo que el meu fill parli anglès, però també crec que la llibertat és important. De la mateixa manera que puc triar veure un film en VO, també he de poder triar si la vull veure en

espanyol, francès o italià. Com el comandament a distància a la televisió. Això és el més liberal. Quan no es podia triar, crec que al menys s'hauria de donar l'opció d'escollir entre VO i doblat.

Què opines de la preocupació d'alguns directors, que veuen el doblatge com una modificació de l'original?

És una nova versió, encara que la pel·lícula és la mateixa. Ho has d'acceptar. Si acceptes la internacionalització i ho fas per guanyar diners, has d'acceptar que et facin una nova versió. Alguns no permeten que es doblin les seves pel·lícules, però la majoria sí. Els diners manen. Et permet entrar en un mercat potencial, a les sales de cinema. Fas números i acceptes la nova versió encantat.

I és una millor solució que la versió multilingüe, de gravar el mateix dues o tres vegades en diferents idiomes i a vegades fins i tot actors.

Això es feia a Joinville als anys 30. Conservaven els decorats i canviaven els actors. Però el doblatge surt força més barat.

De quina manera es graven les veus de nens?

Hi ha hagut diferents lleis. En alguns moments els menors no han pogut treballar. D'altres en què només podien treballar amb autorització paternal. Als estudis generalment, en pel·lícules de televisió i vídeo, ho fa una dona, en fals, que imita el nen. Si es tracta de cinema, si el director vol un nen se'n busca un. Es col·loca la seva convocatòria fora d'horari escolar i es fa exclusivament per a ell. Normalment són fills d'actors de doblatge que tenen coneixement i han vist els pares treballar, però en altres casos es busquen. Si el director volia un nen xinès que parlés espanyol perquè l'accent s'adequa millor al personatge, es busca.

Quin és exactament el rol del director de doblatge a dia d'avui?

No ha canviat gaire als darrers anys. S'encarrega de coordinar les convocatòries de doblatge, vetllar per la qualitat i el respecte a l'original de l'obra. Té potestat per canviar el guió en el moment del doblatge. Abans els directors de doblatge també es volien encarregar de l'ajustament dels films, perquè així tenien un major coneixement de la pel·lícula i a l'hora de doblar podien donar millors indicacions als actors. Ara ajusta generalment el propi traductor, que abans no ho feia.

Quins rols has realitzat dins el doblatge?

He fet d'actor, ajustador i director. En el seu moment vaig ser el director de doblatge més jove d'Espanya, amb 22 anys. També vaig tenir problemes d'homologació amb els propis companys, quan em va contractar l'empresa Soundtrack. Quan em van trucar per a dirigir, els barons del doblatge es van mostrar reticents. Però poc a poc em vaig guanyar el respecte.

Hi ha hagut lluita pel reconeixement, vagues com la del 93. Quina és la situació de les condicions de treball en referència als actors de doblatge?

Ara el tema ha canviat molt. Es busca evitar les sessions maratonianes d'abans. Les sessions més llargues són les d'ambient, quan fan falta 3 o 4 persones juntes. Les condicions laborals,

però, han empitjorat. Es cobra menys que als anys 80 i 90. Abans es cobraven uns 50 euros per convocatòria i ara són uns 45 euros. És el que anomenem “baixada de bandera”, pel fet d’anar. A més, són tres euros per *take*.

El problema és de les empreses?

Les empreses són unes autèntiques pirates. Dobles 20 coses i després et paguen 10. Et paguen 10 però no et donen d’alta a la seguretat social. Tal i com estan les condicions de treball, no pots anar a l’empresa reclamant que t’han donat d’alta a la meitat de capítols. Això està succeint a totes les professions, que acceptes això o no treballes. Les quatre o cinc grans veus poden no acceptar-ho, ja que estan gairebé jubilats i complementen el sou amb els anuncis. Però la degradació de qualitat, de preu i fins i tot de preparació dels propis actors està empitjorant.

Com veus el futur del doblatge a Espanya?

