



## HISTORIA DEL DOBLAJE CATALÁN DE LOS CLÁSICOS DE WALT DISNEY ORÍGENES, MOTIVOS Y ESTADO ACTUAL DE LAS PRODUCCIONES

Jorge Pérez de la Torre

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESIS DOCTORAL

Jorge Pérez de la Torre

HISTORIA DEL DOBLAJE CATALÁN DE  
LOS CLÁSICOS DE WALT DISNEY

*Orígenes, motivos y estado actual de las producciones*



Universitat Rovira i Virgili

Departament de Història e Història del Art

Jorge Pérez de la Torre

HISTORIA DEL DOBLAJE CATALÁN  
DE LOS CLÁSICOS DE WALT DISNEY

*Orígenes, motivos y estado actual de las producciones*

TESIS DOCTORAL

dirigida por la Dra. Maria Rosa Tamarit i Sumalla

Departamento de Historia e Historia del Arte



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI

Tarragona

2019



**UNIVERSITAT  
ROVIRA I VIRGILI**

**Departamento de Historia  
e Historia del Arte**

Campus Catalunya  
Avenida Catalunya, 35  
43002 Tarragona  
Telf. 977559713  
Fax 977558386

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “Historia del doblaje catalán de los Clásicos de Walt Disney. Orígenes, motivos y estado actual de las producciones”, que presenta Jorge Luis Pérez de la Torre para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Historia e Historia del Arte de esta universidad.

Tarragona, 3 de julio de 2019

La directora de la tesis doctoral

Dra. Maria Rosa Tamarit i Sumalla

## AGRADECIMIENTOS

Me parece justo que los primeros agradecimientos de este estudio sean para sus protagonistas; a Joaquim Roca Argelich, por la amabilidad con la que me abrió las puertas de su casa y de sus recuerdos; a Montserrat Nadal i Milà, que demostró que la administración pública puede ser cercana y cálida; y muy especialmente a Lluís Comes i Arderiu, que supo transmitirme su cariño y entusiasmo por el trabajo y con el que se creó una complicidad única, nacida de los que se saben fanáticos de un mismo tema y no pueden dejar de hablar de ello. Muy agradecido a Enric Garcia Jardí, que me puso en contacto con Lluís Comes, y que puso sin saberlo la semilla de mi metodología. Gracias a Oriol Sala-Patau Sautes, de la Secció de Ficció i Cinema de TV3, y a Víctor Manuel López López, responsable de doblajes en la CCMA, por los datos técnicos facilitados de las películas *Els rescatadors* (1977), *Oliver i companyia* (1988) y *Taran i la caldera màgica* (1985). De igual forma, muchas gracias a Silvia Martín y Antonio Marbán, de Disney España, por facilitarme los datos del redoblaje al español peninsular del 2018 de *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Señor Sapo* (1949). A Carme Pratdesaba Orri quisiera agradecer la vocación de servicio y la buena voluntad con la que quiso ayudarme a averiguar la dirección de *Bàsil, el ratolí detectiu* (1986; DC del 2006), información que acabó llegando gracias a Marc Arambudo. Con Marc estaré eternamente en deuda por haberme facilitado la única copia de audio existente de *Festival Walt Disney* (1986), la primera película Disney doblada al catalán, que gracias a él ya queda como aportación inédita de esta tesis. Como a él, deberé para siempre el éxito de este estudio a los esfuerzos compartidos con Sandre Llopis de Pau, un investigador insaciable, un fanático de Disney en lengua catalana –o valenciana, como él reivindicaría– y, en definitiva, un buen amigo. Gracias a Sandre y a todos los usuarios de Internet que luchan por hacer difusión científica del universo Disney; gracias a su espacio [espaisdisney.com](http://espaisdisney.com), a todos los canales de YouTube dedicados al tema como HpConan o Keunam, y muy especialmente a la base de datos en línea [doblajedisney.com](http://doblajedisney.com), una herramienta indispensable para cualquiera con ansias de conocimiento sobre el tema. Gracias a los sabios consejos y la asesoría de Enric Gallén i Miret, de mi buen amigo Joan Prat, y de la siempre admirable Rosa Agost, un referente académico y profesional que sin duda ha marcado el camino de esta investigación. Igualmente agradecido al liderazgo y tutelaje de la Dra. Maria Bargalló Escrivà, que ha superado con creces su función de presidir la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Estudios Humanísticos, y me ha sugerido becas, subvenciones y estrategias para sacar el mayor

provecho a mi experiencia como doctorando. Gracias también a mi amiga Georgina Carmona, que se ha asegurado de que mi inglés tuviera el nivel deseado.

Para acabar, mis agradecimientos más sentidos y personales a mis padres, que han soportado con heroica paciencia cinco años de estudio incansable, y que comparten la autoría de esta tesis porque han compartido mis pesares y los han sentido como propios. Por último, e indudablemente, gracias a la Dra. Rosa Tamarit, mi directora de tesis y la verdadera culpable de todo este estudio, desde la idea original hasta la medida ejecución. Gracias por ser la mayor expresión de lo que una buena dirección de tesis debe ser; por ser el apoyo pedagógico y la sabiduría académica y, a la vez, la inspiración de mi creatividad y mi mayor animadora. Gracias por confiar en mi talento, por extraer lo mejor de mí mismo y por dirigirme con complicidad y cariño. Gracias por ser un ejemplo a seguir en lo profesional, lo académico y lo personal. Y gracias por haber contribuido a realizar uno de mis mayores sueños vitales.

## **Resumen**

El presente trabajo pretende ser una herramienta de consulta con toda la información técnica del doblaje al catalán de los Clásicos de Walt Disney. A través del testigo de profesionales en la dirección, traducción y ajuste de las películas, se dibuja su trayectoria histórica empezando por los antecedentes musicales de los años sesenta hasta el estreno del último Clásico en catalán en la actualidad –julio 2019–. El estudio de campo incluye la elaboración de dos tablas en las que figuran todos los datos técnicos recogidos hasta la fecha, y se añaden algunos de interés. La investigación se centra igualmente en dilucidar los orígenes del doblaje Disney en catalán, así como los motivos de su aparición. El estudio acaba concluyendo, mediante un documento sonoro inédito, que el primer contenido Disney doblado al catalán es de 1986, y reflexiona sobre el aumento de la presencia del doblaje amateur en redes sociales.

## **Resum**

Aquest treball vol ser una eina de consulta amb tota la informació tècnica del doblatge al català dels Clàssics de Walt Disney. Mitjançant el testimoni de professionals en la direcció, traducció i ajust de les pel·lícules, es dibuixa la seva trajectòria històrica començant pels antecedents musicals dels anys seixanta fins a l'estrena de l'últim Clàssic en català de l'actualitat –juliol del 2019–. L'estudi de camp inclou l'elaboració de dues taules on hi figuren totes les dades tècniques recollides fins avui dia, i se n'afegeixen algunes d'interès. La recerca es centra també en vessar llum sobre els orígens del doblatge Disney en català, així com sobre els motius de la seva aparició. L'estudi acaba conclouent, mitjançant un document sonor inèdit, que el primer contingut Disney doblat al català és del 1986, i reflexiona sobre l'augment de la presència del doblatge amateur a les xarxes socials.

## **Abstract**

This paper will provide with all the technical information about the Catalan dubbing of the Disney Classics. The timeline is drawn beginning with the musicals from the sixties until the last present Classic in Catalan –July 2019– through the witness of professionals in direction, translation and adjustment. The field study includes the making of two tables that gather all the technical data recollected until today, adding others of interest. The research also focuses on uncovering the origin of the Disney Catalan dubbing and the reasons behind its creation. This study concludes, by providing with an unpublished audio document, that the first Disney content dubbed in Catalan dates back to 1986, and it also discusses the increase of amateur dubbing in social media.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>1. Introducción</b>	<b>13</b>
1.1. Justificación e interés temático	13
1.2. Precisiones terminológicas	17
1.3. Estado de la cuestión	28
1.3.1. Modelos de análisis del doblaje	29
1.3.2. La investigación en TAV: antecedentes bibliográficos	42
<b>2. Descripción de objetivos e hipótesis</b>	<b>53</b>
2.1. Objetivos de la investigación	53
2.2. Hipótesis	55
<b>3. Metodología</b>	<b>57</b>
3.1. La entrevista	59
3.2. Sobre los entrevistados	60
3.3. Protocolo	63
3.4. Estudio de campo	65
<b>4. Marco teórico</b>	<b>66</b>
4.1. Aproximación histórica	67
4.1.1. Historia del doblaje: del cine mudo a <i>Netflix</i>	67
4.1.2. El doblaje en España: de la II República a TV3	73
4.2. Aproximación técnica	87
4.2.1. El doblaje como proceso: traducción, ajuste y dirección	87
4.2.2. El ¿falso? debate entre doblaje y subtitulación	105

<b>5. Discusión</b>	<b>119</b>
5.1. Antecedentes	119
5.1.1. El doblaje Disney al español: historia completa	119
5.1.2. Las canciones de Salvador Escamilla	134
5.1.3. El Maestro Elisard Sala	140
5.2. Orígenes y motivos del doblaje en catalán	145
5.2.1. Muerte de Edmundo Santos y llegada del doblaje a España	145
5.2.2. <i>Festival Walt Disney</i> (1986)	149
5.2.3. Normalización lingüística y movilización popular: el caso Pocahontas	152
5.3. Evolución de las producciones	156
5.3.1. Etapa institucional (1995-2004)	161
5.3.2. Etapa negra (2005-2011)	167
5.3.3. Etapa centralista (2012-actualidad)	174
5.4. Estado actual	183
5.4.1. La otra realidad	188
5.4.2. El futuro del doblaje Disney al catalán	198
<b>6. Conclusiones</b>	<b>203</b>
<b>7. Bibliografía</b>	<b>212</b>
<b>8. Filmografía</b>	<b>222</b>
<b>9. Anexos</b>	<b>230</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>1. Mapa de Europa según sus preferencias en TAV en las modalidades de doblaje y subtitulación</b>	<b>107</b>
<b>2. Contraportada del LP <i>Walt Disney en català</i> (Movieplay, 1971)</b>	<b>141</b>
<b>3. Carátula del VHS <i>101 dalmates</i> (1961; DC 1995)</b>	<b>163</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>1. Los Clásicos de Walt Disney</b>	<b>24-26</b>
<b>2. Los Clásicos en catalán ordenados según su estreno en VO</b>	<b>26-27</b>
<b>3. Niveles de análisis de los productos audiovisuales</b>	<b>29</b>
<b>4. Correspondencia entre el tipo de personaje y la voz de su actor/actriz de doblaje</b>	<b>41</b>
<b>5. Previsión de porcentajes en las televisiones públicas según la Ley General de Comunicación Audiovisual 7/2010, de 31 de marzo</b>	<b>115</b>
<b>6. Doblajes y redoblajes de <i>Blancanieves y los siete enanitos</i> (1937) y <i>Fantasia</i> (1940)</b>	<b>130</b>
<b>7. Doblajes al español de <i>La leyenda de Sleepy Hollow</i> y <i>el Señor Sapo</i> (1949)</b>	<b>132</b>
<b>8. Comparativa entre una canción de Salvador Escamilla, la VO y una traducción propia</b>	<b>137-138</b>
<b>9. Comparativa entre la VO y las diferentes traducciones de una misma canción; versiones catalanas de S. Escamilla y E. Sala, y la versión española de E. Santos</b>	<b>143</b>
<b>10. Comparativa entre la cantidad de estudios de doblaje en España por comunidades autónomas, años 1982 y 1991</b>	<b>149</b>
<b>11. Los Clásicos de Walt Disney en catalán ordenados según su fecha de doblaje</b>	<b>157-160</b>
<b>12. Evolución de la subtitulación en catalán entre los años 2014-2018</b>	<b>184</b>
<b>13. Comparativa entre canciones Disney en su VO, la versión española y mi versión en catalán</b>	<b>191-193</b>
<b>14. Listado completo de actores y actrices de doblaje que han participado en la versión catalana de un Clásico de Walt Disney</b>	<b>Anexo 4</b>

## 1. Introducción

### 1.1. Justificación e interés temático

Esta tesis doctoral es fruto de la unión de dos pasiones: la pasión por las películas de Walt Disney y la pasión por el doblaje. Se puede afirmar sin miedo a equivocarse que la pasión por la películas de Walt Disney es compartida por un amplio abanico de público, ya sea desde una perspectiva nostálgica en el caso de los adultos o bien desde un fanatismo absoluto en el caso de los más jóvenes, que a través del aparato comercial demuestran su admiración y recogen el testigo de otras tantas generaciones que han disfrutado de estas producciones.

El tema de esta investigación y mi interés personal en él nacen hace más de diez años, cuando empecé a traducir y doblar de forma amateur las canciones de muchas películas de Walt Disney al catalán, y a colgarlas en Internet a través de la plataforma de YouTube. Como es evidente, enseguida hubo reclamaciones de *copyright*, pero en la mayoría de casos YouTube no retiraba el vídeo sino que notificaba coincidencias de contenido o como mucho limitaba el visionado del vídeo en algunos países. Una de las excepciones de YouTube sobre los vídeos con *copyright* es que el usuario haga con ellos un contenido original, refiriéndose sobretodo a las parodias. En la medida en que las canciones que yo traducía no existían en catalán, logré que volvieran a hacer públicos un par de vídeos alegando que la traducción los convertía en un contenido original.

Esos primeros vídeos eran de mala calidad por muchas razones. La primera, las traducciones: eran versiones catalanas de la letra en castellano, y por tanto, perdían mucho de su sentido original en inglés. La segunda, por la calidad del audio: grabaciones improvisadas con las herramientas que poseía, recursos muy precarios. La tercera, por el vídeo: las limitadas opciones que ofrecían los programas de edición con los que trabajaba, unidas a la baja resolución de los clips de vídeos que obtenía, daban como resultado un producto bastante pobre. Todo ello se debía a mi nula preparación como editor y traductor, pero a base de producir más y más vídeos fui aprendiendo de forma autodidacta. Empecé a intentar mejorar cada uno de los aspectos que fallaban: adquirí herramientas de grabación de buena calidad; aprendí a usar programas de edición de mayor nivel; y empecé a trabajar en las traducciones con mayor profesionalidad. Para ello, partía de la letra original en inglés, que traducía al catalán. Después, recurría a las letras traducidas al español peninsular y al español usado en Latinoamérica para analizar las partes más difíciles, observando cómo habían resuelto en ese idioma las rimas que no sabía expresar. En ese punto también me servía a menudo de las

versiones francesa e italiana, y a partir de ellas podía jugar con el propio sonido y la cadencia de las palabras, para conseguir un resultado sonoro óptimo.

Pero la parte más fructífera y esencial de mi especialización fue la recopilación de los datos existentes sobre las películas que se habían doblado al catalán y las que no. En la medida en la que quería producir una pieza original, obviamente tenía que saber si esa película había sido ya doblada o no a nuestra lengua. Me sorprendió comprobar cuántas películas se habían doblado ya, sin tener yo conocimiento alguno de ello a pesar de ser un catalán tan aficionado al mundo Disney. Pero aún más curioso fue el absoluto desconocimiento que la mayoría de gente de mi alrededor tenía sobre la existencia de estas películas. Ese resultó un punto de inflexión tras el cual fue de gran ayuda el portal web [doblajedisney.com](http://doblajedisney.com), en el que se recogía no sólo la totalidad de datos sobre los doblajes al catalán de las películas de Walt Disney, sino también los datos de los diferentes doblajes y redoblajes españoles, siendo de hecho ésta la motivación principal de sus creadores. Más allá de esta página, a pesar de existir sitios web específicos sobre doblaje catalán o artículos aislados sobre las películas en catalán, no hallé una cronología ordenada y completa sobre en qué momento se originó esta práctica.

Es precisamente cuando yo le traslado todas estas sensaciones a la Dra. Tamarit, en ese momento mi tutora de la tesis doctoral, que ella me anima a centrar mis investigaciones en el tema. Ella sostiene que ese es un tema que me apasiona y sobre el que no hay producción académica. Es un tema que me interesa y que puede interesar a otros. Y, además, me dice las palabras que yo jamás olvidaré, y que espero comprendan que no puedo referenciar bibliográficamente: «La tesis doctoral es la aportación de un conocimiento inédito, pero a nivel personal, la tesis te tendría que convertir en la persona que más sepa sobre un tema concreto. Y tú ahora mismo ya eres, seguramente, el que más sabe sobre este tema»<sup>1</sup>. Dejamos pausado en ese instante la investigación que estaba llevando, y decidimos conjuntamente tomar este nuevo rumbo: investigar sobre la historia del doblaje al catalán de las películas de Walt Disney.

Queda claro desde un primer momento cuál es mi objetivo personal: hablar de la existencia de estas producciones, desde una perspectiva rigurosa y completa. Ahora bien, ¿cuál es el interés temático? Es decir, ¿por qué iba este tema a interesar a otros? ¿Qué lo hace interesante desde un punto de vista académico? En otras palabras, ¿qué tipo de conocimiento

---

<sup>1</sup> Tómense las palabras de la Dra. Tamarit como el fruto de una conversación espontánea y coloquial entre directora y doctorando, y no como una descripción objetiva del concepto “tesis” ni como la opinión absoluta que tiene ella sobre su proceso de redacción.

nuevo se pretende aportar? Es en ese momento cuando veo claro que, si bien puedo reunir de forma rigurosa y ordenada una gran cantidad de información contrastada, dicha información no tiene ningún interés añadido si no soy capaz de llegar hasta sus orígenes. Una de las aportaciones a un estudio de estas características podría ser la de proyectar luz sobre por qué se originó. Por qué alguien decidió, en un momento dado, empezar a doblar las películas Disney en catalán, y en qué condiciones se tomó esta decisión.

Y en realidad, resolver esa incógnita podría ayudar a tratar muchas otras; por ejemplo, si descubriésemos que la mayoría de películas se han doblado durante un mandato político en concreto, otros investigadores podrían estudiar los motivos que impulsaron a su producción. De la misma forma, descubrir cuáles se han doblado y cuáles no podría ayudar a sugerir cuáles son más susceptibles de ser dobladas en un futuro, en base a criterios como los valores que enseña la película o su antigüedad. Y desde un punto de vista más técnico, la manera en que están dobladas es también objeto de interés; el estilo que sigue un director de doblaje u otro, o un traductor u otro, pueden diferir en aspectos como la familiarización o bien la extranjerización de las referencias culturales presentes en la versión original.

A esos intereses específicos se les suma la creciente producción de trabajos de final de grado de los cursos de Traducción de diferentes universidades españolas, que cada vez de forma más habitual se centran en aspectos concretos del doblaje, entendido como una de las formas audiovisuales de la traducción. No es de extrañar, pues España sigue siendo líder en doblaje europeo, del que es uno de los países pioneros, y Barcelona es en ese sentido capital estatal de doblaje. Por todo ello, los traductores ven en el doblaje una de las salidas más comerciales de su vocación, y por tanto una de las más rentables. La necesidad de establecer los límites de esta práctica, en aras de formalizar cada vez más un protocolo profesional, hace que los jóvenes estudiantes –futuros traductores– centren sus investigaciones en comparativas y análisis del doblaje de series y películas, valorando el acierto que hay en ellas o sugiriendo alternativas. Todo ello me lleva a pensar que una tesis que reúna todos los datos sobre el doblaje de las películas Disney puede ser útil a la par que llamativa.

Desde un punto de vista sociológico, la traducción y doblaje de las películas a una lengua cooficial subraya la importancia de la expresión de la identidad nacional de Cataluña, siendo el momento histórico –político y social– que vivimos especialmente oportuno para enmarcar esta tesis. En ese sentido, sería igualmente interesante analizar el momento histórico en cuyo marco surgió el doblaje de las películas de animación de Walt Disney al catalán.

Por último, desde una perspectiva académica, un trabajo que reúna la información verdadera y la ordene, y deseche los datos vagos o imprecisos es esencial para convertir la

vasta información que nos ofrece Internet en una realidad objetivable. Al mismo tiempo, las aportaciones hechas por personas que, aunque con buena voluntad, no tienen formación investigadora, deben supeditarse a las exigencias de la comunidad científica, que a través de unas fórmulas –hipótesis, metodología, etc.– y un protocolo –citando a los referentes bibliográficos, englobándose en un paradigma científico concreto, especificando los antecedentes, etc.– pueden y deben reafirmar o contrastar las conclusiones extraídas para elaborar entre todos un conocimiento que aportar al mundo. En ese sentido, esta ardua tarea puede convertirse en una referencia útil para aquellos que, a través de las preguntas que genere esta tesis, quieran continuar con esta línea de investigación en un futuro.

Son las intenciones aquí expresadas quizá pretenciosas o aparentemente inabarcables; pero son en cualquier caso sinceras. La corta pero creciente producción de películas de animación dobladas en catalán señala la necesidad de estandarizar y profesionalizar estos productos, que en un principio pudieron ser aventuras artísticas de cuatro lingüistas con acceso a un buen estudio de grabación, pero que actualmente son productos comerciales que tienen que resultar rentables a las salas de cine.

Tan solo quisiera acabar esta justificación temática haciendo un breve *captatio benevolentiae* y aclarando al lector que soy consciente de las limitaciones de un estudio que no cuenta con precedentes conocidos. Es mi deseo y mi intención que el tema que ocupa esta tesis sea de interés general para que futuras investigaciones puedan explorar los muchos campos que el doblaje nos sugiere.

## 1.2.Precisiones terminológicas

*«Las definiciones propuestas para TAV son tan diversas como sus autores.»*

**Mayoral, 2012: 179**

Antes de abordar el estado de la cuestión propiamente dicho, cabe aclarar algunos términos que se usarán habitualmente durante la investigación. Considero este ejercicio necesario, en primer lugar, para establecer las bases cognitivas precisas para desarrollar el tema con denuesto; pero también para facilitar la comprensión de los términos susceptibles de poseer más de una interpretación, situándolos en el paradigma científico concreto en el que yo encajo mi investigación.

Parece lógico, pues, teniendo en cuenta el tema de la investigación, que lo primero que debemos definir es el término **doblaje**. Según la Real Academia Española de la Lengua, el doblaje es «en cine y televisión, operación en la que se sustituye la voz original de un actor por otra, en distinto idioma o en el mismo»<sup>2</sup>. Esta definición nos da a entender que para que exista doblaje, se requiere de un audio previo, en la medida en que la operación es de «sustitución». No contempla como doblaje, por tanto, la operación de ponerle voz a unos dibujos animados, siendo que no existe una voz anterior a la que sustituir. Entenderíamos a estos profesionales, por tanto, como actores de voz. Cuando señala «o en el mismo [idioma]», debemos entender que cuando en un anuncio de televisión, por ejemplo, se graba a un actor pero luego otra voz graba sus frases y es usada sobre su imagen, también es doblaje. A pesar de que estos dos ejemplos son acertados, la definición resulta algo inexacta al valerse del término «actor» para delimitar la operación. ¿Entendemos entonces que en un documental donde aparezca un profesional valorando un tema para la cámara, aún cuando se hubiera grabado una voz que tradujera sus palabras a nuestro idioma y dicha voz se hubiera sustituido por la del profesional, no podríamos considerar esta operación como doblaje, en la medida en que el doblado no es un actor? ¿Acaso solo intervienen actores en un producto audiovisual? Otra cuestión: ¿es el doblaje un producto exclusivo del cine o la televisión? ¿No puede haber prácticas en Internet o en aplicaciones móviles susceptibles de ser consideradas doblaje?

---

<sup>2</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Sitio web oficial* [en línea]. En: URL <<http://dle.rae.es/?id=E2DzUBK>> (Última consulta, 28 de febrero de 2019)

Aunque es evidente que es mucho más habitual en los otros dos formatos, debe respetarse la pluralidad de estilos de un producto audiovisual.

Por su parte, el Institut d'Estudis Catalans define el doblaje como «en la industria audiovisual, acción de doblar, el efecto». En la entrada del verbo doblar destacan tres definiciones: la primera, «proveer (una película) de banda sonora»; la segunda «proveer (una película) de diálogos en otra lengua»; y la última «sustituir con la propia voz (la voz de un actor de una película)»<sup>3</sup>. Aunque a priori estas definiciones pueden parecer menos estrictas, ya que las dos primeras hablan de «proveer» y no de «sustituir», caen en errores similares. Para empezar, la segunda usa el término genérico «diálogos», dejando así al margen formatos como la narración o las canciones, que en caso de ser producidos en otra lengua también debieran ser considerados doblaje. A parte, habla de otra lengua, y no de la misma, por lo que un actor que hablara catalán no podría considerarse que dobla a otro si sustituye su voz en un anuncio, si la voz original fuese en catalán. De hecho, no podría considerarse doblaje aunque el original hablara en castellano, porque acorde a esta segunda definición, sólo lo consideraríamos si fuese una película, y no un anuncio o un programa de televisión. Pero para un actor de una película sí podríamos considerarlo doblaje de catalán a catalán teniendo en cuenta la tercera definición. Eso sí; tiene que ser actor, de nuevo, y nos referimos únicamente a la acción que hace dicho actor. No podemos hablar, según esta definición, de que una cadena de televisión, una productora o la Generalitat de Catalunya hayan doblado nunca nada, en la medida en que ellos no han hecho el ejercicio concreto de poner la voz.

Al margen de la ironía, es importante comprender que estas definiciones son ambiguas, incompletas, inexactas y algo obsoletas. Por ello, basémonos mejor en textos académicos especializados para obtener una definición más exacta. Para empezar, debemos entender el doblaje como una modalidad de *traducción audiovisual* –de ahora en adelante, **TAV**– en la medida en que es un proceso o herramienta que se utiliza para llevar un producto audiovisual a otros idiomas. Para que exista doblaje, por tanto, debe existir una lengua original y una lengua a la que traducir el producto, que llamaremos *lengua meta* (Iglesias Gómez, 2007 y 2009) o *lengua término* (Couto Lorenzo, 2017).

Veamos la descripción que ofrecen algunos autores específicos. Ávila (1997a: 18) nos describe lo siguiente:

---

<sup>3</sup> INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Sitio web oficial* [en línea]. En: URL <<http://www.iec.cat/activitats/entrada.asp>> (Última consulta, 28 de febrero de 2019)

«Llamaremos doblaje a la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. La función del doblaje consiste únicamente en realizar sobre la obra audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida.» **Ávila, 1997a: 18**

Aunque Ávila (1997a: 18) acierta en su interpretación del doblaje como una herramienta de traducción, quizás resulta demasiado específico al hablar de fidelidad respecto al original como elemento insoslayable de la definición de doblaje. Por otra parte, esta definición encorseta el proceso en el momento concreto de la grabación, dejando de lado el momento de la traducción. En el extremo opuesto de esta concreción encontramos a Agost, quien en su libro *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* sostiene que el doblaje «consiste en la sustitución de una banda sonora original por otra» (Agost, 1999: 16-20). Esta definición generalista permite englobar muchas más partes del proceso que es el doblaje, y por ende, a muchas más personas implicadas. No define quién produce la operación, ya que en la ambigüedad del término conviven los actores, productores, directores, editores... No olvidemos a estos últimos; un actor graba su voz, pero quien lleva a cabo la acción de implantar esa grabación al producto es el editor. En su falta de especificidad podemos hallar también el papel de la música; la sustitución de una banda original por otra es un concepto que convive fácilmente con mantener una de las bandas originales, la sonora, sustituyendo tan sólo la parte en que se distingue un idioma, es decir, la letra.

Para Agost (1999) existen cuatro modalidades de TAV; el *doblaje*, las *voces superpuestas*, la *subtitulación* y la *interpretación simultánea*. Parecen claras las definiciones de estas dos últimas; la cuarta se refiere al ejercicio de la traducción en directo por parte de un intérprete –una modalidad arcaica y en decadencia en el contexto cinematográfico–. Pero, ¿qué son exactamente las voces superpuestas? Agost (1999) diferencia entre la sustitución y la coexistencia de dos contenidos sonoros en diferentes lenguas; a la sustitución la llama *doblaje*, y a la coexistencia *voces superpuestas*. A pesar de que estas dos modalidades se parecen mucho entre sí, la existencia de una banda sonora original que coexista con la traducida a lengua meta establece unas características del género muy diferentes. Para empezar, las voces superpuestas no tienen que cumplir la rígida norma de la sincronía; y la recepción de la versión original por parte del espectador le da una factura muy distinta al producto –documentales, *reality shows*,...–. Otros autores han considerado igualmente que existen diferencias remarcables entre los subgéneros de estas modalidades que permiten establecerlas como modalidades separadas. Así, Chaume (2003: 16) llega a incluir tres modalidades más; la narración, el doblaje parcial y el comentario libre. Estas modalidades no

son en absoluto, a mi entender, traducciones al uso del contenido original –y mucho menos traducciones que busquen la fidelidad con el original de la que hablaba Ávila (1997a)–, por lo que en esta tesis mantendremos separadas las cuatro categorías mencionadas por Agost (1999). Otros autores como De Linde y Kay (1999) separan únicamente en dos las modalidades de TAV, las tradicionalmente enfrentadas *doblaje* y *subtitulación*, y enumeran el resto como subgéneros de las mismas. Así, llegan a mencionar la subtitulación simultánea en tiempo real, la interpretación simultánea, las voces superpuestas, la narración, el comentario, la difusión multilingüe a través del teletexto y la traducción a la vista en festivales. Más allá de la clara obsolescencia de alguna de estas modalidades, cabe preguntarse qué necesidad hay de establecer diferencias entre subgéneros como la narración y el comentario si éstas no van a ser más que subgéneros del doblaje. Sin duda pueden resultar útiles para un estudio específico que se centre en las características técnicas o los recursos necesarios para llevar a cabo cada modalidad, pero eso escapa en cualquier caso al foco de esta tesis.

Chaume (2003: 17) nos dice que el doblaje «consiste en la traducción y ajuste del guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura forma parte del proceso»<sup>4</sup>. De esta definición tan completa cabe celebrar la inclusión no ambigua de todos los elementos que participan en el proceso –excepto, quizá, la del cliente–, así como la relación directa del conjunto con un proceso de traducción, y no de grabación o sustitución. Tómese por tanto esta definición como referente de ahora en adelante. De todas formas, y ya que voy a centrar la investigación en películas de animación, se debe considerar que la implantación de las voces de los actores americanos a la película no es una práctica de doblaje, ya que no existe una voz previa. Por eso, siempre que hablemos del ejercicio por el cual un actor o actriz pone su voz a un dibujo animado –por primera vez–, lo llamaremos *grabación*; al producto sonoro lo llamaremos *versión original*; y a los que ponen dicha voz, *actor de voz* o *actriz de voz*, ya que deben ser considerados igualmente actores como bien indica Ávila (1997a: 50):

«A los actores y actrices de doblaje no les gusta que se les llame dobladores, ni locutores; prefieren que se les conozca como actores de doblaje. Poseen el orgullo de ser actores porque, en efecto, lo son. No en vano son muchos los profesionales del doblaje que, para realizarse plenamente, alternan o desean alternar sus trabajos con el teatro, el cine, la radio o la televisión.» **Ávila, 1997a: 50**

---

<sup>4</sup> Original en catalán. Traducción propia.

Ávila (1997a: 18) propone el término *sonorización* para referirse a la sustitución de una voz por otra cuando no existe un cambio de idioma. Los motivos pueden ser diversos; buscar una voz más fonogénica, por ejemplo, o reemplazar una sección de la banda sonora que se ha grabado mal durante el rodaje. A pesar de que Roselló (1981) incluía estos casos dentro del término *doblaje*, resulta útil separarlos puesto que no existe un proceso de traducción de por medio. En esta tesis usaremos el término *redoblaje*. Se debe entender el redoblaje como la operación de doblar un producto en un idioma en el que ya estaba doblado respetando el mismo contenido, sea por los motivos que sea. En esta operación se incluye no sólo la acción de los actores, sino la dirección, el montaje, la producción e incluso el trabajo de adaptación del texto traducido.

En la disertación sobre el doblaje español, cabe diferenciar tres tipos de español, dos de ellos definidos según ya lo hiciera Iglesias Gómez (2007), a saber:

- Español *neutro*: definido por Iglesias Gómez (2007) como el usado en los doblajes originales de las películas de Walt Disney. Antes que él, ya había definido el español neutro autores como Ávila (1997a: 70) –«Durante los años treinta, en muchos de los antiguos doblajes en castellano que se producían en Joinville se pretendieron unificar los acentos creando el *castellano neutro*»– o Mayoral (2001: 29) –«la máxima expresión de la intención de universalidad es el *neutro*. El neutro es una lengua artificial, que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos»–. Este dialecto artificial se caracteriza por una suavización seseada de la pronunciación «za», «ce», «ci», «zo», «zu», tal como ocurre en el habla latinoamericana (Ávila, 1997a: 70, nota al pie nº16). Iglesias Gómez (2007) usa el término en aras de trasladar la voluntad que tenían los traductores al catalogarlo de igual forma. Por tanto, respetaré esta definición siempre que hablemos de los doblajes originales, es decir, todos aquellos producidos entre el 1938 y el 1990, ambos inclusive, ya sean producidos en México, Argentina o incluso en países de habla no hispana.
- Español *peninsular*: definido por Iglesias Gómez (2007) como el usado en España. Aquí mantendrá el mismo significado. También estaré haciendo referencia a esta variante siempre que use el término *castellano*, que el lector debe interpretar como sinónimo absoluto en el marco de esta investigación.

- Español *latino*: término usado popularmente para definir cualquier variante de español usada en los países del centro y el sud del continente americano. A mi juicio, más acertado que el término *neutro* y más conocido por el lector común. Este término se usará para hablar del español usado en los redoblajes de las películas, o bien en los doblajes originales hechos a partir del 1992, es decir, a partir de la coexistencia de estos doblajes con doblajes en español peninsular. Un ejemplo: la película *Peter Pan* (1953) fue lanzada al cine con un único doblaje en español, producido en México. Por tanto, este se consideraría un español neutro. Sin embargo, *La bella y la bestia* (1991, doblaje del 1992) fue lanzada al cine en dos doblajes al español: uno producido en España, al que llamaríamos español peninsular, y otro producido en México, al que pasaríamos a llamar español latino.

Considero este un buen momento para aclarar también el motivo por el cual esta tesis trabajará tomando datos de los doblajes al español y planteará también una base teórica de los mismos. Si bien el tema central de esta investigación es el doblaje catalán, la práctica del doblaje en Cataluña está inevitablemente ligada a la llegada del doblaje Disney a España. Antes del estreno de *La bella y la bestia* (1991) todos los Clásicos de Walt Disney eran doblados en México, motivo por el cual plantearemos en capítulos posteriores una breve historia de la trayectoria del doblaje en español, desde Argentina a España, para luego poder centrarnos en cómo afectó la producción de doblajes en los estudios de Barcelona a la aparición de Clásicos Disney en catalán.

En términos generales, y más allá de las diferentes definiciones de español que usaremos en este trabajo, también cabe dar un nombre a todos los idiomas de las películas originales –mayoritariamente el inglés– y a todos los idiomas de las películas dobladas, ya sea el catalán, el español peninsular, el español latino, etc. Cuando hablemos del idioma de la película original, obviamente, usaremos el término *idioma original* o *lengua original*, y cuando hablemos del idioma al que la película ha sido doblada o redoblada, usaremos el término *idioma meta* o *lengua meta*, o *lengua término* (Couto Lorenzo, 2017), entendiendo que es el objetivo al que se pretende llegar. Se usará *meta* igualmente para referirnos al público que consumirá este producto, a la cultura en la que se engloba este producto, etc. De ese modo, entiéndase *público meta*, o *cultura meta* como la que consume la película doblada, y tómese esta consideración de ahora en adelante.

Algunos de los términos usados en la investigación se repetirán con frecuencia, por lo que propongo al lector que entienda las siguientes abreviaturas como sinónimos absolutos de los conceptos que describo a continuación:

AD: actor o actriz de doblaje  
GO: guion original  
TT: texto traducido  
VO: versión original  
BSO: banda sonora original  
DC: doblaje en catalán  
DEN: doblaje en español neutro  
DEL: doblaje en español latino  
DEP: doblaje en español peninsular  
R: redoblaje  
REL: redoblaje en español latino  
REP: redoblaje en español peninsular

En el marco teórico o en otros capítulos posteriores se añadirán otros términos más específicos o tecnicismos relacionados con el mundo del doblaje o con el cinematográfico, pues sería inoportuno alargar innecesariamente un capítulo pensado para introducir ligeramente al lector en el tema a tratar.

Siguiendo con el desglose que en estas precisiones estamos haciendo, me parece oportuno aclarar qué entendemos por *historia*, por *catalán* y por *películas de Walt Disney*.

Para empezar, el concepto **historia** engloba todos aquellos sucesos acaecidos hasta el momento en que se escribe –el 2019– y relacionados con el tema que se está analizando. Por tanto, hablamos de la historia del doblaje en la medida en que tratamos el pasado y el presente de la producción de películas de Walt Disney en catalán.

Ahora bien, ¿qué entendemos por **catalán**? A priori, esta aclaración puede resultar pueril o simplista, pero hay que ser cautelosos sobre qué variantes engloba o no la producción de estas películas. El catalán tiene muchas variantes dialectales –ribagorzano, rosellonés, *xipella*, por citar tan sólo algunas– y el uso de este idioma es de especial interés cuando hablamos de doblajes de animación. Agust (1999) señala que en los primeros años del ahora desaparecido Canal 9 se había optado por una opción de producción lingüística que bebía del modelo de TV3. Sin embargo, enseguida se tomó una dirección de producción en castellano y

el valenciano quedó relegado a un ámbito menor. Los dibujos animados fueron uno de los productos que se doblaron al valenciano. Llama la atención casos como el de *El Detectiu Conan*, doblado al valenciano cuando ya existía una versión catalana del mismo, haciendo hincapié en la voluntad diferencial de esta lengua. A la hora de analizar el doblaje de las películas de Walt Disney, en cambio, se nos brinda una facilidad: todas ellas han sido dobladas en estudios de Barcelona y, en consecuencia, en un catalán oriental, por lo que el valenciano no ha tenido cabida en dichas producciones, como tampoco la han tenido variantes dialectales del catalán como el capcinés o el tortosino. Esto es, naturalmente, una facilidad a la hora de abordar el análisis, pero no necesariamente algo positivo desde un punto de vista cultural o identitario. Sorteemos pues debates vacíos y centrémonos en comprender que todos los doblajes que aquí se analizarán han sido producidos en Cataluña, y en un catalán oriental.

Por último, aunque no por ello menos importante, aclarar de qué **películas de Walt Disney** hablaremos en esta investigación. Cuando abordamos la filmografía de la compañía Walt Disney, nos hallamos ante un titán indefinido y cada vez más generalista; a las producciones de dibujos animados y sus a menudo poco exitosas secuelas, debe añadirse la reciente compra por parte de la multinacional de los productos de Marvel o la saga de *La Guerra de las Galaxias*. A la vez, productos como *Pesadilla antes de Navidad*, con gran repercusión comercial, son propiedad de filiales de la compañía de Mickey Mouse. Así pues, ¿a qué filmografía concreta nos referimos? Al igual que algunas investigaciones de traducción, centraremos nuestro análisis en la filmografía definida como “**Los Clásicos**”. Si bien Iglesias Gómez (2007) define “Los Clásicos” como aquellas quince películas que en un principio la compañía no quiso comercializar ni emitir por televisión, destinadas a ser únicamente proyectadas en cines –con el consiguiente taquillazo–, aquí se le dará un sentido más amplio, que es el que considero que actualmente tiene esta etiqueta. La filmografía aquí estudiada se centra en aquellas películas de dibujos animados –originales, no precuelas– destinadas un público infantil, y anotadas por la compañía en una lista llamada “Los Clásicos”, que convierte a las películas que la engrosan en las joyas de la corona. Las protagonistas, las principales. En España, la lista de “Los Clásicos” es clara<sup>5</sup>:

Clásico Nº	Título de Comercialización en España	Año de estreno
1	<i>Blancanieves y los siete enanitos</i>	1937
2	<i>Pinocho</i>	1940
3	<i>Fantasía</i>	1940
4	<i>Dumbo</i>	1941

<sup>5</sup> Listado extraído de la base de datos [www.doblajedisney.com](http://www.doblajedisney.com).

