

Una historia del doblaje

VICTOR AGRAMUNT OLIVER

Madrid, 2016

© Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca
Sede Social: c/ Abada, 2 5º 4-A
28015 Madrid

Maquetación: A.D.I. Pza. de Argüelles, 7 2º izda. 28008 Madrid. Telf.: 91542 82 82

UNA HISTORIA DEL DOBLAJE

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL AUTOR EN LA UNIVERSIDAD DE MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA EL DÍA 17 DE DICIEMBRE DE 2015)

A modo de introducción

Estando yo todavía en Castellón, José Catalá, un magnífico locutor y profesional del doblaje que había sido mi compañero y maestro en Radio Castellón, de la SER, en una de las visitas que nos hizo después de haber dado el gran salto profesional a Radio Barcelona, al responder a una de las preguntas que le hacía sobre el doblaje, contestó algo así como: “Ahora tenemos mucha suerte al haber superado la etapa del fotográfico y poder trabajar con una banda magnética”.

Sin duda, debí poner cara de estar *in albis* porque, inmediatamente, entró en detalles. Y eso mismo es lo que trataré de hacer yo a lo largo de esta charla, por si, entre otras cosas, alguno de ustedes desconoce las distintas técnicas de grabación que ocasionaron y siguen ocasionando grandes cambios en nuestro sistema de trabajo.

Si he comenzado mi historia del doblaje con esta anécdota es porque deseo hacerlo con un capítulo de agradecimientos, ya que todo lo que sé del doblaje no se debe únicamente a mi experiencia personal. En gran medida se debe a lo que han escrito o me han contado mis compañeros, algunos, por desgracia, ya desaparecidos.

Así pues, antes que nada, gracias a Pepe Catalá por sus consejos; gracias también a José Casín, a Víctor Ramírez y a Rafael de Penagos, que me revelaron

sus vivencias de cuando trabajaban en los pioneros estudios de la Metro, en Barcelona; a Elsa Fábregas, que comentaba (entre divertida y dolida) el “curioso” hecho de que la taquillera del cine donde se estrenó “Lo que el viento se llevó”, había conseguido reunir en “propinas” más de lo que ella había cobrado prestando su voz a Vivien Leigh; gracias también a Irene Guerrero de Luna (Doña Irene, para todos nosotros) por haberme hablado de su viaje a París, formando parte del equipo que dobló la primera película extranjera al castellano; a Ana Díaz Plana y a Salvador Arias, por contarme anécdotas sobre los primeros doblajes en Madrid; a Javier Dotú, por los muchos textos (unos serios, otros divertidos) que ha escrito sobre el doblaje y, sobre todo, por su tenacidad por desvelar el “insondable misterio” de la Orden del 23 de abril de 1941, que supuestamente obligaba a exhibir en castellano todas las películas extranjeras; a Salvador Aldeguer y a Chema Lara, por la valiosa información que recopilaron y compartieron con nosotros a través de diversas publicaciones.

Hay más nombres, muchos más, pero, por desgracia, no tienen cabida en el tiempo del que dispongo, lo cual no significa que no les dé las gracias. Se las doy a ellos y a toda la profesión, porque, en realidad, todos hemos escrito y seguimos escribiendo la historia del doblaje.

Los orígenes

El 19 de mayo de 1929 tuvo lugar la primera ceremonia de entrega de los Oscars. Todas las películas nominadas (rodadas entre agosto de 1927 y agosto de 1928) eran mudas. Los premios principales fueron los siguientes: Mejor película: “Alas”, de William A. Wellman; Mejor actor: Emil Jannings, por “La última orden” y “El destino de la carne”; Mejor actriz: Janet Gaynor por “Amanecer”, “El séptimo cielo” y “El ángel de la calle”.

¿Y qué pasó con el recién nacido cine sonoro? Pues pasó que la Academia otorgó un premio especial a “El cantor de jazz”, producida por la Warner Bros., al considerar que se trataba de una película que había revolucionado la industria cinematográfica.

Antes de “El cantor de jazz” ya se había experimentado con el sonido a través de algunos cortos (tanto en Estados Unidos como en Europa) y ya se había estre-

nado en Hollywood “Don Juan”, también de la Warner, aunque su banda sonora no incluía diálogos; sólo efectos y música.

Efectivamente, el sonido había revolucionado el cine. Sobre todo para bien, aunque también para mal. Me explicaré: las primeras víctimas fueron un gran número de actores y actrices que tuvieron que abandonar sus carreras porque sus voces, mejor, sus interpretaciones, dejaban mucho que desear. Sin embargo, otras estrellas siguieron triunfando ante sus fans. Entre ellas, Mary Pickford, Janet Gaynor (que se despidió del cine mudo con un Oscar), Gloria Swanson, Douglas Fairbanks, Ronald Colman y Ramón Novarro.

La gran estrella del momento, Rodolfo Valentino, grandilocuente y gesticulante en exceso, no sabemos cómo se habría adaptado al cine hablado, ya que falleció un año antes de que se estrenara la primera película sonora.

Mención aparte merece Charles Chaplin. Se inició en el mundo del espectáculo en 1894 como Jack Jones y a partir de 1914 fue rebautizado artísticamente en Francia como “Charlot”.

La llegada del cine sonoro marcó el comienzo del declive y desaparición de este gran genio del humor. Sus *gags* poseían una delicadeza y una originalidad inigualables. Su condición de actor, director y productor de la mayoría de sus películas (y su ingenio también, claro), le permitieron mantenerse al margen del cine hablado desde 1929 hasta 1946. Pero tuvo que ceder, y utilizó el sonido por primera vez en “Monsieur Verdoux”, película totalmente distinta a su estilo y que además fue prohibida en varios Estados. Con “Candilejas” parecía que había encontrado el camino adecuado, pero fue como un espejismo; después de producir y dirigir apenas un par de películas más, se retiró definitivamente en 1966 con “La condesa de Hong Kong”.