A curt i mitjà termini, crec que se centrarà en mitja dotzena d’estudis de doblatge que tindran un equip de veus que treballin de veu individual amb els quals l’empresa pugui arribar a un acord que no sigui per *takes*. D’una forma que els permeti abaratir costos. Així l’empresari guanyarà més. Quanta més gent hi hagi doblant, més desunits estaran i més gent estarà disposada a treballar per menys. Els empresaris fomenten molt les escoles perquè tothom aprengui. Però tot té una segona lectura. Amb els convenis col·lectius es busca cuidar això perquè ningú cobri menys de tres euros per *take*. Però la gent no ho fa, perquè si l’empresa ofereix dos no ho pots evitar.

Joan Carles Gustems: “No hi ha gaires actors de garanties per doblar protagonistes”

El que inicialment era una entrevista a l'actor de doblatge Joan Carles Gustems va derivar en una conversa a la qual es va sumar un altre actor de doblatge, Alfonso Vallés. Tots dos van reflexionar sobre la professió i la impremta que un actor pot deixar en una pel·lícula en la cerca d'imitar l'original.

Quin és el procés des que s'assigna el paper fins que es grava? Hi ha temps per preparar el paper?

Quan em criden, no tinc el temps ni tampoc l'opció de veure la pel·lícula. Generalment, conec la pel·lícula quan arribo a la sala. Hi ha produccions on et criden abans per fer-ne un visionat, però en són poques: els grans films de cinema.

Això pot variar segons el director de l'original, que alguns els hi donin més importància que altres? Alejandro Ávila comentava el cas d'Spielberg.

No és del tot cert, perquè l'última de Tintín no la vaig veure sencera. D'altra banda, les còpies que ens arriben dels grans films són còpies de feina. Pràcticament ni es veu la pel·lícula. A les de Spielberg s'obre una finestra i amb prou feines veus la boca.

Per tant, estan blindades per motius de seguretat?

El visionat és bastant difícil perquè no veus la pel·lícula. Tenen moltes barres i diferents mesures de seguretat. Per això estan les figures del director de doblatge i del supervisor, que t'expliquen com va la pel·lícula: quina és la situació, quina és la seqüència, etc. Has d'entendre la situació i sentir l'original, sobretot. La teoria diu que qui entra a la sala ha d'estar a les ordres del director.

Com que no hi ha temps perquè els actors vegin la pel·lícula, aquesta figura guanya pes. Noteu certa pressió temporal pels terminis d'entrega?

No és tant que no tenim temps com que no tenim l'opció. En les pel·lícules grans la temporalitat és relativa, perquè tenen una previsió a més llarg termini. Potser s'hi estan un mes i per tant tenim temps per fer-ho bé. Generalment es comencen amb prou antelació per fer la feina amb cura.

Quant temps es triga de mitjana en doblar una pel·lícula?

Un film important pot durar unes tres setmanes.

Graves els teus takes tots de cop?

Sí. Generalment es fa per pistes apart. Vens, fas la pista del teu personatge en solitari i després es van gravant successivament la resta de personatges. Després a mesclades es col·loca cada pista al seu lloc i es combina tot. Quan jo vaig començar (fa 30 anys) ho fèiem tots junts, amb l'analògic. Però amb les pistes digitals és fins i tot més fàcil per la mescla tenir una pista per cadascú.

Com decideix algú que ets la persona adequada per interpretar un personatge?

Normalment qui ho tria és el director de doblatge de la pel·lícula. Segons el perfil de veus del film s'escullen els actors.

En el cas del doblatge en català, quina importància té aquest sector en la divulgació de l'idioma?

La seva missió és mantenir el propi idioma i normalitzar-lo a les pel·lícules. També hi ha una vessant política, perquè el govern de la Generalitat vol institucionalitzar el català com a llengua vehicular a tot arreu. Una d'aquestes parts són les pel·lícules.

Hi ha alguna diferència entre el procés del doblatge en català o en castellà?

En principi la feina és la mateixa. És possible que en català, donat que els pressupostos són menors, segurament la feina es faci una mica més de pressa. Això té una incidència en el producte final.