5	<i>Bambi</i>	1942
6	<i>Saludos Amigos</i>	1943
7	<i>Los tres caballeros</i>	1944
8	<i>¡Música, maestro!</i>	1946
9	<i>Las aventuras de Bongo. Mickey y las judías mágicas</i>	1947
10	<i>Tiempo de melodía</i>	1948
11	<i>La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo</i>	1949
12	<i>La Cenicienta</i>	1950
13	<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	1951
14	<i>Peter Pan</i>	1953
15	<i>La dama y el vagabundo</i>	1955
16	<i>La bella durmiente</i>	1959
17	<i>101 dálmatas</i>	1961
18	<i>Merlín el encantador</i>	1963
19	<i>El libro de la selva</i>	1967
20	<i>Los Aristogatos</i>	1970
21	<i>Robin Hood</i>	1973
22	<i>Lo mejor de Winnie the Pooh</i>	1977
23	<i>Los rescatadores</i>	1977
24	<i>Tod y Toby</i>	1981
25	<i>Taron y el caldero mágico</i>	1985
26	<i>Basil, el ratón superdetective</i>	1986
27	<i>Oliver y su pandilla</i>	1988
28	<i>La sirenita</i>	1989
29	<i>Los rescatadores en Cangurolandia</i>	1990
30	<i>La bella y la bestia</i>	1991
31	<i>Aladdín</i>	1992
32	<i>El rey león</i>	1994
33	<i>Pocahontas</i>	1995
34	<i>El jorobado de Notre Dame</i>	1996
35	<i>Hércules</i>	1997
36	<i>Mulan</i>	1998
37	<i>Tarzán</i>	1999
38	<i>Fantasia 2000</i>	1999 <sup>6</sup>
39	<i>Dinosaurio</i>	2000
40	<i>El emperador y sus locuras</i>	2000
41	<i>Atlantis: el imperio perdido</i>	2001
42	<i>Lilo &amp; Stitch</i>	2002
43	<i>El planeta del tesoro</i>	2002
44	<i>Hermano Oso</i>	2003
45	<i>Zafarrancho en el rancho</i>	2004
46	<i>Chicken Little</i>	2005
47	<i>Descubriendo a los Robinson</i>	2007
48	<i>Bolt</i>	2008
49	<i>Tiana y el sapo</i>	2009
50	<i>Enredados</i>	2010
51	<i>Winnie the Pooh</i>	2011

<sup>6</sup> La película *Fantasia 2000* fue estrenada el 31 de diciembre de 1999, despidiendo así el milenio.

<b>52</b>	<i>¡Rompe Ralph!</i>	2012
<b>53</b>	<i>Frozen : El reino del hielo</i>	2013
<b>54</b>	<i>Big Hero 6</i>	2014
<b>55</b>	<i>Zootrópolis</i>	2016
<b>56</b>	<i>Vaiana</i>	2016
<b>57</b>	<i>Ralph rompe Internet</i>	2018

**Tabla 1. Los Clásicos de Walt Disney**

Cabe destacar que no se están teniendo en cuenta las películas de acción real que incluyen segmentos de animación, aún cuando éstas hayan sido dobladas al catalán, como es el caso de *Mary Poppins* (1964; DC del 2005 bajo la dirección de Quim Roca en los estudios 103 Todd-AO Estudios S.L.) y *La bruja novata* (1971; DC del 2006 bajo la dirección de Teresa Manresa en los estudios Soundtrack de Barcelona). Esto se debe a que a la hora de analizar los films queremos centrarnos en un único género y lenguaje audiovisual, como es el de los dibujos animados. Además, incluir dichas películas nos plantearía, a nivel de doblaje, la presencia de un actor original cuya voz se ha grabado para la película, añadiendo matices y apuntes a la tesis. También debo señalar que dentro de la etiqueta de “Los Clásicos” no se incluyen las coproducciones con la compañía Pixar, a pesar de que la gran mayoría se han doblado al catalán. Tal y como se ha indicado, queremos analizar únicamente los Clásicos que se han doblado al catalán, y esto reduce enormemente nuestra lista –tan sólo veintiséis películas del total de cincuenta y siete Clásicos estrenados hasta julio de 2019–. Las películas que se analizarán en esta investigación son las siguientes, ordenadas por fecha de estreno en versión original:

<b>Clásico N°</b>	<b>Título en catalán</b>	<b>Año de estreno</b>	<b>Año de doblaje</b>
<b>4</b>	<i>Dumbo</i>	1941	1999
<b>17</b>	<i>101 dalmates</i>	1961	1995
<b>21</b>	<i>Robin Hood</i>	1973	2003
<b>23</b>	<i>Els rescatadors</i>	1977	2005
<b>25</b>	<i>Taran i la caldera màgica</i>	1985	2006
<b>26</b>	<i>Bàsil, el ratolí detectiu</i>	1986	2006
<b>27</b>	<i>Oliver i companyia</i>	1988	2005
<b>34</b>	<i>El geperut de Notre Dame</i>	1996	1996
<b>35</b>	<i>Hèrcules</i>	1997	1997
<b>36</b>	<i>Mulan</i>	1998	1998
<b>37</b>	<i>Tarzan</i>	1999	1999
<b>39</b>	<i>Dinosaure</i>	2000	2000
<b>40</b>	<i>L'emperador i les seves bogeries</i>	2000	2001
<b>41</b>	<i>Atlantis: l'imperi perdut</i>	2001	2001
<b>42</b>	<i>Lilo &amp; Stitch</i>	2002	2002

<b>43</b>	<i>El planeta del tesoro</i>	2002	2002
<b>44</b>	<i>Germà ós</i>	2003	2004
<b>46</b>	<i>Chicken Little</i>	2005	2005
<b>47</b>	<i>Descobrint els Robinsons</i>	2007	2007
<b>48</b>	<i>Bolt</i>	2008	2008
<b>52</b>	<i>En Ralph, el destructor</i>	2012	2012
<b>53</b>	<i>Frozen, el regne del gel</i>	2013	2013
<b>54</b>	<i>Big Hero 6</i>	2014	2014
<b>55</b>	<i>Zootròpolis</i>	2016	2016
<b>56</b>	<i>Vaiana</i>	2016	2016
<b>57</b>	<i>En Ralph destrueix Internet</i>	2018	2018

**Tabla 2. Los Clásicos en catalán ordenados según su estreno en VO**

Hasta aquí las aclaraciones terminológicas. Una vez conocemos las bases de los conceptos que se trataran en el texto, pasemos a exponer, conducir y asimilar el estado de la cuestión, contextualizando nuestra investigación en un capítulo que podrán leer a continuación.

### 1.3.Estado de la cuestión

No es necesario aclarar que una investigación sobre doblaje de carácter tan polifacético como esta requiere establecer unos antecedentes bibliográficos muy diversos, ya que se tratan temas cinematográficos, lingüísticos, traductológicos, históricos, etc. Además de reunir dichos antecedentes, se deben ordenar de la forma más cómoda para su lectura. En esta investigación se dividen en dos capítulos separados; el estado de la cuestión y el marco teórico.

En el estado de la cuestión se pretende situar al lector en las investigaciones anteriores a esta misma, haciendo una brevísima y generalizada exposición de los grandes temas que se han estudiado en la historia de la TAV. Se trata de un capítulo inexcusable en cualquier tesis doctoral, que intenta exponer de forma ordenada y resumida cuanto se ha dicho hasta la fecha sobre el tema que nos ocupa. Para ello se ha optado por elaborar una aproximación teórica en la que encontraremos tanto investigaciones específicas que nos llamen la atención –bien por su relación con esta tesis, bien por su relevancia en el campo genérico–, como teorías descriptivas que dividen cuanto se ha investigado en diferentes corrientes o etapas históricas. También se recoge un apartado introductorio con modelos para analizar la calidad de un doblaje.

### 1.3.1. Modelos de análisis del doblaje

«La traducción para el doblaje es una traducción total, ya que es un cajón de sastre que puede englobar todos los tipos de traducción posible»

Agost, 1999: 140

La TAV ha sido objeto de análisis tanto por determinados expertos del doblaje –que ofrecen una perspectiva profesional fruto de su experiencia personal–, como por sectores académicos –ya sea desde una perspectiva técnica o mediante el metaacademicismo que veremos en futuros apartados–, como por estudiantes del grado de Traducción –que con sus trabajos engrosan la bibliografía más reciente–.

El objetivo que persigue el análisis del doblaje puede ir desde el aspecto cualitativo, intentando discernir cuándo un doblaje está bien hecho, hasta el puramente académico, tratando de averiguar qué estrategias son las más usadas entre los traductores españoles respecto a, por ejemplo, los franceses. Los motivos son infinitos y la oferta de estudios bien variada. Sin embargo, en esta tesis quiero centrarme en los diferentes aspectos que se deben tener en cuenta cuando se analiza un doblaje, sea cual sea el motivo de este análisis.

Para empezar, quisiera recordar que los productos audiovisuales tienen tres códigos que se corresponden con tres tipos de análisis, tal y como expone Peromingo (2016: 32):

<i>Tres niveles de análisis</i>				
<i>Texto</i> <i>(Código textual)</i>		<i>Imagen</i> <i>(Código visual)</i>		<i>Sonido</i> <i>(Código acústico)</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sociolingüística</li> <li>• Psicolingüística</li> <li>• Transcripción fonética</li> <li>• Referencias históricas</li> <li>• Referencias culturales</li> <li>• Unidades fraseológicas</li> </ul>	+	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proxemia (espacio)</li> <li>• Kinesia (movimiento corporal)</li> <li>• Mensajes visuales</li> <li>• Anuncios</li> <li>• Iconografía</li> </ul>	+	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prosodia lingüística (estilo del habla)</li> <li>• Canciones</li> <li>• Música</li> <li>• Voces de fondo</li> <li>• Sonidos contextuales</li> </ul>

Tabla 3. Niveles de análisis de los productos audiovisuales. Fuente: PEROMINGO (2016: 32)

Es decir, más allá del código textual con el que trabajan los traductores normalmente, se debe contemplar el contenido de la pantalla, tanto lo que se oye como lo que se ve. Además, Peromingo (2016: 32) subraya, con esos signos de suma, la correlación que hay entre los tres códigos. Así, no podemos analizar las referencias culturales –que pertenecen al código textual– sin tener en cuenta lo que aparece en pantalla. Aunque esta parezca una exposición lógica e innecesaria de conceptos, no son pocos los investigadores que aseguran conocer esta relación pero luego limitan el análisis de la calidad de un doblaje al código textual. La propuesta de Peromingo (2016: 32) es muy completa desde el punto de vista del contenido, es decir, resulta útil si se quiere analizar el doblaje como si uno mismo deseara encarar esa labor en el mismo momento en que está consumiendo el producto –el clásico «yo lo habría hecho así»–. Pero esta tabla ignora el resto de aspectos que rodean al proceso del doblaje y que afectan directamente al resultado final; por poner un sencillo ejemplo, el contexto histórico en que se ha realizado.

Agost (1999) propone un modelo de análisis del doblaje que contempla tres ejes o dimensiones:

- Dimensión del contexto.
- Dimensión profesional.
- Dimensión técnica.

La primera dimensión anima a fijarse en el GO –guion original– y el TT –texto traducido–, es decir, la cultura origen y la cultura meta, y permite hacer un **análisis semiótico**. La segunda dimensión presenta la situación en la que se ha hecho el trabajo, y permite hacer un **análisis pragmático**. La tercera dimensión se centra en la evolución del TT tras el ajuste, y permite hacer un **análisis comunicativo**. Aunque Agost (1999) define dentro de cada dimensión diferentes aspectos a analizar, la suya debe entenderse como una propuesta que engloba todos los aspectos posibles susceptibles de ser analizados; no como una pauta que deba seguirse totalmente para encarar cualquier análisis. Así, aunque explicaré seguidamente toda la estructura, no debe esperarse que la complete, sino que elegiré algunos aspectos concretos. Este apartado del estado de la cuestión debe servir, por tanto, para que el lector sepa situar cada aspecto que analizo dentro de la dimensión correcta, y comprenda así el tipo de análisis que estoy haciendo en cada caso.

Los términos aquí usados, así como la explicación que se sucederá a continuación de cada tipo de análisis, son autoría absoluta de Agost (1999).

### *Análisis semiótico*

Dentro del análisis semiótico, Agost (1999) explica que se pueden elegir hasta tres tipos de elementos para analizar un doblaje: los elementos culturales, los aspectos ideológicos y la intertextualidad.

Los elementos culturales no son otra cosa que el nombre que da Agost (1999) a las referencias culturales de Venuti (1995). La traducción de estos elementos siguiendo una estrategia u otra nos habla de cómo afecta la idiosincrasia y la definición social y política de una cultura en su doblaje, y también de cómo afecta que una cultura sea más conocida que otra a la hora de elegir una solución u otra. Según Agost (1999) existen cuatro soluciones posibles para tratar los elementos culturales:

- Adaptación cultural –o domesticación según Venuti (1995)–: consiste en buscar un referente equivalente en la cultura meta.
- Traducción explicativa –o descripción según Martí Ferriol (2013)–: es decir, aprovechar otras líneas del GO para aclarar los términos foráneos, añadiendo *morcillas*<sup>7</sup> si es preciso.
- Supresión –o naturalización según Venuti (1995)–: esto es, quitar el elemento cultural teniendo en cuenta la isocronía, añadiendo información irrelevante si es menester.
- No traducción –o extranjerización según Venuti (1995)–: que para Agost (1999) es una práctica poco recomendable pero cada vez más extendida, debido al conocimiento que se tiene actualmente de la cultura norteamericana.

Los aspectos ideológicos son el conjunto de ideas o actitudes políticas, económicas o sociales que hacen que una determinada cultura use el doblaje con fines no puramente traductológicos. Durante la aproximación histórica del capítulo cuarto ilustraré este tema con mayor detalle, pero basten algunos ejemplos como la censura franquista, el nacionalismo lingüístico de Francia o la normalización del catalán.

La intertextualidad es, básicamente, la presencia de referencias a otros textos, audiovisuales o no. Cuando se lleva a la pantalla una obra de Shakespeare, por ejemplo. En este punto afecta enormemente el conocimiento que el público meta tenga de la obra a la que

---

<sup>7</sup> Una *morcilla* es una o varias líneas de texto añadido al TT, que no aparece en el guion en VO, y que suele aparecer en planos donde al personaje no se le ve la boca y, por tanto, no hace falta respetar la sincronía. La morcilla se aprovecha de pausas o silencios y tiene sobretodo una función aclaratoria.

se referencia. Y en el caso de que se trate de una obra en otro idioma, como en el ejemplo de Shakespeare, es recomendable saber si es popular una traducción en concreto. *Alicia en el país de las maravillas* (1951) fue sin duda una película tremendamente interesante de traducir, debido a la enorme cantidad de referencias literarias que en ella figuran. Para Peromingo (2016: 33) la intertextualidad incluye también las referencias a la cultura que ha creado el contenido audiovisual en sí; en las series de televisión, por ejemplo, ser fieles a aquello que se ha traducido anteriormente. Esto puede afectar a cuestiones puntuales –como llamar «Día de Acción de Tortas» al Día de Acción de Gracias en la serie *Cómo conocí a vuestra madre*–, a elementos que se repiten constantemente –como «El Badulaque», el supermercado de *Los Simpson*–, pasando por las coletillas o frases pegadizas –en la serie *Friends*, la frase de Joey para ligar siempre se debía traducir por «¿Cómo va eso?», teniendo entonces que corregir futuros juegos de palabras que pudieran aparecer por juegos de palabras con la frase en castellano–.

### *Análisis pragmático*

El análisis pragmático corresponde a la dimensión profesional, es decir, a la situación en la que se ha realizado el trabajo. A la hora de abordar un análisis pragmático, debemos tener en cuenta (Agost, 1999) las máximas conversacionales, la intencionalidad y el foco contextual.

Las máximas conversacionales son el conjunto de ideas, estructuras o conceptos necesarios para que se produzca una comunicación correcta. Se rigen por el Principio de Cooperación, que dicta que dos interlocutores deben tener la voluntad de entenderse. Para ello, hay mucha información que dichos interlocutores omitirán porque supondrán evidente. Un buen ejemplo son los sujetos elípticos; en español y en catalán, las formas verbales nos permiten conocer la persona que se está usando sin necesidad de verbalizarla en un pronombre –contrariamente a lo que ocurre en inglés, cuya presencia es obligatoria–. A menudo el ajustador se salta las máximas conversacionales por temas de sincronía; hace el TT más informativo de lo necesario porque en pantalla queda demasiado corto, o suprime contenido del GO porque en pantalla queda demasiado largo. El ajustador –o el traductor– que tiene que saltarse las máximas conversacionales lo hace a través de tres técnicas (Agost, 1999):

- Explicitación: describiendo elementos que ya aparezcan en el GO.
- Adición: añadiendo información relevante.

- Paráfrasis: aclarando algún concepto o repitiéndolo con otro orden.

La intencionalidad se refiere al objetivo que persigue el producto original en cada parte del texto. Dentro de este aspecto del análisis pragmático se pueden encontrar las investigaciones relacionadas con el humor; la ironía, los juegos de palabras, los equívocos, los malentendidos, etc. Cuando aparecen estos elementos en el TT, es importante evitar aclaraciones o explicitaciones, aún cuando así lo recomiende la isocronía, pues la clave de muchas ironías es el contenido ambiguo. Tomemos como ejemplo la escena del ensayo de la boda en *La novia cadáver* (Tim Burton, 2005). Durante el ensayo, Víctor Van Dort es sermoneado –nunca mejor dicho– por el reverendo Galswells, quien finaliza su reprimenda con una palabra: «*Right*», a lo que Víctor repite «*Right*». Víctor está confirmando lo que parece una petición de aprobación por parte del cura. Sin embargo, el reverendo está pidiéndole a Víctor que cambie de brazo la vela que sostiene; *right* es una palabra polisémica en inglés y se refiere tanto al lado derecho, como a los derechos humanos, como a la pregunta ¿*verdad?*, como a la respuesta *correcto* o *de acuerdo*. Tras un grito ahogado del clérigo, Víctor comprende su error, y cambia rápidamente la vela de mano, pasándola a su mano derecha, mientras repite en voz alta «*Oh! Right!*». En el DEP, la escena se tradujo como sigue: el reverendo Galswells dice «Con la diestra», a lo que Víctor Van Dort responde «De acuerdo». Entonces oímos la exclamación del reverendo y a Víctor que, alarmado, cambia la vela mientras grita «¡Oh! ¡La derecha!». Aunque el DEP no supo trasladar el juego de palabras, intentó evocar un malentendido provocado, supongo, por el desconocimiento de Víctor de la palabra «diestra» –algo poco creíble teniendo en cuenta la posición social del personaje y el conocimiento amplio del término por parte del público–. Teniendo en cuenta el tiempo que habla el reverendo fuera de plano, podría haberse planteado un juego de palabras en la réplica anterior que llevara a la ambigüedad del término *derecho* –una palabra igualmente polisémica en español–, quizá algo como «Póngase derecho» para luego referirse al *brazo derecho*. En caso de hacerlo, el traductor habría variado el contenido mediante la creación discursiva, pero habría sido fiel a la intencionalidad del GO.

El foco contextual es el término que usa Agost (1999) para hacernos entender que la intención general del producto audiovisual afecta a la traducción del texto. Así, un documental usa un lenguaje muy diferente al que usa una serie de televisión. Los focos contextuales ayudan en gran parte a definir el género de un producto y el estilo en el que se desarrolla, y es crucial que el traductor, el ajustador y el director comprendan y dominen todos los focos contextuales para poder llevar el producto a la lengua meta respetando lo más

fielmente posible la esencia del mismo. Según Agost (1999) los focos contextuales dominantes son:

- Narrativo.
- Descriptivo.
- Explicativo.
- Argumentativo.
- Conversacional.

Además, expone tres focos contextuales secundarios (Agost, 1999: 28):

- Expresivo.
- Predictivo.
- Instructivo.

No se persigue por ahora explicar cada uno de los focos contextuales, sobretodo teniendo en cuenta que en esta tesis doctoral solo trataremos con uno: el narrativo. Para obtener información sobre el resto de focos contextuales, me remito a Agost (1999) y a su rigurosa investigación en el campo de la teoría cinematográfica. El foco contextual narrativo es aquél que busca entretener al espectador a través de una historia. Es el foco propio de las películas, las comedias de situación o los culebrones. Dentro de este foco contextual podemos encontrar las películas infantiles, que si bien en algunos casos comparten el foco narrativo con el instructivo debido a su carácter pedagógico, en el que nos ocupa es evidente que el aspecto comercial se mueve únicamente por el entretenimiento. Por tanto, deben tomarse las películas de Walt Disney como un producto con un foco contextual narrativo, a cuyas particularidades deben añadirse las propias de un producto para niños; ausencia de lenguaje soez, términos de fácil comprensión<sup>8</sup>, etc.

---

<sup>8</sup> Cabe señalar que las últimas producciones de la compañía Walt Disney se caracterizan por la presencia de dos discursos narrativos con sus propias bromas; uno pensado para los niños y otro pensado para los adultos que les acompañan. Estos dos discursos se han acentuado tras su estrecha colaboración con la compañía Pixar. Creo que este sería un interesante punto de partida para investigaciones futuras.

### *Análisis comunicativo*

El análisis comunicativo, de obligada mención en cualquier producto traducido, es especialmente interesante en el campo audiovisual, pues la comunicación audiovisual abarca muchos campos de estudio y requiere de quien la estudia un perfil multidisciplinar que pueda profundizar con rigor en todos los campos que toca. Dentro de lo que Agost (1999) considera digno de análisis de esta dimensión encontramos: el campo temático, el tenor, el modo, las variedades de usuario y la presencia de diferentes lenguas.

El campo temático es, como es sabido, el conjunto de palabras o expresiones relacionadas con una misma rama de conocimiento; biología, filosofía, etc. Aunque parezca un objeto de análisis propio de productos específicos tales como las series de médicos –*House*–, de abogados –*The Good Wife*–, de política –*House of Cards*–, o de ficción histórica –*Juego de Tronos*–, la realidad es que prácticamente todos los productos tienen escenas en las que se requieren, para su análisis, conocimientos lingüísticos de un campo específico; cabe imaginar, por ejemplo, la cantidad de películas en cuya trama aparece al menos una escena que se desarrolla en un hospital. Además, determinados productos pueden no parecer trabajar un campo temático concreto, pero en *Pesadilla antes de Navidad* (Henry Selick, 1993) los traductores tenían que saber buscar varios sinónimos para palabras como *tumba*, *nicho*, *cementerio*, más allá del vocabulario específico sobre Halloween. Aún así, debido a la evolución tecnológica que hemos sufrido tras la publicación de Agost (1999) merece la pena poner en valor las herramientas que Internet hoy día nos ofrece; desde diccionarios digitales hasta plataformas como Optimot©, que ayudan a hacer consultas lingüísticas de calidad.

El tenor es el término con el que Agost (1999) mide los diferentes grados de formalidad. De nuevo, el tecnicismo propio de un documental le confiere un registro culto, que anima a utilizar palabras más complejas y a ser preciso en la traducción; sin embargo, en una serie de televisión el registro informal propiciará la aparición de palabrotas y vulgarismos y dará una mayor libertad al traductor, que resolverá ciertas referencias con mayor creatividad.

El modo, según dice Agost (1999), normalmente se distingue entre oral y escrito, pero en el caso del doblaje hay una combinación de ambos. El modo escrito nos llega en forma de guion, mientras que el modo oral es el lenguaje que oímos. En el caso de las películas de dibujos animados se busca pretendidamente asemejarse a un modo oral, que es la manera de crear la ilusión de que el diálogo es espontáneo, es decir, que los personajes hablan de forma improvisada según sus propios impulsos –y siempre acordes a su posición social, sus

características físicas y el punto de la trama en que se encuentran—. El modo se puede analizar desde dos códigos; el lingüístico y el visual.

El código lingüístico determina cómo se elabora el guion. El guion de las películas contiene parte de las características del modo escrito y del modo oral, pero más a menudo del oral. El modo oral es efímero, al contrario del modo escrito, por lo que el espectador no puede elegir cuándo y cómo recibe la información. La información se presenta de forma aparentemente espontánea, aunque suficientemente clara para que el espectador pueda seguir la trama sin esfuerzo. Para ello se usan muletillas, repeticiones, pausas y otros recursos que corren el riesgo de ser eliminados al traducir el producto, ya que para respetar la isocronía el ajustador prefiere prescindir de ellos en pro de la conservación de contenido.

El código visual determina cómo se elabora el ajuste. En caso de que el traductor y el ajustador sean personas diferentes, el segundo tiene la obligación de asegurarse de que exista coherencia entre el TT y lo que sucede en la pantalla. Agost (1999) nos habla de tres niveles de situación diferentes, ordenados según cuánta atención exigen por parte del ajustador:

- Situaciones que cuentan con la aparición de código escrito en la imagen.
- Situaciones con restricciones visuales.
- Situaciones sin restricciones visuales.

Las situaciones con código escrito en pantalla son actualmente un problema menor debido a la era de la animación digital, y la facilidad que esto supone a la hora de sustituir un texto por otro. Sin embargo, Walt Disney fue un pionero que hizo una apuesta clarísima por la traducción de dichas situaciones desde su primer largometraje, lo que demuestra su voluntad de internacionalizar sus películas. Las situaciones con restricciones visuales van desde los primeros planos difíciles de sincronizar fonéticamente, hasta las canciones que hacen referencias continuas al contenido que se canta, y en las que además de dicho contenido se debe respetar la sincronía labial y la rima. Por último, las situaciones sin restricciones visuales facilitan enormemente el trabajo del ajustador, con personajes de espaldas o fuera de plano, o las agradecidas introducciones de narradores omniscientes.

Las variedades del usuario son los rasgos específicos que posee el habla de cada personaje. Según Agost (1999) nos podemos encontrar con problemas a la hora de traducirlas por cuatro distintos motivos:

- Por variación temporal.

- Por idiolecto.
- Por variación geográfica.
- Por variación social.

Dentro de los problemas que podemos encontrar por la variación temporal del producto, cabe destacar los tratos de cortesía. En inglés existen fórmulas de cortesía que permiten identificar las relaciones de poder, pero estas no se reflejan en el tiempo verbal. En español y en catalán, tenemos tratos de cortesía diferentes según en qué tiempo histórico se desarrolle el producto, y hay que saber qué relación une a cada personaje para saber el trato que utilizarán. Además, dicho trato puede variar mientras se desarrolla la trama. Así, parece lógico que en *La bella durmiente* (1959) los personajes se traten de *vos*, trato medieval, mientras que en *Mary Poppins* (1964) lo hagan de *usted*, trato victoriano por excelencia.

El idiolecto es la forma en que una persona concreta habla una lengua. Dentro de los problemas que nos pueden surgir por la presencia de un idiolecto, llama la atención el uso de malapropismos como los que el enanito Sabio o Doc usa en la película *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), haciéndose un lío al intentar pronunciar sus platos favoritos.

Los problemas por variación geográfica no siempre son resueltos, especialmente cuando se basan en el uso del inglés británico, ya que aunque dotan al personaje de cierto carácter no es fácil encontrar un equivalente español que no suene ridículo. Aunque en España nunca llegamos a saberlo, el malvado Scar de *El rey león* (1994) tiene un acento británico que lo refina y lo hace más elegante frente al norteamericano neoyorquino de las hienas. En ese sentido, Edmundo Santos siempre apostó por encontrar juegos dialectales en español, como el caso de los buitres de *El libro de la selva* (1967), cuyo acento británico en la VO contribuía a dibujar una caricatura de *Los Beatles*, y cuya versión en español neutro contó con cuatro variaciones geográficas diferentes, a saber: andaluz, mejicano, cubano y argentino.

La variación social tiene el problema añadido no sólo de encontrar equivalentes en la cultura meta, sino en lo polémico de atribuir un lenguaje o un término a una clase social determinada. El caso de los cuervos de *Dumbo* (1941) es bastante ilustrativo, al sustituir el argot afroamericano por el acento andaluz. Es de justicia señalar que Edmundo Santos usó el acento andaluz del actor Florencio Castelló hasta en cinco ocasiones distintas, de las que sólo una, el cuervo Jim, era por variación social y no geográfica. En cualquier caso, esta es una práctica en pleno declive pues produce resultados susceptibles de ser considerados racistas o clasistas.

La presencia de diferentes lenguas es un tema recurrente en los trabajos de investigación universitarios, así que merece la pena presentar la clasificación que Agost (1999) hace de las diferentes situaciones que puede encontrar el consumidor:

- Dos lenguas en la VO, una sola en la lengua meta.
- Dos lenguas en la VO, dejar una de ellas sin traducir.
- Dos lenguas en la VO, sustituir una de ellas por una lengua distinta.
- Una lengua en la VO, dos en la lengua meta.
- Aparición de famosos en la VO.

Cuando tenemos dos lenguas distintas en la VO, un recurso habitual es doblar ambas a lengua meta. Según Agost (1999), esto no es aconsejable ya que se pierde contenido sobre la comprensión que un personaje tiene de la lengua del otro, y viceversa. Este problema suele solucionarse marcando mucho el acento o eligiendo variantes dialectales muy cerradas. Aún así, algunos ejemplos como el de Gloria de *Modern Family* nos demuestran que esta opción no está exenta de problemas, sobretudo a la hora de abordar la intertextualidad de la serie en capítulos futuros.

Cuando tenemos dos lenguas en la VO y elegimos no traducir una de ellas nos puede surgir el mismo problema que el mencionado anteriormente, en el caso de que se trate de nuestra propia lengua. Si se trata de una lengua distinta, pongamos por ejemplo el ruso, no tiene por qué haber un problema de contenido, pero puede haberlo desde un punto de vista cualitativo. Me explico; en los productos en que se elige no traducir una de las lenguas, a menudo no se hace el ejercicio de doblarla. Esto provoca una clara diferencia entre la banda sonora original y la banda doblada, sobretudo si se trata de un producto antiguo que hemos doblado mucho tiempo después. Esta diferencia es apreciada por el espectador, que sin duda considerará el producto de peor calidad. La solución es tan sencilla como elegir a un actor de doblaje que sepa el idioma original para que realice un redoblaje; a veces incluso el mismo actor de la película, como ha hecho alguna vez Antonio Banderas. Antiguamente era muy habitual el *no-doblaje* de gritos, risas, etc. incluso cuando la película era en una sola lengua. Esto es debido a que el proceso de grabación en cinta era caro. Tampoco es raro encontrar canciones en VO en películas dobladas, como la de *Katrina* en *La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo* (1949) –incluso cuando el resto de canciones se tradujeron e interpretaron–, e incluso podemos hallar canciones como la de *La carrera sin final*, de *Alicia en el país de las maravillas* (1951), cuya voz principal se tradujo, doblada por el actor Salvador Carrasco, pero

los coros se dejaron en inglés. Aún en las ediciones en DVD y *Blue-Ray* que se comercializan actualmente pueden escucharse los coros en VO por debajo, y no es de extrañar porque contratar un coro para interpretar una canción era algo extremadamente caro –más en esta película de Disney, que cuenta con nada más y nada menos que dieciséis canciones, la BSO más extensa hasta la fecha de un Clásico de la compañía–.

Cuando tenemos dos lenguas en la VO pero una de ellas es la lengua meta, lo más lógico en mi opinión es sustituir la lengua meta por otra distinta. Las lenguas a las que más habitualmente se substituye el español, según Agost (1999), son el portugués y el italiano. Esto es un problema muy recurrente en español, pero no en catalán. Históricamente no ha ocurrido jamás en las películas Disney, de hecho. En ese sentido es interesante el caso de *Coco* (2017), que se dobló al español latino pero, por razones obvias, no al peninsular, y a España nos llegó con ese acento tan particular con el que muchos recordamos nostálgicamente nuestra más tierna infancia. A pesar de que se contrató a Lluís Comes, traductor habitual de Walt Disney al catalán, para traducirla a esta lengua, al no producir una versión en castellano Disney España decidió paralizar el doblaje al catalán. Este hecho, confesado por el propio Lluís Comes, no fue óbice para que el experimentado traductor atesore actualmente las canciones inéditas en catalán.

El caso de una lengua en VO y dos en lengua meta es un particular que me resulta extraño y ajeno; debo confesar que no he visto jamás un producto que pueda usar como ejemplo. Agost (1999) nos pone de ejemplo un producto audiovisual español en cuya VO dos pescadores hablan en castellano, mientras que en la versión doblada al valenciano, uno de ellos habla valenciano y el otro lo hace en castellano. Las razones por las que un traductor decide hacer convivir dos lenguas cuando traduce el producto se relacionan directamente con la relación existente entre la cultura origen y la cultura meta.

La aparición de famosos en la VO, algo que Pena Torres (2017) llama «voces reclamo», es una realidad a la orden del día y la compañía Walt Disney no escapa a ella. Cuando esto ocurre, la productora suele dar instrucciones de buscar el equivalente mediático a esa figura para que ejerza el mismo papel en lengua meta. Por ejemplo, en la película *Frozen: el reino del hielo* (2013) la brillante cantante Gisela dobla a Elsa en la canción *Suéltalo* –en castellano– y *Vol volar* –en catalán–, imitando el trabajo que hace Idina Menzel con la VO, *Let it go*. A pesar del buen resultado del ejemplo que he puesto, la elección de una figura mediática no siempre se corresponde con su capacidad artística o incluso con la estética de su voz. En el caso del español, de nuevo, nos puede ocurrir que la voz reclamo de la VO sea española, como Shakira interpretando a Gazelle la gacela en *Zootrópolis* (2016), o que la voz

de la VO no sea española pero sepa español, como Phil Collins interpretando la banda sonora de *Tarzán* (1999). En cualquiera de los dos casos, se suele elegir mantener la misma voz para ambas versiones, original y doblada.

El modelo de análisis de Agost (1999) es un modelo completo que abarca sin saberlo muchas de las investigaciones que posteriormente se han hecho en el campo de la TAV. Muchos alumnos y alumnas del grado de Traducción realizan anualmente trabajos que giran alrededor del análisis de un producto en concreto a través de alguna de las dimensiones que cita nuestra autora –siendo la intencionalidad del humor y la traducción de elementos culturales especialmente populares–. El problema de muchas de estas investigaciones, como veremos en el próximo apartado, es que limitan su análisis a un único objetivo: determinar si el producto está bien doblado o no. Y aún incurren en dos errores más; el primero, decidir lo apropiado de ese doblaje teniendo en cuenta que opción habrían elegido ellos mismos –sin tener en cuenta que existen varias formas diferentes de realizar un doblaje, y que todas ellas son igual de válidas–; y el segundo, extrapolar la calidad del producto que ellos han analizado al resto de doblajes, en un ejercicio de generalización que no tiene en cuenta las particularidades de cada producto.

Aunque no quisiera alargarme en este apartado, sí querría acabar mencionando brevemente un modelo de análisis concreto que considero apropiado para el tema que nos ocupa, el del cine de animación. Según Ávila (1997a: 110) los personajes que intervienen en una película de animación pueden ser de dos tipos: las caricaturas y los humanizados. En el primer caso, «suelen ser cotidianos los personajes estereotipados cuya parodia alcanza también a su voz. Así, suelen tener timbres, inflexiones, gestos... ridículos o exagerados que se utilizan como un elemento más para conseguir la diversión de su audiencia». Cabe señalar que los humanizados, el segundo grupo, cada vez comparten más las especificaciones técnicas de sus homólogos del cine habitual; los labios de los dibujos marcan cada vez más el texto original y ello obliga a un mayor trabajo de sincronización por parte del ajustador. Ambos grupos pueden compartir perfectamente escena en una misma película. Tomemos de nuevo como ejemplo la película *Frozen: el reino del hielo* (2013), donde las protagonistas principales cuentan con numerosos primeros planos que obligan a estudiar bien la sincronía fonética, mientras que encontramos caricaturas como Olaf, el muñeco de nieve, o personajes a medio camino entre ambos grupos, como el retorcido e interesado Duque, que tan pronto toma actitudes serias y habla con propiedad como arranca a bailar de forma ridícula mientras se le desengancha el bisoñé.

Las voces de los dibujos animados, por tanto, se pueden dividir entre caricaturas y humanizados, siendo para los primeros idóneos actores y actrices con grandes dotes teatrales y que puedan falsear la voz o hacerla más ridícula. Para los segundos, empero, es cada vez más aconsejable hacer una selección de voces como haríamos para una película de acción real. La clasificación de voces según Ávila (1997a: 124) se divide entre masculinas y femeninas, y cada una se subdivide a su vez en:

- Ancianas –que pueden ser aristocráticas, clásicas o tipo, según su categoría social–.
- Maduras.
- Galanes o damas.
- Comodín.
- Tipo.
- Jóvenes.
- Niños -categoría reservada tan sólo a mujeres–.

Esta clasificación responde lógicamente a una separación por edad, excepto en el caso de las voces comodín, que corresponden a actores y actrices camaleónicos que pueden interpretar un amplio abanico de personajes, y que son muy solicitados para cubrir todos los personajes comparsa o de relleno de un producto audiovisual. A su vez, Ávila (1997a: 67) nos presenta en la siguiente tabla la correspondencia entre cada tipo de personaje y las características que debe cumplir la voz de doblaje que la interprete<sup>9</sup>.

Tipología física del personaje	Tipo de voz convencional
Galán bueno	Grave y seductora, que irá en función de la edad del actor
Galán malo	Grave y seductora, aunque en menos grado que la anterior
Dama buena	En general, dulce y femenina. Timbre medio, será más grave en función de la edad
Dama mala	En general, menos femenina y sensiblemente más grave que la anterior
Negro	Timbre grave. Voz algo <i>rota</i>
Indio	Timbre grave. Voz algo <i>rota</i>
Oriental	Timbre agudo. Voz <i> fina</i>
Niño	Voz de mujer con capacidad de interpretar en grados de falsete

**Tabla 4. Correspondencia entre el tipo de personaje y la voz de su actor/actriz de doblaje. Fuente: ÁVILA (1997a: 67)**

<sup>9</sup> Es obligatorio señalar que el concepto «femenina» usado por Ávila (1997a: 67) para referirse a una voz u otra resulta un tanto arcaico dada la evolución que de ese término hemos conseguido tras la visualización de la diversidad de género y los avances en la lucha feminista.

### 1.3.2. La investigación en TAV: antecedentes bibliográficos

*«El doblaje [...] es ahora mismo el hermano pobre de la familia de la traducción audiovisual en términos de atención académica»*

**Chaume, 2017: X<sup>10</sup>**

Esta pesimista afirmación la hace ni más ni menos que uno de los investigadores en TAV más conocidos y respetados de España como es Frederic Chaume. Y hay que aclarar, antes de ahondar en este tema, que estoy parcialmente de acuerdo. Sin embargo, y lejos de la primera impresión que pueda suscitar esta premisa, hay que señalar que la paupérrima atención académica que ha recibido el doblaje no tiene que ver tanto con la cantidad de estudios sino con la calidad de los mismos. En los inicios del doblaje se realizaron pocas investigaciones académicas sobre esta práctica; bien porque los profesionales del mismo siempre han estado más relacionados con una perspectiva artística de la profesión que con una perspectiva académica, bien porque el tema no suscitaba el interés de la comunidad científica. Esta realidad ha cambiado enormemente en los últimos años, y desde el ámbito universitario nos llegan cientos de aportaciones que, no obstante, no aportan un conocimiento general o universal a su campo de estudio. Sí, es cierto; existen autores de solvencia, investigadores rigurosos que se centran en el doblaje y que realmente han hecho aportaciones interesantes, pero son un círculo reducido que, debido a la falta de rigor de sus rivales, avanza lentamente. Y si bien se han hecho aportaciones interesantes en la década de los 80, los 90 y hasta principios del nuevo siglo, actualmente está realmente estancado:

*«Si bien la investigación que se realiza hoy en el campo de la subtitulación, por ejemplo, no tiene ya nada que ver con aquello que captaba el interés de los investigadores hace tan solo diez o quince años, el campo del doblaje se resiste como ninguno a evolucionar y no han sido tantas las incursiones significativas en su investigación en estos últimos años»* **Chaume, 2017: IX**

Aún así, existen estudios rigurosos que persiguen una estandarización que permita a futuras generaciones tener una guía estructurada del buen ejercicio de su profesión. Volver cada vez más seria la carrera y, a la vez, supeditarla a unas reglas de lógica y sentido común que permitan crear contenidos inteligibles para todo el mundo. Actualmente los traductores

---

<sup>10</sup> Esta cita está extraída de un prólogo paginado en números romanos. La X corresponde, por tanto, a la página exacta de la cita en dicha obra. Tómese esta consideración de ahora en adelante.

del mundo audiovisual tienen una libertad que tan sólo equilibra su experiencia. Hay por tanto un enorme ejercicio de confianza por parte de productoras, crítica y público en su labor. Esa libertad, tan necesaria cuando se trabaja en un cargo que precisa creatividad, puede ser traicionera si es mal llevada. La comunidad científica puede y debe acotar los límites de la buena práctica para conseguir productos de calidad.