Esta etapa de los primeros pasos del cine sonoro queda fielmente reflejada en “Cantando bajo la lluvia”, de Stanley Donen y Gene Kelly. Película de 1952 en la que Hollywood rendía un brillante y divertido homenaje a sus orígenes.

El gran revés lo sufrió Hollywood, el corazón de la industria norteamericana del cine. Sus exportaciones a países de habla no inglesa corrían un gran peligro; el público no aceptaba la inserción de los subtítulos sobre las imágenes, y las recaudaciones caían en picado. Todos los estudios, encabezados por la Warner y la Paramount, se agruparon para frenar aquella debacle. No confiaban en una

hipotética remontada de las taquillas. Había que hacer algo, había que encontrar nuevas fórmulas.

Mientras aquellos aplicados directivos se devanan los sesos buscando la “fórmula mágica”, nosotros volveremos al cine mudo, que se resistía a desaparecer. Sus defensores más acérrimos fueron algunos directores europeos, capitaneados por René Clair, que consideraban que el cine era, ante todo, imagen, y que las películas francesas o de cualquier otra procedencia, al exhibirse en otros países con aquellos letreros insertados sobre la imagen, entorpecían y dificultaban su visión.

Desde su aparición, el cine mudo contó con “ayudas” complementarias. Las salas donde se proyectaban las películas disponían de un piano que amenizaba las sesiones con una música de fondo, adecuada para cada historia. También se ayudaban de explicadores o “voceadores” quienes, aunque las películas incluían breves insertos sobre un fondo negro, explicaban la acción a pleno pulmón, aclaraban algunas situaciones e, incluso, añadían de su cosecha comentarios jocosos o dramáticos, según lo requiriese cada argumento.

Pero había que mejorar la oferta. En el cine Doré, de Madrid, con motivo del estreno de “Frivolidades”, de Arturo Carvallo, se contrató una orquesta y unos coros para que acompañaran con sus melodías los números musicales de la trama que, claro está, no sonaban en la película. Sabemos por Salvador Aldeguer (la voz de Antonio Banderas en los doblajes españoles), que en Barcelona, Fructuos Gelabert, pionero del cine en España, llevó a cabo un experimento que podríamos definir como “doblaje en vivo”; mientras se proyectaba “Los competidores”, una película de seis minutos del propio Gelabert, varios actores, megáfono en mano, sincronizaban unos diálogos, debidamente ensayados, con las bocas de los actores de la pantalla. Esta original idea tuvo tanta aceptación que se extendió por toda España.

Pero volvamos a los despachos de los sesudos directivos de los estudios de Hollywood, y sepamos qué solución se sacaron de la manga para que sus películas no fueran rechazadas por el público de otras latitudes.

Se barajaron varias soluciones. Una de ellas fue la del doblaje, pero, en aquel momento, la técnica de sonorización no ofrecía suficientes garantías de calidad, como se había comprobado al intentar doblar la voz de algunos actores del cine mudo que no conseguían adaptarse al sonoro. La fórmula que eligieron resultaba

muy costosa, pero confiaban en que, con el tiempo, resultaría rentable y les permitiría seguir manteniendo la supremacía en la producción de películas.

Se trataba de rodar varias versiones de algunas películas. Primero se realizaría la versión en inglés y, luego, usando los mismos platós, se aprovecharían los decorados, el atrezzo, el vestuario, etc., y se rodarían las otras versiones, traduciendo y adaptando el guión a cada idioma.

La clave estaba en contratar equipos de actores, actrices y guionistas-adaptadores de Francia, Alemania, Italia y España. En este último caso, se contaría también con profesionales de países americanos de habla hispana.

El equipo español que inició esta aventura lo encabezaba el guionista y director Edgar Neville. En el grupo de intérpretes estaban Juan Torená, Ángeles Benítez, Carlos Villarías y María Calvo, quienes, entre otros papeles, encarnaron a los principales personajes de “El valiente”, película que en inglés habían protagonizado Paul Muny y Edith Yorke.

Aquella “brillante idea” de los rodajes múltiples fracasó estrepitosamente, tanto en Europa como en Hispanoamérica. El público quería ver en la pantalla a las grandes estrellas de Hollywood, y consideraba que le estaban dando “gato por liebre”.

En España, este problema se veía agravado por el hecho de que, aunque el idioma que se oía era el nuestro, estaba mezclado con los peculiares acentos de los actores hispanoamericanos.

¡Vuelta a empezar! Aquello no funcionaba y había que remediarlo.

Llega el doblaje

Durante aquél tiempo, las técnicas de sonorización, como todas las técnicas, se habían perfeccionado, y los problemas iniciales para lograr doblajes de calidad se estaban superando. Sobre todo gracias a Edwing Hopkins y a Jacob Karol, ingenieros de sonido de la Paramount. No lo dudaron ni un segundo, había que organizar y hacer realidad su aplicación.

A título de prueba, en 1929 se llevó a cabo en Hollywood el primer doblaje en castellano, solo que todos los actores que intervinieron eran sudamericanos.

Su título era “Río Rita” y, aunque en España tuvo una pésima acogida, en el continente americano causó sensación. Tanto que sentó las bases para encontrar la solución definitiva.

Volverían a contratar a varios equipos artísticos de diversos países para llevar a cabo los correspondientes doblajes. Pero, en esta ocasión, la cita sería en Europa, en los estudios Joinville, de París.