D'altra banda, també hi ha més producte televisiu que cinematogràfic.

Sí. A la cartellera de cinema, si hi ha deu pel·lícules en castellà en trobem una en català.

Durant el procés de doblatge, has de memoritzar el text i mirar a la boca, llegir i confiar en l'ajustament?

És bàsic que estigui ben ajustat. Això significa per una banda la mesura, que no sigui més llarg o curt que l'original, i intentar agafar les labials. La feina de l'actor, apart de la sincronia, és la interpretació. Primer has de veure l'original, mirar-ho i entendre el sentit. Després revises el *take*, que també és la unitat de pagament. Has de saber memoritzar-ho o bé saber quan ho pots fer entre mirar la pantalla i mirar el text, cosa que aprens amb el temps. Al començament ho memoritzes, però amb l'experiència ja desenvolupes tècniques pròpies.

Consideres que els actors de doblatge han de ser necessàriament actors?

Si estàs doblant una pel·lícula i aquesta està formada per actors que interpreten un paper, tu ho has d'interpretar. El paper no és només físic, també de veu. Has d'interpretar uns sentiments i una acció. Qui fa el doblatge ha de ser actor perquè ha d'interpretar, a més de la sincronia. Diria que una de les condicions necessàries per ser actor de doblatge és ser actor. Sense base artística, difícilment podràs arribar al públic en el mateix sentit que l'actor original.

On queda l'actor de doblatge entre imitar al màxim possible l'original o afegir un punt d'interpretació?

El doblatge és imitar. Cal imitar la mateixa interpretació que l'original. Artísticament, però és imitació. No tens perquè inventar-te la interpretació. Ja ve donada.

- *S'incorpora Alfonso Vallés a la conversa, que aquell dia era a Dubbing Films.*

A. Vallés: Porto uns 30 anys a la professió, però en aquest moment estic en una fase de veure bastants films en versió original perquè trobo que és molt complicat arribar a la textura de l'original. Sempre estem lluny de l'original. Podem fer una altra versió, en el nostre idioma. Però hi ha una diferència potent. És un problema de textures, d'accents. El millor és arribar al punt de traslladar en el nostre idioma la interpretació d'aquell actor.

JC. Gustems: Teòricament el doblatge és la imitació.

A. Vallés: Però no imitem, jo no estic d'acord. És imitació, en teoria, però és molt complicat. Per exemple, els galants com Don Johnson. La seva veu era el Salvador Vidal, que és una veu de galant per excel·lència en quant a textura, però l'original no tenia res a veure amb ell, per la forma de parlar. És una altra història. En aquests moments ho veig i ho trobo molt complicat. Ara he vist *Fargo* en versió original. Les textures són molt difícils de traslladar. Des del meu punt de vista cal aproximar-te a l'ànima.

JC. Gustems: Diem gairebé el mateix, perquè el principi bàsic és imitar. Però després el producte serà diferent. Ha de ser diferent perquè al final no som aquella persona fent allò en aquell moment. Però com a actors de doblatge el que hem de fer és veure la seqüència i intentar imitar allò. Després el que surti podrà ser més qüestionable o no. Però ens guiem per la tendència a imitar.

A. Vallés: Per mi el rei del doblatge era Joaquín Díaz perquè era l'actor que tenia més possibilitats de fer diferents textures. Per la seva textura no podia fer galants, però podia fer tota la resta. Però aquest talent és únic, des del meu punt de vista. Després hi ha versions. Persones que, per la seva forma de ser, van al seu terreny. Altres arriquen més.

Sovint són els mateixos actors que posen veu a diferents persones. Pot suposar un problema de credibilitat?

A. Vallés: El problema que tenim és que hem de treballar molt per guanyar-nos la vida. El millor seria que cada persona pogués viure de dos o tres actors.