El origen de la investigación sobre doblaje hay que buscarlo en 1944, cuando «Juan de Dios Muñiz escribió un artículo que explicaba perfectamente el doblaje que se realizaba en aquellos años. Fue el primer autor que intentó describir y definir de forma seria lo que era el proceso de doblaje» (Ávila, 1997a: 32). Se trata de un artículo que, a pesar de su rigor, no es seguido por autores que ahonden en el tema, y no es hasta varios años después en que se contempla un monográfico específico, tal y como nos comenta Mayoral (2001: 21-22):

«El primer gran hito de los estudios de la traducción audiovisual fue la aparición en 1960 de un número monográfico de la revista de la FIT *Babel* dedicado a la traducción del cine. Como era de esperar para ese momento, los trabajos de este número son básicamente descriptivos y con un enfoque predominantemente profesional.» **Mayoral, 2001: 21-22**

No es casualidad que Roberto Mayoral defina este monográfico como un hito en la historia de la TAV, pues él mismo es más tarde uno de los colaboradores de dicha revista; «Uno de los grandes precursores, no solo en España, es sin duda Roberto Mayoral, quien ya a mediados de los ochenta escribe sobre la traducción audiovisual, primero en la revista *Babel*, de la EUTI de Granada, y más tarde en *Meta* o *Sendebarr*» (Bartoll 2012b: 75). Aún así, la aparición del concepto no va ligada necesariamente al análisis completo de un producto que es en realidad muy polifacético, y por eso la TAV «se convierte en un banco de pruebas de teorías y modelos provenientes de un campo más general (la traducción) cuando no directamente de otras disciplinas (lingüística, estudios literarios)» (Zabalbeascoa, 2012: 189-190). Los inicios de la investigación en TAV vienen marcados, pues, por la concepción de la misma como una especificación de la traducción.

Para dibujar la trayectoria de la investigación en TAV –una trayectoria que, aún cuando corta, ha sido muy intensa– merece la pena presentar el análisis que nos ofrece uno de sus mayores expertos, Frederic Chaume. Chaume (2012) nos explica que, en sus inicios, la TAV es considerada la traducción total, pues contiene otros muchos elementos que llevar a la cultura de destino, y eso la hace poseedora de unas restricciones mucho mayores. «Esta fue la idea básica en las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo pasado, tiempo en que los investigadores de nuestro campo se esforzaron por determinar e identificar cuáles eran

esas restricciones que hacían la vida imposible al traductor» (Chaume, 2012: 26). Es la época centrada en el texto origen, en el análisis y definición de las características de la TAV respecto a otros tipos de traducción. Este paradigma sigue hasta los primeros años del nuevo milenio, donde algunos autores «analizan el lenguaje cinematográfico, y lo diseccionan con la finalidad de clasificar y sistematizar las restricciones de la traducción audiovisual atendiendo a su naturaleza fílmica» (Chaume, 2012: 27). Para sistematizar esas restricciones, la TAV «fue estudiada principalmente como un proceso» (Mayoral, 2012: 180), teniendo en cuenta que «La actividad de estudio de la TAV como proceso ha consistido siempre principalmente en la descripción» (Mayoral, 2012: 181). Es decir, los primeros estudios eran descripciones detalladas de la TAV como proceso que buscaban establecer qué restricciones encontraría el traductor en este tipo de productos que los diferenciase de una traducción convencional. Tal y como indica Zabalbeascoa (2012: 188):

«El segundo gran apartado dentro de esta dinámica de estudios de la traducción audiovisual consiste en aquellos trabajos, básicamente aunque no exclusivamente, descriptivos, centrados en difundir la naturaleza y la problemática específica de la traducción audiovisual en su conjunto y de cada modalidad en particular.» **Zabalbeascoa, 2012: 188**

En esa línea encontramos un libro en catalán escrito por Natàlia Izard en 1992 que versaba sobre la historia de la TAV (Bartoll, 2012b: 75), o tesis doctorales que proponen nueva terminología: «Creo que fui el primero en proponer la noción de texto audiovisual como objeto y producto de traducción, en mi tesis doctoral de 1993. Propuse, por lo tanto, la idea de traducción de textos audiovisuales» (Zabalbeascoa, 2012: 192).

Para Chaume (2012), el paradigma cambia al penetrar la metodología descriptivista. Ya no solo se describe la TAV como un proceso, sino que se ahonda en la descripción de los elementos que giran en torno a ella: «En España, destacan las investigaciones pioneras del grupo TRACE (desde Gutiérrez Lanza hasta Barambones), centrado en la descripción del funcionamiento del aparato censor en los doblajes de la época franquista (*and beyond*), o en los doblajes a lenguas minoritarias y minorizadas como el euskera» (Chaume, 2012: 27). Es la época en que se describen elementos distintivos de la TAV, y se intentan estandarizar los métodos traductológicos; conseguir un quórum, en definitiva, establecer las bases para que traductores y traductoras sigan un protocolo que ayude a unificar sus productos. Esta metodología se convierte en clave para estandarizar algunos procesos de traducción como son la traducción del humor o las referencias culturales.

La tercera gran ola de trabajos sobre TAV es «el giro cultural que busca encontrar en el texto la ideología subyacente a las normas, el gran iceberg que sustenta esa punta visible por aquellos descriptivistas que higiénicamente se limitan a fotografiar la punta del iceberg, a catalogar y enunciar recurrencias, sin ir más allá» (Chaume, 2012: 28). El autor critica que estos análisis están cargados de subjetividad, y se alejan así del paradigma científico de una investigación seria. Son por tanto insuficientes, por sí solos, para realmente explicar al mundo el fenómeno de la traducción. Por ello, actualmente en las investigaciones se hacen análisis interdisciplinarios, que buscan dar un uso práctico a la investigación en traducción a través de temas como la recepción. «El interés por la recepción ha ido en aumento, aunque los resultados [...] parecen más desalentadores que prometedores. En términos generales, al espectador poco parece importarle la traducción, no se fija en ella o cuando lo hace es para criticarla por excesivamente literal, por excesivamente infiel o por excesivamente espesa o poco idiomática» (Chaume, 2012: 29-30). Además, sostiene con acierto que las traducciones, aún cuando criticadas por la audiencia, no son sancionadas de ninguna manera, y esto es importante porque viene a subrayar la idea del público genérico de que el doblaje es «una cosa de unos pocos», una especie de élite sectaria e inaccesible. No parece que el público quiera interferir en su evolución, quizás porque la consideran una batalla perdida. Parece lógico que, al no suscitar interés la TAV en sí, tampoco lo suscite la investigación específica en el tema. Es por eso que Chaume (2012), propone algunos aspectos básicos en los que la teoría en TAV puede ser útil (Chaume, 2012: 30-32):

- Conocer cómo se ha traducido históricamente ayuda a entender por qué se traduce de una determinada manera.
- Poner etiquetas a los fenómenos observables ayuda a categorizar dichos fenómenos, a unificar la terminología y entenderla mejor y a ordenar y organizar los diferentes conceptos.
- Sobre todo, la teoría ayuda a predecir la práctica.

El primer aspecto sirve a Chaume (2012) para hablar de los estudios históricos. El segundo, para evidenciar la necesidad de establecer unos estándares. En el tercer aspecto el autor se centra en el aspecto pedagógico que puede aportar la bibliografía en TAV, buscar cómo ahorrarle tiempo al perfil autodidacta, que invierte horas de práctica para llegar a las mismas conclusiones. Es importante que esta teoría sea, empero, de utilidad, ya que una clasificación teórica de conceptos que no tenga un uso práctico tan sólo contribuye a engordar

la ingente masa de trabajos superfluos centrados, por ejemplo, en series de moda o películas que nos gustan, sin ahondar en un aspecto concreto de la traducción y limitándose a describirlas con detalle.

Finalmente, y habiendo dejado claro las ventajas y las grandes faltas de cada fase histórica de la investigación en TAV, Chaume (2012) propone –quizá en un vano intento de recuperar el alicaído ánimo del investigador que le lee– dos campos que, según él, están por explorar. El primer campo, estudios empíricos sobre la recepción. Es decir, cómo recibe el público el producto traducido. En este apartado el autor hace un ejercicio de verdadera autocrítica y se plantea si el sector universitario, el puramente académico, no peca de sectarismo al producir investigaciones absurdas y autocomplacientes que en realidad buscan alejar al mundo profesional, quien podría de manera más rápida y efectiva dar explicación a algunos fenómenos puramente técnicos. Esta idea es apoyada por Cámara (2012: 41): «en lo que a la actividad académica respecta, sinceramente dentro del mundo profesional nuestro no nos enteramos demasiado de congresos y reuniones científicas. Seguramente aportan cosas buenas, pero lo cierto es que no nos llegan». El segundo campo, las aplicaciones de la TAV. Chaume (2012) sostiene que «El doblaje [...] puede ser un instrumento útil para el aprendizaje de una lengua extranjera», y cita dos estudios que avalan esta tesis. También propone la enseñanza del doblaje como una aplicación lógica, intrínseca a cualquier campo, necesaria y con futuro. Para Cámara (2012: 40), el papel de la universidad en la enseñanza del doblaje es formar a profesionales que «cuiden y respeten el idioma». Ésa es quizá una visión que limita la TAV al ámbito lingüístico, al ámbito de la traducción como tal –sin tener en cuenta la parte *visual*–. Quizás el ámbito más apropiado para enseñar la TAV de forma genérica fuera el de la comunicación audiovisual; aunque en esas facultades el doblaje se ve más bien como algo anticuado y evitable o, en el mejor de los casos, como un mal necesario, como bien dice el actor y director de doblaje Joan Pera: «Las universidades, por lo general, son contrarias al doblaje de películas» (Pera, 2012: 45). Mi opinión al respecto es que es difícil encontrar un equilibrio entre el academicismo universitario –que Chaume (2012) critica precisamente en el punto anterior– y el tecnicismo profesional; hay que entender que, más allá de la transmisión del conocimiento, existe el deseo de rentabilizar su enseñanza, y éste es un campo en el que escuelas de doblaje privadas y universidades compiten actualmente.

Más allá de la trayectoria descrita por Chaume (2012), cabe insistir en que las grandes obras académicas sobre TAV quedan lejos del momento actual. No sólo desde un punto de vista técnico, como cuando Fontcuberta i Gel (2001: 304) define su lugar de trabajo como un laboratorio en que conviven televisor, vídeo, diccionarios, magnetófono, ordenador e

impresora. Sin querer aventurarme a describir el actual despacho del académico, me atrevo a imaginar la mayoría de traductores contemporáneos trabajando tan solo con un sencillo portátil, que permite ver vídeos, escribir notas, acceder a Internet para hacer consultas y enviar el producto final a la compañía cinematográfica. Pero no es solo un avance técnico, como decía, el que provoca el anacronismo en algunas de las obras; también los referentes académicos, que se han disparado en poco tiempo, y que convierten en anticuada la afirmación de Zaro Vera (2001: 47): «cualquier repaso a la bibliografía de carácter científico sobre doblaje o subtitulación arroja unos resultados desoladores por su escasez y poca profundidad». Actualmente el grosor de publicaciones científicas sobre doblaje es notable, aunque la poca profundidad sigue siendo una característica común. En el caso de la subtitulación, además, parece haberse producido un progreso en ambos sentidos.

De todos los estudios científicos en TAV existentes, Williams y Chesterman (2002) nos exponen tres modelos distintos para clasificarlos: el modelo comparativo, en el que se comparan dos o más versiones en lenguas distintas, el modelo procesual, en el que se analiza la relación entre emisor, traductor y receptor, y el modelo causal, que intenta analizar los motivos o dar respuesta a una incógnita concreta sobre traducción. Chesterman (2000) defiende que el modelo causal es el más completo pues puede presentar hipótesis de todo tipo. Según la clasificación de Williams y Chesterman (2002), esta investigación se enmarcaría dentro del modelo causal, ya que intenta hallar el origen de la práctica del doblaje en catalán, pero su metodología oscilaría entre el modelo comparativo y el procesual.

Un referente reciente como Rica Peromingo (2016) señala con acierto que el estudio de la TAV ha alcanzado gran popularidad a pesar de su joven trayectoria. Este autor describe la realidad del momento al contemplar la inmediatez del contenido de hoy en día, que influye en la velocidad en la que se deben hacer las traducciones y, por ende, en la decisión de doblarlo o no. Concretamente, opina que hay un «aumento de estos productos [productos audiovisuales traducidos] para un público que cada vez consume más cine y televisión en versión original (fundamentalmente en lengua inglesa) con subtítulos en español» (Rica Peromingo, 2016: 13). Aún así, critica el desprestigio que aún hoy tiene la TAV frente al resto de tipos de traducción, un desprestigio que los propios académicos han contribuido a difundir al considerarlo de baja categoría, menos artístico. Dicho desprestigio está reduciéndose gracias a la oferta formativa de tipo universitario que actualmente crece en nuestro país: la Universidad Complutense de Madrid ofrece el *Grado de Estudios Ingleses* y el *Máster en Lingüística Inglesa: Nuevas Aplicaciones y Comunicación Internacional*, ambos con contenido específico sobre TAV. Igualmente lo hacen la Universidad de Granada y la

Universidad de Salamanca. Más cerca todavía, el *Máster en Traducción Audiovisual* de la Universitat Autònoma de Barcelona y el *Posgrado en Traducción Audiovisual* de la Universitat Pompeu Fabra. Estos son algunos cursos que ejemplifican el creciente interés que se tiene por la TAV como objeto de estudio. «Se ha desarrollado un aumento de la investigación en TAV, representado por la gran aparición de tesis doctorales, proyectos de investigación, congresos nacionales e internacionales sobre la TAV, etc.» (Rica Peromingo, 2016: 159). Buen ejemplo de ese aumento resultan los diversos trabajos de final de grado y tesis que cito entre mis referencias bibliográficas, tales como Curieses (2017), Consuegra (2018) o Leal (2018), que aún cuando no tengan la solidez suficiente para ser considerados fuentes fiables, trasladan una voluntad académica clara por ahondar en este campo teórico concreto.

Lo dicho hasta ahora no es óbice para recuperar una reflexión de Chaume (2012) sobre el interés y motivo de todos estos trabajos y tesis doctorales. Bogucki (2011: 10) pone en evidencia la existencia de varias investigaciones de alumnos de grado o máster en Traducción que se dedican de forma exclusiva a buscar «errores en versiones extranjeras de otra producción de Disney/Pixar», y señala igualmente que para el director de una tesis como esa, la tarea puede resultar fácil, pero exasperante la escasez de herramientas para la investigación. Es por tanto una realidad conocida, entre investigadores y académicos de la traducción, la ausencia de un marco teórico amplio y de un interés reciente por incógnitas reales, quedando en primer plano comparativas que, aún siendo atractivas de redactar, no suponen un conocimiento académico útil –o aplicable a otras investigaciones traductológicas–. Sobre este asunto se pronuncia también Mayoral (2012: 182): «Se producen también graves problemas en el estudio de la TAV al no identificar claramente los estudios que tan solo son *estudios de caso* y que no tienen mayor validez que la propia de ese caso. Se selecciona un producto, se analiza, se llega a conclusiones sobre ese producto y de ahí se procede a la generalización de las conclusiones a toda la TAV». No pretendo imitar estos errores, propios de estudios que se limitan a comparar el texto a partir del guión, sin tener en cuenta el contenido audiovisual, e ignorando la cuestión del ajuste o sincronización (Mayoral, 2012: 182). Cuénteseme entre esos académicos que «Consideran que no contribuye a una teoría de la traducción audiovisual estudiar los problemas compartidos con la traducción escrita pero en el medio audiovisual como gran novedad, si estos problemas se circunscriben exclusivamente al ámbito lingüístico» (Zabalbeascoa, 2012: 189). Tal y como marca el autor, es importante diferenciar los problemas que da la TAV de forma específica de los que daría cualquier otra forma de traducción. Así, a pesar de lo dicho por Mayoral (2001: 37) «Cuestiones como la traducción

de la variación lingüística, del humor, de las referencias culturales o de los nombres propios encuentran difícil acomodo dentro de los estudios de traducción audiovisual, pues no es evidente que siempre presenten problemas específicos por el hecho de darse en un contexto audiovisual», cabe reconocer casos en que sí existen problemas específicos como los que tuvieron los traductores de la saga *Harry Potter*, obligados a usar términos que aparecían en los libros aún cuando estos no respetaran la sincronía fonética, la isocronía o incluso la sincronía de contenido –como el caso del *pi cabaralla* en la versión catalana, reproducción fiel del término del libro para referirse a un árbol que en pantalla era claramente identificable como un sauce–. Sobre este tema ya escribió Hermans (1988: 13), subrayando la necesidad de diferenciar entre los nombres propios convencionales de los «*loaded names*», es decir, nombres cargados de significado semántico, que según el autor ocupan un amplio abanico que va desde los levemente sugerentes a los abiertamente expresivos. Rodríguez Espinosa (2001: 105) nos lo ilustra igualmente con un ejemplo práctico de la película *La vida de Brian según Monty Python* (Terry Jones, 1979) y su célebre escena ante el romano “Pijus Magníficus” (*Biggus Dickus* en la VO). Este tipo de cuestiones subrayan la importancia de estudiar los elementos culturales en relación con la intertextualidad del GO.

Sobre estas dolencias, Zabalbeascoa (2012: 194) opina:

«Quizá, lo que haga falta es una mayor claridad en la direccionalidad de los estudios, que sus autores tengan una idea más clara de exactamente qué tipo de aportación pretenden conseguir con su trabajo. Está bien estudiar la traducción de nombres propios en películas de animación de Disney, pero habrá que saber cómo se ubica tal estudio en relación con otros estudios contemporáneos y anteriores relacionados (es decir, el estado de la cuestión y qué novedades se están produciendo en la investigación).» **Zabalbeascoa, 2012: 194**

Más allá de la idoneidad de esta cita con el tema que nos ocupa, resulta esencial haber expuesto el estado de la cuestión en relación a las aportaciones académicas que están haciendo actualmente las tesis doctorales. No es mi pretensión desanimar al lector con la exposición de faltas o malas prácticas que en el campo de la investigación en TAV hayan hecho los investigadores primerizos; se puede y se debe mencionar alguna aportación interesante en el campo.

Por poner algún ejemplo, el ya mencionado Rica Peromingo (2016) hace una interesante aportación presentando la enumeración de las diferentes prioridades y restricciones que se deben tener en cuenta a la hora de abordar la TAV. Dichas prioridades y restricciones son en realidad una etiqueta diferente para el mismo concepto que se explicaba anteriormente: las líneas por las cuales se estructura el ejercicio del doblaje –en el caso de

Rica Peromingo (2016), del doblaje y de cualquier otra forma de TAV; a saber, subtitulación o interpretación simultánea—. Antes que él, Hurtado Albir (2001) ya había señalado una estructura a la que había bautizado como técnicas de traducción, y que reunía las diferentes prácticas que el traductor llevaba a cabo para la elaboración del TT:

«Las técnicas de traducción [...] sirven como instrumento de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de las categorías textuales, contextuales y procesales. Las técnicas de traducción permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada.» **Hurtado Albir, 2001: 257**

Dichas técnicas nos ayudan a definir incluso el estilo de un traductor; si es más cercano a la traducción literal o si prefiere aportar referencias culturales de la cultura meta, por ejemplo. Rica Peromingo (2016) distingue entre las prioridades y restricciones del ámbito técnico y las prioridades y restricciones del ámbito lingüístico. En el ámbito técnico de la TAV, Rica Peromingo (2016: 32) señala que hay que basarse en:

- La coherencia acústica.
- La coherencia visual.
- La sincronía labial.
- La sincronía espacial.
- Los espacios vacíos.

Estos últimos son aquellos en que no hay contenido importante, y que se pueden aprovechar para añadir elementos de la TAV. Por ejemplo, en la audio-descripción para ciegos, aprovechar los planos paisaje para describir el espacio. En el ámbito lingüístico de la TAV, Rica Peromingo (2016: 33) señala que las prioridades y restricciones deben basarse en:

- Referencias culturales.
- Referencias históricas.
- Intertextualidad.
- Unidades fraseológicas, perífrasis, modismos y proverbios.
- Interjecciones.
- Onomatopeyas.
- Rimas.

- Nombres propios. Se deben traducir los de personajes históricos –la Reina Victoria– y de algunos edificios –la Casa Blanca–.
- Calcos. Según Rica Peromingo (2016), los calcos son «uno de los problemas más importantes que aparecen en los textos audiovisuales en español», y en realidad son la consecuencia de traducir mal los falsos amigos que describía él mismo (Rica Peromingo, 2016: 82). Se dividen en calcos semánticos –traducir «*character*» por «carácter» en vez de «personalidad»–, calcos léxicos –traducir «*marine*» por «marine» en vez de por «infante de la marina»–, calcos sintácticos –ya sea por el orden de las palabras, en el sintagma verbal, en el nominal o en el preposicional– y calcos fraseológicos –traducir «*Forget it*» por «Olvídalo» en vez de por «Da igual»–. Duro (2001: 172), por su parte, propone el siguiente inventario de calcos: fonéticos (Miami pronunciado como “*maiami*”), léxicos («la corte» por «el tribunal»), morfológicos («autocontrol»), sintácticos («nunca tiene bastante»), semánticos («patético»), morfosemánticos («trabajo en equipo»), pragmáticos («¡Seguro!» por «¡Claro!»), fraseológicos («Olvídalo»), culturales («forense», «congresista») y ortotipográficos («Fuiste tú quien lo hizo» por «Fuiste tú, si tú, tú, quien lo hizo»).
- Normas ortotipográficas. Las normas que rigen cómo deben escribirse los subtítulos. En este estudio, por tanto, no las trabajaremos.
- Proceso de familiarización, extranjerización o naturalización.

Este último elemento es especialmente interesante porque es en el que se centran muchos estudios actuales; «Especialmente popular, en este subapartado, resulta la aplicación del análisis del discurso, pero también de los estudios culturales, y dentro de éstos, los problemas suscitados por los llamados referentes culturales» (Zabalbeascoa, 2012: 190). A pesar de que no le faltan detractores –«Considero la propuesta de Venuti más un posicionamiento, una denuncia razonada de una manera de traducir y escribir (en EE.UU. y Reino Unido, principalmente) que una teoría en un sentido estrictamente científico» (Zabalbeascoa, 2012: 190)–, la teoría de Venuti (1995) ha resultado tremendamente popular dentro de la investigación en TAV.

Este apartado del estado de la cuestión debe ser interpretado no sólo como la descripción de cuanto se ha dicho hasta ahora relevante en el estudio de la TAV, sino también como una declaración de intenciones. La declaración de que esta tesis persigue el objetivo de desmarcarse de las actuales tesis doctorales limitadas a un estudio de caso comparativo que se

limite a generalizar sus conclusiones. Al repasar los antecedentes bibliográficos, siento que tengo el deber moral de aportar un enfoque distinto que resulte en un producto científico riguroso y que añada realmente algo de valor a la comunidad científica de la traducción. Quizá es este un objetivo ambicioso ya que «Los estudios de TAV están de moda desde hace algunos años. [...] Hemos sobresaturado un campo relativamente pequeño» (Mayoral, 2012: 183), pero estoy seguro de que quedan aún campos por explorar<sup>11</sup>. Y Chaume (2017: X) nos cita uno realmente sugerente:

«Uno de ellos [campos que no han recibido todavía atención suficiente entre los investigadores] es la historia del doblaje, que en España no cuenta con ninguna tesis doctoral.» **Chaume, 2017: X**

Esta tesis doctoral persigue recoger la información existente sobre la historia del doblaje al catalán de las películas de Walt Disney. Como es un tema específico, se buscará no generalizar las conclusiones que de aquí se extraigan a todo el contenido audiovisual, ni siquiera a todo el contenido infantil ni de animación. Tampoco se hará un estudio de caso comparando los doblajes españoles o catalanes para discernir cuál es de mayor calidad –por mucho que se comparen ambos de forma puntual para explicar o ejemplificar las estrategias de los traductores catalanes, nunca se emitirá un juicio de valor–. En ese sentido, de acuerdo con la descripción de los diferentes tipos de investigación sobre TAV que hace Mayoral (2001), podríamos definir esta tesis como un estudio profesional de tipo cultural, hecho desde una perspectiva histórica. Esto es aceptable si entendemos que aquí se analizarán las películas, es decir, el producto, y se entrevistarán a los responsables de doblarlas, es decir, el proceso. Y esos sujetos de estudio nos ofrecerán una perspectiva profesional, en absoluto académica ni teórica. Desde otra perspectiva, dentro de lo que Chaume (2003: 74-77) define como estudios descriptivos con base polisistémica, cabe señalar el que agrupa en el punto número 5, a los que bautiza «estudis generals sobre història de la traducció audiovisual» (Chaume, 2003: 76), entre los que considero humildemente que podríamos enmarcar esta tesis, sin querer por ello asemejarme a las aportaciones académicas que él menciona, mucho más profundas y válidas que esta.

---

<sup>11</sup>Un campo interesante de cara a futuras investigaciones, por ejemplo, sería el análisis de la interpretación de los personajes de dibujos animados; «Pensamos que sería un interesante campo de estudio el abordar la evolución de los parámetros interpretativos a través de los tiempos» (Couto Lorenzo, 2017: 114).

## 2. Descripción de objetivos e hipótesis

### 2.1. Objetivos de la investigación

Tal y como se ha dicho anteriormente, el objetivo principal de esta investigación es reunir toda la información existente sobre el doblaje de las películas de Walt Disney al catalán, desde una perspectiva rigurosa, contrastada y completa. Mi meta es convertir esta tesis en un referente académico de este tema, ya que no existe una recopilación escrita de esta información que, sin embargo, sí puede hallarse en Internet gracias a la labor de los aficionados al doblaje en catalán, aficionados a Walt Disney o aficionados a ambos. Para conseguir este ambicioso objetivo, de carácter genérico, partiré de los siguientes objetivos específicos:

- Ordenar, analizar y comentar los datos técnicos de las películas dobladas: es decir, directores y directoras, actores y actrices, estudios de doblaje, etc. Pretendo con ello averiguar si se puede extraer algún factor común. Por ejemplo, si siempre que la película ha sido doblada por tal estudio, han escogido a tal director para coordinar el doblaje. Además, ese análisis nos aportará el perfil idóneo a quien hacer las entrevistas; el director que más películas ha doblado, por ejemplo.
- Dilucidar los orígenes de esta práctica y los motivos históricos que pudieran haber iniciado este proceso: con el fin de reflexionar sobre el futuro que le espera a estas producciones.
- Registrar la evolución del doblaje. Con ello, se comprobará si el doblaje de las películas ha tenido una tendencia u otra, si se han producido más doblajes en una época determinada o si los objetivos del doblaje al catalán siguen siendo los mismos que cuando surgió esta práctica.
- Estudiar el estado actual de las producciones: es decir, si se doblan más o menos películas de Walt Disney al catalán que antes, si estos doblajes responden a un estilo u otro, etc.

- Dar voz a los profesionales del doblaje: conocer su opinión personal sobre la necesidad o no de estos doblajes, su implicación en el proyecto, su experiencia profesional, las oportunidades laborales de trabajar en una productora conocida pero en una lengua minoritaria, etc.

Estos objetivos específicos son ambiciosos, pero el inicio de un viaje siempre debe serlo. Mi experiencia académica anterior me sugiere que, al ir descubriendo nuevos datos y leer diferentes artículos, a menudo la carretera se desvía y se deben tomar diferentes caminos. Por eso, de entrada uno no debe cerrarse ninguna puerta, ya que nunca se sabe cuál de ellas lleva a la conclusión de la investigación.

Todas estas metas se formularán en el siguiente capítulo bajo el aspecto de preguntas científicas o hipótesis, que expresan las dudas iniciales y las inquietudes que, como investigador, tengo al abordar esta tesis.

## 2.2.Hipótesis

Las hipótesis de esta investigación están planteadas, lógicamente, en relación a los objetivos que ya se han presentado. Se trabajará con el supuesto principal de que actualmente no existe un documento científico-académico que reúna de forma ordenada, veraz y completa la historia del doblaje al catalán de los Clásicos de Walt Disney. En esta idea debe aclararse, primero de todo, que «un documento científico-académico» es aquél artículo, capítulo, publicación o, básicamente, cualquier escrito, que cumpla con las condiciones para considerarse un conocimiento; que lleve a cabo una investigación entendida con la fórmula de hipótesis, metodología y conclusiones o una variante de las mismas, y que, en definitiva, pueda ser rebatido o confirmado por la comunidad científica. Por otro lado, cuando hablamos de la «historia» nos referimos, como ya se ha dicho anteriormente, a los sucesos que enmarcan la práctica del doblaje Disney catalán desde sus orígenes hasta el momento actual –año 2019–. Por último, al referirnos a la «forma», entendemos que es «ordenada» en la medida en que sigue la cronología de las películas o bien la cronología de su doblaje al catalán; entendemos que es «veraz» en la medida en que la información está contrastada y que se citan las fuentes; y entendemos que es «completa» en la medida en que se expone toda la información existente referente al tema en cuestión, ya sea desde la perspectiva técnica como en su contextualización social y política. Según estas precisiones, por ejemplo, no podemos contemplar que el portal web [doblajedisney.com](http://doblajedisney.com) desmienta lo expresado en la medida en que, a pesar de reunir parte de la historia del doblaje de forma ordenada y veraz, el portal web no puede considerarse un documento científico-académico.

Las hipótesis específicas que nos planteamos a raíz en esta investigación son:

- Los estudios de doblaje tienen a uno o dos directores como habituales.
- Existen actores y actrices de doblaje que doblan habitualmente un perfil concreto dentro de las películas: el villano, el narrador, etc.
- Los orígenes del doblaje Disney en catalán están relacionados con una voluntad política de promoción lingüística, cultural e identitaria.
- El primer doblaje Disney al catalán se produjo en el año 1995.

- Cada vez se doblan más Clásicos de Walt Disney al catalán.

Aclarados estos términos, enfrasquémonos ahora en el desglose de la metodología que usaremos a lo largo de esta investigación.

### 3. Metodología

Este capítulo debe servir para desglosar las herramientas que usaremos durante la investigación. Es un apartado centrado en el modo y el estilo de la tesis doctoral. Es una parada obligatoria para poder justificar toda la información que se presentará en los capítulos cuarto y quinto, y que tiene su origen en los procesos que describiremos a continuación. Es necesario que ahora detallemos el porqué de cada herramienta utilizada y demostremos su validez científica para que a la hora de presentar los resultados no tengamos que detenernos a aclarar cómo hemos hallado los datos que formarán el cuerpo de la tesis.

Para empezar, recordaré al lector que esta es una tesis de perfil descriptivo, y que por lo tanto no busca valorar la efectividad o no de los doblajes Disney al catalán, sino sencillamente exponer su trayectoria. Es una tesis que se enmarca dentro de lo que Chaume (2003: 74-77) describe como estudios descriptivos con base polisistémica, y dentro de los mismos, se trata de un estudio general sobre la historia de la traducción audiovisual. Concretamente, la historia de la traducción audiovisual de los Clásicos de Walt Disney. Por ello, el primer paso de esta metodología será la **recopilación, comprobación y exposición** de las fichas técnicas de los doblajes catalanes en una tabla única.

La **recopilación** se producirá a través del portal web [doblajedisney.com](http://doblajedisney.com), que ofrece a cualquier internauta la opción de consultar los datos técnicos del doblaje de todas las películas Disney –Clásicos y no Clásicos– tanto en español peninsular, neutro y latino como en VO y catalán. Estos datos serán ordenados en una primera tabla.

La **comprobación** será un paso esencial para convertir esta información que existe en Internet en algo contrastado, veraz y por tanto útil para la comunidad científica. Se harán dos niveles de comprobación; en primera instancia, se hará un visionado de todas y cada una de las películas que aparecerán en la tabla, y se consultarán los títulos de crédito para comprobar que la información que aparece en nuestra tabla coincide con lo que aparece en la película. Una vez hecha esta comprobación, y cuando ya estén seleccionados los expertos a los que se va a entrevistar, se les facilitará a dichos expertos la tabla, para poder corregir o completar la información que en ella aparece. Esto ayudará a corregir errores históricos que aparecen en los créditos de algunas películas, y que tan solo los profesionales implicados suelen conocer.

Por último, la **exposición** de todos estos datos técnicos se hará en una tabla única, que sirva para comprobar rápidamente cuántos directores y traductores han participado en la historia del doblaje Disney al catalán, que pueda servir de referencia a cualquier futuro lector y que establezca un antecedente bibliográfico.

El segundo paso de esta metodología será la selección de aquellos nombres que se repitan más veces en tres perfiles concretos: la traducción, el ajuste y la dirección. Con ello se pretende cubrir las tres grandes etapas del doblaje, que se entrelazan y se retroalimentan durante todo el proceso. Estos profesionales serán entrevistados para poder observar la evolución de los doblajes catalanes de Disney atendiendo a la perspectiva más profesional. No hay que soslayar que, de acuerdo con la descripción de Mayoral (2001), esta tesis pretende ser un estudio profesional de tipo cultural, hecho desde una perspectiva histórica. Y es bueno subrayarlo porque entrevistar a los principales responsables de estos doblajes es clave para analizar el proceso, y recoger los datos técnicos de las películas es clave para analizar el producto. Además, entrevistar a los traductores, ajustadores y directores pretende conferir a esta investigación el aspecto profesional que se desea, lejos del academicismo tan criticado en la investigación sobre TAV. A estas entrevistas concretas se añadirá una entrevista a un responsable de la administración pública, que ayude a conocer las estrategias oficiales en cuanto al doblaje catalán se refiere, así como a dilucidar los orígenes de esta práctica.

El tercer paso de la metodología será contrastar las diferentes entrevistas para la extracción de conclusiones comunes. Con ello se pretende ofrecer al lector una cronología ordenada de sucesos que serán los que se expondrán en el capítulo quinto, sin más preámbulos que este. El cuerpo de la tesis se transformará, por tanto, en una breve narración de los antecedentes históricos del doblaje Disney en España, para luego centrarse en la producción de doblajes al catalán, y acabando por una exposición de *la otra realidad*, es decir, el doblaje amateur existente en las redes, que es muchas veces el único doblaje al catalán existente de los Clásicos Disney.

En relación a esta última parte, el cuarto paso será la presentación, a modo de estudio de campo, de varias traducciones al catalán de canciones de Clásicos Disney. Son traducciones de elaboración propia que yo mismo he ido acumulando desde antes de empezar a escribir esta tesis, y que a medida que la investigación ha ido avanzando, se han ido volviendo más detalladas y concisas gracias a la información y a la formación que he recibido. Se aportarán a esta tesis con el deseo de ejemplificar de un modo práctico los estilos de doblaje descritos en el cuerpo del trabajo, y podrán consultarse en el anexo 5.

Todo esto se combinará con una búsqueda bibliográfica que, por una parte, construirá las bases para el estado de la cuestión de esta tesis, y por otra, conferirá solidez a los hechos históricos narrados en el marco teórico. Dicha bibliografía se centrará, sobretodo, en el campo de la TAV, aunque también figurarán referencias sobre cine, sobre lingüística y otros campos menores. A pesar de ser una bibliografía bastante específica, dentro de la traducción se podrán

hallar autores centrados en la historia de la TAV, otros en su trayectoria académica, algunos centrados en aspectos concretos del doblaje o la subtitulación, o incluso expertos técnicos en uno de los dos campos pero alejados de las corrientes teóricas universitarias. Aunque, por supuesto, si ha llegado hasta este capítulo ya ha podido leer a algunos de esos autores.

### 3.1.La entrevista

La herramienta de la entrevista es bastante habitual en una investigación de tipo histórico, siempre que se analice historia reciente que permita dicha metodología. Resulta una forma efectiva de recoger el testimonio de personas que vivieron el momento que queremos analizar y del cual nos faltan datos. Según Ruiz i San Pascual, Sanz i Ribelles y Solé i Camardons (2001), la entrevista es también la técnica cualitativa más usada en el ámbito de la sociolingüística catalana. El hecho de definirla como una técnica cualitativa puede parecer resumir la dirección que tomará esta investigación, pero pecaría de insinceridad si permitiera al lector caer en ese prejuicio.

El paradigma científico en el que se enmarca esta tesis es claramente cuantitativo. No estamos analizando una o varias películas de Walt Disney; estamos analizando la totalidad de Clásicos de Walt Disney doblados al catalán. No se trata por tanto de examinar un producto y generalizar las conclusiones, error del que adolecen algunos trabajos de final de grado –como ya se ha expresado anteriormente–, sino de presentar la totalidad de productos existentes. Por tanto, no parecería lógico utilizar una herramienta cualitativa en una investigación cuantitativa. ¿Por qué se puede afirmar, entonces, que la entrevista nos aportará datos cuantitativos?

En cualquier investigación con sujetos de estudio, la clave de la eficacia de las conclusiones extraídas es la **muestra**. La muestra es el número de sujetos de estudio que se analizan, y para que sea significativa, es decir, para que las conclusiones extraídas sean extrapolables al resto de población, debe ser numerosa y variada. Por ejemplo, para analizar si los catalanes consumen más su canal autonómico que los gallegos el suyo, debemos tener dos muestras significativas; una de catalanes y una de gallegos. Y estas muestras deben ser suficientemente numerosas –teniendo en cuenta la población total de ambos perfiles– y variadas –deben estudiarse jóvenes, ancianos, hombres, mujeres, votantes de derechas, de izquierdas, etc.–. Pues bien, esta investigación podría pecar de muestras poco significativas, ya que se entrevistará tan solo a un sujeto de la traducción, del ajuste y de la dirección. Pero es importante destacar que en el doblaje al catalán de los Clásicos de Walt Disney, en la

mayoría de casos se repite el mismo traductor, el mismo ajustador y el mismo director. Esto significa que entrevistando sólo a un traductor sí se posee una muestra significativa, ya que se está entrevistando al traductor de la mayoría de Clásicos, o sea, al prácticamente único sujeto de estudio existente. Eso convierte a esta muestra en significativa y a esta investigación en cuantitativa.

Según Tusón y Calsamiglia (2007), la entrevista se distingue de una conversación normal por cuatro rasgos fundamentales:

- Habitualmente sólo participan dos personas.
- Los roles de los participantes no están igualados.
- La estructura de la entrevista es pregunta – respuesta.
- Los turnos de palabra tienen duraciones diferentes.

Se seguirán pues estas cuatro pautas para poder considerar las conversaciones mantenidas como entrevistas, y el resultado de las mismas podrá consultarse en los anexos 1, 2 y 3.

### 3.2.Sobre los entrevistados

Una vez elaborada la tabla, los resultados son bastante ilustrativos; del total de veintiséis Clásicos doblados al catalán, Lluís Comes ha traducido y ajustado diecisiete de ellos, además de ser actualmente el traductor y ajustador habitual de la factoría. Desde 1999 ha sido el traductor y ajustador oficial de la compañía de forma ininterrumpida, con la contada excepción de *Big Hero 6* en el 2014 –dato que él mismo corrigió de la tabla original al ser consultado– y de la reciente *En Ralph destrueix Internet* en el 2018. Por su parte, Quim Roca ha dirigido el doblaje de dieciocho de los veintiséis Clásicos, siendo con diferencia el que más películas de Walt Disney ha dirigido en lengua catalana. Desde el 1997 ha dirigido de forma casi ininterrumpida los Clásicos que se estrenaban en el cine, con excepción de *Descobrint els Robinsons* en 2007. Esto significa que entrevistando a Quim Roca y a Lluís Comes se pueden obtener conclusiones para la mayoría de productos analizados, y de igual forma se pueden estudiar todas las etapas históricas que ha vivido el doblaje al catalán de los Clásicos de Walt Disney, ya que han tenido un papel protagonista en todas ellas. Además de estas dos figuras, se entrevistará a la actual Cap de Servei de la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya, Montserrat Nadal, que es la máxima responsable de las subvenciones por las que se doblan actualmente los Clásicos Disney al catalán.

### *Lluís Comes*

Lluís Comes i Arderiu (Sabadell, 1952) es uno de los traductores audiovisuales con mayor experiencia en el sector, y el referente indiscutible en traducciones al catalán de los grandes éxitos comerciales cinematográficos. Además de las películas de animación de la factoría Disney, ha traducido las sagas de *Harry Potter*, *El Señor de los Anillos* y entregas de acción como *Misión: Imposible*. Es un hombre sencillo de carácter afable y con una gran predisposición que ha facilitado enormemente los avances de esta investigación.