Año 1931. Desde España acudieron a la cita parisina, entre otros actores y actrices, Doña Irene Guerrero de Luna, Manuel de Juan, Félix de Pomes y Paz Robles. Al frente de la expedición iba el ya prestigioso director Luis Buñuel.

La primera película que se dobló al castellano con un reparto exclusivamente de actores españoles fue “Entre la espada y la pared”, de Marion Gering, con Gary Cooper de protagonista.

¡La solución definitiva había llegado! La experiencia resultó ser todo un éxito, y a los distintos equipos artísticos se les amplió el contrato para que siguieran trabajando en París hasta que sus respectivos países estuvieran en condiciones de realizar los doblajes.

George Sadoul, crítico de cine de la revista *Regards*, escribió en su *Historia general del cine*:

El doblaje permitió emprender la reconquista de los mercados perdidos, y la exportación de *films* norteamericanos doblados llegó a ser, en los tratados de comercio firmados en Washington, una de sus cláusulas más importantes.

Entre 1933 y 1934 aparecieron los primeros estudios de doblaje en España. En Madrid destacaron “Fono España”, con el italiano Hugo Donarelli al frente, y “Cinearte-Iberson”. En este estudio también se rodaban películas. En Barcelona, la “Metro-Goldwyn-Mayer” fue pionera, junto a “Trilla-La Riva” y “Acústica”.

Huelga decir que el volumen de trabajo de la Metro superaba a todos los demás estudios, puesto que no sólo doblaba las películas de su productora, sino también las de otras productoras norteamericanas y europeas, con las que coproducía. Además, el estudio de la Metro tenía algo peculiar que lo diferenciaba del resto: sus grandes estrellas mantenían indefectiblemente las mismas voces en

todas sus películas dobladas en España. Esto era posible porque, tanto los estudios de la Metro en Hollywood, como su estudio de doblaje en Barcelona, tenían contratados unos extensos y variados equipos de actores.

En aquellos tiempos, Clark Gable era Rafael Luis Calvo; Judy Garland, Elsa Fábregas; Spencer Tracy, José María Ovies; Ethel Barrymore, Carmen Robles; James Steward, Fernando Ulloa; Gene Kelly, Víctor Ramírez; Barry Fitzgerald, Julio Alimany, etc.

La mayoría de los estudios de cine de Hollywood tenían sus delegaciones en Barcelona, y sus *films* se doblaban allí. Sin embargo, algunas de sus “películas estrella” encabezaban lotes donde se incluían otras películas menos comerciales, y se ofrecían al mejor postor, sobre todo a distribuidores independientes. Esto, y que Madrid ya ostentaba la primacía en el doblaje de *films* europeos, nivelaba la balanza entre las dos ciudades.

Conviene resaltar que, en esta primera etapa del doblaje, las dificultades que debían vencerse para obtener buenos resultados eran muchas.

El sonido se grababa directamente en una banda fotográfica sobre el celuloide, lo cual significaba que cualquier error que se cometiese durante la grabación de los diálogos hacía que el material empleado en esa toma se desechase. El coste de este material siempre ha sido caro, y en aquella época mucho más, lo cual también afectaba a los nervios de quienes tenían encomendada tan difícil labor, en especial a los actores. Estamos hablando de una banda única, por lo que, en cada *take* o fragmento, tenían que agruparse ante el micrófono todos los intérpretes que intervenían en la escena. Si se equivocaba uno, echaba a perder el trabajo de todo el equipo... ¡Nervios, y más nervios! Pepe Casín (la voz en castellano del mago de Oz), solía decir con mucho gracejo: “Nosotros somos la generación de la tila”.

Por más que la película fuese visionada previamente por todo el equipo y que se ensayase el guión con la imagen durante interminables sesiones, era casi imposible que no se cometiese algún error, y resulta admirable que, en aquellas condiciones, se lograsen resultados tan satisfactorios.

Más tarde, como he apuntado al comienzo de esta charla, apareció la banda magnética; independiente del celuloide, más económica y, sobre todo, que se podía utilizar una y otra vez. Al regrabar sobre ella, se borraba lo anterior. Cuando

todas las bandas estaban listas, diálogos, efectos y música, se mezclaban y se pasaba a la banda fotográfica de la película.

No se cierra aquí el capítulo del sonido. Más adelante les hablaré de la “prodigiosa” etapa del digital, que aún persiste y que ha vuelto a revolucionar nuestro trabajo. Al igual que ocurrió con la llegada del sonoro, esta revolución también ha sido para bien y para mal.

Entreguerras

El doblaje ya se había asentado y era un negocio seguro, sobre todo para el omnipotente Hollywood. Pero con algunos matices. Artísticamente, suscitó una enérgica protesta entre sus detractores, que los había, y muy tenaces. Reclamaban poder oír la voz original de los actores, que les había sido escamoteada por el doblaje. Esto es cierto, y de ello también hablaremos más adelante. De momento les diré que, mientras en España las bandas originales ya eran sólo un recuerdo, en otros países, al espectador se le ofrecía la posibilidad de oír la versión original o la doblada, al menos en determinadas películas.

Otro matiz, nada desdeñable, es el crematístico; Hollywood no tardaría en verse afectado por dos conflictos bélicos; primero por la Guerra Civil española, y luego por la II Guerra Mundial. En 1936, España, prácticamente dejó de importar y doblar películas. Esto, en un balance general, para la “Meca del cine” podía considerarse un mal menor, pero, transcurridos tres años, la situación iba a empeorar; todo el continente se vería envuelto en un conflicto de enormes proporciones que paralizaría, casi por completo, la exportación de películas norteamericanas a Europa.

También es cierto que, luego, estas guerras se convertirían en un filón para Hollywood, al recrear y explotar al máximo todo lo que aconteció en ellas a través de lo que conocemos como “cine bélico”. Pero la situación era la que era, y aún se agravaría con la intervención de Norteamérica en el conflicto, al ser atacada por Japón en Pearl Harbor.