JC. Gustems: D'altra banda, actors de doblatge que puguin fer de protagonistes en una pel·lícula no n'hi ha tants de garanties. Això s'ha de repartir, perquè no hi ha gaire més gent. Hi ha un cens sobre el qual has de triar. Ja no és només una qüestió de necessitat, sinó que no et pots inventar un actor que dobli un protagonista o una senyoreta d'un dia per l'altre. Cada dia hi ha més actors de doblatge, però parlo de gent de garanties.

En referència al fet que s'acaba produint una nova versió, hi ha casos flagrants com quan conviuen diferents accents en l'idioma original.

A. Vallés: Això és impossible i és un problema greu. Sobretot per la gent que defensa l'original, perquè amb això no es pot discutir. Però tampoc podem adaptar-ho d'altres maneres perquè seria ridícul. No arribarem mai a l'original, això és indiscutible. Et pot agradar més o menys la

veu d'aquell senyor, però és així. Ens podem aproximar el màxim possible a l'ànima d'aquell actor. Jo no estic d'acord amb fer que un galant parli com un *pijo* de Pedralbes. Ha de tenir una textura més adient.

JC. Gustems: Però això ja és un altre problema, en especial del català, que és on et podries trobar un vaquer que parli com un *pijo* de Pedralbes. En castellà no t'ho trobaràs, però en català parlarà un català de Pompeu Fabra i es fa estrany. Però com el català en el doblatge vol ser un català asèptic, el seu error és caure que un xoriço del Bronx parli com el Pompeu Fabra.

El mateix passa amb el llenguatge dels adolescents, que no s'adequa a la realitat?

JC. Gustems: És un cas particular del doblatge del català, perquè no és més que un mecanisme per mantenir un idioma en la línia del llibre blanc del català. Això encotilla molt els personatges i és absolutament absurd. Però no és un problema del doblatge en sí, sinó de l'idioma. En el castellà hi ha més joc.

A. Vallés: A vegades hi ha una correcció de l'ajust per part del lingüista i no té res a veure amb la cara. És impossible! El que està dient no encaixa amb la cara. També penso que el cens en català és molt pitjor que el castellà. He vist pel·lícules a TV3 on els cinc principals són bons. Però després surten secundaris que no encaixen. El doblatge en català té menys qualitat. Les pel·lícules són més insuportables.

JC. Gustems: També és un problema de temps. Al català es triga molt menys. Per tant el producte final s'ha de ressentir.

A. Vallés: Un altre tema fonamental perquè quedi bé és l'ajust. Només es cuida en pel·lícules de 35mm (cinema), perquè en vídeo en castellà ja costa de trobar un bon ajust. Per tant això ens pressiona molt, perquè sempre aniràs fora de boca. Si està ben fet podràs dir el teu text tal com ho fa l'original, dins l'aproximació. Amb l'ajust estic molt empenyat. Quan et toca fer sèries pateixes molt més.

JC. Gustems: I ja falla fins i tot des de la traducció, quan abans es traduïa amb una mica de sentit i no només literalment. Ara és una traducció literal pràcticament feta amb ordinador.

Has treballat en algun altre rol més enllà d'actor de doblatge?

JC. Gustems: Jo he dirigit en alguna ocasió. Vaig ajustar una pel·lícula als inicis, però és difícil. Hi ha ajustadors que es dediquen únicament a això, i també traductors que han passat a l'ajust o directors que ajusten les seves pròpies pel·lícules.

En quins aspectes us fixeu quan veieu un film per valorar si està ben doblada?

JC. Gustems: Em poso una pel·lícula, veig el protagonista i si el conec, canvio de canal. En altres casos, la veus i penses en com de ben fet està el repartiment. Normalment es parla del doblatge quan és dolent. Si el doblatge és bo, la pel·lícula és bona. El doblatge hi està integrat, en forma part.

A. Vallés: Hauríem de ser anònims, que ho som i ho trobo perfecte, i absolutament invisibles. Senzillament, que l'espectador no s'adoni que està veient un film doblat.

Amb l'aspiració que la feina sigui invisible, creieu que el doblatge està reconegut dins l'àmbit del cinema?