Empezó como traductor homologado en la cartera de TV3 tras pasar unos exámenes de traducción audiovisual, una especie de oposiciones. Aprobó pero no supo nada de ellos hasta varios años después. Fue un amigo quien solicitó que le acompañara para trabajar en una serie de *Batman*, y tras el buen trabajo realizado, no pararon de llamarle.

«Mi experiencia con Disney empezó con *El jorobado de Notre Dame*. Y la verdad es que, claro, era un reto cuando empezamos, pues imagínate, me parece que fue una de las primeras películas, sobretodo en la versión catalana, que se hicieron de Disney, y claro, era un reto. Un reto importante. Cuando te ponías delante del ordenador la verdad es que te cogían los temblores, ¿no? Decías: “¡Ay, Dios mío! ¿Voy a hacerlo bien? ¿No voy a hacerlo bien?” ¿No?»  
**Lluís Comes, 2013<sup>12</sup>**

Su primer trabajo para la compañía Walt Disney fue traduciendo y ajustando *El geperut de Notre Dame* (1996; DC del 1996 bajo la dirección de Maife Gil en los estudios Sonoblok S.A.). Fue la primera película de Disney que se estrenó en cines en lengua catalana. A partir de ahí, sería la elección casi exclusiva para los estrenos en la gran pantalla. Su último Clásico traducido y ajustado ha sido *Vaiana* (2016; DC del 2016 bajo la dirección de Quim Roca en los estudios SDI Media Iberia), donde hacía las veces de letrista.

### *Quim Roca*

Joaquim Roca Argelich (El Pla del Penedès, 1958) es el máximo responsable de prácticamente todos aquellos Clásicos de Walt Disney que se han estrenado en catalán en la gran pantalla. También es el responsable de muchas de las películas que se estrenan junto a la compañía Pixar, y ha dirigido las versiones catalanas de las sagas de *Harry Potter*, *Shrek*,

---

<sup>12</sup> Extracto de una entrevista realizada por el canal de YouTube *WeTAVOfficial*. Pueden consultar la entrevista completa aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=IOHrr3vm4bk> y aquí <https://www.youtube.com/watch?v=QoC6Xmly8DE> –entrevista dividida en dos partes–.

amén de muchas series de televisión. Es un hombre cercano y directo, con un gran sentido del deber y que lucha por conferir a sus productos un toque de artesanía.

Trabajaba para Sonoblok S.A. cuando empezó la aventura del doblaje al catalán de los Clásicos Disney; formaba parte de los directores que el estudio tenía en cartera. El responsable de la compañía lo eligió y sin duda quedó satisfecho con su trabajo, pues le ha seguido eligiendo de forma casi exclusiva hasta el momento actual.

«Sóc un cas una mica estrany, perquè clar de vegades els equips directius i això canvien [...], ha anat canviant la gent de Disney, però jo m'he anat mantenint com director de Disney. [...] M'agrada pensar que és que consideren que la meva feina és bona, m'agrada pensar això.»  
**Quim Roca, 2018**

Su primer trabajo para la compañía Walt Disney fue poniendo la voz a Febo, el capitán de la guardia en *El gaperut de Notre Dame*, (1996; DC del 1996 bajo la dirección de Maife Gil en los estudios Sonoblok S.A.). Al año siguiente dirigiría la versión catalana de *Hèrcules* (1997; DC del 1997 en los estudios Sonoblok S.A.). Cuando le entrevisté estaba preparando el casting para *Els increïbles 2* (2018; DC del 2018 en los estudios SDI Media Iberia), de Disney Pixar. Pero el último Clásico que dirigió fue *En Ralph destrueix Internet* (2018; DC del 2018 en los estudios SDI Media Iberia).

### *Monsterrat Nadal*

Montserrat Nadal i Milà (Vilanova i la Geltrú, 1969) es la actual jefa del Servei de Foment de l'Ús del Català, que se encuentra dentro de la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya. Antes de asumir la dirección general, había ejercido otros cargos dentro del mismo departamento, y también había trabajado en el Consorci per la Normalització Lingüística. Como directora de un departamento de la Generalitat y pieza clave en la administración pública, es la encargada de gestionar las subvenciones por las que se financian los doblajes al catalán de las películas de Walt Disney.

«Els s'acullen a la convocatòria i des del moment que s'acullen a la convocatòria doncs, diguem, tenim la relació que es deriva de la subvenció que reben. I d'una altra banda, com que ja he comentat que un dels objectius nostres també és que se sàpiga que aquella pel·lícula s'estrenarà en català –les de Disney i totes les altres–, i que la gent les vagi a veure, doncs també treballem amb ells la difusió. Això vol dir doncs que abans que s'estreni, i independentment del circuit que ha de fer la subvenció del doblatge, doncs ja treballem amb ells perquè ens passin els cartells, els tràilers...» **Nadal, 2019: 5**

La entrevista a Montserrat Nadal tiene el objetivo de conocer cómo funciona actualmente el proceso de producción del doblaje Disney al catalán, así como esclarecer algunas dudas sobre los orígenes de esta práctica y el marco legal –y la posible evolución del mismo– en el que esta se ha desarrollado.

### 3.3. Protocolo

En este apartado nos centraremos en aclarar de qué manera se mantendrán las entrevistas y cómo se transcribirán para que cuando el lector las consulte en los anexos sea capaz de comprenderlas a la perfección.

De la misma manera que sostuve en trabajos de investigación anteriores, las entrevistas se harán de forma individual, por separado y en un lapso de tiempo más o menos similar –si bien no se buscará que el encuentro sea simétrico, sí se diseñarán las preguntas para ser respondidas con una duración parecida–. También imitándome anotaré las respuestas y gravaré la conversación «para facilitar la futura transcripción» (Pérez de la Torre, 2013: 33).

«En un clima de confiança, l'enquestador deixa que parli el subjecte i no el frena encara que parli més del compte (responent a aspectes que no s'hagin preguntat). Aquest allargament de la resposta facilita l'observació d'elements comunicatius secundaris [...]. També la forma mateixa del discurs és molt reveladora, els silencis, les frases inacabades, el titubeig o la interrupció de paraules conformen una imatge de l'interlocutor que aporta informació afegida a la nostra anàlisi.» **Pérez de la Torre, 2013: 33**

A pesar de que en esta investigación no se pretende analizar la manera de expresarse de los entrevistados como sí se pretendía entonces, la voluntad de dejar libremente alargar las respuestas resulta igualmente útil para captar nuevos datos que uno no se hubiera planteado cuestionar. Debo decir que esta estrategia funcionó mucho mejor con Lluís Comes, de naturaleza más parlanchina y espontánea, que con Quim Roca y Montse Nadal, mucho más prudentes y temerosos de hacer un comentario inapropiado que les perjudicara profesionalmente. En cualquier caso, subrayo que en el caso que nos ocupa no había un interés por cómo formulaban el discurso sino por el valiosísimo contenido de aquello que decían. Y en un ejercicio de justicia, debo decir que todos ellos se prestaron muy amablemente a contestar todas las preguntas con sinceridad.

En lo referente a la transcripción, permítanme que aclare los patrones que utilizaré para su presentación. Tusón y Calsamiglia (2007) señalan con acierto que la representación escrita jamás puede ser absolutamente fiel a la realidad oral. A pesar de que no se busca esa

fidelidad en esta tesis, sí que soy de los que creen que intentar imitar la manera de expresarse mediante símbolos ortográficos ayuda a acercar más la transcripción a la conversación real. Y cuanto más estrecho sea ese parecido, más esmerado será el valor científico de lo que concluyamos.

Para conseguir ese propósito, tomaré como base los criterios generales de la propuesta de transcripción de Palou (2008: 145) a saber:

- Se contemplará una ortografía convencional.
- No se corregirán las palabras ni las construcciones gramaticales incorrectas.
- Se respetará la *ele* geminada escrita aún cuando el entrevistado no la pronuncie.
- No se indicarán los aspectos fonéticos.
- Se respetarán las pausas de la persona cuando hable.

A estas normas generales y al resto indicadas por Palou (2008: 145), se introducirán las siguientes modificaciones:

- Sí que se utilizarán los signos de puntuación convencionales. La coma, el punto y los signos «¡!», «¿?», «:» y «;» serán utilizados de forma convencional.
- No se numerarán las líneas.
- Las preguntas serán redactadas en cursiva y negrita, las respuestas en formato habitual.
- Se representará la velocidad del habla de las personas con comas, puntos suspensivos o guiones de interrupción en cada caso.

Desde el aspecto formal se diferirá en el uso de la simbología transcriptor de Palou (2008) y se seguirá la de Pérez de la Torre (2013: 35), a saber:

- ... Para indicar dudas y pausas entre intervenciones.
- [...] Para indicar una sección no transcrita del entrevistado.
- [...]** Para indicar una sección no transcrita del entrevistador.
- [abc] Para aclarar una información omitida por el entrevistado.
- [abc]** Para aclarar una información omitida por el entrevistador.
- abc- Para indicar que una palabra se deja inacabada o se interrumpe.
- “abc” Para indicar castellanismos o palabras o formas gramaticales incorrectas.

- abc* Para indicar extranjerismos. En el entrevistador, se usará la letra habitual para diferenciarla del resto, que estará en cursiva.
- abc- Para intervenciones añadidas que interrumpen el discurso, hechas por el mismo entrevistado. Equivalen a los paréntesis escritos.
- (*abc*) Para indicar acciones concretas del entrevistado; risas, toses...
- (*abc*) Para indicar las intervenciones del entrevistador durante la respuesta del entrevistado.
- (abc) Para indicar las intervenciones del entrevistado durante la pregunta del entrevistador.
- «abc» Para indicar citas que el sujeto hace de terceras personas.

Además de todas estas apreciaciones, las transcripciones contarán con la indicación del minuto y el segundo exacto de cada pregunta hecha por el entrevistador. Se pretende así que el lector pueda consultar los anexos 8, 9 y 10 correspondientes a los audios para contrastar lo que se ha descrito con lo que se ha transcrito.

### 3.4. Estudio de campo

Más allá de la información teórica que se presentará en los capítulos cuarto y quinto, es mi deseo adjuntar en esta tesis todo el trabajo de campo que yo, al principio de forma inconsciente, y ahora de forma totalmente meditada, he ido creando desde el año 2011 hasta la actualidad. En mi voluntad de reflejar esa realidad alternativa que mencionaba anteriormente, he decidido hablar en este trabajo de las traducciones amateur que existen de los Clásicos Disney en catalán. Ese otro sector de creadores de contenido que no son profesionales ni se han formado en la materia pero que igualmente engrosan el mercado con sus productos, un sector que me representa. A pesar de que cuando yo empecé a traducir las canciones Disney al catalán hubiera muy pocos que lo hicieran, gracias al crecimiento de YouTube, Vímeo y otras plataformas de creación y publicación de vídeos, se ha vuelto una práctica muy popular entre los fans de los Clásicos. Algunas de las letras que se incluirán en este apartado pertenecen a una etapa muy novel, y por tanto deben ser consideradas como meros experimentos de alguien con más tiempo libre que experiencia. Sin embargo, considero apropiado incluir estas producciones en la tesis porque las últimas sí se han hecho en el marco de la redacción de este trabajo, y están claramente influidas por la información que se presenta en los capítulos cuarto y quinto, así como los referentes bibliográficos consultados.

#### **4. Marco teórico**

En el primer capítulo de esta tesis he afirmado que los antecedentes bibliográficos recogidos para esta investigación se dividirían en dos capítulos separados; el estado de la cuestión y el marco teórico. Si bien ambos capítulos tienen un perfil parecido, el primero se limita a una exposición lo más objetiva posible de los estudios realizados hasta la fecha en el ámbito académico.

El marco teórico es más bien una presentación de temas que yo considero de obligado conocimiento para comprender la dimensión completa de esta tesis, y que sirven de antesala para el abordaje del tema central más específico. Casi podría definirse como una versión extendida, bien argumentada y completa de las precisiones terminológicas que se han presentado en el primer capítulo. Las referencias bibliográficas que se discutirán a continuación son fruto de la investigación realizada, pero no forman parte del capítulo quinto en tanto que se relacionan con temas más generales, y no con el específico del doblaje Disney al catalán, que forma el cuerpo del trabajo. Dichas referencias se dividen en dos ejes: el eje histórico y eje técnico.

El eje histórico engloba la bibliografía sobre la historia del doblaje entendido como proceso y la evolución del doblaje en España y Cataluña. Es un eje necesario para contextualizar la trayectoria del doblaje al español de los Clásicos Disney, así como la aparición del doblaje al catalán de los mismos. Para ello se elabora una aproximación teórica que reúne: datos sobre el doblaje en Europa, el papel político del doblaje en la historia de España, la evolución de las diferentes modalidades de TAV, así como la mención a otras modalidades ya desaparecidas que fueron las mejores soluciones en otras épocas de la historia del cine, entre otros.

El eje técnico servirá para encajar autores que desgranar el proceso del doblaje desde una perspectiva académica con directores y directoras de doblaje consolidados que nos ofrecen su propia experiencia para hacer pedagogía de la TAV. Es un eje imprescindible si queremos construir una base teórica sólida más allá de las pinceladas expresadas en las precisiones terminológicas; base que ayudará a ser más profesionales en el trato de nuestro tema principal. Para ello se elabora una aproximación teórica que presenta: definiciones de diferentes autores de cada fase del proceso –traducción, ajuste, dirección, proyección, etc.–, contenido específico sobre aspectos técnicos, y debates históricos que servirán para englobar la tesis en un paradigma científico concreto.

## 4.1. Aproximación histórica

### 4.1.1. Historia del doblaje: del cine mudo a *Netflix*

*«El advenimiento del sonido hizo al público cuestionarse la veracidad del cine, le hizo preguntarse sobre sus posibilidades técnicas, sobre el papel que desempeñaba en el arte y en la vida real. El cine hablado no representó sólo una nueva perspectiva tecnológica, sino que también cambió la relación entre el cine y el público»*

**Izard Martínez, 2001: 198**

Antes de la existencia del sonido, una de las principales características del cine mudo era su absoluta universalidad. Aquello que ocurría en la pantalla era fácilmente exportable a cualquier país, porque a pesar de la aparición de textos en inglés, la traducción del producto se limitaba a cambiar el fotograma en el que salía el texto por uno con la versión en el idioma meta, o incluso a superponerlo al original. De todas formas, el cine era una vivencia mucha más presencial, pues la reproducción de las películas contaba no sólo con música en vivo, sino incluso con otros sonidos y efectos que contribuían a completar o hasta parodiar el contenido de la película:

*«El cine mudo también utilizaba el sonido, aunque no grabado, como lo conocemos hoy en día, sino en directo. Además de la música de una pequeña orquesta o, en su defecto, de un piano, recurso por todos conocido, algunas salas acompañaban las películas con efectos especiales sonoros en directo. Un especialista producía estos sonidos (pisadas, ruido de viento, gritos), según las imágenes de la película. Otras salas contrataban el servicio de actores o actrices que leían o improvisaban diálogos en sincronía con los actores de la película muda. En Estados Unidos había compañías especializadas en proporcionar este tipo de intérpretes, como Humonova, Actologue o Dramatone»* **Izard Martínez, 2001: 190, basado en Fielding, 1980**

Estas situaciones asemejaban mucho más al cine con algo efímero, una experiencia que jamás era igual en cada pase debido al elemento humano que condicionaba un producto que llegaba a la sala incompleto. De todas formas, la presencia de compañías profesionales que pusieran voz a las películas demostró la necesidad de oír a los protagonistas explicar sus historias lejos de la frialdad de esos letreros, anticipando la invención del doblaje (Izard Martínez, 2001).

Agost (1999) nos ilustra sobre los comienzos de esta práctica a finales del siglo diecinueve. Concretamente en 1899, cuando August Baron intentó sincronizar el fonógrafo

con la proyección de imágenes, buscando crear el primer contenido audiovisual con una mezcla simultánea, una mezcla en directo. Años después, Léon Gaumont presenta el *phon-cinéma-théâtre* en la Exposición Universal, pero nadie parece interesado en comprarle la idea. No fue hasta 1910 que Gaumont presentó su cronófono en la Academia de las Ciencias de Francia, un aparato en apariencia similar al gramófono, pero con dos de sus trompetas tan características en vez de una, y con un sistema que, unido a la reproducción de los rollos de las películas y situado tras la pantalla de proyección, conseguía reproducir una imagen con un sonido en una mezcla ya hecha, al contrario de lo que sucedía con el primitivo sistema de Baron. Tras la exposición del producto, llegaría el interés de los norteamericanos en el sistema y el concepto, empezando a desarrollarlo y a experimentar con él. No es hasta mucho tiempo después que se hace realidad, con la producción de *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927), primer largometraje con sonido incorporado. Tras el establecimiento de la técnica y su extensión, llegó el problema de pasar de lo que Agost (1999: 42) ingeniosamente llama «el esperanto visual del cine mudo» a «la segunda torre de Babel», siendo que cada país quería oír las películas en su propia lengua. El cine sonoro levantó además mil opiniones contrarias y favorables, pero finalmente acabó por convertirse en el preferido por el público al establecerse en Hollywood. Ante la necesidad de producir versiones en diferentes lenguas, Agost (1999: 43) nos explica la solución que propusieron los estudios:

«Fueron las versiones múltiples o también llamadas multilingües: después de rodar una escena, los actores eran sustituidos por otros, franceses, españoles, alemanes, etc., aprovechando el mismo decorado. En ocasiones, los actores norteamericanos eran políglotas e interpretaban los diálogos en otras lenguas. Este hecho dio lugar a numerosas anécdotas como las de [...] “el gordo y el flaco”; que, conocedores de varias lenguas, ellos mismos rodaban distintas versiones, aunque, eso sí, con un marcado acento; acento que se mantuvo cuando sus películas comenzaron a doblarse.» **Agost, 1999: 43**

Las productoras gastaban tiempo y energía en producir la misma película con diferentes actores, como si estuviesen produciendo doce veces la misma obra de teatro con doce compañías distintas, una de cada país. Esta situación resultó insostenible además de insatisfactoria para el público general, que prefería ver las versiones originales, en las que reconocían a sus estrellas favoritas. No fueron pocos los que eligieron ver las películas en versión original a pesar de no entenderlas. Pronto se buscaron nuevas soluciones:

«Los estudios estadounidenses decidieron entonces subtítular sus películas para exportación en tres lenguas: francés, alemán y español. Los países de destino tenían que decidirse por una de estas tres lenguas. En algunas naciones el francés, el alemán o el español eran aceptados como

una segunda lengua. [...] Los países que no contaban con una segunda lengua tuvieron que aceptar las versiones originales en inglés durante unos años.» **Izard Martínez, 2001: 196-197**

No es extraño entender, por tanto, que países como Suecia o Noruega, con lenguas de habla minoritaria en el resto del mundo, sean hoy principalmente subtituladores, y no por un interés en la pedagogía del idioma como muchos entendidos sostienen, sino porque las productoras de cine han ignorado históricamente sus idiomas, por cuestiones puramente económicas.

Gracias a Edwin Hopking, inventor de la técnica de sincronización, y a Jakob Karol, ideólogo de la sustitución del texto original por uno traducido, nace el concepto que hoy entendemos por doblaje; las películas son grabadas en una sola lengua y dobladas posteriormente a las lenguas que se precisen, pudiendo añadir doblajes muchos años después de su estreno –medida poco factible con las versiones multilingües– y reduciendo enormemente los costes de internacionalización del producto. Aún así, las primeras películas dobladas son recibidas como algo extraño para el público, consciente que las estrellas del cine no se expresan en la vida real en otro idioma que no sea el inglés. Por ello, como señala Izard Martínez (2001: 198) la aparición del cine hablado rompe con gran parte de la magia, y hace que los espectadores comprendan y a la larga acepten una serie de convenciones cuando ven una película: que el actor en realidad no se expresa en español, que lo que se oye es una traducción del texto original, etc. Cambia con ello de forma absoluta la relación entre el séptimo arte y el público general; de ahí la relevancia del doblaje en la historia general del cine.

En lo que respecta a la elección de la modalidad de traducción audiovisual, Agost (1999) sitúa la división sobre las posturas del doblaje en la segunda guerra mundial:

«Después de la segunda guerra mundial, el creciente imperialismo estadounidense, económico y cultural, suscitará, por una parte, una avidez de productos norteamericanos, y por otra, una censura en países fascistas o con actitudes nacionalistas. Éste es el origen de la división entre países dobladores y subtituladores, ya que [...] el doblaje podía emplearse como instrumento de censura.» **Agost, 1999: 44**

Sin embargo, democracias como la de Francia también eligieron el doblaje por encima de otras modalidades, por lo que no parece justo limitar el origen de cada elección a una cuestión política. En ese sentido, Montero (2017: 17) afirma que la opción del doblaje, inicialmente, «se corresponde con la voluntad de incrementar las ganancias por parte de ciertos sectores de la industria cinematográfica», aunque es lógico aclarar que el doblaje es la

modalidad más cara de traducción. Por último, tampoco podemos soslayar que aún siendo una opción atractiva, en los principios esta práctica tenía muchos más problemas técnicos:

«Vitaphone era un sistema de *sonido sobre disco*: el sonido se grababa en un disco, separado de la película. A cada rollo de película le correspondía un disco, y en las proyecciones había que sincronizar exactamente el disco con la película. La tarea no era nada fácil, y a menudo los movimientos de la boca de los actores no coincidían con las palabras. [...] Para hacerlo todavía más difícil, cuando la película se rompía y había que cortar unos cuantos fotogramas para pegarla de nuevo, el disco y la película quedaban desincronizados para siempre.» **Izard Martínez, 2001: 192**

Aún así, los países que apostaron por su instauración encontraron en el doblaje un aliado mucho más rentable, pues el grado de analfabetismo era notable y por tanto las películas tenían una proyección mayor. En apartados futuros de este mismo capítulo se hablará con mucho más detalle de la polémica elección entre doblaje y otras modalidades de TAV, por lo que no quisiera alargarme innecesariamente en este punto.

Agost (1999) sostiene que con la llegada de la televisión la demanda de series y películas se multiplica, a la par que se hace más urgente y el producto se convierte así en de menor calidad. Yo añadiría que, con la actual presencia de Internet, las preferencias del público han cambiado debido a la inmediatez del producto disponible. Plataformas como *Netflix*, que ofrece series de calidad estrenándolas a la par que Estados Unidos, y un conocimiento del inglés mucho mayor por parte del público general –así como un conocimiento mucho mayor de la cultura norteamericana–, hacen que determinados sectores como los adolescentes prefieran consumir los productos en versión original subtitulada que esperar a que se emita en versión doblada, a pesar de que las series líderes de audiencia como *Juego de Tronos* o *Shameless* emiten ya la versión en castellano tan sólo una semana después de su estreno en VO, cuando no estrenan a la par. Así lo anticipaban autores como Mayoral (2001: 20-21), quien consideraba que la aparición de plataformas digitales y televisión a la carta manifestaban una revolución en la TAV fomentada por el incremento espectacular de la demanda y la oferta de productos audiovisuales; o Ferrer Simó (2012: 175), quien indicaba con acierto que la tendencia en TAV sería la de la inmediatez de la traducción para estrenos multilingües, señalando que ya entonces –2012– se habían empezado a emitir en VOSE previamente al estreno de su versión doblada las series de ficción *prime time* en la televisión de pago, tendencia que se ha consolidado actualmente en plataformas como *Netflix* y *Movistar+*. Ferrer Simó (2012: 176) también adivinaba que las empresas contratarían a los traductores que más cosas supieran hacer, para poder resolver con un único sueldo distintas

líneas de producción. Creo que las universidades han sabido entender esa necesidad y la han expresado en cursos especializados que preparan a los futuros traductores para las exigencias de las productoras actuales.

La cultura de la inmediatez y las estrategias de comercialización han llegado a producir incluso extrañas situaciones, como doblajes de *trailers* cuyas voces no coinciden con las que posteriormente se escuchan en la película (Ávila, 1997a: 109). Ocurre porque dichos *trailers* o *teasers* se hacen públicos incluso antes de que la película esté acabada. Esto obliga a doblar un producto que no se sabe qué forma tendrá finalmente, por lo que la disponibilidad de los actores y actrices puede haberse visto alterada –a veces incluso, la vida de los mismos, teniendo en cuenta la edad actual de algunos profesionales reconocidos en el campo–.

Por último, quisiera aclarar que la historia del doblaje no ha variado únicamente debido a la lógica evolución tecnológica o a las exigencias de las productoras. Los gustos del público también varían y las corrientes artísticas influyen notablemente no sólo en cómo se narran las historias, sino también en cómo se traducen. Por ejemplo, la traducción o adaptación de las canciones, como señala Chaume (2003: 225):

«Un assumpte diferent són les cançons de la banda original dels films. En aquest cas la tendència ha canviat dràsticament en els últims anys: si bé el cinema de les dècades dels anys 50 i 60 preferia que les cançons que aportaven informació rellevant es doblaren en la llengua meta, a partir dels anys 70 i 80 les empreses comencen a preferir que el traductor subtitule les cançons.» **Chaume, 2003: 225**

De igual forma, la traducción de las referencias culturales del filme han pasado de ser traducidas mediante la familiarización a ser sobretodo extranjerizantes. Los procesos de familiarización, extranjerización o naturalización son las tres diferentes estrategias acuñadas por Venuti (1995) que el traductor elige a la hora de trasladar las referencias culturales de la VO al TT. Estas referencias pueden traducirse de forma literal –proceso de extranjerización–, se pueden sustituir por un elemento de la cultura meta –proceso de familiarización o domesticación, según los autores–, o bien pueden simplemente suprimirse –proceso de naturalización–. Tomemos un ejemplo: imaginemos una secuencia de una película americana en que un matrimonio charla sobre los planes de la tarde con sus hijos. El padre dice la siguiente frase: *I'll take them to the park. We're gonna play baseball.* El traductor tiene entonces tres opciones de traducción. La primera, la más fiel, más literal de todas, sería: «*Me los llevaré al parque. Jugaremos al beisbol*». Aquí el traductor está usando un proceso de extranjerización, ya que habla de un deporte, el beisbol, propio de la cultura origen, y lo traslada a nuestra lengua y nuestra cultura sin alterarlo. La segunda opción, mucho más

creativa, podría ser algo así: «*Me los llevaré al parque. Jugaremos al fútbol*». Aquí el traductor está usando un proceso de familiarización o domesticación: coge el elemento de la cultura origen, el beisbol, y lo sustituye por uno más propio de nuestra cultura; el fútbol. No respeta el contenido literal, quiere más bien que al público le quede claro el mensaje, el concepto; un padre jugando con sus hijos. Una tercera opción sería: «*Me los llevaré al parque. Jugaremos a la pelota*». Aquí el traductor está usando un proceso de naturalización, porque omite deliberadamente el elemento de la cultura origen que le acarrea un problema. Esta opción está a caballo entre la fidelidad de la primera y la normalización de la segunda, ya que simplemente suprime la referencia cultural. Cabe señalar que en este proceso existen diferentes grados, dependiendo de cuánto contenido se quiera trasladar. En la frase «*Me los llevaré al parque. Jugaremos a la pelota*» no sabemos a qué deporte jugarán, pero sabemos que usarán una pelota. Bien podría usarse esta otra frase: «*Me los llevaré al parque. Jugaremos un rato*», en la que no sabemos a qué jugarán, o incluso «*Me los llevaré al parque*», en la que no sabemos ni siquiera qué harán en el parque. La elección de un proceso u otro tiene que ver sobretodo con el estilo y las preferencias del traductor, pero también viene influida por cosas como el género –una película infantil será menos propensa a mantener referencias culturales ajenas, y por tanto las suprimirá o las trasladará a la cultura meta<sup>13</sup>–, la sincronía –si el espacio para decir la frase es corto, es más probable que usemos la naturalización para evitar el problema–, o la coherencia narrativa –si en la secuencia siguiente sale la familia jugando al beisbol, no tiene ningún sentido que diga que se los llevará a jugar al fútbol–.

Algunos autores nos hablan incluso de una evolución en la interpretación de los actores de doblaje; en los inicios se les animaba a «dotar de una sonoridad excesiva sus interpretaciones. Voces que en la versión original aparecían tímidas, debilitadas o roncas, sonaban en las versiones dobladas señoriales y ampulosas hasta la caricatura.» (Pena Torres, 2017: 104). Sin lugar a dudas, un mayor conocimiento del inglés por parte del público general lo ha animado a exigir mayor fidelidad con la VO, aunque el gusto del público por un estilo interpretativo u otro también ha variado:

«Examinada históricamente, la evolución del doblaje parece mostrar cómo se parte de una interpretación que tiene en cuenta el original, pero que en realidad potencia la interpretación del doblador, a sucesivas etapas donde la interpretación se acaba supeditando a la de los actores de la pantalla. En otras palabras, en los inicios del doblaje se suele dar una interpretación de tipo

---

<sup>13</sup> «La familiarización se utiliza normalmente en la traducción de productos audiovisuales de inglés a español para niños.» **Rica Peromingo, 2016: 41**

teatral y después va tendiendo hacia una interpretación enfocada a la mimesis de lo que se ve en la pantalla.» **Couto Lorenzo, 2017: 114**

Como he señalado anteriormente, las corrientes artísticas varían, y actualmente se buscan interpretaciones mucho más realistas y contenidas. Todo ello, sumado a las características propias del género cinematográfico, ha contribuido a cambiar enormemente la interpretación de los actores y actrices de doblaje:

«El doblaje [...] se parece más a la interpretación cinematográfica que a la teatral, es interpretación para el primer plano, para el plano detalle, no para el patio de butacas de un teatro, consiguientemente el volumen de emisión de la voz hablada será menor, y la interpretación será más contenida, porque, al fin y al cabo, también lo es la interpretación cinematográfica.» **Couto Lorenzo, 2017: 116**

Todos estos cambios no hacen sino subrayar lo polifacético que es el arte del doblaje, que toca diferentes campos de la ciencia –el lingüístico, el teatral, el tecnológico, el cinematográfico, etc.– y que por tanto debe estudiarse desde diferentes perspectivas.

En cualquier caso queda claro que desde su invención el doblaje ha sido una herramienta indispensable para la proyección del cine, y para su internacionalización desde la existencia del cine sonoro, y que su evolución no depende únicamente del progreso tecnológico sino de las corrientes artísticas, sociales y lingüísticas a las que el traductor debe supeditarse.

#### 4.1.2. El doblaje en España: de la II República a TV3

*«El doblaje no es una modalidad audiovisual impuesta por Franco, tal y como afirman diversos estudiosos del ámbito cinematográfico, ya que su aparición en el Estado data de 1932»*

**Montero, 2017: 17**

Una de las teorías más explotadas del ámbito cinematográfico es que el doblaje es un invento de Franco. A pesar de que ningún teórico de la TAV afirmará eso hoy en día, sea cual sea su inclinación política, puesto que se conoce con exactitud la fecha de su implantación en España, sí existen corrientes que aseguran que su éxito entre nuestro público se debe a la imposición franquista, mientras que otras corrientes le dan mayor relevancia al grado de

analfabetismo de la población, a la rentabilidad económica del producto traducido o al marcado carácter nacionalista de la administración. Vayamos por partes.

El primer experimento en España considerado el primitivo ancestro del doblaje aparece en 1908 de la mano de un catalán; Fructuoso Gelabert:

«Fue precisamente el director y productor catalán Fructuoso Gelabert quien realizó un curioso experimento con las artes de algunos explicadores y marionetistas. Durante la presentación de su película *Los competidores*, Gelabert situó en el foso de la sala a estos profesionales que con unos altavoces sincronizaron un texto en los labios de los actores de imagen mientras se proyectaba el filme. Este primer doblaje se realizó en 1908 y no pasó de ser una mera anécdota que el público recibió con risotadas y aplausos.» **Ávila, 1997a: 43**

Este experimento se asemeja a los ya mencionados por Fielding (1980) e Izard Martínez (2001: 190) realizados en Estados Unidos por compañías específicas. Recordemos, como hemos mencionado antes, que pasan años hasta que se logra incorporar sonido a un largometraje (1927). Al margen de experimentos teatrales, el doblaje tal y como lo entendemos no se instala en España hasta el año 1932, es decir, una vez proclamada la II República, y por ende mucho antes de la dictadura de Franco. En 1932 se crea el primer estudio de doblaje de España, los estudios T.R.E.C.E. –Trilla-la Riva Estudios Cinematográficos Españoles–, sitos en Barcelona (Ávila, 1997a). A pesar de no ser un invento franquista, sí que fue usado por la dictadura como una poderosa herramienta de censura. Sin embargo, también fueron herramientas censoras de la dictadura la escuela y los medios de comunicación, y no por ello se le ocurre a nadie decir que estos sean inventos franquistas. En cualquier caso, para cuando la dictadura franquista asumió el absoluto control del Estado el doblaje ya estaba instalado como la modalidad de TAV preferida por los españoles, tal y como indica Montero (2017: 7):

«Dentro del territorio español existían opositores y partidarios del doblaje a comienzos de los años treinta; sin embargo, en el año 1936 ya estaba claro que no era necesario seguir con las versiones multilingües, pues la subtitulación, por una parte, y el doblaje, por otra, habían resuelto el problema de los mercados extranjeros.» **Montero, 2017: 7**

Además, el público seguía prefiriendo ver las estrellas de Hollywood que a actores anónimos:

«La costumbre del doblaje y el hecho de que el público prefiriese a los ídolos americanos de Hollywood frente a los actores secundarios que realizaban las versiones multilingües, consolidó el doblaje de manera definitiva. La universalidad del cine, que

representaba el cine mudo y que se había perdido con la llegada del sonido, fue restaurada con estas modalidades de la traducción audiovisual.» **Chaume, 2004: 50**

Esto no óbice para confirmar que, efectivamente, el franquismo lo usó como una herramienta de censura y una manera de control del pensamiento popular. Durante los años treinta y mitad de los cuarenta, se doblaban las películas con el fin de evitar cualquier influencia exterior que amenazara el totalitarismo de la política estatal (Montero, 2017: 9). También fue fundamental para la instauración del *nacionalismo lingüístico*. El nacionalismo lingüístico es un término acuñado por Montero (2017) basado en la suposición por parte de un sujeto de que «la variedad lingüística promovida como lengua nacional es superior a cualquier otra variedad lingüística dentro del propio estado» (Montero, 2017: 7). Es importante entender este concepto y desgranarlo para comprender el papel del catalán dentro del Estado y dentro del doblaje.

Cotano (2000: 115-118) define cinco maneras de actuar por parte de los Estados frente a la diversidad lingüística:

- Monolingüismo estatal real (Portugal).
- Monolingüismo estatal irreal (Francia).
- Plurilingüismo estatal oficial igualitario (Irlanda).
- Plurilingüismo estatal oficial territorial (España).
- Plurilingüismo territorial (Suiza).

El ejemplo español es, por supuesto, el actual, porque en el contexto histórico del que estamos hablando no existía ninguna oficialidad de las lenguas hoy consideradas cooficiales, a saber, el catalán, el gallego, el vasco, el valenciano y el aranés<sup>14</sup>. Según Moreno (2008), las actuaciones de los grupos no dominantes a favor de su lengua, de su cultura y de su independencia política se tildan de nacionalistas, mientras que los grupos dominantes se califican de no nacionalistas. Sin embargo, sería apropiado definir cualquier movimiento a favor de la lengua y cultura propia como nacionalista, al margen de si el territorio es dominado o dominante, respetando así las diferentes maneras de entender la nacionalidad hoy en día. Para Montero, durante la II República (1931-1939) existió un paréntesis de nacionalización lingüística, ya que se «reconocía la existencia de otras realidades lingüísticas además de la castellana y la posibilidad de usar otras lenguas oficiales» (Montero, 2017: 9),

---

<sup>14</sup> El aragonés y el bable son lenguas reconocidas como cooficiales en sus territorios de habla por los estatutos de sus comunidades autónomas respectivas. Sin embargo, no están reconocidas como cooficiales dentro del Estado.

pero con la llegada del franquismo se instaló «el triunfo del nacionalismo esencialista y el patriotismo reaccionario y la prohibición de cualquier uso del resto de los idiomas peninsulares en el ámbito público». Por tanto, a pesar del éxito del doblaje en España, no podemos hablar de doblaje al catalán durante toda la dictadura, ya que «la ideología del nacionalismo lingüístico llevada a cabo por el Régimen negó, en la práctica, que el Estado fuese plurilingüe y actuó en consecuencia» (Montero, 2017: 10). De todas formas, no parece que esta fuera una práctica exclusiva de los regímenes dictatoriales:

«En este contexto [la dictadura franquista], el doblaje se consolidará como una herramienta fundamental para llevar a cabo una política de nacionalización lingüística dentro del Estado. Sin embargo, esta herramienta no es exclusiva del territorio español, sino que fue la predominante en todos los países que adoptaron una política de protección lingüística derivada del nacionalsocialismo.» **Montero, 2017: 10**

Efectivamente, el doblaje se instaló así no sólo en países con dictaduras fascistas como España, Alemania o Italia, sino también en democracias como Francia, que tenían políticas nacionalistas que han derivado, en la actualidad, en una imposición mucho mayor del idioma nacional respecto a lo que podrían ser lenguas cooficiales como el catalán o el provenzal. En general, coge fuerza en países que tienen otras lenguas estatales, con el fin de nacionalizar la lengua mayoritaria (Montero, 2017: 16).

Según diferentes autores (Vallés, 1992; Montero, 2017) aunque con la Orden de 31 de diciembre de 1946 el doblaje dejó de ser obligatorio —es decir, cuando la dictadura se encontraba aún en sus inicios—, se consolidó entre el público español, que ya se había acostumbrado a escuchar a los actores extranjeros en su propio idioma. También siguió siendo la mejor apuesta de las empresas distribuidoras, que veían en el doblaje la mejor manera de rentabilizar sus películas. Por todo ello, el doblaje conquistó España a mediados de los cuarenta. Una vez instalado, el régimen franquista lo utiliza para impulsar una nacionalización lingüística con el objetivo político-identitario de conseguir un estado-nación e intentar acabar con las demás lenguas del Estado (Montero, 2017: 17). Según este autor, la principal motivación es identificar al Estado con una sola lengua, porque reconocer que existen otras implicaría reconocer que existen más naciones, e incluso más Estados. Esta polémica ha seguido viva durante toda nuestra democracia, y en el contexto socio-político actual adquiere especial relevancia.

No hay que olvidar que, más allá del uso como instrumento nacionalizador aquí mencionado, es por todos conocido que el doblaje fue un instrumento moralizante; a través de la censura, la dictadura franquista evitó a los españoles disfrutar de las narraciones reales de

las películas, maquillando cualquier insinuación de comunismo, ofensa a la religión o relación extramatrimonial –esta última, incluso, transformada por error en incesto en la película *Mogambo* (John Ford, 1953) –. Esta práctica fue la principal culpable de la mala fama que viene arrastrando el doblaje entre los españoles, pero cabe recordar que la censura en el doblaje fue abolida en 1978 (Ávila, 1997a: 47), hace ya cuarenta años. En otras palabras, ya ha pasado tanto tiempo desde la última película censurada como tiempo estuvo vigente la censura en España. Desde un punto de vista menos jurídico y más simbólico, la libertad traductológica quedó restablecida en 1979, cuando TVE «toma la decisión de volver a doblar aquellas películas ya dobladas durante la dictadura con el fin de respetar la fidelidad de las mismas, debido a la censura que algunas de ellas habían padecido» (Montero, 2017: 12).