Acabada la guerra en España, ¿qué podemos decir de la situación de nuestro cine? Pues, bastantes cosas. Durante y después de la contienda, Alemania había ofrecido a nuestros cineastas la utilización de los estudios que la “Universum Film Ag”, conocida como UFA, tenía en Berlín, y allí acudieron en más de una

ocasión a rodar películas y documentales. “La niña de tus ojos” de Fernando Trueba nos habla de aquella experiencia en clave de comedia. Esta película consiguió siete Goyas en 1998, entre ellos a la mejor película y a la mejor actriz, Penélope Cruz.

También se importaron algunas películas alemanas e italianas, pero lo habitual era la exhibición de documentales propagandísticos sobre el nazismo y el fascismo. Tal vez, preparando el terreno para “la que iban a liar”.

A partir de 1939, el Estado español dejó de importar películas de los países que le fueron hostiles, y que luego conoceríamos como “los aliados”, frente a los llamados “del eje”. Esta decisión fue muy efímera, porque la influencia que ejercía Estados Unidos en la economía mundial hizo que nuestro país “recapacitase”. Aunque el Estado no lo manifestara abiertamente, las cosas se iban normalizando; seguían llegando películas de “los aliados” y se seguían doblando. O sea, que “aquí no ha pasado nada”. Bueno, algo sí que pasó... Según cuenta Javier Dotú (el actor que dobló de forma impecable el personaje de Mozart en “Amadeus”), en 1941 Román Gubern escribía acerca de una orden que prohibía la exhibición de versiones originales. Deberíamos decir que se trataba de una “orden fantasma”, porque jamás llegó a ser publicada en el Boletín Oficial del Estado. No puedo extenderme en más detalles, pero sí que voy a hacer una pequeña reflexión sobre ello: ¿no será que al Estado español le convenía que todo siguiera igual? El cine importado era una gran fuente de ingresos y, al mismo tiempo, al pueblo le vendría bien evadirse, no pensar en “otras cosas”. Todo apunta a que fue algo así. Pero no pasemos página todavía sobre la orden de 1941. Publicada o no en el Boletín Oficial, lo cierto es que sí hubo dos idiomas prohibidos como versiones originales: el catalán y el euskera. Tuvo que pasar mucho tiempo para que esta situación se normalizara.

En cualquier caso, esto desmiente a los que, aferrándose a aquella orden “no publicada”, sostienen que el doblaje fue cosa de Franco. ¡Señores!, ¿Qué hacía Franco en 1931, cuando la Sra. Cinema estaba de parto en París dando a luz el doblaje? Lo que sí hizo el Régimen fue utilizar el “invento” para censurar las películas, cosa que tanto le gustaba hacer en todos los medios de comunicación... Respecto al cine, ya lo venía haciendo, cortando escenas o, simplemente, prohibiendo toda una película. Ahora tenía otra maquiavélica arma a su servicio para cambiar los diálogos. Existen innumerables casos, pero como muestra les recordaré uno que fue clamorosamente comentado: “Mogambo”. En el film, Clark

Gable tenía un inocente romance con Grace Kelly, casada con Donald Sinden. Pues bien, para hacer desaparecer un posible adulterio, el censor convirtió a marido y mujer en hermanos. Resultado: lo que nos mostraba la pantalla era un posible incesto.

Otro despropósito era que los criterios que determinaban qué películas eran sólo para mayores o autorizadas para todos los públicos no tenían alcance nacional. Cada capital de provincia (en la práctica, cada cura de cada pueblo) tenía un censor que actuaba según su criterio. Un ejemplo real: “Los tres mosqueteros”, de George Sidney, con Lana Turner y Gene Kelly, era “tolerada” en Madrid y “sólo para mayores” en Castellón.

A consecuencia de la guerra, o mejor, de las guerras, las películas que se rodaron durante aquellos años (tanto en Norteamérica como en Europa), llegaron a España con mucho retraso. No tenía mayor importancia, pero el público estaba ansioso por ver algunas de ellas, como “El silencio es oro”, “Blancanieves”, “Capitanes intrépidos”, “La corona de hierro”, “Lo que el viento se llevó”, “El mago de Oz”, “Rebeca”... Títulos que conocía a través de las revistas.

Si el doblaje no hubiese sido “inventado” por el coloso americano en los años treinta, habría tenido que inventarse en los años cincuenta con el auge de las coproducciones, que trajeron una larga y fructífera etapa a nuestro cine. Aumentaron considerablemente los rodajes, y no sólo de películas de serie B (como algunos *spaghetti western* o de “destape”). También nos ofrecieron obras de indudable calidad, como “Campanadas a medianoche”, “El verdugo” o “Tristana”, entre otras. Para que esas auténticas “torres de Babel” que eran las coproducciones pudieran realizarse, el doblaje se convirtió en un factor imprescindible. De “enemigos” del cine español, pasamos a ser sus aliados.

En defensa propia

Existe la creencia para algunos de que el doblaje resta público a las producciones nacionales, y argumentan contundentemente que debería PROHIBIRSE. ¿Se imaginan que para aumentar la venta de libros o la asistencia a los teatros se prohibiese la traducción de textos extranjeros? Es algo que se descalifica por sí solo.

Es cierto que en las obras cinematográficas nos encontramos con una singularidad muy importante: la “traducción sonora” hace que se pierdan las voces de los actores originales. Esto, siendo importante, no tenía prioridad para directores de la talla de René Clair o de Alfred Hitchcock si con el doblaje se conseguía que el espectador no dejase de mirar la imagen.