JC. Gustems: No està reconegut. No és necessari demanar un reconeixement públic de l'audiència, però dins la mateixa indústria s'hauria de valorar més. Em refereixo a actors, directors, il·luminadors... l'Acadèmia.

A. Vallés: Però no el reconeix en absolut. Ens denigren.

JC. Gustems: Al contrari, ens haurien de reconèixer. Ara hi ha un moviment que reclama un Goya al millor doblatge. A mi em sembla molt bé. Dins del sector.

A. Vallés: A mi no em sembla bé.

JC Gustems: Em sembla que és una manera de valorar una part artística del cinema que no està gens valorada. Però dins del negoci, de la indústria.

Amb el doblatge hi ha una paradoxa. El cinema espanyol el veu com a competència, però les grans productores el consideren un recurs bàsic per expandir-se i arribar a un públic molt més ampli.

A. Vallés: És un problema de cultura. No pots destruir una indústria de molts anys i costum. Jo de petit ho sentia tot doblat, era impensable creure que podia accedir a aquella versió original. La tendència ha canviat i penso que a la llarga desapareixerà, quan les noves generacions dominin l'anglès. Veuran la versió original. Els que veuen moltes sèries ho fan fonamentalment en versió original. La costum és molt forta i per tant trigarà un temps, però.

En relació amb el cens creixent que es citava abans, han sorgit moltes escoles de doblatge als últims anys. Com veieu la formació de nous professionals?

A. Vallés: És un negoci. Una manera de guanyar calers. Perquè la gent que es vol dedicar a això té una altra manera d'entrar. És una opció, i jo vaig passar per una escola de doblatge, però llavors la indústria començava a fer-se més gran i feia falta. Ara cal que la gent marxi d'aquesta història, perquè hi ha molta gent molt dolenta.

Un actor és més valorat per la quantitat de registres que domina?

JC. Gustems: Cada actor té les seves característiques. Potser un només sap fer una cosa, però la fa molt bé. És cert que el director confia molt en el seu repartiment, perquè coneix els actors i les actrius, però també el director ha d'estar a la sala per treure les aptituds d'aquell professional.

Noteu que està l'ofici està pressionat per la indústria cinematogràfica?

JC. Gustems: El mercat ha canviat, perquè ara es produeix molt més. Ha evolucionat. Si t'ho mires amb nostàlgia és pitjor, però ha canviat. Abans el tractament de totes les pel·lícules era fantàstic. Fa anys fins i tot tenien convocatòries per assajar. També era una manera de dir diferent, la gent parlava d'una altra manera, etc. Però els bons doblatges d'ara també són molt bons. Encara que ara també n'hi ha de molt dolents.

El canvi de dinàmica és una qüestió de temps o de pressupost?

JC. Gustems: Una cosa porta a l'altra. Si tens pressupost, tens temps.

4.4. Altres figures

Gerard Badias: “No podem treballar per sota dels preus actuals”

Gerard Badías és el gerent de Dubbing Films des de 1996. Per tant, és una de les màximes autoritats d'aquest estudi de doblatge situat a Barcelona, que dobla pel·lícules i sèries tant al català com al castellà. L'entrevista ens permet apropar-nos al punt de vista més empresarial del sector.

Com funciona un estudi de doblatge?

És complicat d'organitzar. Té dues vessants molt separades. Per una banda hi ha l'artística i per l'altra l'administrativa. En aquesta part administrativa entra la part comercial: compres, vendes, pagaments, etc. A la part artística, el procés a grans trets és el següent: arriba la pel·lícula d'un client, es fa el repartiment, s'entrega en un traductor, després en un ajustador. Si és pel català, passa per un corrector lingüístic. A vegades també pel castellà. Paral·lelament es fan feines aquí a l'estudi per preparar el film per quan entri a sala i començar el doblatge. Finalment queda el doblatge i la mescla per entregar la pel·lícula.

Per què una productora tria un estudi o un altre per doblar la seva pel·lícula?