Durante la dictadura franquista la política lingüística no varía demasiado, por lo que la aparición del catalán en el cine tiene que ver siempre con la producción propia, producción perseguida y censurada:

«En el caso del catalán, el doblaje tiene como antecedente (y como tradición a seguir) la propia producción de cine original en catalán. Ésta se inició a principios de los setenta con un tímido intento de producir cine en catalán: *Laia*, de 1970, basada en una obra de Salvador Espriu, y *El Judes*, de Iquino (1971), que la censura se encargó de retirar de la circulación rápidamente. A partir de mediados de la misma década, la producción en catalán empezó a ser significativa y regular. En 1983 se crea la televisión autonómica Televisió de Catalunya, y se empiezan a doblar regularmente productos audiovisuales al catalán.» **Izard Martínez, 2001: 207**

Efectivamente, la aparición de las cadenas de televisión autonómicas supone un antes y un después en la historia del doblaje de España, tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo. Cabe destacar que, hasta su consolidación como lenguas mediáticas, el doblaje en las lenguas cooficiales de España bebe exclusivamente de la emisión de contenido doblado en las cadenas autonómicas. No en vano, invierten una cantidad considerable en emitir contenido en su propia lengua, en la mayor parte de su parrilla o en su totalidad, dependiendo de la cadena:

«En [la década de los ochenta] nacerán las televisiones autonómicas de Euskadi, Cataluña y Galicia, con el fin de contribuir al proceso de normalización lingüística del euskera, catalán y gallego, respectivamente. Años más tarde (2003) se crearía la Televisión Pública de Asturias (TPA), con el mismo objetivo.» **Montero, 2017: 12**

Demos cuatro pinceladas de las cadenas mencionadas antes de entrar de lleno en la que más nos interesa, la catalana. Antes que nada cabe decir que ninguna otra lengua cooficial ha obtenido un resultado tan positivo de emitir en su idioma como lo ha obtenido el catalán.

Sin embargo, es justo decir que la cantidad de hablantes y el perfil de los mismos son muy diferentes. Por un lado, el gallego y el euskera eran lenguas de uso más rural, y sus hablantes habían sido tradicionalmente gente de pedanías o núcleos urbanos reducidos. Este hecho marcó notablemente la normalización del gallego, del que no existía un registro culto sólido: «El poder anticipador de la TVG tiene un valor pedagógico, [...] potenciando la instalación y la aceptación de un estándar culto» (Montero, 2017: 15). Aún así, el gallego no deja de ser una lengua romance, por lo que su semejanza con el castellano ha propiciado una comprensión y recepción más veloz por parte del público que lo desconocía –las generaciones escolarizadas en el franquismo– que el euskera:

«El hecho de que la lengua estuviese sin normalizar y que el cliente fuese ETB casi en exclusividad, provocó demoras a la hora de instalar el doblaje en euskera. Sin embargo, el doblaje ha sido instrumento de normalización de una lengua que, hasta la aparición del canal público autonómico, se encontraba diversificada en dialectos muy diferentes» **Montero, 2017: 13**

Efectivamente, la evolución cultural de ETB, apostando cada vez más no sólo por programas en su lengua, sino por contenido que promueva su cultura y sus costumbres – incluso parodiándolas, como los compañeros de piso de *Euskolegas*, *spin-off* del programa *Vaya semanita*– es una señal inequívoca de la voluntad de normalización de la cadena. Evidentemente, cada cadena autonómica ha hecho una apuesta clara por la cultura de su comunidad, a pesar de que cada territorio tiene su propia definición de cultura: «La función de la cultura es dotar al mundo de significado y hacerlo comprensible. En este sentido, podría decirse que toda la película aporta algo sobre qué se entiende por cultura» (Martínez García, 2001: 149-150).

Aunque Montero (2017) deja voluntariamente al margen de su análisis a Canal 9, la cadena autonómica de la Comunidad Valenciana, porque «dejó de emitir en el año 2013» (Montero, 2017: 12, nota al pie nº4), me parece absolutamente insoslayable su mención, sobretodo teniendo en cuenta que «el doblaje en la Comunidad Valenciana evita conscientemente cualquier parecido con el doblaje en Cataluña» (Chaume, 2012: 29). Esta cadena ha tenido una evolución muy particular, directamente inversa a la evolución de las otras tres cadenas autonómicas hasta ahora mencionadas. Canal 9 empezó a emitir en 1989 (Alcón, 2012: 213), y en sus inicios apostó claramente por el doblaje en valenciano:

«El hecho de doblar una película en una lengua minoritaria, por ejemplo el caso del catalán en la Comunidad Valenciana –el dialecto valenciano–, cuando esta película ha sido ya doblada en la

misma lengua pero en un dialecto diferente en los estudios de doblaje de Barcelona, significa un gasto adicional, que tan sólo obedecería a factores sociopolíticos.» **Agost, 2001: 243**

Sin lugar a dudas, estos factores sociopolíticos no se llegaron a vincular con unos factores identitarios como sí lo hicieron en otras cadenas, especialmente la catalana y la vasca. No es de extrañar, pues, que con los cambios políticos inevitables tras el paso del tiempo, la apuesta por el doblaje en valenciano fuese siendo alterada, y con la llegada de la crisis económica, claramente denostada en pro de emisiones en castellano, mucho más baratas de producir. Por otra parte, la ausencia de actores y actrices de doblaje que hablasen valenciano en su entorno era notable, y ello afectó incluso a la verosimilitud de su actuación: «El rebuig inicial del públic envers Canal 9 Televisió Valenciana durant el primer any d'emissions es degué, sobretot, a la sobreactuació amb què els actors aleshores novells interpretaven els actors i actrius de la versió original» (Chaume, 2003: 101). Este rechazo no ayudó a la promoción del valenciano como sí ayudaron las otras cadenas a sus lenguas respectivas:

«Estas televisiones autonómicas [Televisió de Catalunya, ETB y TVG] fueron ideadas por los gobiernos autónomos para promover el uso de sus respectivas lenguas nacionales. Las estadísticas demuestran que desde la creación de estas cadenas, el uso de la lengua entre la población ha ido aumentando paulatinamente.» **Izard Martínez, 2001: 208**

Sin duda, en el caso de Canal 9 la promoción de la lengua no fue suficiente para la subsistencia de la cadena, como digo, probablemente por la desvinculación con un discurso identitario sólido. La elección del doblaje tiene condicionantes identitarios; Agost (1999: 45) usa precisamente como ejemplo los inicios de Canal 9, en los que la cadena llegaba a doblar al valenciano productos que ya existían en catalán, evitando emitirlos en este idioma. Al igual que hemos visto con Montero (2017), Agost (1999: 46) también cree que la traducción puede ser un instrumento nacionalista. A pesar de que ella se centra en España, cabría preguntarse si las comunidades autónomas no son herederas de este uso –tanto del nacionalismo autonómico como del nacionalismo español–.

En cualquier caso, no podemos olvidar que el éxito de una apuesta como esa se basaba sobretodo en la recepción por parte del público. Los valencianos no consumían los productos que Canal 9 se esforzaba en doblar: «¿Qué faltaba entonces? El mercado, nuestro receptor. El producto no tenía audiencia» (Alcón, 2012: 214). No es de extrañar, pues, que con la llegada de la crisis económica los directivos de la cadena eligieran estrategias más rentables y desecharan la poco exitosa normalización lingüística:

«Si una *major* [gran compañía] decide colaborar con un estudio de doblaje concreto, es poco probable que otro acabe haciendo los productos que licencia. Eso deriva en que muchos estudios han visto reducido su volumen de trabajo, tendencia que vendría reforzada por los recortes en los canales autonómicos (por ejemplo, Canal 9 redujo las horas de doblaje en un 60% en 2010)»  
**Ferrer Simó, 2012: 171**

En ese sentido, cabe destacar que la presencia de estudios de doblaje en la Comunidad Valenciana estaba mucho más relacionada con la producción en valenciano de lo que los estudios de Barcelona lo estaban con la producción en catalán. Al fin y al cabo, Barcelona fue y sigue siendo la capital de doblaje del Estado –capitalidad actualmente compartida con Madrid– y recordemos que los primeros estudios de doblaje de España se fundaron en la ciudad condal. Por ello, la economía de los estudios catalanes no se basaba exclusivamente en la producción en la lengua vernácula, como sí se basaba la de algunos estudios valencianos, que vieron apagar sus micrófonos con la crisis del sector. Aún así, es obligatorio señalar que existen actualmente plataformas y entidades culturales que quieren corregir esta tendencia y devolver el valenciano a una posición de prestigio. No es raro ver en las redes sociales grupos de apoyo a productos audiovisuales en valenciano, especialmente los infantiles, y la reciente aparición de la plataforma mediática *À Punt*, que fomenta el uso del valenciano, confirma esta teoría.

Centrémonos ahora en la trayectoria autonómica del catalán:

«Cataluña fue la primera comunidad en incorporar el doblaje en su lengua cooficial dentro de su programación televisiva. La emisión de un capítulo de la famosa serie *Dallas* –que poco antes había emitido la televisión estatal en castellano– reunió a los ciudadanos en sus hogares o en lugares públicos para escuchar al malvado JR hablando con la voz y el perfecto catalán de Arseni Corsellas.» **Ávila, 1997a: 23**

El 10 de septiembre de 1983 TV3 comienza sus emisiones, tras un largo silencio administrativo del Gobierno central y sin su autorización expresa (Ávila, 1997a: 125, nota al pie nº1). Se trata de la primera televisión autonómica, una televisión que se inaugura en una Cataluña donde «la mayoría de la población estaba escolarizada en español, a excepción de las generaciones más jóvenes, que habían recibido una formación en catalán con la llegada de la democracia» (Montero, 2017: 14). No es de extrañar, por tanto, que desde su nacimiento apostara por «la producción de series de ficción en catalán y por el doblaje de todas las producciones que compraba» (Alcón, 2012: 214), porque en relación a lo anteriormente dicho, sin lugar a dudas el gobierno de la Generalitat tenía un claro deseo de promover y normalizar su lengua, y los medios de comunicación eran un poderoso aliado. Este proceso de normalización lingüística corrió parejo al proceso de normativización, pues incluso entre los

sectores de población que sí hablaban el catalán, eran muchos los que desconocían sus formas y normas, y muchas no habían podido ser siquiera desarrolladas con precisión tras cuarenta años de dictadura:

«En el caso de la traducción al catalán había un problema añadido: la lengua. La falta de tradición dificultaba la labor de encontrar soluciones acertadas para contextos en que el registro pedía una lengua muy familiar, incluso argot. En pleno debate en torno al catalán *light* y el catalán *heavy*, cuando no se había definido ni siquiera cuál era la lengua estándar, cualquier decisión podía ser –y era– combatida o criticada en las cartas al director o en artículos de periódicos.» **Fontcuberta i Gel, 2001: 301**

No es difícil imaginar la valentía con la que los directivos de la cadena se lanzaron a producir en catalán sin tener, como relata Fontcuberta i Gel (2001), una lengua estándar establecida. Sí, existían normas y pautas, pero estas costaban de aplicar al lenguaje audiovisual porque en él eran aún desconocidas. En primera instancia, por fortuna, dominaban la parrilla televisiva programas de entretenimiento, concursos y debates en los que, más allá de la manera de expresarse de sus participantes, no había una preocupación específica por la lengua. No obstante, los doblajes de las series y películas, al principio más anecdóticos, comenzaron a ganar terreno en la programación rápidamente, y hubo que establecer algunas líneas de actuación que pasaron por la búsqueda de expertos en el campo. Es en ese contexto que aparece la figura del asesor:

«Debemos tener en cuenta que la televisión y el cine son también agentes importantes de culturización de la sociedad, juntamente con el resto de medios de comunicación de masas, como la prensa o la radio. En este contexto, la figura del asesor lingüístico adquiere una importancia especial dentro del proceso habitual del doblaje, ya que controla la aplicación del modelo de lengua que se quiere difundir» **Agost, 2001: 243**

La aparición del asesor lingüístico, hoy día una figura consolidada y aceptada socialmente, fue una revolución que causó no pocos desbarajustes en la temporización de los doblajes. Los directores de sala y los estudios de grabación estaban aún poco comprometidos con la causa y no coincidían con los asesores en la especificidad de sus correcciones:

«[...] els doblatges de cada *take* es devien repetir moltes vegades mentre els actors del doblatge miraven què volia dir el corrector de sala amb una e neutra i el corrector s'esforçava a fer entendre als responsables de l'estudi de doblatge que la fonètica de les veus era intolerable i que calia tornar-ho a repetir.» **Santamaria, 1997: 86**

Aunque seguramente persisten los roces entre directores y asesores, actores y asesores y productores y asesores, hoy en día se ha llegado a un acuerdo tácito por el que se respeta, aún cuando no se comprenda, la corrección encarecidamente detallada.

Otro experto que entró enseguida en juego fueron los traductores; TV3 fue a buscar a algunos de ellos a las universidades catalanas, donde les ofreció una charla y les animó a que engrosaran las filas de la empresa. También se promocionaban los nuevos cargos disponibles a través de anuncios específicos. Para los traductores esta era una oferta atractiva, porque la TAV es un negocio rentable debido a la cantidad ingente de productos a traducir y la proyección de su trabajo:

«Por aquél entonces la EUTI de la UAB invitó a un representante de TVC (Televisión Autonómica Catalana) a dar una charla sobre la programación que el canal autonómico estaba preparando para cuando empezaran las emisiones regulares. Naturalmente, el capítulo más importante fue el de la traducción de series y películas. Al terminar, el conferenciante invitó a los alumnos a presentarse a una prueba para traductores. [...] Me presenté a TVC y pedí guiones para traducir. Corría el año 1983 y el trato se hacía directamente con el canal autonómico y no, como ahora, con los estudios de doblaje.» **Fontcuberta i Gel, 2001: 301**

Efectivamente, hablamos de una época en que los traductores trabajan de manera más independiente; había que saberse vender en un mercado en el que, en cualquier caso, había trabajo para prácticamente todo el mundo. Hay que subrayar la absoluta inexperiencia que muchos de los traductores tenían en el campo audiovisual; aprendieron de forma autodidacta algo que se está especializando cada vez más, en aras de formar profesionales competentes –y en aras, por qué no, de sacar rentabilidad económica a un campo de formación–. Algunos traductores consultaban a comunicadores y directores, otros como Fontcuberta i Gel (2001) resolvían sus preguntas consultando ejemplos de la TAV al español:

«Para el catalán se tuvo que hacer un esfuerzo de adaptación de la lengua y sobretodo de reflexión. En un primer momento se recurrió a modelos consagrados por el tiempo de la traducción audiovisual al castellano. No se trataba, naturalmente, de copiar, sino de ver cómo se resolvían problemas típicos de este género, con una especial atención, por supuesto, a los productos estadounidenses.» **Fontcuberta i Gel, 2001: 306**

La buena voluntad y el afán de superación con la que los traductores y lingüistas resolvían su bisonñez no podía solventar un problema que era en realidad mucho mayor. Más allá de la incapacidad de la cadena de atender a sus contratados –que actualmente tratan con el estudio de doblaje, una empresa más pequeña y acostumbrada a comunicarse con los traductores– y del hecho de que la lengua estándar seguía en proceso de normalización, existía

el hecho de que esos programas de entretenimiento, concursos y debates antes mencionados no hacían una promoción y defensa de la lengua similar al esfuerzo que estaban haciendo los productores de los doblajes. Y el público lo notaba:

«A pesar del impacto positivo del canal en catalán, las críticas a la lengua utilizada en los doblajes en los programas de producción propia y en los informativos eran constantes. Así, para contrarrestar estas disconformidades, se publica, en el año 1995, el primer libro de estilo de la televisión catalana: *El català a TV3. Llibre d'estil*. Por otra parte, estas diferencias de opinión respecto a la lengua usada en el servicio de producción ajena de TV3 hicieron que se sistematizasen diversos criterios de orientación que darán lugar al libro de estilo estructurado del 1997, *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*.» **Montero, 2017: 14**

Agost aportó con sus criterios lingüísticos una referencia a la que acogerse, una línea única de trabajo y una actitud unida respecto al uso de la lengua. Aún así, el castellano no abandonó del todo las cadenas autonómicas, que se reflejaron en él muy a menudo para encarar polémicas traducciones. No hay pocos detractores de esta práctica: «Capítulo aparte merecería el hecho de que una vez utilizado un título inadecuado para el doblaje al idioma predominante en una localización (caso del castellano en España) el desacierto se suele transmitir a otros idiomas coexistentes» (Pena Torres, 2017: 99), pero gracias al testimonio de Lluís Comes sabemos que estas decisiones a menudo son tomadas por el departamento de marketing de la productora, y poco o nada que ver tienen que ver con la voluntad del traductor.

Respecto al caso concreto de las películas de animación, Pena Torres (2017: 100) comenta:

«En el caso de que el idioma al que se va a doblar un producto audiovisual esté en proceso de normalización, es indispensable que la adaptación contribuya de forma inequívoca a divulgar la calidad lingüística. Esto es especialmente importante cuando se trata de obras audiovisuales dirigidas a un público infantil, ya que el doblaje constituye un apoyo fundamental en ese proceso.» **Pena Torres, 2017: 100**

En efecto, los dibujos animados y las películas infantiles son un foco de especial atención para las políticas lingüísticas; en el caso de las lenguas cooficiales de España, la normalización lingüística pasa necesariamente porque los niños y niñas que formarán la sociedad futura consuman productos en las lenguas que pretendemos enseñarles –de ahí la aparición para nada anecdótica de series tales como *Dora, la exploradora*, que fomentan el aprendizaje del inglés–. Los canales autonómicos son uno de los principales instrumentos para desarrollar una determinada política lingüística (Montero, 2017: 17). En ese sentido, el

doblaje ha sido, por un lado, una fuente de ingresos para las comunidades autónomas con lengua propia, pero por otro, un instrumento de comunicación social que contribuyó a modelar su identidad cultural (Montero, 2017: 18). Chaume (2012: 29) nos dice que: «el doblaje en las lenguas autonómicas de España persigue un fin que va más allá del mero disfrute de la película en la lengua propia de las comunidades bilingües», y yo añadiría que algunas veces ni siquiera se ha pensado en el disfrute. No son pocas las quejas sobre la artificialidad con la que interpretan algunos actores y actrices de doblaje, supeditada en realidad a la presión del asesor por tener una pronunciación perfecta que contribuya a la difusión de un catalán ejemplar.

Para Agost (1999: 17), «A pesar de sus inicios marcados por un fuerte conservadurismo, actualmente el doblaje es una necesidad y está condicionado no sólo por factores económicos sino también por las características de la identidad de una nación». En efecto, podemos afirmar que las comunidades autónomas han sacado un buen rédito de la influencia del doblaje en la proyección y uso de su lengua. Desde un punto de vista identitario o nacionalista, la conclusión que podemos sacar de este apartado es bastante clara: si bien durante la dictadura franquista el doblaje fue una herramienta usada contra las lenguas cooficiales del Estado, desde los años ochenta se ha convertido en una herramienta indispensable para la promoción de las mismas.

Más allá de la perspectiva político-territorial, el doblaje ha evolucionado también por motivos económicos y sociales a lo largo de la historia de España. En ese sentido, si bien la década de los ochenta vino marcada por la aparición de las televisiones públicas y el auge del nacionalismo catalán, vasco y gallego, en la década de los noventa ganó peso la situación económica del país: «La crisis económica en la que se sumió España a principios de los noventa incidió en muchos sectores y el audiovisual no escapó a ella» (Ávila, 1997a: 128). Era una época en la que el consumo del doblaje iba muy determinado a la compra del producto; ya fuera a través de una entrada de cine o con la compra de los vídeos domésticos – principalmente VHS–, los españoles hacían una inversión determinada que, con la llegada de la crisis, se vio notablemente mermada. De igual forma hubo un descenso de patrocinadores y clientes que se vio reflejado en el sueldo de los profesionales del doblaje, quienes además competían entre sí al no existir un acuerdo general satisfactorio sobre cuánto y cómo debían cobrar:

«La falta de unión entre empresarios y sindicatos de las diferentes comunidades autonómicas lleva a una espiral de precios a la baja, de lo que se aprovechan distribuidoras y televisiones. El

sector se empobrece económicamente y, por ende, artísticamente. Los niveles de calidad de los doblajes se reducen con la connivencia de los clientes, quienes prefieren pagar menos a costa de peores traducciones, ajustes..., en definitiva, peores doblajes. El punto máximo de conflictividad se saldó, en 1993, con la traumática *huelga de los cien días* que enfrentó a trabajadores y empresarios del doblaje.» **Ávila, 1997a: 129**

A pesar de lo conseguido con esas movilizaciones sociales, «Algunos aspectos del doblaje español, como derechos de propiedad intelectual, marco laboral, protección de menores, diferenciación de productos, etc., se encuentra a años luz de sus homólogos franceses, italianos o alemanes.» (Ávila, 1997a: 130). Aún así, en los años siguientes la situación mejoró sensiblemente, y la especialización en el doblaje consiguió que este se situara en una posición de mayor prestigio, con la creación de escuelas que ofrecían formación en el campo.

Es precisamente en este contexto histórico que aparecen los doblajes al catalán de las películas de Walt Disney. A nivel histórico, por tanto, no me parece apropiado avanzar más en nuestra aproximación, y prefiero situar al lector en este instante para relatar más adelante la evolución de estos doblajes. Sí quisiera, empero, acotar un breve paradigma científico sobre el doblaje al catalán.

Según lo visto por autores citados en este apartado como Agost (2001), Chaume (2012), Montero (2017) y Pena Torres (2017), el doblaje al catalán persigue sobretudo un fin identitario o nacionalista. En el caso de lenguas cooficiales, no podemos hablar de un público que necesite esos productos porque no entienda el resto de lenguas, un público que no pueda ver productos doblados al castellano. Por tanto, el doblaje al catalán siempre ha ido e irá ligado a la voluntad de promoción de la lengua catalana, a la difusión de su correcto uso, y yendo más allá, a la defensa de su cultura y a la creación de un sentimiento de identidad y pertenencia. Sin entrar en la valoración de estos objetivos, que encuentro muy loables, creo que este perfil tan marcado nos obliga a definir ciertas características del doblaje al catalán. Para empezar, la correcta pronunciación y el uso de una dicción aprobada por el siempre disciplinario asesor lingüístico ha otorgado al **catalán doblado** de un tono artificioso y forzado que al principio costó de ser recibido por el público –recordemos las declaraciones de Chaume (2003: 101) sobre el valenciano, que a pesar de las diferencias pueden extrapolarse—. Sin embargo, en este aspecto concreto la lengua catalana no se diferencia del resto, incluso del castellano, que en sus inicios siempre resultó un poco *marciano* por el uso de este lenguaje artificial pero al que el público se ha acabado acostumbrando:

«El problema, sin embargo, no radica en que el espectador se encuentre ya acostumbrado a una modalidad de español *que sólo escucha o lee cuando ve la tele o va al cine*, sino que él mismo utilice luego esa modalidad de español de forma natural (esto es, no impuesta) en sus actos de habla diarios, bien por haberla absorbido subliminalmente a fuerza de percibirla un día tras otro, bien por haberla aprendido mediante ese procedimiento tan conductista que es la imitación»  
**Duro, 2001: 169**

Aunque Duro (2001) se refiere al uso de expresiones especialmente creadas en el mundo del doblaje, es cierto que estas expresiones han sido absorbidas por el público español y cabe esperar que el público catalán acabe haciendo lo mismo, no distanciando pues esta característica de otras lenguas dobladas. Recuperando el discurso de Venuti (1995) sobre las referencias culturales, en el catalán doblado han existido perfiles que han otorgado al producto un aspecto más domesticador y otros que le han dado un perfil más extranjerizante. Sobre ese asunto se pronuncia Rodríguez Espinosa (2001: 117):

«En nuestra opinión, los procesos de traducción audiovisuales caracterizados por una domesticación continua y desmesurada de los elementos foráneos y la implantación de otros propios de la cultura de llegada suponen, por una parte, una manipulación poco ética del guión original, y, por otra, constituyen un elemento adicional decisivo en el dominio que las multinacionales ejercen sobre el mercado audiovisual, y, en consecuencia, de la colonización cultural estadounidense en nuestro país.» **Rodríguez Espinosa, 2001: 117**

Por mucho que en este aspecto no existe una línea única de actuación, cabe preguntarse si el perfil nacionalista e identitario del doblaje al catalán no debería expresarse en una estrategia concreta de traducción de referencias culturales. Si estamos de acuerdo en que el catalán doblado busca promover y difundir la lengua catalana, parece lógico afirmar que deberían evitarse palabras o expresiones foráneas en pro de expresiones propias, que ayudasen a hacer pedagogía de nuestra lengua y cultura. Aún así, es evidente que el doblaje catalán ha evolucionado notablemente en estos años y el público acepta cada vez con más naturalidad expresiones que otrora podían parecer forzadas o postizas. Además, el uso del catalán por un sector más amplio de la población ha facilitado, probablemente, una defensa de su promoción que no necesariamente está vinculada a un sentimiento identitario.

Evidentemente esta última sección de este apartado histórico es más bien una reflexión fomentada por el largo análisis del doblaje en España que hemos hecho hasta ahora. Sirva, empero, para presentar el paradigma científico bajo el que se desarrollará esta tesis; aquél que defiende la continuidad y expansión del doblaje en lengua catalana, entendiendo que de él depende en gran parte la normalización y la supervivencia de este idioma en un mundo cada vez más globalizado y alienante.

## 4.2. Aproximación técnica

### 4.2.1. El doblaje como proceso: traducción, ajuste y dirección

*«Nos guste o no, el doblaje es una realidad que se aplica en muchos países del mundo y en la que España ocupa el primer lugar desde el punto de vista cualitativo»*

**Ávila, 1997a: 17**

Al margen de las razones históricas, políticas o sociales que han llevado al doblaje a ocupar un lugar favorito entre el público español, es evidente que si este no hubiera tenido una buena calidad no habría alcanzado el prestigio que hoy se le atribuye. El doblaje español goza de fama internacional entre los profesionales del campo, y esto es debido no sólo a la tradición, sino a la evolución que esta práctica ha sufrido para conseguir mantener los estándares de calidad que cada nueva generación le exigía. Es importante comprender que de este éxito participan perfiles profesionales muy dispares, y que cualquier fase del proceso mal ejecutada puede malograr la excelente labor que haya hecho el resto de agentes implicados.

Para desmenuzar este proceso seguiré la descripción con la que Agost (1999) estructura las diferentes fases, a saber: traducción, ajuste y/o adaptación y dirección.

#### *Traducción*

Según Agost (1999), para traducir un texto audiovisual se deben tener en cuenta:

- Las variaciones culturales, los acentos y los dialectos.
- La presencia de diversas lenguas –sobre todo si en la VO aparece la lengua meta–.
- La presencia de elementos gráficos.

En el primer caso, la autora se refiere al uso diferente de la lengua que hacen los personajes dependiendo de su sector social o su zona geográfica. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en los cuervos de la película *Dumbo* (1941; DC del 1999 bajo la dirección de Quim Roca en los estudios 103 Todd-AO Estudios S.L.), quien en la VO eran doblados por actores afroamericanos –ejemplo que ya se ha mencionado en el apartado 1.3.1, página 37–. En el DC

Quim Roca decidió imitar el argot original y animó a sus actores a adaptarse al ritmo y cadencia de esos personajes –encarnando él a uno de los cuervos–; igual que había hecho en el DEN de 1942 Luis César Amadori, quien apostó por imitar acento africano en algunos de ellos, con un toque de tribu indígena. En el REL que hizo Edmundo Santos en el 1969, en cambio, se optó por otorgar a cada cuervo un acento diferente de cada territorio hispanohablante; podemos distinguir a un andaluz, un cubano y hasta a un marcado mexicano, que mediante el uso de palabras como «manito», pretende alejarse de la supuesta neutralidad del español del resto de la película, que es en realidad interpretada íntegramente por actores mexicanos, como todas las dirigidas por Edmundo Santos bajo el manto del *español neutro*. Esta estrategia tiene su antecedente en los buitres cantarines de *El libro de la selva* (DEN 1967 por Edmundo Santos en los estudios de Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.), como ya se ha comentado anteriormente.

En lo referente a la presencia de diferentes lenguas, es especialmente reseñable cuando en la VO aparece la lengua meta, algo que con el castellano ocurre con frecuencia, pero que en catalán no supone un problema. En el caso del español, las estrategias históricas han pasado desde cambiar la nacionalidad del personaje en la cultura meta –como ocurría con la enfermera dominicana Carla de la serie *Scrubs*, a quienes los españoles conocimos como italiana–, hasta marcar su acento para hacerlo incomprendible al resto de personajes –como ocurre con la colombiana Gloria, de *Modern Family*, objeto de no pocos trabajos de final de grado en la carrera de Traducción–. Ni mencionaré las ocasiones en que el traductor se ha limitado a omitir el problema, dibujando situaciones extravagantes en las que los personajes no se entienden hablando una misma lengua sin saber muy bien por qué.

Por último, la traducción de elementos gráficos ha sido para la compañía Disney una prioridad mucho antes de que existieran las facilidades que existen hoy en día con los avances tecnológicos. Para las películas hechas por ordenador tales como *Frozen: el reino del hielo* (2013) o *Monstruos University* (2013), cambiar el contenido de un letrero es un detalle anecdótico. Sin embargo, el primer largometraje de Walt Disney *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) ya contemplaba su internacionalización al substituir los nombres de los enanitos sites en los cabezales de sus camas o los detalles de la tarta que Blancanieves dedicaba a *Grumpy* en la VO, y que tuvo diferentes soluciones para cada país. Actualmente, la traducción de elementos gráficos resulta técnicamente más sencilla gracias a los avances digitales, pero traductológicamente más compleja, ya que a menudo el cliente exige traducir los elementos gráficos antes de que el traductor tenga el GO, con las consecuentes incoherencias.

Más allá de estas cuestiones que Agost (1999) considera necesario estudiar en cada obra, cabe recordar que «el valor semiótico se desprende tanto del canal oral como del canal visual, de manera que el conjunto audiovisual alcanza un significado que va más allá de los diálogos y genera nuevas interpretaciones por parte de los espectadores» (Santamaria, 2017: 40). Por eso, hay que comprender que traducir un texto audiovisual no es únicamente preocuparse por lo que se va a oír –acentos, dialectos y presencia de otras lenguas– y preocuparse por lo que se va a ver –elementos gráficos–. Traducir un texto audiovisual es conseguir que lo que se va a oír **coincida** con lo que se va a ver. Es decir, que respete tres tipos de sincronía (Agost, 1999):

- Sincronía de contenido –entre lo que dicen los personajes y lo que ocurre en pantalla–.
- Sincronía visual –entre lo que dicen los personajes y sus movimientos–.
- Sincronía de caracterización –entre el personaje y la voz que le interpreta–.

En este último caso, resulta divertido comprobar cómo en determinados productos la voz del actor de doblaje es mucho más apropiada para el físico y el perfil del personaje que la propia voz del actor original; esto jamás ocurre en el mundo de los dibujos animados, en que la VO cuenta ya con voces pensadas para cada fisonomía. Sin embargo, cabe recordar que «realizar el doblaje pensando exclusivamente en la voz, [...] contradice la realidad de la obra doblada como un todo significativo y, aunque esta pueda parcelarse, el significado de cada fragmento obedece a esta multiplicidad y a su relación con el resto de segmentos en los que dicha totalidad pueda dividirse» (Cuevas Alonso, 2017: 49). Esto significa que en el lenguaje que aparece en una película intervienen muchos otros factores más allá del hablado; la postura corporal del personaje o su expresión facial, por ejemplo, aportará información sobre la intención del personaje al pronunciar ese texto, y ello debe servir al traductor de guía a la hora de traducirlo. Tampoco debe soslayarse el público concreto al que va dirigido el producto, un ejercicio que Cuevas Alonso (2017: 50) considera común en cualquier acto comunicativo:

«Comunicar supone evaluar aquellos datos altamente accesibles para la persona a quien se dirigirá y esto conllevará, necesariamente, que conozca los datos que la obra que va ser doblada ha hecho accesibles para tener en cuenta cómo se comunican los personajes dentro de la propia obra, pero también cómo se comunica el mensaje a aquellos que serán destinatarios o espectadores finales» **Cuevas Alonso, 2017: 50**

Este punto es importante porque en una obra audiovisual a menudo se nos da información que no aparece en el texto y que, sin embargo, debe llegar al espectador de una u

otra manera. Imaginemos, por ejemplo, una serie política como *House of Cards*, en la que un personaje es identificado rápidamente por el espectador americano como congresista de Estados Unidos porque luce un pin del Congreso en la solapa de su americana. Esto no aparece en el GO y, sin embargo, podría aparecer en el TT a través de una *morcilla* para facilitar al público español la comprensión del personaje, pues el espectador español no reconoce esa insignia y no la relaciona con el cargo que ocupa –aún cuando intuya que se trata de algún cargo político–.

Es obligación del traductor contemplar todo lo dicho para encarar la traducción de una obra audiovisual. Sin embargo, detrás de él aún aparecerá la figura del ajustador, que será quien verdaderamente se asegure de que existan los tres tipos de sincronía y adaptará el TT si no las cumple. Aún así, el traductor suele trabajar con el producto original y puede anticipar los problemas con los que se encontrará el ajustador y minimizarlos. A través de las herramientas que posee, un traductor «debe ser consciente de que una mala traducción no es culpa del lenguaje, sino de su incapacidad para aplicarlo» (Ávila, 1997a: 78), es decir, aún cuando existan determinadas formas y expresiones intraducibles –pocas–, la mayor parte de una narración puede llegar al público meta y ser comprendida y disfrutada, siempre que el traductor conozca muy bien el propio idioma y las posibilidades que éste le ofrece. Para Ferrer Simó (2012: 165): «Además de conocer bien el producto y tener un dominio total de la cultura de la lengua original y del castellano, considero necesario que el traductor sepa documentarse impecablemente, porque los referentes culturales pueden ser bastante traicioneros». En definitiva, el traductor debe ser una persona informada y, más aún, con ganas de informarse.

Actualmente, las herramientas de acceso a la información son mucho más rápidas y efectivas, y quizá es preferible que el traductor tenga capacidad selectiva a la hora de discernir la información correcta. Los recursos como enciclopedias y diccionarios específicos son ahora herramientas de consulta que se pueden encontrar fácilmente en Internet. De la misma forma, compartir el trabajo producido es más rápido, y visionar el producto más sencillo. No hace tantos años que Chaume (2004: 89) afirmaba que «El traductor ha de trabajar con un ordenador que contenga un buen procesador de textos, una televisión y un aparato de vídeo (el DVD todavía no se ha generalizado en el mundo profesional, al contrario de lo que ha ocurrido ya en muchos hogares)».

Merece la pena coger cierta perspectiva histórica de la profesión de traductor. Ferrer Simó (2012: 161) hace un análisis muy interesante de su propia experiencia como traductora audiovisual, que divide en cuatro etapas:

- La etapa *freelance* (1996-2003): dominada por el trabajo independiente y el trato directo con las productoras y cadenas de televisión.
- Traducciones Imposibles S.L. (2003-2008): en la que nace el concepto de oficina de traducción y se ofrecen los servicios como una empresa colectiva.
- La crisis del sector de los servicios (2009): en la que desciende la inversión y el trabajo pasa a ser de menor calidad.
- *TI Group* en el contexto de la crisis económica (2010-2011 y, a mi entender, en plena vigencia): la situación política y económica afecta al sector y aparecen traductores que hacen el trabajo más barato pero de peor calidad.

Aunque se trate de una visión subjetiva, Ferrer Simó (2012: 161) nos da una breve pincelada de la profesión a lo largo de los años. En la actualidad, la traducción de los productos viene marcada por la cultura de la inmediatez a la que ya hemos hecho referencia anteriormente, y la crisis económica que continúa no parece ayudar a los profesionales del sector. La misma autora recuerda con nostalgia que al principio éste era un trabajo más estable; «No se lograba una facturación millonaria, pero con una buena planificación se podía trabajar una cantidad de horas razonable y tener unos ingresos interesantes» (Ferrer Simó, 2012: 164). Aunque ahora no falta trabajo, porque hay cada vez más productos que traducir, la premura y la falta de tiempo han afectado claramente a la calidad de vida del traductor audiovisual. Además, no son pocas las empresas que reducen gastos intentando ahorrarse el trabajo de traductores para la subtitulación:

«Por otro lado, se extiende también la práctica de subtitular los productos del paquete a partir de su versión doblada. Es decir, se adapta un guión de doblaje a subtítulos en lugar de hacerlo desde el guión original, lo que crea problemas de coherencia entre versiones porque la versión doblada siempre está adaptada y las necesidades y funciones de unos subtítulos no son las mismas que las del guión de doblaje. De ahí que las versiones subtituladas de algunos productos ofrecieran al espectador escenas un tanto desconcertantes en las que lo que se oye no tiene nada que ver con lo que se lee.» **Ferrer Simó, 2012: 166**

El traductor audiovisual no tiene problemas solamente debido a la premura y la presión con la que ejerce su trabajo; desde una perspectiva puramente técnica, la TAV se caracteriza por tener que sortear otros obstáculos, como los que nos cita Rica Peromingo (2016: 82):

- Juegos de palabras.

- Falsos amigos –es decir, palabras que se parecen a alguna en nuestro idioma, pero que significan otra cosa, como «*library*», que se parece a «librería» pero que significa «biblioteca», siendo «librería» traducción literal de «*bookshop*»–.
- Marcas comerciales.
- Traducción de rimas.
- Referencias a personajes y series de televisión de la cultura origen.
- Referencias culturales.

A pesar de que Peromingo (2016: 82) separa las referencias a personajes y series de las referencias culturales, en realidad no se trata más que de un sub-apartado. Sí merece la pena mencionar, empero, que este apartado en concreto de las referencias culturales es especialmente complejo de traducir, pero si se hace con acierto puede resultar muy entretenido. Es buen ejemplo el que se produce en la serie *Los Simpson*, en el capítulo<sup>15</sup> en el que conocemos a Cecil Terwilliger, el hermano menor de Bob Terwilliger o Actor Secundario Bob. En la VO el Actor Secundario Bob, eterno archienemigo de Bart Simpson, es doblado por Kelsey Grammer, el actor protagonista de la serie *Frasier*. Cuando su hermano Cecil hace aparición por primera vez en la serie los guionistas creyeron divertido que lo doblara David Hyde Pierce, quien interpretaba a Niles Crane, hermano de Frasier. Es decir, los actores que habían encarnado a dos hermanos en la serie *Frasier*, ahora daban voz a dos hermanos en la serie *Los Simpson*. Los directores de doblaje españoles no pasaron por alto este hecho, y de la misma forma que el actor de doblaje habitual de Bob era Antonio Esquivias, quien también había doblado a Frasier en la serie homónima, eligieron al actor de doblaje de su hermano Niles, José Padilla, para dar voz al hermano de Bob, Cecil. El estudio de doblaje subtuló además el intertítulo aclaratorio que aparecía en la VO mencionando la serie *Frasier*, en el momento del capítulo en que ambos personajes llegan a casa de Cecil, y se podía oír la música de la serie *Frasier* como un guiño al espectador.

Ante todas estas problemáticas, el traductor no está desprotegido. Tiene en su mano varias estrategias para traducir cada una de las líneas de un guion audiovisual. Presentaré a continuación las técnicas de traducción para la TAV mencionadas por Martí Ferriol (2013), ordenadas de más literales a más interpretativas, según son más fieles a la VO o incluyen más creatividad por parte del traductor.

---

<sup>15</sup> Capítulo 16 de la 8ª temporada, titulado *El hermano de otra serie*.

- Préstamo: palabras escritas y pronunciadas en el idioma original. Ejemplo: «*parking*».
- Calco: palabras traducidas literalmente sin buscar un equivalente cultural. Ej.: traducir «*dear*» por «querida», en vez de «cariño» o «cielo».
- Traducción palabra por palabra: construcciones traducidas manteniendo gramática, orden y significado, siendo que todas las palabras tienen el mismo significado fuera de contexto, y coinciden en orden y número de palabras. Ej.: «*Mary has the chair*» por «Mary tiene la silla».
- Traducción uno por uno: construcciones traducidas manteniendo gramática, orden y significado, pero con palabras polisémicas. Ej.: «*My life has been stolen*» por «Mi vida ha sido arrebatada», siendo que el verbo «*steal*» tiene varios significados en inglés, como lo tiene «arrebatar» en castellano.
- Traducción literal: construcciones traducidas manteniendo el significado, pero variando el número de palabras y el orden de las mismas. Ej.: «*I don't take this seriously*» por «No lo tomo en serio»; a pesar de que tienen exactamente el mismo significado, la primera tiene cinco palabras y la segunda cuatro, el orden está cambiado y falta el pronombre «yo». Sin embargo, gramaticalmente es exacto porque el castellano omite el sujeto muy a menudo, cosa que jamás ocurre en inglés.
- Equivalente acuñado: palabras traducidas buscando un equivalente cultural. Ej.: «*guy*» por «tío».
- Omisión: construcciones traducidas eliminando algún elemento que tenga relevancia. Ej.: «*I'm having dinner at Burger King*» por «Voy a cenar fuera».
- Comprensión: construcciones traducidas eliminando preposiciones, artículos o pronombres.
- Reducción: construcciones traducidas eliminando frases o palabras.
- Particularización: palabras traducidas por un término más concreto. Ej.: «*walk*» por «deambular».
- Generalización: palabras traducidas por un término más general. Es la técnica contraria a la particularización.
- Transposición: construcciones traducidas cambiando la voz de pasiva a activa o viceversa, o la categoría gramatical.
- Descripción: construcciones traducidas que aportan más información al público meta. Pueden valerse de otras técnicas como la generalización, pero con una voluntad siempre aclaratoria. Es la técnica contraria a la omisión. Ej.: «*I'm having dinner at Burger King*» por «Voy a cenar a una hamburguesería».