Por otra parte, el cine español no estaba huérfano de ayudas. Cualquier tipo de manifestación cultural debe recibir ayuda, y nuestro cine ha recibido y sigue recibiendo todo tipo de “estímulos”, exceptuando esa losa del 21%, tan dañina para su supervivencia. Enumeraré alguno de esos estímulos: recibe aportaciones económicas del Ministerio de Cultura y de otros organismos de la Administración; cuenta con que las cadenas de televisión (públicas y privadas) están obligadas a destinar un tanto por ciento de su presupuesto para la producción de películas nacionales; la Unión Europea destina una partida a fomentar las coproducciones y a facilitar su distribución por los países miembros; los exhibidores también deben seguir unas normas para programar obligatoriamente cine español. Hasta ahora ha sido el polémico “tres por uno”: tres días de cine extranjero por uno de cine español. Esta situación se ha aliviado al computarse como nacional el cine comunitario. También se beneficia de las tasas que deben pagar las distribuidoras por las licencias de doblaje, cuya validez es sólo para diez años.

El auténtico enemigo del cine español no es el doblaje; son la televisión, los DVDs, las descargas de Internet y la escasa calidad de muchas películas. Nuestras grandes producciones pueden competir en la taquilla con cualquier cinematografía foránea. Esto es aplicable por igual a historias dramáticas y a comedias. Ahí están por ejemplo “Te doy mis ojos”, “Mar adentro”, “Primos” u “Ocho apellidos vascos” para corroborar lo que digo.

Sobre lo anterior ya había escrito en revistas y hablado en alguna que otra entrevista, no sólo para informar o contar anécdotas. También para defender a mi profesión de los frecuentes ataques que sufre por parte de algunos críticos y de un sector de la industria del cine.

Me van a permitir que incluya en esta charla unos fragmentos de un artículo que escribí para la revista *El Take*, que editaba la Asociación de Actores de Doblaje de Madrid (ADOMA), respecto a las coproducciones y a sus máximos responsables artísticos:

Que nadie crea que los principales responsables de estas obras, sus creadores, las llevaron a cabo a regañadientes, preocupados por mancillar la “pureza artística” del Séptimo Arte. Todo lo contrario. “Campanadas a Medianoche”, de Orson Welles, se rodó en España en 1965, y la versión en castellano se llevó a cabo en sincronía. Durante el doblaje del personaje Falstaff, supervisado lógicamente por el propio Welles, éste aplaudía y ja-leaba la consecución de muchos *takes* y al finalizar cada jornada llenaba de parabienes al actor que le prestaba la voz, Vicente Bañó.

En las fechas que debía sonorizarse “Tristana”, su director, Luis Buñuel, estaba en Méjico, y aun así no renunció a su supervisión (no olvidemos que fue pionero del doblaje en sus inicios, en París). Dada la urgencia del trabajo, escuchó y eligió las voces para los principales actores extranjeros (Catherine Deneuve y Franco Nero) a través de una grabación enviada vía conferencia telefónica. Los afortunados compañeros seleccionados por Buñuel fueron M^a Luisa Rubio y Juan Miguel Cuesta.

Respecto a “El verdugo”, de Luis García Berlanga, inicialmente sólo iba a ser doblado Nino Manfredi, tarea que llevó a cabo magistralmente José M^a Prada, quien, como también intervenía en el rodaje de la película, fue doblado a su vez por Antolín García. Pero aquí no termina la historia. Debido a una indisposición de José Isbert, que le impedía doblarse a sí mismo antes de la fecha de estreno y de la participación de la película en el Festival de Venecia, (recordemos que el sonido directo, sobre todo en las coproducciones, sólo sirve de referencia), se buscó a la desesperada a alguien capaz de poner voz a la inimitable forma de hablar de nuestro entrañable Pepe Isbert. La solución llegó en forma de actor de doblaje (un ángel milagroso en este caso) llamado Julio Alimany.

En fin, cine español, directores geniales y actores de doblaje. Esto se llama colaboración, trabajo en común. El hecho de que se produzca esta “alianza” se debe a que para los creadores, al igual que para la mayoría de aficionados, el cine es una caja mágica donde cabe todo: que un paisaje árido de Almería sea el *Far West* o un desierto de Arabia, que Natalie Wood y Audrey Hepburn canten como los ángeles gracias al *play-back* de unas cantantes anónimas o que los dinosaurios vuelvan a la Tierra millones de años después de su extinción.

(...)

Muchos directores, por motivos puramente artísticos, eligen e incluyen en sus repartos a un gran actor o una magnífica actriz extranjeros sin que el caché o su idioma constituyan un problema insalvable. Pondré algunos

ejemplos muy significativos. Cuando Juan Antonio Bardem estaba preparando el rodaje de “Calle Mayor”, una de sus mejores obras, se estrenó “Marty”, de Delbert Mann. Bardem quedó fascinado por la interpretación que hacía Betsy Blair de una dulce solterona y luchó hasta conseguir que la productora la contratase para el papel protagonista femenino. Sabía que Betsy Blair no hablaba español y no le importó tener que jugar la baza del doblaje. La voz y el buen hacer de Mercedes Mirella contribuyeron a que la elección de Bardem fuese un acierto. A pesar de que “El Gatopardo” es un símbolo genuinamente italiano, Luchino Visconti pensó que quien mejor podía encarnar al noble siciliano era Burt Lancaster, y no dudó en contratarlo y “doblarlo” para conseguir su ideal artístico. Federico Fellini apostó por Anthony Quinn para que diese vida a Zampo en “La Strada” y el resultado fue inmejorable, doblaje incluido. Y así, podríamos seguir confeccionando una larga lista con títulos como “Casanova”, “Muerte en Venecia”, “Portero de noche”, etc., hasta llegar a nuestros días.