La majoria d'estudis treballem tècnicament amb la mateixa maquinària. Les veus dels actors són comunes, perquè no tenim un grup boníssim que la resta no té, sinó que els actors són els mateixos. També els traductors i els ajustadors són comuns. Suposo que intervé la simpatia de l'empresari i els preus que els puguis oferir als clients. Però a dia d'avui hem arribat a uns preus en què estem fregant el límit del permisible. Ja no es pot treballar per sota dels preus actuals.

Quant pot costar doblar una pel·lícula?

Hi ha molts paràmetres i per tant no podem dir un preu tancat. Depèn de la durada de la pel·lícula, de si hem de confeccionar nosaltres el soundtrack (banda de música i d'efectes de so), de la quantitat d'actors que intervenen. Si intervenen dos actors i només són diàlegs no és tan cara com una pel·lícula de guerra on intervenen 73 persones. Tampoc si és per vídeo o televisió que per cinema, ja que les pel·lícules de cinema tenen més pressupost.

Quanta gent treballa a Dubbing Films?

Som unes 10 persones pròpiament de la casa. Entre actors, col·laboradors externs com traductors i ajustadors, cada mes arribem unes 100 o 120 persones.

Com veus el doblatge a mig i llarg termini? Com pot evolucionar?

Hem passat una època molt convulsa on han tancat molts estudis de doblatge. Ha baixat molt la feina per motius com les descàrregues il·legals o la crisi global. Ves a saber què passarà en el futur. Que emergeixin tants canals nous potser no és bo pel nostre sector. Es podria pensar que hi haurà moltíssima més feina. N'hi ha més, però no moltíssima més, i aquesta va dirigida a públics més reduïts. Amb tantes plataformes i cadenes diferents les audiències són diferents. Abans *La1* tenia 23 milions d'espectadors. Com tots els canals viuen gràcies a la publicitat, com menys espectadors tinguin menys ingressos per publicitat hi haurà. Aleshores, no puc cobrar el mateix preu a *TVE* que a una cadena amb la meitat dels espectadors. És complicat fer un pressupost. Nosaltres fem el pressupost i després trien on els convé més doblar.

Carmen Ferran “Plantegem el dia a dia exactament igual que un estudi de doblatge”

Carmen Ferran és la coordinadora dels cursos de l'Escuela de Doblaje de Barcelona, inaugurada l'any 2004. He anat a buscar el seu punt de vista per parlar de l'ofici des del punt de vista de la docència, la formació de futurs actors de doblatge i les dificultats que es poden trobar en el seu salt al món professional.

Quina necessitat cobreix una escola de doblatge?

Abans els actors accedien a la professió “fent sala”, que és com s'anomenava al fet d'anar a veure com treballaven els professionals. Ara és més complicat, perquè hi ha supervisors i les distribuïdores no volen que la gent que no treballa en el projecte estigui allà d'oient. Per tant, la forma mitjançant la qual la gent pot aprendre és a través d'una escola.

Com neix aquesta escola?

L'escola neix arrel de la necessitat que tenien el Rafa Calvo i el Gonzalo Abril de comptar amb nous actors que estiguessin formats. Per això vam inaugurar l'escola fa 12 anys.

Quin és el perfil dels alumnes que s'apunten a l'escola?

El 90% és gent que no ha fet res però a qui sempre els ha agradat el món del doblatge. Cada vegada entra gent més jove que vol accedir directament a fer doblatge sense passar per la universitat. Actors són els que menys, encara que alguns han fet teatre o cant. Però el teatre és un llenguatge diferent al cinema.

Sorprèn una mica veient que dins del sector sovint es considera que cal ser actor per doblar films.

Encara que no siguis actor de teatre, acabes sent actor de doblatge. El primordial és la interpretació.

En quins aspectes s'incideix més dins la formació de les noves veus?

El dia a dia a l'escola el plantejem exactament igual que a un estudi de doblatge, perquè els que comencen s'acostumin a treballar com després ho faran a nivell professional. Alternem classes de sincronia on estan els directors amb classes de veu i d'interpretació aplicades al doblatge. Una de les característiques del doblatge és la seva rapidesa: no tens temps de llegir el guió prèviament i fer la construcció del personatge.