- **Ampliación:** construcciones traducidas que añaden contenido al GO en forma de preposiciones, artículos o pronombres. A diferencia de la descripción, no hay voluntad aclaratoria y tan solo se pretende ajustar la sincronía; aunque añaden contenido no aportan información. Es la técnica contraria a la comprensión.
- **Amplificación:** construcciones traducidas que añaden contenido al GO en forma de frases o palabras. Es la técnica contraria a la reducción.
- **Modulación:** cambio de enfoque o punto de vista en el contenido gramatical, aunque manteniendo el significado global. Ej.: «*Are you kidding me?*» por «¿Lo dices en serio?».
- **Variación:** cambios de entonación, tono, estilo o variedad geográfica. Ej.: los dialectos.
- **Substitución:** cambios de recursos lingüísticos y paralingüísticos por recursos equivalentes en la lengua meta. Ej.: onomatopeyas o expresiones como «*Wow!*» por «¡Vaya!».
- **Adaptación:** cambios en elementos culturales concretos con voluntad de hacerlos comprensibles a la cultura meta. Ej.: unidades de medida, como «*miles*» por «quilómetros».
- **Creación discursiva:** sustitución de todo el contenido por un contenido nuevo, bien sea por necesidad de mantener el elemento humorístico como por la sustitución de elementos culturales, como por otros motivos. Ej.: en una serie, un personaje hispanohablante en la VO, pongamos colombiano, es modificado a italiano en el TT al castellano; a partir de ahí, todas las líneas del guion que hagan referencia al español o a los latinos deberán ser cambiadas por referencias a los italianos a través de la técnica de la creación discursiva, cambiando por completo cada frase y preocupándonos tan solo por mantener la sincronía labial y la coherencia de contenido con el resto de capítulos de la serie.

La elección de unas técnicas u otras dependerán del perfil del traductor, que puede ser más localista o preferir mantener el estilo del original. En cualquier caso, una vez haya solventado cada uno de los problemas que le plantee el GO y haya cuidado la coherencia de sentido, podrá pasarle el TT al ajustador o adaptador.

### *Ajuste y adaptación*

La mayoría de bibliografía académica sobre doblaje relaciona estas dos partes del proceso, y no faltan los que como Agost (1999) los consideran un mismo concepto. «Ajuste y adaptación no son exactamente lo mismo, aunque lo cierto es que se debe aspirar a que sean percibidos como una unidad en cuanto a criterio de elaboración del texto definitivo del guion de doblaje y es habitual utilizar para los dos procesos el único nombre de ajuste» (Pena Torres, 2017: 93). De hecho, a pesar de ser partes diferentes del proceso, rara es la vez en que el profesional implicado no es el mismo para las dos. Aún más, es cada vez más habitual que ambos trabajos los realice el mismo traductor, si bien es verdad que en términos de contrato se pagan por separado –traducción y ajuste, no ajuste y adaptación–. Algunos autores como Chaume (2004: 107) apoyan esta decisión:

«El traductor es la persona adecuada para realizar el ajuste, ya que se trata del único profesional de la cadena que domina la lengua origen, y realmente, modificar el texto traducido para conseguir un buen ajuste, sin saber lo que el texto origen expresa, es una temeridad que pone en tela de juicio los estándares de calidad que deben regir cualquier producción cultural.»  
**Chaume, 2004: 107**

Efectivamente, son tantos los cambios que se producen en el TT cuando se ajusta, que es recomendable que quien lo haga entienda el idioma original, para poder comprobar que no se está distanciando en exceso de lo que dice la VO. Aún así, hoy en día es cada vez más frecuente que cualquier persona implicada en el proceso conozca el idioma original, porque en la mayoría de casos se trata del inglés, que ahora forma parte de nuestro sistema educativo.

Según Pena Torres (2017: 94): «Por ajuste entendemos la búsqueda de aquellas sílabas, palabras o expresiones que tengan una correspondencia adecuada con los movimientos de los labios de un actor junto con cuanta expresividad acompañe su interpretación en la versión original de una obra». Este trabajo se encuentra en el ecuador del proceso de doblaje, y por ello pueden realizarlo cualquiera de los dos profesionales responsables de las fases que lo colindan; podría ajustarlo el traductor, que es el responsable de la fase previa, conoce el idioma y es un entendido en lenguaje, o podría ajustarlo el director, que es el responsable de la fase posterior, conoce el aspecto del producto final y es un entendido en la sincronía labial y la interpretación de los actores. En el ámbito académico parece haber bastante quórum: «Para el caso del doblaje, Martín (1994), Chaves (1996) y Mayoral (1995) se muestran a favor de que el ajuste sea realizado por el mismo traductor y no venga hecho en los guiones posteditados, de modo que el traductor mantenga el control sobre

una parte mayor del proceso de traducción» (Mayoral, 2011: 34), pero también es cierto que la perspectiva académica, como ya hemos visto, está dominada por traductores, y no por directores de doblaje. En cualquier caso, cada producto audiovisual resuelve este asunto de forma distinta:

«Cada obra exige un tratamiento de ajuste exclusivo. La adaptación que en un producto audiovisual aparece como lógica, tal vez no lo sea para otro de características similares. Además, el ajustador debe tener en cuenta que el espectador de nuestro medio ha asumido un buen número de convenciones que le permiten situarse sin dificultad en el terreno en el que se desarrolla la ficción audiovisual, sin necesidad de buscar equivalencias culturales propias.»  
**Pena Torres, 2017: 97-98**

Según Agost (1999), para ajustar un texto audiovisual se deben tener en cuenta tres tipos de sincronía visual:

- La sincronía fonética o labial.
- La isocronía.
- La sincronía quinésica.

En el primer caso, la autora se refiere a la sincronía más conocida por el público que consume doblaje; la que asegura que el TT coincida con el movimiento de los labios de los personajes en pantalla. A pesar de que el tema de la sincronía labial ha dado para estudios y más estudios que critican o castigan los doblajes que no la siguen, lo cierto es que, como señala Rodríguez Vázquez (2017: 71) el ajustador solo la toma en cuenta en planos muy cerrados:

«La sincronía fonética solamente se aplicará de modo sistemático en primeros y primerísimos planos y planos de detalle, cuando los movimientos articulatorios de los personajes son claramente visibles en pantalla. Además, aun cuando se trate de primerísimos planos o planos de detalle, sabemos que no todos los fonemas se sincronizan, sino que el trabajo se centra primordialmente en aquellos fonemas que implican una clara abertura o cierre de los labios, esto es, las vocales abiertas y cerradas, por un lado, y las consonantes labiales y labiodentales, por otro» **Rodríguez Vázquez, 2017: 71**

La isocronía es el proceso por el cual se hacen omisiones o explicitaciones para hacer coincidir el tiempo de intervención de un personaje. En otras palabras, mide cuándo empieza a hablar y cuándo termina. «La isocronía es, de las tres sincronías descritas [...], aquella que ocupa quizá el rango superior entre ellas: el espectador perdona más una discronía cinésica o fonética que una mala isocronía» (Chaume, 2004: 279). A pesar de que Chaume (2004) habla

de tres sincronías diferentes a las de Agost (1999), de las que hablaré más adelante, la isocronía es la sincronía que permanece más tiempo en pantalla y la que, cuando falta, produce el mayor desencanto entre el público, al romper con el pacto tácito que hace el espectador al consumir esa película en su idioma. Aún así, los planos en que el personaje está de espaldas o alejado de la cámara nos ayudan a completar el TT sorteando sin grandes dificultades el momento exacto en que termina una frase.

La sincronía quinésica (Agost, 1999) es la que procura coherencia entre el TT y los movimientos del actor; sería cómico que el actor pronunciara claramente «No» mientras sacude la cabeza arriba y abajo, tal y como ocurría en *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1952).

Chaume (2004: 279) hace una división distinta de las sincronías, entendidas como los procesos por los cuales tres diferentes tipos de movimientos, que afectan directamente al producto, son coordinados con la película. Estos son:

- Proxémica.
- Cinésica.
- Isocronía.

Chaume (2004: 279) define la proxémica como el proceso por el cual se coordina la distancia del personaje respecto al espectador con el volumen de su intervención. La cinésica es el proceso por el cual se coordinan los gestos y movimientos del personaje con el contenido de su discurso –es decir, lo que Agost (1999) bautizaba como sincronía quinésica–. Por último, la isocronía es para Chaume (2004) el proceso por el cual se coordina el texto traducido con la articulación bucal del personaje y con la duración del mensaje que emite. Para Chaume (2004), la isocronía incluye los conceptos que Agost (1999) separó en isocronía y sincronía fonética. En esta investigación se usarán la mayoría de definiciones presentadas por ambos, pero en el caso concreto de la isocronía prevalecerá la de Agost (1999), por tal de diferenciar entre la isocronía y la sincronía fonética o sincronía labial –tómese esta consideración de ahora en adelante–. De igual forma, nótese que se usará cualquiera de las acepciones para hablar de la sincronía gestual, ya sea gestual, quinésica (Agost, 1999), cinésica (Chaume, 2004) o cinética (Couto Lorenzo, 2017): «En realidad, creemos que se podría dar un nuevo valor a la sincronía cinética, porque en la praxis se constata que hay una correlación entre el lenguaje corporal de los actores de la pantalla y el lenguaje verbal» (Couto Lorenzo, 2017: 116).

Desde una perspectiva técnica, los académicos y los profesionales parecen coincidir en que el doblaje del inglés al catalán resulta fácil de ajustar. Cuando hablo de facilidad me refiero a la posibilidad de coordinar los diferentes tipos de sincronía manteniendo al máximo la fidelidad al GO. Porque a pesar de que, como bien indica Chaume (2003: 21) «En les llengües romàniques abunden els trisíl·labs i polisíl·labs enfront dels monosíl·labs i bisíl·labs anglesos», está comprobado que «resulta más fácil traducir una película del inglés al catalán que al castellano, ya que el catalán tiene un porcentaje más alto de monosílabos que el español, de manera que se acerca más al inglés» (Agost, 1999: 66).

Una vez le llega el TT al ajustador –siempre que el ajuste no lo haga el mismo traductor–, este puede hacer una serie de cambios relacionados con (Agost, 1999):

- La isocronía.
- El estilo.
- Las estrategias del traductor.

Parecen evidente los cambios que puede hacer el ajustador en relación a la isocronía, puesto que ese es de hecho su trabajo principal, y yo añadiría el resto de sincronías –cinética, proxémica, labial, de contenido, etc.– si es un agente diferente al traductor, ya que entonces el ajustador tendrá como primera misión comprobar cómo se coordina el TT que ha recibido con el producto audiovisual a ajustar. En lo referente al estilo, los cambios pueden producirse por lo que se ve en pantalla o por instrucciones de la productora o el director. Un argot más vulgar, una frase más sarcástica, etc. Por último, las estrategias del traductor tales como las referencias culturales. Como exponíamos en el ejemplo del apartado anterior –aproximación histórica, pág. 71 y 72– si el traductor eligiera substituir la referencia cultural del beisbol por el fútbol, el ajustador podría encontrarse en la escena siguiente con imágenes específicas de beisbol, escena cuyo material no se hubiera facilitado al traductor porque no tuviera texto a traducir. En ese caso, el ajustador se verá obligado a realizar cambios en el TT.

Debemos ser muy específicos si queremos separar toda la tarea mencionada hasta ahora de la tarea de adaptación. Según Pena Torres (2017: 94): «Por adaptación literaria audiovisual entendemos el proceso mediante el que se elige de entre todas las opciones que el propio ajuste permita, aquellas que mejor se acomodan a la narrativa audiovisual de un producto concreto». En esa línea, seguramente los dos últimos tipos de cambios mencionados en el párrafo anterior quizá serían más bien competencia del adaptador. Aunque nos parezca extraño, no son pocas las veces en que el traductor añade al margen del TT algunas notas y

consideraciones, dudas u opciones, diferentes soluciones igualmente válidas para un mismo problema, y que deja en manos del ajustador, el adaptador o el director de doblaje. A veces incluso la misma productora establece, antes de empezar, algunas aclaraciones o líneas de actuación para el traductor y para todo el equipo de doblaje, dependiendo del control que quiera tener sobre el proceso. Por supuesto, la compañía Walt Disney es de esas productoras, y entrega a los traductores de sus películas un dossier muy completo que la mayoría agradecen porque aporta mucha información sobre la película y los personajes.

La adaptación sirve para seleccionar, pues, dentro de las opciones del ajuste, aquella que encaje más con el estilo y género de la película. Esto a veces conlleva polémicas de todo tipo, según el espectador sea más afín o menos a las referencias culturales domesticadoras. «No es difícil ver lo mal que envejecen determinadas adaptaciones en las que se pretendió primar la comicidad ligada a personajes de actualidad, formas curiosas de hablar, tópicos y situaciones muy populares en ese momento puntual. Rara vez soportan un segundo visionado sin parecer anacrónicas» (Pena Torres, 2017: 98). A pesar de que Pena Torres (2017) observa con acierto una tendencia que puede ser preocupante, creo que cabe hacer una distinción entre dos tipos de situación. Es notablemente distinto que el doblaje use esa comicidad que menta la autora por voluntad propia o para volver comercial un producto dentro de su cultura meta, a que la use como fiel traducción de una misma comicidad presente en la VO. En otras palabras, si el producto en VO usa una broma de actualidad, parece lógico y hasta recomendable que la adaptación presente un TT con una broma de actualidad de la cultura meta, aún a riesgo de que la broma sea anacrónica al cabo de pocos años, ya que ese anacronismo será compartido en cualquier caso con el guion de la VO. En ese sentido, sería criticable el uso de la frase «Ahora vas y lo cascás», dicha por el personaje de Asno en *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001), ya que formaba parte de la cultura popular del momento y se le atribuía al actor de doblaje de Asno, el humorista José Mota. En otras palabras, el doblaje en España añadió un gag en el TT como guiño al espectador español, un gag que no estaba presente en la VO. Sin embargo, en la película *Ted 2* (Seth MacFarlane, 2015) es perfectamente respetable el uso de la frase «Esto está mejor que el león come gamba», en referencia a una broma muy extendida por las redes basada en el desafortunado plato de un participante de *Masterchef España* (edición 2015). Esta frase es aceptable porque sustituye una similar de un programa americano, y aunque ahora mismo esa broma del doblaje español ya sea anacrónica, la broma en VO original también lo es, y se ha respetado por tanto el estilo y el género del producto original.

## *Dirección*

La dirección es la última fase del proceso de doblaje. Según Agost (1999), el director de doblaje es el encargado de:

- Seleccionar los actores.
- Trabajar con ellos.
- Ayudar a los editores.
- Enviar el producto.

Es un papel indispensable, responsable en última instancia del conjunto y del producto final. Tiene la última palabra y es el contacto directo con el cliente –la productora, la cadena de televisión, etc.– y por ello debe tratar con perfiles muy diversos y ejecutar labores de distintos campos. Tiene que ser alguien polifacético. A pesar de que antiguamente el director asumía mucha más responsabilidad que ahora, esto es debido a que cubría todos los aspectos audiovisuales que el traductor no contemplaba; «El perfil de los primeros directores pasaba por ser, en primer lugar, una persona experta en el mundo cinematográfico, los idiomas y las letras. [...] En la actualidad, la figura del director posee unas responsabilidades limitadas» (Ávila, 1997a: 49). Sin embargo, es de justicia aclarar que el director hace algunas veces de ajustador, y que sigue siendo necesario cierto grado de experiencia en el mundo cinematográfico, por lo menos como consumidor, en una sociedad cada vez más acostumbrada a oír siempre a cada actor extranjero con la voz de su actor de doblaje habitual. Además, debido a la crisis económica, la especialización de cargos que existía ha vuelto a ser substituida por menos agentes implicados que hacen más tareas; el traductor es ajustador, el director es productor, etc.

De todas formas actualmente, al menos sobre el papel, las funciones concretas del director o directora de doblaje se pueden resumir en tres tareas principales (Couto Lorenzo, 2017: 108):

- Asunción de la responsabilidad del encargo del doblaje.
- Negociación en cada fase del proceso con todos los agentes que intervienen en el mismo.
- Dirección artística lo más fiel posible a la obra original.

Cuando el director de doblaje asume el encargo, a veces selecciona él mismo el traductor que llevará el TT. Otras veces es el estudio de doblaje quien selecciona tanto al traductor como al propio director. El director de doblaje es el responsable, para empezar, de seleccionar a los actores y las actrices que darán voz a los diferentes personajes: «El texto audiovisual es polifónico, tanto por la diversidad de personajes diegéticos y no diegéticos que intervienen en el relato como por el lugar que ocupan al emitir sus enunciados» (Chaume, 2004: 209). Para ello, tiene en cuenta diferentes aspectos que pueden ser más genéricos, tales como la edad del personaje, el sexo o su presencia en la trama, o bien más específicos, tales como el perfil psicológico, la presencia de canciones o si existe ya un actor de doblaje habitual para ese actor original. De entre los nueve criterios que Pena Torres (2017: 103) afirma que un director o directora de doblaje tiene en cuenta a la hora de hacer el reparto de voces, quisiera subrayar los siguientes tres:

- Competencia lingüística: apreciable siempre e imprescindible en el doblaje a idiomas en proceso de normalización.
- Voces asignadas: en el caso de que uno o varios actores tengan una voz de doblaje reconocible por el público, es necesario contar con sus dobladores habituales siempre que sea posible. El director de doblaje debe conocer y actualizar la relación de voces asignadas y en caso de no compartir el criterio de asignación, proponer alternativas justificadas.
- Voces reclamo: actores populares o personajes famosos que actúan como reclamo publicitario. Esta estrategia de mercado tiene tantos detractores como defensores y está sujeta a criterios que casi nunca tienen que ver con la opinión del director de doblaje.

En el doblaje al catalán no es demasiado habitual la presencia de voces reclamo, y cuando aparecen suelen estar ligadas a la versión en castellano, como la intervención de la cantante Gisela en *Frozen: el regne del gel* (2013; DC del 2013 bajo la dirección de Quim Roca en los estudios Soundub). Sin embargo, la competencia lingüística se convierte en algo indispensable, y cuya presencia el asesor lingüístico agradecerá sin duda alguna.

Chaume (2003: 96-97) menciona a Whitman (1992) cuando resume en tres grandes ámbitos las prioridades del doblaje, a saber:

- Respetar los movimientos bucales, corporales y la duración de los enunciados de los actores de la pantalla.
- Una actuación por parte de los actores de doblaje que no parezca fingida ni monótona.
- Unos diálogos o un texto creíble, conformes con el registro oral de la lengua de llegada y verosímiles.

No queda claro si el orden en que presenta las prioridades tiene que ver con la relevancia de las mismas, aunque me aventuro a opinar que, de ser así, parece un orden bastante lógico. La primera prioridad tiene que ver con la sincronía fonética, cinética y la isocronía, respectivamente, y es un punto que de hecho es más bien competencia del ajustador. Sin embargo, la dirección de actores y actrices es crucial para que el texto traducido y ajustado sea interpretado de forma sincronizada. En lo referente a la última prioridad, es especialmente interesante cuando hablamos de doblaje al catalán, causante de bastante polémica entre el público de Cataluña por la interpretación en ocasiones artificiosa o poco creíble, como se ha comentado ya anteriormente en esta tesis. Este punto es también competencia del lenguaje elegido por el traductor, y es un punto claramente influenciado por la presencia del asesor lingüístico y su voluntad de promover un uso correcto de la lengua. Es por tanto la segunda prioridad la que me llama más la atención, porque es la que está más relacionada con las verdaderas competencias del director o directora de doblaje.

Un director de doblaje es básicamente un director de teatro cuyos actores están privados de cuerpo. Toda la expresividad debe ser canalizada a través de la voz, y debe estar supeditada a un trabajo de imitación. El director de doblaje es el responsable, además, de poner al actor en contexto, porque no olvidemos que «En el doblaje [...] los actores y actrices llegan al atril en la gran mayoría de los casos sin conocer el guion» (Couto Lorenzo, 2017: 116). Debido al tiempo limitado y al volumen de trabajo, el director debe ser conciso y directo al exponer cómo se desarrolla la historia en general y la escena en concreto que el actor o actriz van a doblar. Durante las primeras escenas del producto deberá, además, ahondar en la psicología de los personajes, para guiar al actor en la búsqueda de la voz perfecta para el papel. Y el actor tiene en realidad una gran responsabilidad:

«La finalidad de un actor de doblaje no debe ser nunca simplemente poner voz, convertirse en un simple codificador de un mensaje (traducido), sino la de re-interpretar el mensaje adecuándolo no solo a los destinatarios finales, variables culturales, sociales, etc. sino también al todo que constituye la obra fílmica» **Cuevas Alonso, 2017: 60**

A mi juicio, aunque el actor o actriz sea quien interprete el personaje adecuándolo a todas las variables que menciona Cuevas Alonso (2017: 60), es responsabilidad del director convertir el guion en esa reinterpretación, y asesorar al actor o actriz para que lo transmita exactamente así. El director suple la falta de información propia de este momento del proceso consultando, si es necesario, al cliente. También puede consultar al traductor y al ajustador si el texto le sugiere alguna duda, aunque si las partes implicadas han hecho su trabajo correctamente, esta consulta no debería ser necesaria. Desgraciadamente, nuevamente el trabajo bajo presión nos habla de una realidad bastante diferente:

«Es frecuente encontrar guiones de doblaje en los que apenas aparecen señalados (ON) (OFF) o alguna pausa de larga duración, desvistiendo al guion de doblaje de un mínimo ajuste imprescindible. Esto hace que director y actores utilicen en la sala de doblaje parte del tiempo que estaría programado para asimilar y fijar la interpretación para acomodar al original las frases no ajustadas.» **Pena Torres, 2017: 96**

Si el TT está bien ajustado, es justo que el director confíe en los criterios que ha seguido el traductor para adaptar el GO, y no debe olvidar que la suya es una tarea de imitación respetuosa con el producto original. «No es procedente buscar un efecto dramático en donde no existe o intentar reparar un “error gramatical” que no ha sido tal, sino una elección de los autores» (Pena Torres, 2017: 98). No es tarea del director de doblaje darle estilo al producto o enaltecerlo; de ahí la importancia de comprender la esencia del producto original para poder producir un producto lo más parejo posible en nuestra propia lengua. Y la correcta comprensión de dicha esencia le resultará verdaderamente útil a la hora de transmitirla a sus actores y actrices, que deben actuar a tono con el mensaje que el producto original quiere hacer llegar a todos los públicos, hablen la lengua que hablen.

Tampoco hay que soslayar que la cultura de la inmediatez afecta a todos los sectores artísticos que se ven envueltos en una película, no sólo al doblaje de ésta. Así, cuando oímos afirmaciones como «Un actor dedica por lo menos un año en memorizar el guión de una película en la V.O.; en cambio, la V.D. [versión doblada] se realiza por término medio en cuatro días» (Martínez García, 2001: 148, nota al pie nº2) debemos recordar que, si bien la proporción de tiempo sigue siendo abismalmente diferente entre unos actores y otros, las películas se realizan hoy en día mucho más rápido que hace dieciocho años, momento de la citada publicación.

La última tarea del director tiene que ver con la supervisión de la edición y montaje del producto doblado, antes de hacer la entrega definitiva al cliente. Algunas compañías como Walt Disney dejan esta tarea a una empresa externa, que recibe los doblajes de todas las

lenguas y las edita para que tengan características idénticas. Es decir, que la frase empiece en todas las versiones en la misma décima de segundo de la película; que la réplica de esta esté en todas las versiones al mismo número exacto de volumen, etcétera. En opinión de algunos directores de doblaje, esta práctica no contempla las particularidades de cada lengua, cuyas aperturas de vocales o consonantes marcadas pueden perderse en esa medición tan exacta. Pero todo apunta a que la sociedad globalizada va cada vez más en esa dirección; la unificación de criterios. Parece que esa globalización debería también contemplar mayor pluralidad, tal y como vaticinaba Mayoral (2001: 21):

«La emisión por satélite permite en estos momentos la emisión de dos señales de audio (versión dual), con lo que se puede escoger entre ver la versión original o la versión doblada. En un futuro próximo se podrá emitir por satélite en siete canales diferentes, ampliándose la posibilidad de recibir versiones dobladas a más lenguas.» **Mayoral, 2001: 21**

El momento que vaticinaba Mayoral (2001: 21) ha llegado, y sin embargo no hay una oferta más amplia de idiomas en los que escuchar los productos que vemos. Si bien plataformas como Movistar+ ofrecen la posibilidad de ver sus productos subtítulos en varios idiomas –los cooficiales del Estado y el original, sin ir más lejos–, esa realidad no se ha trasladado al doblaje. Así, podemos oír a John Nieve de *Juego de Tronos* en inglés, y leerlo en castellano, en catalán, en euskera y en gallego; pero no tenemos acceso a las películas Disney dobladas en catalán, ni siquiera a los doblajes originales de Edmundo Santos, y tenemos que conformarnos con disfrutar de los Clásicos en sus redoblajes al español peninsular. Lo curioso de este dato es que los que defienden la subtítulos como pedagogía de otras lenguas no reclamen la posibilidad de ver sus series favoritas en otros idiomas europeos. ¿No sería una magnífica escuela lingüística?

«Lo cierto es que las distintas fases del doblaje se solapan a lo largo de un *continuum*, el proceso no se divide en unidades discretas, perfectamente separadas y consecutivas: primero traducción y luego adaptación; después dirección, interpretación y mezclas, sino que encontramos elementos de las distintas etapas en cada fase del proceso.» **Couto Lorenzo, 2017: 107**

Quede esa cita de Couto Lorenzo (2017: 107) como una reflexión muy válida sobre la verdadera naturaleza del doblaje como proceso; desde la traducción a la edición todas las etapas están estrechamente relacionadas, aunque como es natural, aquí se han explicado por separado y siguiendo un orden que facilite la comprensión de cada una al lector.

#### 4.2.2. El ¿falso? debate entre doblaje y subtitulación

*«Algunos éramos felices cuando este debate no conducía a nada, era estéril. Pero los enfoques ideológicos se entrometieron en este debate y crearon una de las grandes leyendas urbanas de la TAV en nuestro país [...]: que el doblaje se implanta para ejercer la censura política en los regímenes dictatoriales como el de Franco y, además, para impedir el desarrollo normal de las lenguas vernáculas»*

**Mayoral, 2012: 184-185**

No es casualidad que titule de esta forma este último apartado del marco teórico, en clara referencia al capítulo *El falso debate entre doblaje y subtitulación* del libro *Cine y traducción* (Chaume, 2004: 52-61, capítulo 2.4. del *op. cit.*), en el que el autor subraya lo absurdo de plantear una polémica entre dos modalidades que tienen su propio lugar en lo que él llama «el universo audiovisual». He querido empezar el apartado citando a Mayoral (2012: 184-185) porque suscribo totalmente su idea de que, si bien hace unos años se extendía la teoría de que el debate entre doblaje y subtitulación no es provechoso, creo que a nivel popular está más vivo que nunca, y es mi deber reflejar lo que diferentes autores opinan al respecto. Para ello, empezaré dibujando brevemente la presencia que ambas modalidades tienen dentro del mapa europeo:

*«Como se sabe, España es uno de los países considerados dobladores en Europa, junto a Francia, Italia, Alemania, Austria y Hungría. El resto de los países utilizan básicamente la subtitulación, con la excepción de algunos países de la Europa Oriental, como Polonia, Ucrania, Bielorrusia, Rusia y Bulgaria, que utilizan básicamente las voces superpuestas.»* **Bartoll 2012b: 69**

Como ya se ha comentado anteriormente, las razones históricas para el asentamiento del doblaje en España son numerosas, algunas de ellas ligadas con el franquismo, como el **nacionalismo lingüístico** del que hablaba Montero (2017) o razones de poder político como las que esgrime Chaume (2004):

*«Durante los años 30 y hasta mediados de los 40, estos cuatro Estados [Alemania, Italia, España y Japón] doblaban la totalidad de las películas en lengua extranjera. Doblar una película era convertirla en un producto nacional. Además, el potencial económico de estos países permitía elegir la modalidad cara de la traducción audiovisual, frente a la subtitulación.»* **Chaume, 2004: 50**

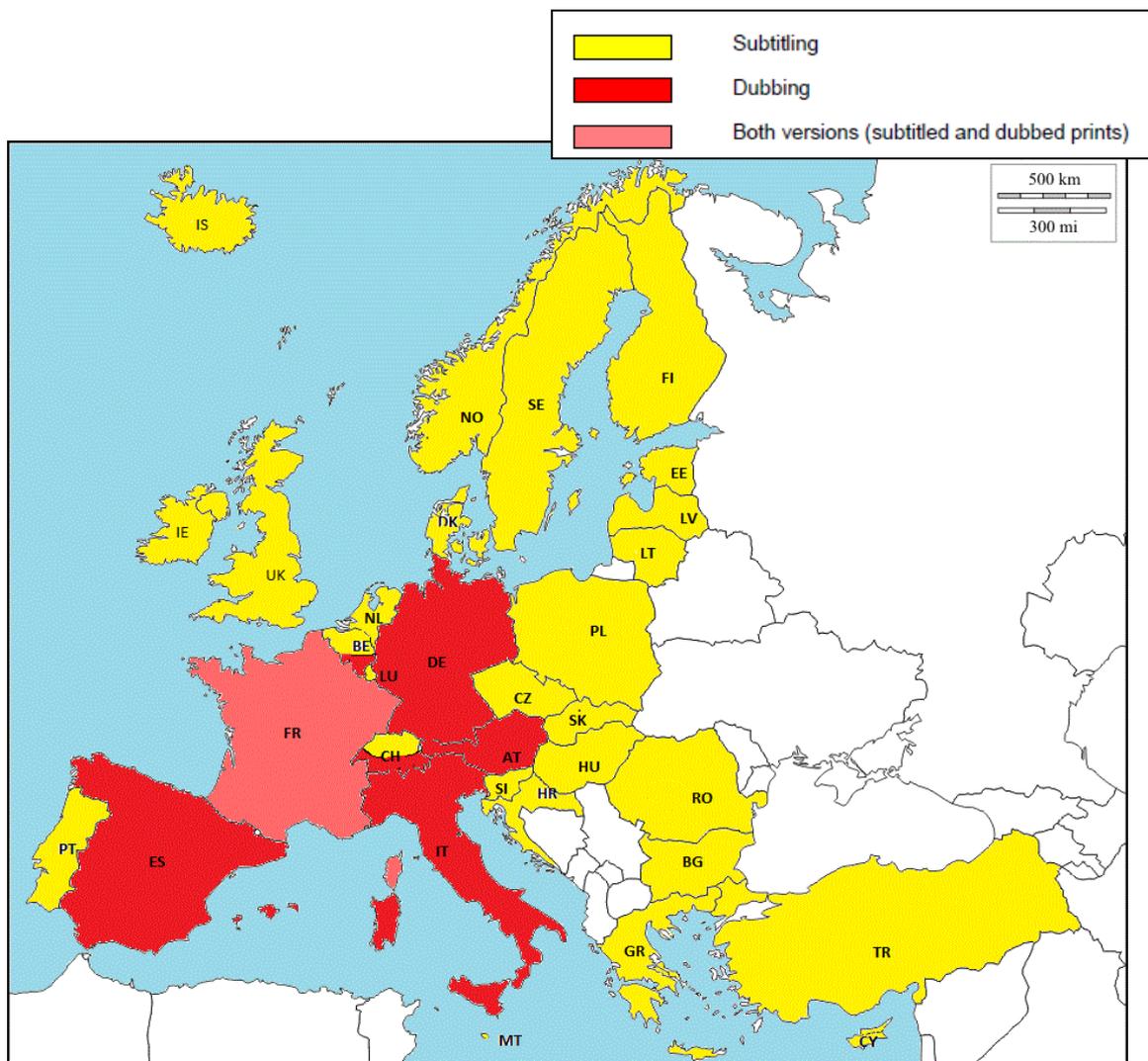
Sin embargo, como digo, estas son sólo algunas de las razones históricas. En palabras de Mayoral (2012: 185): «El doblaje y el subtítulo se imponen por razones de tipo económico y cultural principalmente. [...] En la II República Española ya se doblaban las películas, y en Francia, país donde la dictadura fue algo episódico, también se doblan películas». Cabe destacar que en el caso de Francia el nacionalismo lingüístico definido por Montero (2017) tuvo un papel decisivo, y eso nos hace plantear las palabras de Zaro Vera (2001: 48):

«Si bien en un determinado momento (el fin de la guerra civil y la instauración del régimen de Franco), la elección del doblaje como práctica exclusiva tuvo un sentido político, resulta difícil pensar que, con un régimen distinto, la historia hubiese podido ser diferente. Los grandes países de Europa occidental (Alemania, Francia, Italia, e incluso la Gran Bretaña de los años cuarenta y cincuenta) también han preferido el doblaje a la subtitulación, independientemente de su trayectoria histórica, por razones nacionalistas y proteccionistas de sus respectivas industrias cinematográficas.» **Zaro vera, 2001: 48**

Esa reflexión resulta tremendamente interesante de cara a cuestionar la influencia decisiva que tuvo o no el régimen franquista en la consolidación del doblaje como modalidad preferida por los españoles.

Siguiendo esta línea más genérica, un estudio del Media Consulting Group (2011: 8) señala las preferencias de TAV en Europa en el ámbito cinematográfico (**Fig. 1**). Según este estudio, son países dobladores España, Italia, Alemania, Austria, Bélgica –en la parte francófona– y República Checa –en las zonas francófonas e italianas–. Son países subtítuloadores la gran mayoría; Reino Unido, Irlanda, Portugal, los países nórdicos, Turquía, etc. El caso turco resulta muy particular; a pesar de que en el ámbito cinematográfico Turquía es un país subtítuloador, en el televisivo destaca como doblador. El estudio pone a Francia en ambos lados dado que se practica tanto el doblaje como la subtitulación, a pesar de que cuando presenta los porcentajes admite que el doblaje es predominante:

«In **France**, the most widespread practice is the dual version: foreign films, whether European or American, are generally released in a number of subtitled prints and another portion in dubbed version. However, a very small percentage of cinemas program the films in both versions (3.5% for European films and 2.3% for American films). Most program films with dubbing (around 53% of cinemas for European films and 82% for American films). It can therefore be argued that the population is exposed to a large extent to dubbing rather than subtitling.» **Media Consulting Group, 2011: 7**



*Figura 1. Mapa de Europa según sus preferencias en TAV en las modalidades de doblaje y subtitulación. Fuente: MEDIA CONSULTING GROUP (2011: 8)*

Además, el estudio determina también que en el caso de España predomina el doblaje tanto para las películas de origen americano como para las europeas:

«In **Spain**, dubbing is the dominant practice for both European and American films. Of the total number of European box-office release films in 2009, 53% were released only in a dubbed version and 29% in both (dubbed and subtitled). The share of American films released only in a dubbed version is still higher, accounting for 69% of the total. Spain is made up of autonomous communities, each of which has an official language other than Spanish. Some of these communities have specific language transfer practices. In Catalonia, for example, the 'Ley del Ciné Catalàn' (Catalan Cinema Act) adopted by the Autonomous Parliament of Catalonia on 30 June 2010, establishes that a foreign film released to box offices must have the same percentage of prints dubbed in Catalan as in Spanish.» **Media Consulting Group, 2011: 7**

Media Group (2011) destaca así que la Ley del Cine Catalán –acentuada en este estudio de forma bastante desafortunada, por cierto– establece que las salas deben ofrecer el mismo porcentaje de películas dobladas al catalán que al castellano, cosa que, además de

inexacta, es bastante alejada de nuestra realidad. La Ley 20/2010 del 7 de julio –revisada el 31 de diciembre de 2011 y vigente desde entonces– establece que las distribuidoras están obligadas a ofrecer una versión en cada lengua –castellano y catalán– siempre que se posean al menos dos copias. Este artículo fue revocado por el Tribunal Constitucional añadiendo la excepción de aquellas películas de las cuales se distribuyeran menos de dieciséis copias en toda Cataluña<sup>16</sup>.

La elección de una u otra modalidad no es algo anecdótico; define enormemente el perfil del país y a la vez ayuda a comprender los gustos de cada público. Pero, ¿qué opinión tienen los académicos al respecto?

### *Los pecados del doblaje*

El doblaje es, para empezar, la modalidad más cara de TAV que existe (Chaume, 2003: 18). Esto, lejos de ser una opinión o un argumento fruto de un paradigma concreto, es un dato objetivable; es la modalidad que requiere de más personal humano, de mayor equipamiento y de mayor complejidad técnica. Todos los expertos coinciden en que doblar un producto es mucho más caro que subtítularlo. Y aunque esto genera muchos puestos de trabajo, la cantidad de estudios que se dedican al doblaje ha alimentado una competencia feroz en un sector poco regularizado laboralmente: «Entre las regiones españolas se ha iniciado una batalla por ver quién hace el trabajo más barato para así quitar trabajo a los demás» (Pera, 2012: 46).

Además, el doblaje tiene muchos más pasos e implica a más profesionales que la subtitulación, por lo que es mucho más susceptible de ser desvirtuado, y en el proceso se manipula mucho más el contenido original. Esto no tiene por qué ser un obstáculo ya que, como bien indica Agost (1999: 49-50), el objetivo del doblaje es hacer pasar un producto ajeno por propio:

«El doblaje y la subtitulación representaron en sus orígenes dos sistemas culturales diferentes. Con el doblaje se pretende crear la ilusión de que una producción extranjera es propia. Uno de los objetivos principales es la de eliminar las influencias foráneas. La subtitulación, en cambio, evidencia que el producto que vemos es extranjero. Esta opción suscita el interés por aprender nuevas lenguas y conocer otras culturas.» **Agost, 1999: 49-50**

---

<sup>16</sup> Ley 20/2010 del 7 de julio. Artículo 18, puntos 1 y 2.

La definición que propone Agost (1999: 49-50) es en realidad la base de muchos de los argumentos que se usan en la actualidad para tratar la polémica, tanto para defender la subtitulación como para criminalizar al doblaje. En efecto, en países donde las películas se subtítulan en vez de doblarse, los habitantes tienen estadísticamente mayor conocimiento del inglés. Sin embargo, nada puede demostrar que este conocimiento se deba exclusivamente a la subtitulación y no más bien a una relación con el inglés de obligada dependencia debido a la escasa proyección de sus lenguas vernáculas. No obstante, es reseñable que un mundo cada vez más globalizado el doblaje continúe perpetuando localismos que no hacen otra cosa que aumentar la distancia entre el plurilingüismo de nuestros jóvenes respecto a sus homólogos europeos –a pesar de vivir en un Estado con varias lenguas cooficiales–: «Con la democracia, el doblaje cae en un desprestigio intelectual del cual la clase política se ve obligada a hacerse eco, como una necesidad de la sociedad del *plurilingüismo extranjero*» (Pera, 2012: 47).

Parejos a España, los estados de Francia e Italia también hacen gala de este proteccionismo lingüístico; «Per a protegir la seva indústria, França i Itàlia tradueixen les seues pel·lícules a altres llengües i exporten aquestes versions ja traduïdes. Ja he apuntat que França fins i tot ha arribat a traduir (adaptar) les pel·lícules del Quebec al seu propi francès» (Chaume, 2003: 29). Estas prácticas resultan poco atractivas por los sectores jóvenes universitarios, quienes consideran que el doblaje es un atraso y una traición al producto original. No es de extrañar pues que la subtitulación gane terreno:

«[A països on predomina el doblatge] Hi ha una certa demanda d'escollar les pel·lícules en versió original (en principi per part d'una elit, hui en dia ja per part de certs sectors més joves amb major grau d'alfabetització, que, argumentant raons lingüístiques, estètiques i artístiques, prefereix la versió original amb subtítols als doblatges), per la qual cosa a França o Espanya, així com a Brasil, la pràctica de subtítular certes pel·lícules esdevé cada vegada més popular.»  
**Chaume, 2003: 19**

Por otra parte, la subtitulación puede destacar en otros formatos que no son el audiovisual, como la ópera o el teatro. Son buenos ejemplos los asientos con pantallas individuales que lucen los palcos del Liceo de Barcelona, o las pantallas que se instalan de forma provisional en algunos espectáculos extranjeros, justo encima del escenario, en cuyo caso Chaume (2004: 52) los bautiza como «supratitulado». Esta posibilidad hace que la modalidad de la subtitulación sea mucho más frecuente en nuestro medio más próximo, y sea la modalidad a la que se recurre cuando se cuenta con poco tiempo de acción –para traducir, por ejemplo, la declaración de un político que se televisa en directo–.