Si a los que doblamos películas, incluso con el visto bueno de sus creadores, nos han llamado, entre otras lindezas, “carroñeros” y “aberrantes”, ¿tendremos que colegir que los directores (algunos, verdaderos genios) que se valen del doblaje para la realización de sus películas son “carroñeros” y “aberrantes”? De los que así piensan sólo cabe decir que son más papistas que el Papa, y bueno sería que reflexionasen y aceptasen que el espectador tiene tanto derecho a ver las películas en versión original (con o sin subtítulos) como dobladas, según las preferencias de cada uno.

La época dorada

Para describir esta época, debo hablarles sobre el “antes” y el “después” de la misma.

En primer lugar, debo volver a la descripción de los sistemas de grabación del sonido. Recuerden que al fotográfico le siguió el magnético y, a este, el digital. Simplificando les diré que para grabar el sonido con este último sistema, se dispone de un gran número de bandas, por lo cual, si en una escena intervienen, por ejemplo, cinco o más actores, y a sus frases se suman unos ambientes en distintos planos, a cada actor y a cada bloque de ambientes se le puede asignar una banda. Si con el magnético ya se había aliviado la tensión que creaba el equivocarse al trabajar en fotográfico, con el sistema digital se añadió la ventaja (entre otras) de que, al realizar las mezclas, cada banda recibe el tratamiento adecuado.

Por otra parte, cuando se trabajaba con magnético había que cargar cada *take* o fragmento de la película en el proyector y cada fragmento de magnético en su soporte. Esto entorpecía el ritmo de trabajo. Sin embargo, para el técnico de sonido y para los actores, esas pequeñas pausas se convertían en algo relajante que hacía menos agotador el trabajo.

No resulta difícil deducir que, frente al ya primitivo fotográfico y al “pausado” magnético, el sistema digital aumentaba notablemente la “productividad”. Es cierto, y resultaría una mejora incuestionable, si esa rapidez fuese siempre acompañada por la calidad, tanto en la sincronía como en la interpretación. Pero, por desgracia, no siempre es así.

Otro aspecto a considerar eran, y son, los doblajes para televisión. Respecto a España, supuso el fin de las versiones sudamericanas que, con todos mis respetos, resultaban “chocantes” y, bastantes veces, atentaban contra las normas de nuestra Academia de la Lengua. ¿Recuerdan series como “Bonanza” o “El fugitivo”? Y digo series porque ese era el formato televisivo que llegaba doblado desde Hispanoamérica. Respecto a las películas, la mayoría de las que se emitían ya habían sido dobladas y exhibidas en los cines con doblajes españoles, y así se emitían por la pequeña pantalla. Lo único que se doblaba directamente para la tele eran películas en blanco y negro de los “tiempos de Maricastaña”, cuyas bandas sonoras estaban muy deterioradas.

Una de las primeras series que se doblaron para televisión fue “La saga de los Forsyte”, una producción inglesa que, lógicamente no había sido adquirida con un doblaje sudamericano.

Los telespectadores reaccionaron complacidos y aliviados ante la novedad de escuchar “nuestro castellano” en las voces de los distintos actores. Sin embargo, los responsables del “Ente público” se resistían a doblar aquí todo el material extranjero que se emitía. El final de esta anómala situación llegó de la mano de la Real Academia Española, a través de su director, Dámaso Alonso, quien se entrevistó con altos cargos de Televisión Española a requerimiento de ASADE, nuestra asociación en aquellos tiempos, en los que, dato curioso, el director de radiotelevisión era Adolfo Suárez.

Algunas de las primeras series *made in USA* que se doblaron fueron “Centro médico” (la del famoso Dr. Gannon), en la que yo aporté mi granito de arena como actor, “Ironside”, “Dr. Welby” y “Kojak”.

Mientras el panorama televisivo lo constituían sólo la primera y segunda cadenas estatales, la industria del doblaje no sufrió grandes alteraciones: “calidad y precio” eran muy razonables. Luego, con la llegada de nuevas cadenas (tanto a nivel nacional como local), la cosa se complicó. No les cansaré con detalles que no vienen al caso. Lo resumiré diciendo que esta circunstancia, unida al novedoso “mercado del vídeo”, hizo que se trabajara “a destajo”. El censo de actores y directores aumentó considerablemente, lo cual resultaba positivo, pero, al poco tiempo, ese prometedor mercado entró en declive, y ahora nos encontramos con un censo difícil de sobrellevar. A ello contribuye también que muchos canales de televisión alimentan sus programaciones repitiendo una y otra vez, tanto las películas como las series. Las menos afectadas por esta situación han sido las películas dobladas para su exhibición en las salas cinematográficas.

Yo sitúo la época dorada desde la década de los años cincuenta hasta la de los setenta. Veamos por qué:

- Las dificultades y la “angustia” que suponía doblar con el sistema fotográfico habían desaparecido.
- Estaba por llegar la situación del “todo vale” que propician el vídeo y la proliferación de medios de difusión.
- La experiencia acumulada por los “pioneros” encontraba el terreno propicio para desarrollarse y transmitirse a las nuevas generaciones. La sala se convertía en la mejor aula para los actores y actrices que se iniciaban en el doblaje.

La forma de trabajar, sin nervios excesivos y sin la “rapidez” del digital lo hacían posible. En fin, que era el ambiente propicio para que se cumplieran, mejor, para que se pudieran cumplir todas las fases que conforman un buen doblaje, a saber: un perfecto ajuste y adaptación, un reparto de voces adecuado para cada personaje y una exigente y minuciosa dirección. Terminado el trabajo en sala, todo lo expuesto facilitaba unas mezclas irreprochables.