Per tant, la intenció és reproduir el món professional en la formació?

Exacte. Al principi no marquem el ritme de 4 passis fins que es grava, però reproduïm la manera com han d'escoltar l'original i han de posar-se davant el micròfon.

El doblatge va molt ràpid, cada vegada més. Repercuteix aquesta sistematització en la qualitat?

Segur, perquè si agafes un film del Woody Allen en què l'ajust dura sis setmanes el resultat serà diferent a la d'una pel·lícula ajustada en dos dies i acabada en una setmana. El resultat és un altre. Abans s'assajava molt més i ara el ritme és molt ràpid. T'estalvies temps i per tant diners, en ocasions en detriment del producte.

Treballeu l'ajust a l'escola?

Només fem quatre pinzellades de què és i com es fa. La majoria de directors prefereixen ajustar ells mateixos els seus films.

Què diferencia aquesta escola de doblatge respecte a altres que hagin sorgit als darrers anys?

Escoles n'hi ha molt poques, que no és el mateix que gent que ofereix cursos. A una escola hi ha un equip de docents i un programa darrere. La diferència fonamental està en qui ensenya. Al sector del doblatge, a dia d'avui o et coneix un director de doblatge o és difícil accedir. Si fan classes els millors directors t'assegures que l'escola és seriosa i l'alumne està en contacte directe amb ells. Cada dia és una prova per l'alumne.

Rodejats de millors professionals, després la sortida és més fàcil?

Per la gent que funciona, sí. De totes maneres, plantejem la formació en dos anys. Quan acaben el primer any, si veiem que algú no respon no li deixem fer el segon. El nostre objectiu és que els alumnes que acaben la formació s'hi puguin dedicar. Hi ha gent que pensa que el doblatge és molt fàcil. Aquí fem una sèrie d'hores, però és imprescindible que l'alumne practiqui a casa tant a nivell de veu com a nivell de sincronia per poder-li donar la part interpretativa.

Amb aquesta sensació que es creu que el doblatge és fàcil, sentiu que és un sector reconegut?

El doblatge sempre ha estat un gran desconegut. Ja està bé que sigui així. Si vas al cinema i et fixes en la il·luminació, vestuari, banda sonora i alguna veu que t'agradi, vol dir que el doblatge està ben fet.

La gran consigna acostuma a ser que si et fixes en el doblatge hi ha alguna cosa que falla.

Aquí també estem acostumats que determinats actors tinguin unes veus assignades i si en una pel·lícula l'actor que el dobla no pot fer-ho per l'espectador és un drama. En general, el millor que li pot passar al doblatge és seguir passant desapercbut.

Acaba sent una pel·lícula diferent, però la intenció és imitar l'essència de l'original?

L'original és l'original. La versió doblada és una altra versió. L'objectiu tampoc és substituir. L'ideal és que l'espectador pogués triar com ho veu. Es respecta al màxim i es busca que les veus siguin el més similars possibles.

A nivell de qualitat, el doblatge a Espanya sempre ha estat un dels més ben considerats. Quina és la seva situació actualment?

La mateixa. També es fan coses terribles, però en general es fa molt bon doblatge. A mi m'agrada més el doblatge que es fa a Catalunya, perquè es cuiden més alguns detalls. Però a Madrid també es treballa bé.

Quines són les principals diferències entre el doblatge de Barcelona i de Madrid?

A Madrid treballen amb textos que no estan ajustats. Per l'actor és més complicat, perquè si de ritme i intenció vas bé però després les paraules no quadren has de rectificar en el moment i és molt més dur. L'ajust es fa a la sala. Aquí es cuiden més els ambients, que t'acaben de donar el cos del producte.

Més enllà de la pràctica, què converteix un actor en un molt bon actor de doblatge?

Que te'l creguis. Un actor neix sent actor. Es pot formar i es pot perfeccionar, però has de tenir alguna cosa dins.