A pesar de que muchos espectadores aseguran no hacer caso de los subtítulos cuando aparecen, Perego y Ghia (2011) nos recuerdan, basándose en las investigaciones sobre TAV en subtitulación, que los espectadores tienden a fijar la vista en los subtítulos sin importar su edad, sexo, capacidad auditiva, familiarización con los subtítulos o nivel de dominio de la lengua en que escuchan la película. Por ello, los subtítulos no deberían, afirman, corromper la imagen ni distraer a la audiencia. Con este fin, se ajusta el texto y se adapta a las características de la pantalla y, por tanto, existe un número determinado de caracteres por línea que se debe respetar. Esto no es óbice para buscar una segmentación de los subtítulos que genere un contenido natural, para que la lectura no resulte confusa y el espectador capte la idea fácilmente. Es decir, cabe respetar la cadencia de las frases, y no finalizar un subtítulo con una estructura inacabada –por ejemplo, un artículo o una preposición sin su correspondiente sustantivo–. Existen por tanto normas estandarizadas para asegurar que la subtitulación cumple con su función traductológica.

Además, las autoras aseguran que los subtítulos han registrado un aprendizaje *accidental* de lenguas extranjeras, aunque también afirman que otras estrategias traductológicas podrían ser igual de efectivas o incluso más para el aprendizaje de una segunda lengua. Finalmente, lanzan la hipótesis de que unos subtítulos de mayor calidad pueden resultar más fáciles de entender pero implican, a la vez, una menor atención por parte del espectador, que acaba comprendiendo mejor el contenido de la película si se ve obligado a hacer un esfuerzo de lectura (Perego y Ghia, 2011: 192). En ese sentido, se pone en relieve la función pedagógica de la subtitulación frente a la comodidad del doblaje.

### *Las bondades del doblaje*

Al margen de los defectos planteados hasta ahora y de la existencia, real y demostrada, de una creciente popularidad de la subtitulación por determinados sectores intelectuales, «España es un país doblador, y vamos a seguir siéndolo. Estamos muy acostumbrados a oír nuestro idioma» (Cámara, 2012: 43). El público español está realmente muy acostumbrado a consumir películas dobladas, es una cuestión de *hábitus*; «podría decirse que el hábitus favorece el doblaje no sólo porque es rentable comercialmente, sino porque es lo asumido, lo conocido y, también, la modalidad más fácil y comprensible para el gran público» (Zaro Vera, 2001: 53), efectivamente, en la facilidad de consumo está la clave de que un producto tenga éxito, y aunque en un momento determinado se implantara, no hay nada más genuino en nuestra genética que preferir aquello que resulta más cómodo y menos trabajoso. «Hemos

visto que las razones que en su día esgrimieron para escoger el doblaje ya no existen o, dicho de otra forma, han sido superadas, y que, en estos momentos, no hay censura cinematográfica en España ni posibilidad de manipulación abierta de las películas por medio del doblaje» (Zaro Vera, 2001: 54).

Sobre la dicotomía entre doblaje y subtitulación, Agost (1999) resume que el resultado será bueno cuando el público no note que está viendo una versión doblada o subtitulada, es decir, cuando piense que está viendo un producto en versión original. A este aspecto se hacen muchas aportaciones que en realidad radican en las preferencias de cada individuo; un espectador acostumbrado a leer subtítulos naturalizará el producto con la misma rapidez que un espectador que consume doblaje de forma habitual. Sin embargo, en sus inicios se criticó mucho a esta segunda modalidad precisamente por pretender crear una ilusión que los primeros públicos no acabaron de aceptar; ¿estrellas de Hollywood hablando castellano? Sin embargo, con el tiempo se ha llegado a un pacto entre el espectador y el cineasta que soslaya este tipo de barreras: «Se trata de conseguir que el público acepte el pacto que se le propone y suspenda su incredulidad, es decir, que aunque el espectador sepa que es una obra de ficción y que está doblada, acepte no obstante lo que se le propone y disfrute de la película» (Couto Lorenzo, 2017: 113). Este pacto no dista tanto de otros muchos pactos que hace continuamente el público y que tienen que ver con cada género cinematográfico: desde creer que los fantasmas existen en un film de terror hasta creer que los coches atraviesan helicópteros en una película protagonizada por Bruce Willis. ¿O es que resulta más creíble que en Nueva York existan los fantasmas que no que estos hablen catalán?

Sobre este asunto, Duro (2001: 167) apunta:

«El espectador que ve una película en español doblada o subtitulada del inglés no sabe, ni debe saber, en qué consiste el trabajo de amoldamiento lingüístico y cultural que ésta conlleva, por cuanto lo único verdaderamente importante para él es gozar de lo que ve y escucha (o lee) con la apoyatura de un guión traducido (y, si procede, adaptado/ajustado) a su propia lengua. Ese mismo espectador no tiene más remedio que aceptar ciertas dosis de extranjerización, e incluso de exotismo, en el comportamiento –lingüístico o no– de los personajes, en la aparición de espacios y paisajes y en el desenvolvimiento de la trama de la película» **Duro, 2001: 167**

Tampoco faltan los detractores del doblaje que arguyen padecer –y mucho– cuando los labios no coinciden con el texto. Sin embargo, un doblaje bien ajustado rara vez hace que el público aprecie una discronía, y en cualquier caso «La sincronía fonética ha hecho correr ríos de tinta, pero en la práctica, salvo en primeros planos o planos detalle, resulta casi irrelevante para el profesional» (Couto Lorenzo, 2017: 115).

Por otra parte, la subtitulación no está precisamente exenta de este tipo de problemáticas. Para empezar, los principales autores que la critican se centran en la traición que supone invadir la pantalla con las letras, una traición que consideran mayor que la que se le atribuye al doblaje tras el ajuste. «Quiero recordar algo que aprendí cuando me dedicaba a enseñar idiomas: el sentido de la vista es mucho más fuerte que el del oído; para aprender a escuchar bien, no hay que leer» (Fontcuberta i Gel, 2001: 312). Esta afirmación es académicamente interesante, no sólo porque contradiga a los que defienden la subtitulación como herramienta de plurilingüismo, sino porque introduce la idea de que el doblaje puede igualmente ayudar en esa meta. Quiero recordar ahora la ya mencionada frase de Chaume (2012): «El doblaje [...] puede ser un instrumento útil para el aprendizaje de una lengua extranjera» –frase citada en la página 46 de esta misma tesis–.

Y aún más allá de los problemas específicos que tiene la subtitulación como modalidad –«La traducción para subtitulación carece de derechos de autor, al menos según la SGAE, a diferencia de la traducción para el doblaje» (Bartoll, 2012b: 71)–, se deben aclarar aquellos obstáculos que sólo se atribuyen al doblaje pero que son obstáculos comunes, como la necesidad de comprimir el GO para encajarlo con el TT:

«La necesidad de expresar los mismos contenidos en un período de tiempo más reducido (del 25 al 30% en lenguas de características semejantes en televisión) lleva en el subtítulo a dos tipos de soluciones. El primero consiste en recortar los significados y desechar los secundarios o más redundantes; [...] El segundo procedimiento consiste en utilizar una expresión más sintética para expresar los mismo contenidos.» **Mayoral, 2001: 32**

Tampoco faltan las restricciones técnicas; que buscan producir un TT de gran calidad y fácilmente comprensible, pero que subrayan lo encorsetados que están también los traductores que usan esta modalidad. Eugeni (2011) establece las siguientes directrices a la hora de subtítular un producto de forma profesional:

- Máximo de tres líneas con un total de 36 caracteres por línea.
- Un tiempo de tres segundos para una línea y de cinco para dos líneas para un público adulto. Cuatro segundos para una línea y ocho para dos en un público infantil.
- La sintaxis debe ser sencilla y seguir un orden de “Sujeto-verbo-Predicado”.
- La semántica debe ser simplificada para hacer el contenido asimilable.
- La sincronización debe respetar el cambio de planos.

Esto nos ayuda a comprender que, si bien la sincronización labial no es una restricción, la subtitulación tiene otras restricciones que deben ser respetadas y que limitan el contenido traducido mucho más de lo que la creencia popular tiende a pensar. El trabajo es limitado igualmente por el tiempo disponible: «It sometimes occurs that a subtitling file is ready and sent to the broadcaster just minutes before the programme goes on air.» (Eugeni, 2011: 266). Esa falta de tiempo provoca igualmente, dice el subtitulador, dificultades a la hora de traducir referencias culturales, pues se requiere una investigación preparada e invertir tiempo en ello es un lujo que muchas veces uno no se puede permitir, sobretodo para aquellos subtituladores que cobran por minuto de vídeo o por subtítulo. Por último, el autor comenta que el subtitulador actual debe competir con un gran grupo de aficionados que, a pesar de no tener en cuenta el tiempo en que el espectador va a leer el subtítulo, y a pesar de hacer traducciones excesivamente literales, consiguen resultados suficientemente buenos, y ayudan a acrecentar un intrusismo laboral de difícil competencia.

En ese sentido, si bien Moran (2008) demuestra en su estudio que unos subtítulos más extensos y explícitos son más fácilmente legibles y asimilables que los esquemáticos – haciendo énfasis en la repetición de palabras concretas y contradiciendo, así, a los estudios tradicionales sobre subtitulación–, Appiah (2000) expresa que los subtítulos hechos por aficionados y muy presentes en la red suelen pecar de informar en exceso, ser demasiado explicativos, saturando así al espectador con datos irrelevantes que entorpecen el visionado del producto. Esta última es una polémica mucho más presente en la subtitulación que en el doblaje, puesto que resulta más difícil discernir un subtitulado profesional de uno amateur, mientras que la calidad acústica y técnica y la interpretación de los actores delata enseguida un doblaje hecho por aficionados. Sin contar, por supuesto, con que hay mucha más gente que consume subtítulos amateurs de sus series favoritas antes de que estas sean traducidas de lo que consume doblajes amateurs, por razones obvias.

Recuperando la reflexión sobre la traducción de referencias culturales en la subtitulación que hacía Eugeni (2011), Romero (2011) presenta un estudio en el que analiza el uso del lenguaje coloquial en ambas modalidades de TAV. A pesar de que la autora se centra en los idiomas español e italiano, algunas de sus conclusiones son reveladoras al hablar de la cantidad de contenido coloquial presente en la versión doblada respecto a la versión subtitulada. Analiza cinco categorías de elementos coloquiales: morfosintácticos, léxicos, paralingüísticos, fonéticos –versión doblada– y gráficos –versión subtitulada–. En los resultados, una de las tablas (Romero 2011: 47, tabla nº4) mide la presencia de elementos coloquiales equivalentes, siendo la versión doblada la de mayor presencia con un 72,5%,

frente a las tres versiones subtituladas analizadas, la proyectada en cines, la distribuida en DVD y la distribuida en DVD en Brasil, con un 49,7%, un 52% y un 37%, respectivamente. Observamos pues que, si bien en dos de las versiones subtituladas no se llega ni a la mitad y una la supera por muy poco, en la versión doblada prácticamente tres cuartas partes del contenido coloquial es traducido apropiadamente.

### *La neutralidad en TAV*

A pesar de lo expresado hasta ahora, la mayoría de autores consagrados en TAV defienden su imparcialidad alegando que el debate entre doblaje y subtitulación es un debate vacío, dejando a cada espectador la defensa de su propia elección:

«Lingüísticament, o culturalment, no hi ha raons sòlides per a preferir una manifestació o altra; encara més, la confrontació no escau. [...] Un estudi traductològic, per tant, no ha de caure en la falsa polèmica, filosòfica, estètica o artística, de valorar dues modalitats que tenen la seua justificació i el seu lloc en l'univers audiovisual dels nostres temps.» **Chaume, 2003: 36**

Tal y como he expresado al principio de este apartado, discrepo en este punto con el respetable Chaume (2003: 36) pues considero que este debate está vivo en la calle; el público defiende sus propias elecciones juzgando éticamente la elección de una modalidad u otra, y es por eso que creo necesario trasladar este debate a los círculos académicos. Evidentemente ambas modalidades cuentan con ventajas e inconvenientes, pero coincido con otros autores como Mayoral (2012: 184-185) al considerar que esta polémica ha entrado a valorar erróneamente los motivos de la aparición del doblaje en España, y el lector debe entender que esta tesis se enmarca en el paradigma científico de los que creen obligado este debate.

Cabe recordar las palabras de Izard Martínez (2001: 196-197):

«Los estudios estadounidenses decidieron entonces subtítular sus películas para exportación en tres lenguas: francés, alemán y español. Los países de destino tenían que decidirse por una de estas tres lenguas. En algunas naciones el francés, el alemán o el español eran aceptados como una segunda lengua. [...] Los países que no contaban con una segunda lengua tuvieron que aceptar las versiones originales en inglés durante unos años.» **Izard Martínez, 2001: 196-197**

Este dato histórico –ya presentado en las páginas 68 y 69 de esta misma tesis– nos ayuda a entender que países como Suecia o Noruega, con lenguas de habla minoritaria en el resto del mundo, sean hoy principalmente subtítuladores, y no por un interés en la pedagogía del idioma como muchos entendidos sostienen. Parece lógico pensar que los estados con

lenguas de mayor presencia internacional sean proteccionistas con las mismas. Bartoll (2012b) hace un análisis breve pero interesante sobre los motivos que han llevado a España a convertirse en un país eminentemente doblador. Al margen de los ya enumerados por otros autores, destaca su perspectiva de predominio como resultado del hábito: «los gustos de la población se ven generalmente influidos por el hábito; así, parece ser que en España la modalidad preferida es el doblaje» (2012b: 69-70). Este concepto está relacionado con el ya mencionado por Zaro Vera (2001: 53) en la página 110 de este mismo capítulo. Bartoll (2012b: 70) también nos aporta cierta perspectiva histórica al recordar que, según se recoge en diversos estudios, en los años treinta del siglo XX ya existía un debate sobre el uso del doblaje o la subtitulación, debate que recogía la prensa catalana. Valga este dato para calmar la agresividad que a veces el público impone a esta polémica, y valga también para reconocer que poco cambio hemos de esperar en las preferencias de nuestro público debido a este debate, que existe desde mucho antes de lo que imagina el espectador medio.

En cualquier caso la presencia de la subtitulación también se ha visto claramente acentuada con el paso de los años, tal y como nos muestra la siguiente tabla:

Servicio	2010	2011	2012	2013
Horas lengua signos	1	3	7	10
Horas audiodescripción	1	3	7	10
Subtitulación	25%	50%	70%	90%

**Tabla 5. Previsión de porcentajes en las televisiones públicas según la Ley General de Comunicación Audiovisual 7/2010, de 31 de marzo. Fuente: BARTOLL (2012b: 78)**

De la misma manera, se ha hecho una mayor apuesta por la traducción para personas con visión o audición reducida o nula. Aún así, la previsión hecha por Bartoll (2012b: 78) no fue quizás demasiado optimista, a tenor de los datos reales obtenidos algunos años después:

«Si tomamos como referencia los programas subtítulos y no las horas, tenemos que la semana entre el 28 de diciembre de 2009 y el 3 de enero de 2010, en cuatro canales de Televisió de Catalunya (TV3, C33, S3 y 300), se emitió un 57% de programas subtítulos de media. En TV3, un 62%, un 50% en C33, 62% en el Canal Super 3 y 55% en el Canal 300.» **Bartoll 2012b: 73**

El público español prefiere el contenido doblado y eso en realidad responde a un paradigma científico concreto. Rica Peromingo (2016) expone la coexistencia de dos paradigmas científicos que, sin estar necesariamente enfrentados, desembocan claramente en

sendos bandos del consumo cinematográfico. Por un lado, los que basan el ejercicio de la traducción audiovisual en la «Teoría Interpretativa» o «Teoría del Sentido» (Rica Peromingo 2016: 19) que consiste en un procedimiento definido por Hurtado Albir (2001: 72) «como equivalencia del sentido», a saber, comprender el texto, desverbalizarlo y reexpresarlo en la lengua meta. Por otro lado, hallamos los Estudios Descriptivos de la Traducción, quienes consideran que, más allá del texto, hay que entender los productos audiovisuales como un reflejo de la cultura origen, y por tanto, hay que analizar el producto a muchos otros niveles; sociológicos, políticos, económicos. Esta corriente, en mi opinión, eleva el producto traducido a la categoría que merece, y por tanto quepa entender que a partir de ahora la exposición de esta tesis se desarrollará dentro de este paradigma científico concreto, que defienden autores como Chaume (2013).

Estas teorías definen y dibujan claramente a cada modalidad según ya indicó Zaro Vera (2001: 57):

«La subtitulación es, en fin, un procedimiento mucho más extranjerizante que domesticador en términos de Lawrence Venuti. Podría decirse, usando otro concepto suyo, que en esta modalidad la labor traductora es más *visible*, al ser simultánea a la banda sonora en lengua extranjera. El doblaje, por su parte, se parece más a la labor invisible, pero mucho más violenta, preconizada por la domesticación con el propósito de anular el texto extranjero (al que, en efecto, el doblaje se superpone) y crear así una apariencia, para Venuti falsa, de fluidez y cercanía a la cultura meta.» **Zaro Vera, 2001: 57**

Hemos expuesto a lo largo de todo este apartado del estado de la cuestión los argumentos que diferentes autores blanden a favor o en contra del doblaje y la subtitulación. Ahora bien, esta es una discusión puramente académica. Los profesionales, tan alejados de las aulas universitarias y de los ensayos autocomplacientes, viven una realidad muy diferente en la que el doblaje y la subtitulación conviven en una sana competencia. ¿Cuáles son, en definitiva, los factores que hacen escoger entre una u otra modalidad?

Según Zaro Vera (2001: 50-51) los criterios «decisivos» para decidir si una película debe ser doblada o subtitulada, son:

- El estatus previo de la película en la cultura origen. Ej.: ¿Saldrá rentable doblarla?
- La complejidad intelectual de la obra. Ej.: ¿Es una obra de culto?
- Los canales de distribución. Ej.: Si se emite en TV, el doblaje tendrá un presupuesto más reducido.
- El *escopo* de la película.

El término *escopo* lo usa Zaro Vera (2001: 51) para referirse a la función que cumple el TT en la cultura meta; si es un vídeo para aprender idiomas, por ejemplo. En el caso de las películas de Michael Moore, por ejemplo, el escopo es un factor determinante. Porque aunque existe un estatus previo en la cultura origen, son documentales pensados para el gran público y se emiten en grandes canales de distribución como las salas de cine, tres factores que aconsejarían doblarla, el escopo hace que sean traducidas mediante voces superpuestas, las cuales captan mejor las reacciones de los personajes que salen y confieren al producto un estilo más realista.

Para Agost (2001: 242-244), los factores que determinan que un producto se doble o se subtitle son:

- Factores técnicos. Ej.: La inmediatez de la emisión.
- Factores económicos. Ej.: El canal de distribución, el presupuesto del cliente.
- Factores políticos. Ej.: Doblar en valenciano un producto que existe en catalán.
- La función del producto –similar al escopo definido por Zaro Vera (2001: 51)–.
- El destinatario. Ej.: Público infantil.
- La intertextualidad. Ej.: Programas de entretenimiento americanos con muchas referencias culturales de difícil adaptación son a menudo subtítulos.

De todos los factores que cita Agost (2001: 242-244), en el caso que nos ocupa son especialmente interesantes –o susceptibles de ser analizados– los que aparecen en tercer y quinto lugar. Los factores políticos, siempre que sean centrados en cuestiones nacionalistas y/o identitarias:

«I potser caldria apuntar com a última raó [per escollir doblatge o subtitulació] la reivindicació política de la llengua com a fet cultural definidor d'una nació. Als països on hi ha una política de preservació de la llengua en tots els nivells, com és el cas de França, el doblatge s'utilitza com a instrument que impedeix la invasió lingüística.» **Chaume, 2003: 29**

Según Agost (1999), en todos los países, incluso en los más defensores de la subtitulación, se considera que el doblaje es la mejor opción para los dibujos animados. Esto parece lógico por varias cosas: por un lado, el público al que va dirigido no posee la rapidez necesaria en la lectura, cuando tiene comprensión lectora. Por otro, no se sustituye la voz de un actor o actriz humano, sino que se pone en práctica exactamente el mismo ejercicio que ha hecho el actor de voz de la VO. En ese sentido, se traiciona menos la esencia del producto, en

la medida en que no existe una grabación sonora original y todo es añadido en el montaje. También se señala a menudo que en los dibujos animados no existe, como sí ocurre en el cine, la necesidad de una sincronía labial. Esta es una idea que a mi entender ha quedado obsoleta; el realismo del que se pretende dotar a los personajes obliga a los ajustadores a seguir unas pautas de sincronía labial cada vez más estrictas, aunque bien es cierto que siguen siendo menos exigentes que en la ficción con actores de carne y hueso. Esta idea es defendida igualmente por Bogucki (2011: 14)<sup>17</sup>, al asegurar que «los sofisticados gráficos hechos por ordenador permiten representar tan realísticamente personajes animados que la sincronización labial en el doblaje se convierte en todo un reto».

Sirva este último párrafo para exponer que, pues va ser esta una tesis centrada en dibujos animados para público infantil, el debate entre doblaje y subtitulación no proyectará su larga sombra en nuestro análisis. Existe quórum absoluto entre autores, profesionales y público en que los dibujos animados son productos que deben ser doblados, y así se traducen incluso en países esencialmente subtituladores. A pesar de todo, reivindico una vez más la necesidad real de trasladar un debate que otrora fue puramente estético o artístico pero que actualmente se ha transformado en un juicio de ética traductológica. Y me posiciono en el paradigma científico de los que creen necesario que dicho debate se plantee de forma rigurosa en futuras investigaciones para devolver los argumentos al cauce de lo puramente estético.

---

<sup>17</sup> Traducción propia.

## 5. Discusión

### 5.1. Antecedentes

El doblaje de los Clásicos Disney tiene su propia historia, y no es de extrañar pues en EUA existen corrientes de investigación centradas en la figura de Walt Disney, tanto en la figura humana como en la empresa. En España, aunque Disney empieza a ser un tema recurrente entre investigadores en TAV, poco se ahonda en la historia de su doblaje, centrándose los estudios más bien en las estrategias de traducción elegidas en cada película, sobretodo en el ámbito de las referencias culturales.

Sin embargo, si queremos comprender la historia del doblaje Disney al catalán tenemos necesariamente que conocer la historia del doblaje Disney en español, porque la llegada del doblaje Disney a España después de décadas siendo producido en México fue sin duda determinante para la aparición del catalán en estas películas. Por ello, la primera parte de este apartado versará sobre la historia del doblaje en español de los Clásicos de Walt Disney.

El resto del apartado lo forman los mínimos antecedentes existentes de doblaje Disney al catalán anteriores al 1986. Aunque se trata de traducciones no oficiales ni aprobadas por la compañía, fueron hechas por profesionales del mundo de la canción y por tanto deben ser consideradas un producto analizable, muy por encima del ejercicio de ocio que podrían haber hecho, por aquél entonces, algunos aficionados del que no se tiene constancia alguna.

#### 5.1.1. El doblaje Disney al español: historia completa

Como ya se ha indicado repetidamente en esta tesis, es preciso conocer la historia del doblaje Disney en español para justificar su llegada a España, llegada que influiría incuestionablemente en la aparición del doblaje Disney al catalán.

Existen escasas referencias bibliográficas sobre la historia del doblaje Disney, la mayoría de las cuales son trabajos universitarios que no profundizan en la perspectiva histórica sino que se limitan a un análisis técnico o cualitativo de las producciones. Son ejemplos Montoya (2017), Mateu López (2018) o Ríos de los Ríos (2018). Entre estas investigaciones destaca notablemente Iglesias Gómez (2009), quien en un ejercicio de verdadera vocación aunó en su tesis doctoral el viaje del doblaje Disney a través del tiempo con el análisis de la traducción de la variación lingüística en sus películas. Gracias a él y al artículo de Fernando Igea (2010) que se puede encontrar en la web [doblajedisney.com](http://doblajedisney.com),

titulado *Biografía de Edmundo Santos*, desglosa a continuación la trayectoria completa del doblaje Disney al español.

Iglesias Gómez (2009: 42) sitúa el primer doblaje Disney al español en 1933:

«El doblaje en español más antiguo que se conserva y del que se tiene noticia en España para una producción de dibujos animados de los estudios Disney es el del cortometraje *Los tres cerditos* (1933). Por aquel entonces era habitual que las películas con actores de carne y hueso de Hollywood —películas de “imagen real”— se proyectasen en las salas comerciales precedidas por un cortometraje de dibujos animados, y ése fue el género que el estudio Disney cultivó durante sus comienzos.» **Iglesias Gómez, 2009: 42**

Cuando Disney empezó a producir sus cortometrajes, estos no tenían otro acompañamiento sonoro que el hilo musical. Tras la aparición del ratón Mickey en el ya popular cortometraje *Steamboat Willie* (Walt Disney, 1928), surgiría la innovación de dotar al personaje de voz —la del propio Walt Disney—, amén de otros muchos efectos sonoros que se añadirían a la música principal. Ello abriría una etapa muy prolífica de dibujos sonoros, que a partir de 1929 harían las delicias de todo el público. Todas las producciones se doblaron, contrariamente a lo que la herencia de los intertítulos explicativos pudiera sugerir, y contrariamente también a lo que era moda en los estudios de Hollywood (Iglesias Gómez, 2009: 43). Los motivos por los que Walt Disney, un claro visionario de los negocios, apostó por el doblaje son claros: la mayoría de su público era infantil, y en cualquier caso un porcentaje notable del público adulto adolecía aún de analfabetismo. Todos los cortometrajes se proyectaron doblados, pues, en los países no angloparlantes. No es extraño por tanto que lo hiciera también el oscarizado *Los tres cerditos* (Walt Disney, 1933), que se dobló ese mismo año en los estudios Des Reservoirs de Joinville-le-Pont —París, Francia— (Iglesias Gómez, 2009: 44):

«Aunque en 1934 los estudios T.R.E.C.E. ya contaban entre sus clientes con poderosas compañías de la industria estadounidense del cine como la FOX, la RKO y la United Pictures, lo cierto es que *Los tres cerditos* se dobló al español en Francia, lo que dio pie a una peculiar versión en la que, por un lado, el cerdito práctico y el lobo hablan español peninsular, mientras que el resto de los personajes lo hacen en un español con marcado acento francés.» **Iglesias Gómez, 2009: 44**

Aunque no he podido dilucidar los motivos por los cuales el doblaje se realizó en Francia, sí parece lógico que el resultado tuviera esa miscelánea de acentos, si tenemos en cuenta el equipo directivo de los estudios de Joinville tal y como lo presenta Ávila (1997b: 70):

- David Souhami, gerente de la división distribuidora en Francia, España, Portugal e Italia.
- Mr. Cule, un cazatalentos judío alemán sito en Madrid.
- Mr. Sieberg, marido de la famosa actriz Marlene Dietrich, que no hablaba castellano pero que era el encargado de dirigir a los actores en la sala de doblaje.

Y como bien indica Iglesias Gómez (2009: 45), un único español, Claudio de la Torre, que desde junio del 1931 coordinó los doblajes al castellano y ocupó la jefatura del departamento literario español. Sin embargo, el hecho de que la gerencia de cuatro países la llevara un único hombre hacía difícil mantener un control de calidad sobre la lengua usada por actores elegidos por Mr. Cule –con el único criterio de una lectura en voz alta de un periódico o una poesía– y dirigidos por Mr. Sieberg –que captaba el tono que usaban pero era incapaz de corregir su pronunciación–. Si estos actores poseían acentos diferentes, era algo que ni el propio director ni el encargado de la distribución podían apreciar, ni tampoco el cliente, los estudios de Los Ángeles, en el visionado final que, como nos recuerda Pena Torres (2017: 105-106), es siempre necesario:

«Antes de entregar el producto, el director de doblaje debe efectuar un visionado de control de la obra audiovisual doblada. Este visionado permite corregir algún error que pudo pasar desapercibido, o mejorar cualquier aspecto concreto. Durante el mismo, puede estar acompañado por representantes de la empresa o del propio cliente.» **Pena Torres, 2017: 105-106**

En obras menores como los cortometrajes no pareció tratarse de un problema de mayor gravedad. Pero entonces llegó el primer largometraje de Walt Disney, el primer Clásico, *Blancanieves y los siete enanitos* (Walt Disney, 1937) y con ello su doblaje. Si la versión original se estrenaba en el Carthay Circle Theatre de Los Ángeles el 21 de diciembre de 1937, el 23 de mayo del 1938 ya se estrenaba la versión en español en el Cine Ideal de Buenos Aires (Iglesias Gómez, 2009: 45-46). El estrecho margen de diferencia da una idea de cuán prioritario era para Walt Disney explotar el mercado de habla hispana. Y a pesar de que este primer doblaje ha sido atribuido durante mucho tiempo al argentino Luis César Amadori, que firmó los doblajes de los Clásicos siguientes, el investigador mexicano Miguel Navarro desmintió esta teoría al asegurar que el doblaje se había realizado en los mismos Estados Unidos. «Concretamente, Navarro menciona los Disney Studios de Los Ángeles como lugar de grabación del doblaje, a Stuart Buchanan y Jack Cutting como directores, y a Rafael

Elizalde McClue como supervisor de los diálogos en español» (Iglesias Gómez, 2009: 46).

Sobre ese primer doblaje al español, Iglesias Gómez comenta:

«El investigador José Luis Ortiz ha realizado los hallazgos más notables en este sentido al haber descubierto breves fragmentos y canciones –completas algunas, otras no— de aquel primer doblaje, que pueden escucharse en el sitio de Internet [www.doblajedisney.com](http://www.doblajedisney.com). En el mismo sitio de Internet puede leerse la crónica de su descubrimiento y publicación escrita por el propio Ortiz.» **Iglesias Gómez, 2009: 46, nota al pie nº30**

Según nos explica el autor, estos doblajes producidos en Norteamérica contaban con actores con acentos muy diversos, pues procedían de diferentes países de habla hispana, y los responsables, que no entendían el idioma, no parecían apreciarlo. Un caso parecido, pues, al mencionado en los doblajes de los cortometrajes en Francia. Así, convivían en escena un personaje con acento argentino, uno cubano, uno español... A pesar de que los productores de dichos doblajes no veían problema alguno en ello, la realidad era que los países receptores de estos productos no quedaban en absoluto satisfechos, produciendo una diferencia notable en la recepción de EUA respecto a la de Latinoamérica y España.

El hecho de que la mezcla de acentos perjudicara a la rentabilidad de la película (Iglesias Gómez, 2009: 47) llevó a Walt Disney a tomar cartas en el asunto, dispuesto a que los largometrajes de dibujos animados tuvieran éxito –no olvidemos que *Blancanieves y los siete enanitos* fue bautizada como “la locura Disney”, debido a que la crítica y la prensa creían que el público no sería capaz de aguantar tantos minutos de caricaturas fantasiosas—. Por ello, Disney fue «subcontratando los doblajes con estudios extranjeros ubicados en países de habla hispana y encargando su dirección e interpretación a directores y actores que tuviesen el español como lengua materna» (Iglesias Gómez, 2009: 47). Esta decisión tomada por el propio Walt Disney es, en mi opinión, un claro precedente de lo que acabaría trasladando, muchos años después, los doblajes castellanos a España, y con ello a Cataluña. Pero en aquél momento histórico España no era una opción:

«Teniendo en cuenta que los estudios Des Reservoirs dejaron definitivamente de funcionar en el año 1937, y que por aquel entonces media España ya peleaba en lucha fratricida contra la otra media en una guerra civil que se prolongó hasta 1939, Walt Disney tuvo que buscar en Hispanoamérica su proveedor de doblajes al español.» **Iglesias Gómez, 2009: 48**

No se sabe a ciencia cierta qué llevó a Walt Disney a elegir, de todas las posibilidades existentes en Hispanoamérica, al argentino Luis César Amadori, un director de melodramas que ejerció su misión en los estudios de doblaje Argentina Sono Film de Buenos Aires. Pero

en cualquier caso su colaboración sería breve; *Pinocho* (1940; DEN del 1940), *Dumbo* (1941; DEN del 1942) y *Bambi* (1942; DEN del 1943) fueron las únicas películas cuyo doblaje dirigiría Amadori (Iglesias Gómez, 2009: 48). Aunque algunos autores le atribuyen también la dirección de *Fantasia* (1940; DEN del 1941), esta se habría limitado a la traducción y dirección de las intervenciones del narrador, no así de los personajes que participan, que se habrían dejado en versión original, y en cualquier caso este doblaje se habría producido en los estudios de Los Ángeles, en Estados Unidos.

En cualquier caso, el fenómeno de los redoblajes –del que hablaremos más adelante– se ha acabado llevando las versiones argentinas de *Fantasia* (1940; REL del 1977 bajo la dirección de Edmundo Santos en los estudios Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. y REP del 1977 en los Estudios EXA de Madrid), *Dumbo* (1941; REL 1969 bajo la dirección de Edmundo Santos en los estudios Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.) y *Bambi* (1942; REL del 1973 bajo la dirección de Edmundo Santos en los estudios Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.). Y aunque Iglesias Gómez (2009: 48) nos indica que los doblajes en argentino están prácticamente desaparecidos, hoy en día resultan ya ilocalizables, un tesoro que encontrar en mercadillos, ya que en los formatos audiovisuales en carterá ya no se comercializan:

«Lo cierto es que a estas alturas es difícil encontrar las versiones en VHS, pues fueron descatalogadas y retiradas de la venta por Disney. No obstante, para adquirir una copia la mejor opción suelen ser los mercadillos y los saldos de las tiendas y grandes almacenes con sección audiovisual de España y Méjico. El hecho de que muchos de los antiguos doblajes realizados en Hispanoamérica no se incluyan en los relanzamientos actuales en DVD hace que estas versiones clásicas sean prácticamente imposibles de encontrar, lo cual terminará por condenarlas al olvido al cabo de un par de decenios y, por consiguiente, hará de ellas (en realidad ya lo ha hecho) un objeto de culto y de apasionado coleccionismo por parte de los aficionados al cine de dibujos animados y al doblaje en general.» **Iglesias Gómez, 2009: 48**

Ahora mismo, *Pinocho* (1940) es la única película que se comercializa aún con el doblaje argentino de Luis César Amadori, el único doblaje en español existente. Aunque también se programó su redoblaje, este no se llegó a realizar nunca. Las referencias consultadas no han podido dar una razón para esto, y me temo que esta tesis tampoco puede aclararlo.

La relación entre Walt Disney y Luis César Amadori daría pronto paso a una nueva etapa con el mexicano Edmundo Santos, una leyenda del doblaje Disney:

«Estudiar las versiones en español de los largometrajes de dibujos animados de Walt Disney exige inevitablemente hablar de Edmundo Santos, un hombre cuyo estilo como traductor,

adaptador, letrista y director de doblaje imprimió un carácter particular e inimitable a todas las películas en que participó. Tanto fue así, que sus versiones al español de los largometrajes de la que puede llamarse la época dorada de los estudios Disney (desde 1937 a 1977) han llegado con el tiempo a conformar el “canon”, el tipo ideal y de referencia, que los aficionados a los dibujos animados admiran y defienden, y respecto del cual se juzga el mérito o demérito de todos los doblajes y redoblajes posteriores.» **Iglesias Gómez, 2009: 49**

Ningún otro traductor llegó a tener jamás la buena relación con Disney que tuvo Santos, un hecho influido probablemente por la política del “buen vecino” que promovió Norteamérica con los países del sur, con el fin de estrechar las relaciones con Hispanoamérica (Iglesias Gómez, 2009: 51), y que permitió a Santos manga ancha con sus doblajes, considerados por los expertos verdaderas joyas de artesanía. Probablemente fuera el colaborador extranjero con quien Disney tuvo mejor relación, y su monopolio en la adaptación y dirección de los doblajes al español marcó sin duda el destino de la aparición de los doblajes al catalán, pues hasta su muerte en 1977 no se empezó a exigir la producción del doblaje Disney en España.

Edmundo Santos Adán (1902-1977) nació en Zaragoza Coahuila, México. En su juventud, fue bailarín de profesión, y un cómico que llegó a los escenarios de Broadway (Igea, 2010). A principio de los treinta tenía un programa de radio en Tijuana, llamado *El sartén y la cuchara*, donde no tenía reparos en criticar las adaptaciones de las letras de las canciones Disney. Su propia hija asegura que Santos criticaba la falta de armonía, ritmo, y la mala costumbre de cambiar los acentos de las palabras para hacerlas encajar con la música (Iglesias Gómez, 2009: 49). Así que el propio Walt Disney lo hizo llamar a los Estudios Disney de Burbank, California, y le facilitó la partitura de *When You Wish Upon a Star*, la canción inicial de *Pinocho* (1940), entonces en fase de producción. Santos tradujo y adaptó la versión en español y entregó a Disney *La Estrella Azul*, dejándolo impresionado e iniciando así el mayor proyecto profesional de su carrera (Iglesias Gómez, 2009: 49).

Tanto es así que durante la etapa de doblajes argentinos dirigidos por Luis César Amadori fue el propio Edmundo Santos quien se encargó de la adaptación de las letras de las canciones al español –en *Pinocho* (1940)–, y más tarde también de la traducción de los diálogos –en *Dumbo* (1941; DEN del 1942) y en *Bambi* (1942; DEN del 1943)– (Iglesias Gómez, 2009: 50). Esa relación estaba condenada a convertirse en una amistad:

«En 1943, Walt Disney contrató a Edmundo Santos como asociado español en *Saludos Amigos* y al año siguiente en *Los tres caballeros*. La premier mundial de esta cinta fue en la Ciudad de México el 21 de diciembre de 1944. Para esta película era ya tanta la amistad entre Edmundo Santos y Walt Disney que éste le llamaba *Pancho*, por el personaje de *Pancho Pistolas*.» **Igea, 2010**

De hecho, Edmundo Santos fue nombrado asesor especialista en cultura hispanoamericana, supervisor de la versión en lengua extranjera y director del doblaje español (Iglesias Gómez, 2009: 51). Ejercería su labor en los estudios de Los Ángeles, a donde se tuvo que trasladar. Esta época estuvo marcada por «la variedad de acentos de los actores, imitando también la diferencia de acentos del doblaje original» (Igea, 2010). Apréciase la diferencia entre los doblajes multiacentuales de los cortometrajes, producidos por los actores variopintos que traían a los estudios franceses de Joinville, a estos otros doblajes multiacentuales, que pretendían imitar los diferentes acentos de la VO a través de la familiarización de los referentes culturales.

En 1950 Santos ya estaba instalado de nuevo en México –concretamente en Ciudad de México–, y se asoció con Carlos David Ortigosa para producir el doblaje de *La Cenicienta*; se hizo un casting masivo por la radio XEW y se dio con Evangelina Elizondo (Igea, 2010). Esto es muy interesante de cara a entender el futuro comentario que haremos sobre los redoblajes. El doblaje de *La Cenicienta* (1950) se realizó en los Estudios Churubusco, y tuvo tanto éxito que muchos críticos consideraron la versión española mejor a la original, y eso otorgó el reconocimiento definitivo de Santos, que dirigió después *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Señor Sapo* (1949; DEN del 1951)<sup>18</sup>, *Alicia en el país de las maravillas* (1951; DEN del 1951) y *Peter Pan* (1953; DEN del 1953) (Igea, 2010).

En 1955 Edmundo Santos se separó de Ortigosa y se asoció con Richard Thompkins (Igea, 2010). En los mismos Estudios Churubusco de Ciudad de México se doblaron *La dama y el vagabundo* (1955) y *La bella durmiente* (1959) (Igea, 2010). La relación no duraría tampoco demasiado y Santos se separa de Thompkins para crear sus propios estudios de doblaje, Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A., sitios en Universidad y Coyoacán y conocidos por el sobrenombre de “Estudios Estrellita” en honor a la actriz cubana Estrellita Díaz (Igea, 2010). Ahí se realizaría el doblaje de *101 dálmatas* (1961) y *Merlín el encantador* (1963; DEN del 1964). También se realizarían en los Estudios Estrellita y bajo la dirección de Edmundo Santos los redoblajes de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937; REL del 1964), *Dumbo* (1941; REL del 1969) y *Bambi* (1942; REL del 1973), por petición expresa de la compañía y con la voluntad de unificar todas las versiones en español.