Lo que acabo de exponer no significa que en ese “antes” y ese “después”, a los que me he referido, no se hicieran buenos doblajes. Siempre los ha habido y es-

pero que los siga habiendo. El matiz está en que no es lo mismo hacer muchos buenos doblajes y algunos discretos o malos, que hacer algunos doblajes buenos y muchos discretos o malos. Eso sí, todo hay que decirlo, las nuevas generaciones de profesionales (actores, actrices, directores, etc.) están preparados y dispuestos a superarse y llevar a cabo esas facetas que requiere todo doblaje que se precie. Sin embargo, demasiado a menudo, encuentran dificultades para que se cumplan sus propósitos. Ya saben: costes, productividad, beneficios...

Películas como “Los otros”, “Rompe Ralph”, “Belle”, “Mr. Turner”, “La teoría del todo”, junto a series como “Friends”, “Juego de tronos”, “Bones”, “Dos hombres y medio”, “Big bang” o “Castle”, son algunos ejemplos de los logros que hay que anotar en el “haber” de esta nueva savia de los profesionales del doblaje.

Me gustaría haber mencionado, al igual que hice al referirme a los tiempos de la Metro, el nombre de algunas estrellas y sus voces en castellano, pero ni en la época dorada ni en la actualidad, resulta fácil encontrar una voz “exclusiva” para cada uno de ellos. Por simple curiosidad, les comentaré que, por ejemplo, hemos oído a Anthony Quinn con las voces de Felipe Peña, Francisco Sánchez y José Guardiola; a Lee Remick con las de María del Puy, Rosa Guiñón y María Ángeles Herranz; a Paul Newman con las de Rafael Navarro, Ángel María Baltanás y Rogelio Hernández; a Robert Redford con las de Simón Ramírez, Manuel Cano y Manuel García; a Nicole Kidman con las de Concepción López y Nuria Mediavilla, etc. Eso sí, todos ellos llevaron a cabo su cometido impecablemente, y el etcétera significa que hay, y siempre ha habido, compañeros que dignifican nuestra profesión con su buen hacer.

No pierdo la esperanza de que se recuperen algunas cosas de la época dorada que se han perdido o, al menos, de que alguien encuentre la fórmula que haga posible conciliar aquella etapa con la presente para que el futuro no sea tan incierto como lo presentimos algunos. No sólo en su aspecto artístico, también como un medio de vida, acorde con el trabajo que realizamos.

¡Sí, sí, el futuro se presenta muy negro! Tanto, que he decidido finalizar esta charla con el siguiente capítulo:

El futuro en clave de humor

Rafael de Penagos, magnífico actor y excelente poeta, tenía un don especial para doblar tipos excéntricos. ¿Quién no recuerda su jocoso doblaje del señor Ropper en la serie de televisión “Un hombre en casa”? También tenía un gran sentido del humor; todavía ahora, oímos exclamar a alguien, en algún estudio, su célebre frase: “¡Se doblan focas!”

Y pronosticando el futuro no se quedaba atrás. Comentaba, con fingida seriedad, que en un viaje que realizó a la India, “descubrió” unas aves exóticas (“pajarracos”, acabó llamándolas) muy parecidas al tucán de Brasil, pero con la particularidad de que imitaban las voces humanas de un modo prodigioso. “¡Atentos, compañeros!” (decía). “¡No bajéis la guardia. Las empresas ya están proyectando su captura y entrenamiento para que sustituyan a los actores de doblaje en el atril!”

Huelga decir que seguimos sin “bajar la guardia” ni un milímetro.

La siguiente predicción me recuerda a los relatos de ciencia ficción del gran Isaac Asimov. Pero no, su autor no vuela tan alto: es fruto del ingenio de otro compañero, en este caso perteneciente a la nueva generación (bueno, ya no tan nueva), Oscar Castellanos, quién lo escribió para la ya mencionada revista *El Take*.

Resumiré de qué trata la historia para luego, transcribir su desenlace. Hace unos años, las distribuidoras de películas, para defenderse de la “piratería”, dispusieron que el doblaje de determinados films se realizara con copias prácticamente sin imagen, casi en negro; aquí unas manos, allí una boca, ahora las solapas de una chaqueta, después unas cejas... Pero eso sí, en todo momento aparecía en la pantalla el código de tiempo para que los actores supieran cuando debían hablar y cuando callar.

Afortunadamente, se han encontrado nuevas formas para luchar contra la “piratería”, tanto en el cine como en la televisión, y este sistema puede decirse que ha desaparecido.

El relato de Castellanos lo protagoniza una mujer. Y, ¡ahí va el desenlace!:

La actriz despachó sus 122 takes con la destreza mecánica, fría y despegada habitual. Al despedirse del director le preguntó:

—¿Has oído los rumores?

—¿El qué? ¿Lo de la máquina?

—Sí... ¿Tú crees que eso puede ser cierto?

—No creo... ¿Una máquina que sustituya a la voz humana? ¿Un programa que doble por nosotros? Eso es imposible. Por bien hecho que esté, nunca llegará a ser tan perfecto. Nunca podrá sonar tan natural. No, no lo creo.

—Bueno, me dejas más tranquila.

—Y si no, habrá que dedicarse a otra cosa. Montamos un chiringuito y que le den por saco a este negocio, que cada vez da más asco. Esto ya no es lo que era.

Se saludaron con cierta amargura y la actriz salió de la sala.

Al abandonar el estudio, observó en la recepción a un hombre elegantemente vestido que preguntaba por el responsable de producción. Se presentó como comercial de “Technic Audio”. Bajo el brazo llevaba una carpeta en la que la actriz pudo leer: “EMULADOR DE LA VOZ HUMANA”.

Confío en que dejaremos de “rizar el rizo” y no llegaremos a vivir situaciones tan lamentables, por más ciencia ficción que parezca. Pero, por otra parte, si hemos llegado a doblar casi sin imagen, ¿quién nos asegura que no acabaremos doblando las películas del mismo modo que se sonorizan algunos documentales y, sobre todo, los reportajes televisivos, en los que se baja el volumen del original de los distintos personajes y con un par de voces, una femenina y otra masculina, se sobrepone la lectura de los diálogos en castellano?

¡Nada de sincronía, nada de matices! ¡Rápido, rápido! En menos de una jornada de trabajo se “liquida” la sonorización de una película. No creo que se llegue a tanto. “Pero, ¿y si sí?”, como diría José Mota.

Les he hablado de una despedida festiva y la verdad es que el humor no encaja muy bien con estos augurios. Sólo he pretendido lanzar “un aviso para navegantes”, de modo que, entre todos los que formamos parte de esta profesión, consigamos que el futuro de la historia del doblaje sea otro muy distinto.

¡Y nada más! Gracias por su atención.

Nota biográfica

Victor Agramunt, uno de los grandes actores de doblaje de nuestro país, ha pulsado –y continúa pulsando– todos los registros de la interpretación: locutor, actor y director de radio, presentador de televisión, actor de teatro en España y en festivales internacionales, profesor de Comunicación radiofónica, adaptador de diálogos, actor y director de doblaje para cine y televisión.

Algunos de los doblajes más destacados como actor han sido: James Dean en “Al este del edén”, Timothy Bottoms en “Y Johnny cogió su fusil”, Ryan O’Neal “¿Qué me pasa, doctor?”, Michael Sarrazine en “Danzad, danzad, malditos”, Dustin Hoffman en “Kramer contra Kramer”, Brad Davis en “El expreso de medianoche”, Robert Duvall en “John Q” y Alan Arkin en “Pequeña Miss Sunshine”.

Como director y adaptador de series para televisión destacan: “La Joya de la Corona”, “Wagner”, “Las chicas de oro”, “¿Ha llamado el señor?”, “Diagnóstico: asesinato”, “Del amor, la vida y todo lo demás” y “Andrómeda”.

Es conferenciante regular de la UMER y autor de los Cuadernos UMER nº 77 *Machado, Lorca y Hernández. Los poetas de la guerra* y nº 90 *La poesía popular*.

CUADERNOS DE U.M.E.R.

Nos. 1 al 60 agotados. Pueden consultarse en la página web www.umer.es

Nº 61: "Barrio de Maravillas, de Rosa Chacel". Carmen Mejías Bonilla.

Nº 62: "Breve historia de la Estadística y el Azar". Benita Compostela Muñiz.

Nº 63: "Miguel Hernández (1910-1942), *en el sabor del tiempo*". Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 64: "Los retos de la educación para la ciudadanía". Luis María Cifuentes.

Nº 65: "Las mujeres en la Ciencia". Antonio C. Colino.

Nº 66: "Miguel Hernández. Con tres heridas: la de la muerte, la del amor, la de la vida". María Jesús Garrido.

Nº 67: "El Banco de España: funciones e historia". Enrique Ortiz Alvarado.

Nº 68: "Carmen de Burgos: La voz de los sin voz". Carmen Mejías.

Nº 69: "Del *Cantar* del Cid a Cernuda: El destierro en la poesía española". Feliciano Páez-Camino.

Nº 70: "El conflicto árabe-israelita: génesis y nudo". Francisco Acebes del Río.

Nº 71: "Filosofía de la risa". Augusto Klappenbach.

Nº 72: "Hipoteca inversa". Antonio Martínez Maroto.

Nº 73: "Muchachas que trabajan". Carmen Mejías Bonilla.

Nº 74: "Antonio Machado: Soñando caminos". María Jesús Garrido Calvillo.

Nº 75: "Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores". Juan Carlos Talavera.

Nº 76: "La historia en la obra de Manuel Azaña". Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 77: "Machado, Lorca y Hernández. Los poetas de la guerra". Víctor Agramunt Oliver.

Nº 78: "Envejecimiento activo y participación". Loles Díaz Aledo.

Nº 79: "La Constante: mina de leyenda en Hiendelaencina". Ana Parra y Gloria Viejo

Nº 80: "Españoles en Argelia: conquistas, migraciones, exilios". Feliciano Páez-Camino

Nº 81: "Vejez y sabiduría". José Segovia Pérez

Nº 82: "Medios de comunicación en España. El reto de contarlo en una hora". Joaquín Sotelo

Nº 83: "1914. Significación Histórica de la Gran Guerra". Feliciano Páez-Camino

Nº 84: "Escritoras pioneras del Siglo XX en España. Cuando la literatura era cosa de hombres". Julián Moreiro

Nº 85: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (Umer) 2009-2014". Umer

Nº 86: "La ciencia descubre, la industria aplica, el hombre se somete". José Segovia

Nº 87: "España ante la Primera Guerra Mundial". Feliciano Páez-Camino

Nº 88: "Los mayores del siglo XXI: Nuevas imágenes y nuevas perspectivas". Loles Díaz Aledo

Nº 89: "El envejecimiento: alimentación y estilo de vida saludable". Isabel Calvo Viñuela

Nº 90: "La poesía popular". Víctor Agramunt Oliver

Nº 91: "¿Se respetan los Derechos Humanos? La Declaración Universal de 1948". Sílvia Escobar

Nº 92: "Elogio de la palabra". Julián Moreiro

Nº 93: "¿Qué significa, hoy, la hispanidad?". Patricio de Blas Zabaleta

Nº 94: "Una historia del doblaje". Víctor Agramunt Oliver