---

<sup>18</sup> *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Señor Sapo* fue el nombre con el que la cinta se comercializó en España, mientras que en Latinoamérica se conoció como *Dos personajes fabulosos*. Ambas cintas contenían en realidad un único doblaje en español, que fue el realizado por Edmundo Santos en 1951, un año después al doblaje de *La Cenicienta* (1950), y dos años después al estreno en EUA de la VO, *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (Walt Disney, 1949). El año pasado –2018–, Disney España produjo un redoblaje en español peninsular con traducción de Alicia González-Camino, ajuste y dirección de Juan Amador Pulido y dirección musical y letras de Alfonso Casado, en el estudio SDI Media Iberia. Este redoblaje es el que se usa actualmente en las emisiones televisivas de la película.

Después de *El libro de la selva* (1967), la última película supervisada por el propio Walt Disney, se empezaron a producir cambios internos en la compañía (Igea, 2010). Aún así, Edmundo Santos se encargaría de su doblaje al español, y del de *Los Aristogatos* (1970), *Robin Hood* (1973) y *Los rescatadores* (1977). De esta última jamás sabría el resultado, pues falleció el 3 de agosto de 1977 a causa de una afección cardíaca (Igea, 2010; Iglesias Gómez, 2009: 53). Le sustituyeron en el cargo los hermanos Francisco y Jorge Colmenero, quienes doblaron para Disney en Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. hasta *Mulan* (1998) (Igea, 2010).

A partir del estreno de *La bella y la bestia* (1991), el paradigma cambia por completo:

«Por otra parte, en 1991, con el estreno de *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*), Disney decide que se comercialicen dos doblajes diferentes en español: uno para toda Hispanoamérica producido en Méjico, y otro para España. Esta práctica se mantiene en la actualidad y ha sido la precursora de la nueva tendencia a abandonar el “español neutro” como única modalidad lingüística para el doblaje de las películas Disney comercializadas en Hispanoamérica para pasar a los doblajes “localistas” en español, a saber: doblajes que incorporan acentos y elementos de humor propios del país hispanohablante en que se exhiben.» **Iglesias Gómez, 2009: 54**

Este hecho es un punto de inflexión en la historia del doblaje al español de los Clásicos Disney, ya que las versiones en español peninsular se producen en España y, con ello, los estudios españoles –y, en especial, los catalanes– pasan a ser los responsables de las versiones que se comercializan en el Estado. En la misma línea se producirían, años después, doblajes localistas en español mexicano –*Vacas Vaqueras* (2004)<sup>19</sup>– y en español argentino –*Los increíbles* (2005)– (Iglesias Gómez, 2009: 54).

Tal y como se puede apreciar, México, Argentina y España han sido históricamente los productores de los doblajes españoles que se han proyectado en todo el territorio hispanohablante. En el caso de la compañía Walt Disney, la política del “buen vecino” influyó sin lugar a dudas en que la variante mexicana se impusiera sobre las demás, y cabe subrayar que la relación personal que existió entre Edmundo Santos y Walt Disney no ha tenido ningún ejemplo equiparable en el resto de países. Esta amistad resulta decisiva a la hora de analizar el doblaje al catalán, porque hay que entender que hasta la muerte de Edmundo Santos los estudios no se plantean producir los doblajes en España, y por ende en Barcelona. La influencia y prestigio de Edmundo Santos provocó también la aparición de los primeros *redoblajes*, tal y como veremos a continuación.

---

<sup>19</sup> Comercializada en España como *Zafarrancho en el rancho* (2004).

## *Los redoblajes*

Tal y como se ha comentado en el primer capítulo de esta investigación –en las precisiones terminológicas–, el redoblaje es la operación mediante la cual se dobla un producto a un idioma en el que ya estaba doblado respetando el mismo contenido, sea por los motivos que sea. En esta operación se incluye no sólo la interpretación de los actores, sino también la traducción, la dirección, el montaje, la producción, etc. –página 21 de esta investigación–.

En los redoblajes de los Clásicos Disney, se deben distinguir tres situaciones muy distintas, que corresponden a tres objetivos pero también a tres momentos históricos muy dispares. Aquí han sido bautizados como *redoblajes unificadores*, *redoblajes litigados* y *redoblajes estéticos*.

### *Redoblajes unificadores*

Cuando Edmundo Santos asumió la dirección de los doblajes al español de los Clásicos Disney, enseguida fue reconocido por el talento y la artesanía con los que mimaba su producto. De hecho, como bien indicaba anteriormente Iglesias Gómez (2009: 49), sus adaptaciones acabaron ostentando el título de “canónicas”, «el tipo ideal y de referencia, [...] respecto del cual se juzga el mérito o demérito de todos los doblajes y redoblajes posteriores».

Este reconocimiento hizo que el propio Walt Disney accediera a que Edmundo Santos volviera a doblar aquellas películas que había dirigido Luis César Amadori, su inmediato antecesor, según los criterios de lo que Santos llamaba “español neutro”. De la historia completa recientemente citada, el contexto concreto se dio cuando Santos dirigía los Estudios Estrellita, es decir, Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A., en Universidad y Coyoacán (México). Se trata de su momento de máximo esplendor como traductor y director, el clímax de su carrera artística y profesional; tras el doblaje de *101 dálmatas* (1961) y *Merlín el encantador* (1963; DEN del 1964), le llega la oportunidad de redoblar los escasos Clásicos cuya traducción al español no lleva su sello.

Primero llegaría el redoblaje de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937; REL del 1964), que había tenido un doblaje al español primitivo y experimental en 1938, en los mismos estudios de Los Ángeles y bajo la supervisión de dos americanos, Stuart Buchanan y Jack Cutting. El acento marcadamente argentino de los audios que se conservan de esa versión, así como el hecho de que su estreno se produjera en Buenos Aires, señaló inicialmente a Luis César Amadori como posible responsable. Sin embargo, el investigador

Miguel Navarro señala a Rafael Elizalde McClue como el supervisor de los diálogos (Iglesias Gómez, 2009: 46). En cualquier caso, parece lógico que Edmundo Santos produjera su redoblaje en 1964, pues la versión adolecía de muchos de los fallos técnicos, rítmicos e interpretativos que él tanto criticó en su programa de radio y que le acabaron valiendo un puesto de trabajo en la compañía Disney.

Por el contrario, parece menos razonable que redoblara las versiones de *Amadori de Dumbo* (1941; REL del 1969) y *Bambi* (1942; REL del 1973), sobretodo teniendo en cuenta que era él, Edmundo Santos, quien había realizado la adaptación de los diálogos. De la misma forma planeó un redoblaje de la película *Pinocho* (1940) –como ya hemos indicado anteriormente, sin éxito–, que no se llegó a realizar. A pesar de que desconozco el motivo, puedo aventurar que si el redoblaje de *Bambi* se realizó en 1973, fuese simple y llanamente una cuestión de falta de tiempo, teniendo en cuenta el volumen de doblajes que los Estudios Estrellita realizaron para la compañía en esos años, y que Edmundo Santos moriría tan solo cuatro años después.

El motivo principal por el que se produjeron todos estos redoblajes es, como ya se ha dicho, la voluntad de unificar todos los doblajes al español de los Clásicos Disney bajo el manto del que se consideró el doblaje “canónico” de la compañía: el doblaje al español neutro realizado por Edmundo Santos.

### *Redoblajes litigados*

En el año 1988 Disney preparó el lanzamiento para VHS de la película *La dama y el vagabundo* (1955) en Estados Unidos. Una de las actrices de doblaje, la cantante Peggy Lee, quien había compuesto –junto a Sonny Burke– e interpretado cuatro de los temas musicales de la película<sup>20</sup>, llevó a los tribunales a la compañía Walt Disney:

«Sin entrar en pormenores, baste decir que la señora Peggy Lee y sus abogados pensaron que si Disney quería explotar comercialmente *Lady and the Tramp* en el ámbito del video doméstico, había de volver a negociarse el pago por el uso de un material (los temas musicales citados) cuya propiedad seguía en manos de su autora (la demandante Peggy Lee) y cuyos derechos de explotación se habían cedido a la Disney única y exclusivamente para su exhibición en salas de cine comerciales.» **Iglesias Gómez, 2009: 58-59**

---

<sup>20</sup> Peggy Lee fue coautora e intérprete de los temas *He's a Tramp*, *La La Lu*, *The Siamese Cat Song* y *What Is a Baby?* según su autobiografía (Lee, 2002).

Peggy Lee ganó el litigio y fue indemnizada con cuatro millones de dólares (Lee, 2002). Este caso tuvo mucho eco mediático, por lo que no es extraño que tan sólo dos años después la actriz Evangelina Elizondo siguiera los pasos en el caso del doblaje español. En 1990 Disney lanzó en VHS *La Cenicienta* (1950), en la que Elizondo había doblado el personaje principal. La actriz interpuso una demanda para reclamar el pago de las regalías derivadas de la propiedad de su trabajo (Iglesias Gómez, 2009: 59). En este caso en concreto, empero, la demanda de Elizondo no se centraba en su interpretación en la película sino en los discos musicales que comercializaba la compañía, y que también tenían su voz (Iglesias Gómez, 2009: 59, nota al pie nº51). Mientras este litigio duraba –de hecho nunca llegó a resolverse, y tras la muerte de la actriz hace dos años, en 2017, sus hijos continúan luchando–, la compañía Walt Disney encargó dos redoblajes; uno en español latino y otro en español peninsular. A partir de entonces, cada vez que han aparecido posibles demandas la compañía Walt Disney ha decidido redoblar los Clásicos antes de relanzarlos en nuevos formatos, pues es mucho más barato realizar un redoblaje que pagar las regalías millonarias (Iglesias Gómez, 2009: 59). Así ocurrió con *Blancanieves y los siete enanitos* (1937):

«Según el investigador mejicano Miguel Navarro, los redoblajes de *Blancanieves* comercializados en 2001 obedecen a idéntica razón: la negativa de los estudios Disney a pagar a Lupita Pérez Arias (la voz de Blancanieves en las canciones de la película) por el derecho a reutilizar su trabajo con nuevos fines comerciales.» Iglesias Gómez, 2009: 58, nota al pie nº47

El hecho de que esta película ya hubiera sido redoblada por Edmundo Santos en su redoblaje unificador del 1964 la convierte, junto con *Fantasia* (1940)<sup>21</sup>, en el Clásico de Disney con más redoblajes españoles existentes hasta la fecha, tal y como les muestro en la tabla número 6. El caso de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) es especialmente interesante por poseer dos tipos de redoblajes; tanto unificador como litigado. Estos últimos han sido bautizados como tal en esta investigación porque son fruto de un posible litigio entre actores y actrices de doblaje y la compañía Disney por el pago de sus regalías. Este es el principal motivo por el que se producen hoy en día redoblajes:

«En la actualidad, la razón que mueve a la Disney a redoblar sus clásicos es clara, y tiene que ver con la negativa de la compañía a pagar las regalías derivadas de la propiedad intelectual a aquellos que legítimamente pudieran reclamarlas: antes que pagar por seguir comercializando el doblaje clásico original, Disney prefiere encargar uno nuevo. En las repetidas ocasiones en que los titulares de la propiedad intelectual de alguna parte de la obra (un largometraje de los

---

<sup>21</sup> *Fantasia* (1940) cuenta con un doblaje más, realizado en España en 1977 en los Estudios EXA de Madrid, pero que no he incluido en la tabla porque se desconoce quién la tradujo y quién la dirigió.

estudios Disney, en este caso) han interpuesto demandas en juzgados para evitar que se sigan comercializando doblajes clásicos o productos relacionados con ellos sin que se pague un solo céntimo en concepto de regalías de explotación, la disyuntiva entre conservar el doblaje original o redoblar se ha resuelto siempre a favor de esto último.» **Iglesias Gómez, 2009: 57-58**

Aunque el esgrimido por Iglesias Gómez (2009: 57-58) es el principal motivo por el que Disney produce redoblajes, no es el único. Así, parece lógico afirmar que los redoblajes de *Fantasia* (1940) obedecen, a pesar de la época en la que están hechos, a motivos más bien estéticos, lo que nos lleva al tercer tipo de redoblajes.

		<b>DEN</b>	<b>1er REL</b>	<b>2º REL</b>	<b>REP</b>
<b><i>Blancanieves y los siete enanitos</i> (1937)</b>	<b>Año</b>	1938	1964	2001	2001
	<b>Dirección</b>	Jack Cutting	Edmundo Santos	Moisés Palacios	Alfredo Cernuda
	<b>Traducción</b>	Rafael Elizalde McClue	Edmundo Santos	Jesús J. Vallejo C.	Lucía Rodríguez
	<b>Estudios</b>	Estudios Disney (Los Ángeles)	Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.	Prime Dubb México S.A.	Sintonía S.A.
<b><i>Fantasia</i> (1940)</b>	<b>Año</b>	1940	1977	2010	2011
	<b>Dirección</b>	Luis César Amadori	Edmundo Santos	Mario Castañeda	Alfredo Cernuda
	<b>Traducción</b>	-	Edmundo Santos	César Alarcón	Iria Domingo Recondo
	<b>Estudios</b>	Estudios Disney (Los Ángeles)	Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.	Taller Acústico	Soundub

**Tabla 6. Doblajes y redoblajes de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) y *Fantasia* (1940)**

### *Redoblajes estéticos*

Los motivos por los que *Fantasia* (1940), una película con muy pocas intervenciones habladas, ha sido doblada tantas veces son muy distintos. Por una parte, la ausencia de diálogos sugirió en un primer momento un doblaje más rápido y limitado a la voz del narrador, como el realizado por Amadori el mismo año de su estreno. Por su parte, Edmundo

Santos no podía alegar una falta de dicción o ritmo a un producto puramente musical, por lo que su redoblaje del 1977 podía obedecer sencillamente a su ambición personal de crear un modelo único de doblaje, uno que llevara su sello en todos y cada uno de los Clásicos, meta que se vería interrumpida por su muerte en 1977 con el redoblaje de *Pinocho* (1940) por producir, película que se quedaría para la historia con la firma de Luis César Amadori. Ahora bien, ¿qué llevó a la compañía Disney a redoblarla en 2010 y 2011?

Tras el estreno de *Fantasia 2000* (1999), el Clásico original *Fantasia* (1940) fue revisado de nuevo, y en cuanto se replantea su lanzamiento se decide crear versiones en español que obedezcan a las nuevas corrientes traductológicas del momento. Es decir, asegurarse de que existen dos versiones localistas; una en español latino y otra en español peninsular. Esta decisión podría tener que ver en realidad con el perfil de la película, que fue presentada como un concierto visual, y por tanto recibió un trato específico. De hecho, tal y como he comentado anteriormente, ya en el 1977, cuando fue redoblada por primera vez, se produjeron dos redoblajes, pero el REP no ha sido incluido en la tabla al no tener información específica sobre quién la tradujo o dirigió.

En cualquier caso, esta práctica tiene su antecedente en el redoblaje de *La sirenita* (1989):

«El redoblaje de *La sirenita* en español peninsular es la única excepción a esta norma hasta la fecha, pues parece que obedeció más bien a un deseo por parte de Disney Ibérica de experimentar para comprobar qué acogida tendría en España una versión de la famosa película doblada en la variante lingüística peninsular. *La sirenita* se estrenó en España en 1989 con doblaje en español de Hispanoamérica, la misma versión que se comercializó pocos años después en VHS. El 26 de junio de 1998 volvió a estrenarse en los cines españoles con un nuevo doblaje en español peninsular dirigido por José Luis Gil. Fueron muchas las personas que, habiendo visto la película en su versión de 1989, en lugar de volver a verla en cine decidieron esperar al segundo lanzamiento en VHS para adquirirla. Su sorpresa fue mayúscula cuando comprobaron que en esta ocasión el VHS llevaba el redoblaje de 1998. La reacción de los consumidores fue tan negativa que Disney Ibérica se vio obligada a retirar todas las copias del mercado, a rescatar la copia máster del VHS anterior, y a volver a comercializarla. Pocos meses después, Warner volvió a comercializar el redoblaje de 1998, esta vez en formato DVD. Se espera que en un futuro sea Buenavista (la propia distribuidora de Disney) la que comercialice en una nueva edición en DVD el doblaje de 1989.» **Iglesias Gómez, 2009: 58, nota al pie n°48**

En realidad, actualmente los DVD que se comercializan lo hacen en ambas versiones, pero cuando se emite la película en cadenas de televisión, sean públicas o privadas –tal y como ocurre, por ejemplo, con el recién estrenado canal *Movistar Disney* de la plataforma *Movistar+* de España– la película se emite en la versión en español peninsular de 1998, con la consiguiente queja del público.

Los redoblajes estéticos son, por tanto, aquellos que se producen en la actualidad con una sencilla voluntad de actualizar la imagen de los Clásicos Disney, sin otra pretensión de que el acento de los personajes no resulte extranjerizante para el público de España. Ocurre lo mismo con *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Señor Sapo* (1949), que se emite en *Movistar Disney* con el recién estrenado redoblaje en español peninsular del 2018. Debido a la proximidad de este redoblaje estético en el tiempo, la ficha técnica no figura en ninguna fuente académica ni mediática, por lo que me he tomado la molestia de pedírsela al Departamento de Doblaje de Disney España y me permito adjuntar la información en la siguiente tabla comparativa:

	<b>VO</b>	<b>DEN</b>	<b>REP</b>
<b>Título</b>	<i>The Adventures of Ichabod and Mr. Toad</i>	<i>Dos personajes fabulosos</i>	<i>La leyenda de Sleepy Hollow</i> y <i>el Señor Sapo</i>
<b>Año</b>	1949	1951	2018
<b>Estudio</b>	-	Estudios Churubusco (Ciudad de México)	SDI Media Iberia
<b>Dirección</b>	-	Edmundo Santos	Juan Amador Pulido
<b>Traducción</b>	-	Edmundo Santos	Alicia González-Camino
<b>Adaptación / Ajuste</b>	-	Edmundo Santos	Juan Amador Pulido
<b>Dirección musical</b>	-	Juan García Esquivel	Alfonso Casado
<b>Letrista</b>	-	Edmundo Santos	Alfonso Casado
<b>Actores y actrices de doblaje según personaje</b>			
<b>Narrador historia del Sr. Sapo</b>	Basil Rathbone	Jorge “Che” Reyes	Fernando de Luis
<b>Sr. Sapo</b>	Eric Blore	<i>Desconocido</i>	Eduardo Bosch
<b>Cirilo Mientepoco</b>	J. Pat O’Malley	Florencio Castelló	Abraham Aguilar
<b>Sr. Rata</b>	Claud Allister	Víctor Ramírez	Eduardo del Hoyo
<b>Sr. Topo</b>	Colin Campbell	Víctor Ramírez	Jesús Carrasco
<b>Tejón Mac Badger</b>	Campbell Grant	Florencio Castelló	Rafael Azcárraga
<b>Winkie el tabernero</b>	Ollie Wallace	<i>Desconocido</i>	Jon Ciriano
<b>Fiscal</b>	John McLeish	Víctor Ramírez	Pedro Tena
<b>Juez</b>	Leslie Denison	Manuel de Juan	Vicente Gil
<b>Narrador historia de Ichabod Crane</b>	Bing Crosby	Germán Valdés “Tin Tan”	Antonio Villar
<b>Ichabod Crane</b>	Bing Crosby	Germán Valdés “Tin Tan”	Antonio Villar
<b>Fornido Hueso</b>	Bing Crosby	Germán Valdés “Tin Tan”	Roberto Encinas

Tabla 7. Doblajes al español de *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Señor Sapo* (1949)

Los redoblajes estéticos son, con diferencia, los menos aceptados por el público más fiel, que en cualquier caso sólo ve con buenos ojos los unificadores realizados por Edmundo Santos. Este rechazo nos lo explica muy bien Iglesias Gómez (2009: 55):

«A mi juicio, el *quid* de la cuestión, el motivo por el que la práctica del redoblaje provoca en la actualidad tantas quejas entre los consumidores de cine para disfrute doméstico es que, al contrario de lo que ocurre con las retraduccionen en literatura, en el caso de la retraducción audiovisual de largometrajes las productoras y distribuidoras han dejado de reconocer el derecho que tiene el comprador a elegir qué versión desea llevarse a casa. Cuando uno era libre de elegir entre comprar, por ejemplo, el doblaje de *Dumbo* dirigido por Amadori, el dirigido por E. Santos, o los dos, se reconocía al consumidor su derecho a adquirir la versión que más le gustase, igual que el comprador que en las librerías puede escoger entre las diferentes traducciones de una misma obra. Por desgracia, esta libertad de elección está desapareciendo rápidamente como consecuencia de una nueva y generalizada política de redoblajes que comporta la retirada del mercado de todos los doblajes anteriores a la vez que la imposición de uno solo: el más nuevo, el “redoblaje” más reciente, el único que se comercializa.» **Iglesias Gómez, 2009: 55**

En otras palabras, el motivo por el que los redoblajes no son aceptados por el público es, según Iglesias Gómez (2009: 55) porque no se le permite al espectador escoger el que más le convenza. Yo añadiría que en el caso de los Clásicos Disney pesa mucho, sin duda, el hecho de que hayan perdurado en el tiempo generación tras generación y sean mucho más actuales –al contrario de lo que podría pasar, por ejemplo, con los doblajes de *Casablanca* (1942), que tiene un público generacional muy concreto, y del que las nuevas generaciones prefieren disfrutar en VO debido al perfil universitario que la consume–. Es decir, las nuevas generaciones han conocido el doblaje Disney de Edmundo Santos, porque los redoblajes se han producido mucho después. Y cabría tener en cuenta que las películas de animación es un producto muy ligado a nuestra infancia, por lo que es posible que parte del público buscara consumirlas tal y como las recuerda de pequeño.

Sea cual sea el tipo de redoblaje que produce, unificador, litigado o estético, la compañía Walt Disney se cuida mucho de volver a cometer los errores del pasado:

«Como consecuencia de lo ocurrido, actualmente Disney obliga a los actores y directores de doblaje a firmar un contrato de cesión y renuncia conocido como “*release*” por el cual Disney adquiere propiedad total sobre la obra completa o cualquier aspecto o parte de ella para explotarla comercialmente en cualquier lugar del universo (descubierto o por descubrir, según se desprende del texto del contrato), por cualquier medio concebible, y sin que por ello se originen nuevas obligaciones hacia los autores.» **Iglesias Gómez, 2009: 59**

Según algunos autores, el vigente contrato es de hecho ilegal porque incumple con los derechos básicos de explotación de sus actores y actrices. En cualquier caso, no se han vuelto

a producir litigios por el lanzamiento en nuevos formatos de los Clásicos de Disney, y el público sigue sin aceptar los doblajes estéticos, por lo que el redoblaje es una práctica que está condenada a extinguirse tan pronto como caduquen los años de vigencia de las regalías.

Esta es la historia completa de los doblajes y redoblajes al español de los Clásicos de Walt Disney. Una historia necesaria para comprender en qué momento aparecen en España y, por ende, en Cataluña. Aún así, existen unos pocos antecedentes de versiones Disney en catalán que merece la pena comentar, y que veremos en el siguiente apartado.

### 5.1.2. Las canciones de Salvador Escamilla

A pesar de que el doblaje de los Clásicos de Walt Disney en catalán apareció en 1995, existen unos breves antecedentes que merece la pena comentar. Dichos antecedentes están ligados a un lenguaje universal y en el que pondremos el acento en los capítulos siguientes: el lenguaje de la música. Mucho antes de que la compañía Disney accediera a producir versiones catalanas de sus películas, algunos artistas de renombre y talento muy dispares ya se habían atrevido a versionar y adaptar sus canciones favoritas. A pesar de que estas no pueden ser consideradas doblaje, porque no van ligadas a un producto visual –y por tanto no están sujetas a las normas de sincronía labial, isocronía, sincronía cinética y de contenido–, sí son interesantes desde el punto de vista divulgativo, porque propusieron algunas traducciones y adaptaciones en lengua catalana que sin duda influyeron en los doblajes subsiguientes.

Este apartado y el siguiente han sido posibles gracias al afán y al buen tino con el que el valenciano Sandre Llopis ha elaborado su página web [espaiddisney.com](http://espaiddisney.com), un espacio que recoge mucha información perfectamente documentada sobre el mundo Disney en catalán –o valenciano, como él mismo lo bautiza–. Esta página web cuenta con un apartado específico de música en el que se mencionan las canciones traducidas al catalán, ya sea las anteriores a los doblajes, que mencionaremos a continuación, como ejemplos de las traducidas por aficionados, entre las que se encuentra una de las elaboradas por mí mismo cuya letra pueden consultar en los anexos.

De todos los artistas que probaron suerte traduciendo Disney al catalán, destaca el presentador y cantante Salvador Escamilla, autor del primer disco de canciones Disney editado en catalán. Salvador Escamilla i Gómez (1931-2008) fue un periodista, locutor de radio, presentador, cantante y actor catalán nacido en Barcelona. Con su programa de radio *Radioscope* en Radio Barcelona popularizó a unos primerizos Joan Manel Serrat, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Jaume Sisa, La Trinca, Núria Feliu, Guillermina Motta, entre muchos

otros. Grabó un total de 16 discos de canciones y trabajó para muchas locutoras tales como Radio Barcelona, Radio Miramar, Radio Rubí, Radio Avui, Ràdio Associació de Catalunya, Catalunya Ràdio o Ràdio Arenys. Gracias a su trayectoria profesional y artística, recibió en 1994 la Creu de Sant Jordi otorgada por la Generalitat de Catalunya, y en 2003 la Medalla de Honor de Barcelona. Desde su fallecimiento en 2008, la Academia de las Artes y las Ciencias Radiofónicas de España otorga el Premio Salvador Escamilla de Radio<sup>22</sup>.

Tras su estreno el 27 de agosto de 1964, la película *Mary Poppins* se proyectó en España en español peninsular y no en latino. Esto es debido a que se trataba de una película que combinaba acción real con dibujos animados, por lo que no es considerada un Clásico<sup>23</sup>, y por tanto se estrenó en España como el resto de películas de acción real; con un doblaje producido en el mismo estado, el 2 de diciembre de 1965. Salvador Escamilla editó, ese mismo año 1965, su disco *Les cançons de Mary Poppins* (discográfica Edigsa, 1965), con traducción de Josep Maria Andreu y arreglos de Lleó Borrell, e interpretadas por el propio Salvador Escamilla y la orquesta de Francesc Burrull. El hecho de que el disco se editara con tan poco margen hace suponer que las canciones eran traducidas directamente de las versiones americanas, antes de que fueran elaboradas las españolas. No es de extrañar, ya que Salvador Escamilla era un experto editando bandas sonoras en catalán de los musicales de moda; antes de *Mary Poppins* (1964), había editado *Salvador Escamilla canta les cançons de West Side Story* (Edigsa, 1963) y *My Fair Lady* (Edigsa, 1964), y después aún vendrían otros como *Broadway a Barcelona* (Edigsa, 1965) o *Doctor Dolittle* (Edigsa, 1967).

En ese primer LP con canciones Disney en catalán encontramos:

- *Feliç festa* (*Jolly Holiday* en VO o *Día de fiesta* en España).
- *Xim ximini* (*Chim Chim Cher-ee* en VO o *Chim Chimenea* en España).
- *Supercalifragilisticexpialidosos* (*Supercalifragilisticexpialidocious* en VO y *Supercalifragilísticoexpialidoso* en España).
- *Una mica de sucre* (*A spoonful of sugar* en VO y *Con un poco de azúcar* en España).

Los compositores de la BSO fueron Richard M. Sherman y Robert B. Sherman. Los hermanos Sherman fueron los compositores de muchas bandas sonoras de películas Disney, y

---

<sup>22</sup> Desde el 2013, el galardón lo entrega la Academia Catalana de Radio.

<sup>23</sup> La compañía Walt Disney otorga actualmente el título de “Clásico Honorífico” a *Mary Poppins* (1964), así como a las otras cuatro películas que combinan acción real con dibujos animados, a saber; *Canción del Sur* (1946), *Danny* (1948), *La bruja novata* (1971) y *Pedro y el dragón Elliot* (1977). Esta última es la única que, a pesar de no ser considerada un clásico, se dobló únicamente en español neutro y se proyectó así en las salas de cine de España.

con *Mary Poppins* (1964) llegaron a ganar el Oscar a la mejor banda sonora, así como el Oscar a la mejor canción original por *Chim Chim Cher-ee*.

A pesar de que las letras de Salvador Escamilla estaban traducidas directamente del inglés, hay que subrayar que el contenido no era siempre fiel. Esto es debido a que no eran adaptaciones para el doblaje, es decir, no sufrían un proceso de **ajuste**. Y por tanto no presentaban las características restricciones de la traducción para el doblaje:

- **No respetaban la sincronía de contenido.** Si en la película el personaje lanzaba un beso, la adaptación para el doblaje debía marcar este hecho en el verso, pero en la canción de Escamilla podía omitirse alegremente, o desplazarlo a unos versos futuros.
- **No respetaban la sincronía labial.** Por lo que los versos no tenían por qué acabar en una vocal concreta como sí lo harían en el doblaje, sobretodo en uno de acción real como era este.
- **Ausencia absoluta de frases cantadas.** Es decir, en la película algunos versos están a caballo entre el diálogo y la canción. Deben tener métrica idéntica pero no siempre se exige que rimen. Estas partes contienen información importante. Escamilla sorteaba libremente estas partes.
- **Ausencia de variación de ritmo.** La adaptación para el doblaje exigía cambiar el ritmo de la melodía en determinadas partes. Las canciones de Escamilla mantenían un ritmo constante que hacía a la canción más pegadiza.
- **Ausencia de argumento.** Las canciones de la película son narrativas; avanzan información sobre el argumento o dan detalles sobre el personaje. Las de Escamilla contenían información fácil de asimilar y de recordar; buscaban ser pegadizas y comerciales. También se permitía la adición de elementos culturales inexistentes en la VO.

Tomemos por ejemplo la canción *Xim ximini* e intentemos comparar la versión original, la versión de Salvador Escamilla y una traducción propia que está incluida en los anexos –anexo 5, página 33–.

<b><i>Chim Chim Cher-ee</i></b> <b>(1964)</b> <b>Richard M. Sherman y</b> <b>Robert B. Sherman</b>	<b>Xim ximini</b> <b>(1965)</b> <b>Salvador Escamilla</b>	<b>Xim-Xemeneia</b> <b>(2017)</b> <b>Jorge Pérez de la Torre</b>	<b>Diferencias</b> <b>apreciables por el</b> <b>ajuste para doblaje</b>
<i>Chim chim-in-ey,</i> <i>chim chim-in-ey</i> <i>Chim chim cher-ee!</i> <i>A sweep is as lucky,</i> <i>as lucky can be.</i>	Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerí! Tinc mil xemeneies, fumegen per mi.	Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerí! La sort m'acompanya, la sort fa per mi.	Coherencia de contenido; en esta escena el cantante le da la mano a un personaje. Sincronía labial; la marcada “u” de <i>cher-</i> <i>oo</i> y <i>you</i> obliga en el doblaje a buscar oberturas similares.
<i>Chim chim-in-ey,</i> <i>chim chim-in-ey</i> <i>Chim chim cher-oo!</i> <i>Good luck will rub</i> <i>off when I shakes</i> <i>'ands with you.</i>	Xim xímini, xim xímini, és la cançó dels que les netegen de sutge i carbó.	Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerú! Quan la mà t'encaixo, la sort va per tu!	
<i>Or blow me a kiss</i> <i>and that's lucky too!</i>	Sóc el més feliç i sóc el millor!	Si em fas un petó, la sort és millor!	Coherencia de contenido; en esta escena el personaje “atrapa” el beso de una chica con la mano.
<i>Now, as the ladder of</i> <i>life 'as been strung</i> <i>You might think a</i> <i>sweep's on the</i> <i>bottommost rung</i> <i>Though I spends me</i> <i>time in the ashes and</i> <i>smoke</i> <i>In this 'ole wide</i> <i>world there's no</i> <i>'appier bloke</i>	El meu ofici no té cap secret; escura que escura tot fent el distret.  Si sents baralles i crits de la gent, tu, dalt les teulades, neteja i ves fent.	Tal com va muntada l'escala social, l'escura-xemeneies no és gaire alt.  Però malgrat la cendra, el sutge i el fum, cap home a la terra desprèn tanta llum.	-
<i>I choose me bristles</i> <i>with pride, yes, I do</i>  <i>A broom for the shaft</i> <i>and a brush for the</i> <i>flute</i>  <b>(Dialogue)</b>	Tinc les estrelles quan torna la nit;  de dia tinc núvols o el cel esbandit.  Fums que voleien i estels de paper, i veus a les noies pujant el carrer.	Escullo les eines: escombra i raspall.  Netegen la llar i també el fúmeral...  <b>(Diàleg)</b>	Cantidad de versos; la supresión del diálogo y la voluntad de elaborar una canción completa y pegadiza hacen que la letra diste mucho de la original.

<p><i>Up where the smoke is all billered and curled</i>  <i>'Tween pavement and stars is the chimney sweep world</i>  <i>When there's 'ardly no day nor 'ardly no night</i>  <i>There's things 'alf in shadow and 'alfway in light</i>  <i>On the rooftops of London coo, what a sight!</i></p>	<p>Negre de sutge, <u>no tinc fums al cap (1)</u>;                    Jo sóc com tants homes que hi ha a la ciutat.                  Però quan treballa sóc l'home més alt,    <u>I sóc el rei negre la Nit de Nadal (2)</u>.                    I sóc el rei negre la Nit de Nadal!</p>	<p>Dalt on la boira transforma aquest fum,                  on vius entre estrelles i el terra és ben lluny.                    Quan no és del tot dia, i no és del tot nit,                    l'escura-xemeneies viu ben feliç.                    I guaita tot Londres... dormint amb delit.</p>	<p>Distancia notable con la letra original.                  Variación del ritmo original en pro de una melodía repetitiva y pegadiza.                  Aparición de referencias culturales localistas inexistentes en la VO (1,2).</p>
---	--	---	---

Tabla 8. Comparativa entre una canción de Salvador Escamilla, la VO y una traducción propia

No quisiera con este ejemplo hacer creer que esta investigación se centrará en comparar traducciones entre sí, pues caería en los errores que ya he criticado en otros estudios sujetos a análisis. Simplemente sirva esa tabla como ejemplo de la incoherencia de sentido entre las versiones catalanas de Salvador Escamilla y las VO. A pesar de todo ello, las versiones de Salvador Escamilla respetan bastante la esencia de cada personaje y película. No es de extrañar, pues, que sus letras fueran usadas para elaborar los subtítulos de la versión que emitió TV3 en 2005, ya que a pesar de que la película se dobló al catalán por Quim Roca en los estudios 103 Todd-AO Estudios S.L., las canciones se emitieron en VO –puesto que un doblaje para televisión tiene un presupuesto limitado que no se permite el lujo de un letrista y un director musical–. Como curiosidad, la actriz de doblaje de la protagonista Mary Poppins fue la misma en la versión catalana (2005) que en la española (1965), Rosa Guiñón, aunque su voz empezaba a sonar algo quebrada.

Después de Salvador Escamilla, Rita Pavone también lanzaría una versión en catalán de la canción *Supercalifragilisticexpialidosos* en su disco *Rita Catalana* (1966), con un tempo más vivo y una interpretación más libre, pero con la misma letra de Salvador Escamilla<sup>24</sup>.

Algunos años más tarde, en 1968, Salvador Escamilla colaboraría con la cantante Jacinta para editar el LP *Les cançons de Walt Disney* (Edigsa, 1968). Pilar Viñas i Torres (Barcelona, 1948) artísticamente conocida como “Jacinta” puso voz a los personajes femeninos del disco, y eso le dio una proyección mayor al conjunto. Es especialmente mencionable que en este LP se incluían no sólo canciones, sino también breves introducciones

<sup>24</sup> Como curiosidad, Rita Pavone adaptó el verso de Escamilla «*després ja feien cua demanant-me per promès*» por este otro «*si al cap de poca estona ja pescava el meu promès*».

de un narrador e incluso fragmentos del diálogo de las películas –como los diálogos rimados de *Los tres cerditos*–. Esto implica que Salvador Escamilla fue el responsable de los primeros fragmentos cantados y dialogados de Disney traducidos al catalán. En este disco aparecían las siguientes canciones:

- *Un somriure ben clar* (*Sonreír y cantar*, de Blancanieves y los siete enanitos).
- *Xiulem tot treballant* (*Silbando al trabajar*, de Blancanieves y los siete enanitos).
- *Hi, ho* (*Ay-ho*, de Blancanieves y los siete enanitos).
- *El cor m'ho diu* (*Mi príncipe vendrá*, de Blancanieves y los siete enanitos).
- *Els tres porquets* (*Los tres cerditos*).
- *Pluja d'abril* (*Las gotitas*, de Bambi).
- *Cançó d'amor* (*Canto de amor*, de Bambi).
- *Bíbidi bóbidi bu* (ídem, de La Cenicienta).
- *Amor per fi* (*Esto es amor*, de La Cenicienta).
- *Somiar és desitjar* (*Soñar es desear la dicha*, de La Cenicienta).
- *L'estel blau* (*La estrella azul*, de Pinocho).
- *Xiula'm per què vingui* (*Dame un silbidito*, de Pinocho).

Esta sería la última incursión de Salvador Escamilla en el universo Walt Disney, al menos de forma profesional y retribuida. Es importante subrayar que sus versiones, aún cuando más o menos fieles al espíritu del producto original, no se vieron jamás acotadas a los límites lógicos del ajuste para doblaje; no respetaban la isocronía, la sincronía labial o de contenido, sencillamente porque nunca fueron acompañadas de ninguna imagen animada. Por tanto, no se puede considerar que Escamilla produjera el primer doblaje catalán de Disney. Sin embargo, su aportación a la historia de Disney en catalán es innegable y a través de esta tesis quedará anotada para siempre.

### 5.1.3. El Maestro Elisard Sala

Aunque Salvador Escamilla fue el primero en editar un LP con canciones de Walt Disney al catalán –según las fuentes que se han podido consultar–, no fue el único. El Maestro Elisard Sala dirigió a su coral infantil “La Trepça” en el LP *Walt Disney en català* (Movieplay, 1971).

Elisard Sala i Casassas (1913-1970) fue un músico barcelonés que también ejerció de ceramista y de escritor. Estudió en la Escuela Municipal de Música de Barcelona y fue discípulo de Pons, Vives y Bosser. En 1954 fundó el *Grup de Cantaires* de la Unión Excursionista de Cataluña, al cual dirigió durante años. También dirigió el Orfeón de Sants entre los años 1957 y 1964, y en 1960 creó la coral infantil “La Trepça”, con la que estrenó obras musicales relacionadas con el excursionismo. Así, son obras suyas *Cantem la muntanya* (1958), *Cançoner de la Vall d’Aran* (1963) y *Missa dels excursionistes* (1966). Fue el autor de más de cuatrocientas canciones excursionistas, recopiladas en diversos cancioneros.

Antes de fallecer a causa de un accidente, le dio tiempo a dirigir a su coral “La Trepça” en el LP *Walt Disney en català* (Movieplay, 1971), que nunca vería publicado. En él, se mezclaban canciones cuya traducción era la de Salvador Escamilla con otras de nueva adaptación. La lista concreta es la siguiente:

- *Supercalifragilistic-expialidosos* (*Supercalifragilísticoexpialidoso*, de Mary Poppins). Versión de Salvador Escamilla –con un estribillo menos–.
- *Bibidibabidibu* (*Bíbidi bóbidi bu*, de La Cenicienta). Versión propia.
- *Per on tu vagis*<sup>25</sup> (*Por donde tú vayas*, de Peter Pan).
- *La-La-Lu* (ídem, La dama y el vagabundo).
- *Peter Pan*.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> En la contraportada del LP, el pronombre “tu” sale incorrectamente acentuado: «*Per on tú vagis*».

<sup>26</sup> La ausencia inicial del material original me hizo dudar de a qué canción de la película correspondía esta que el Maestro Sala llamaba *Peter Pan*, pues no existe ninguna así titulada en la BSO. Mis pesquisas iniciales me hicieron sospechar que podría tratarse de la que acompaña los créditos iniciales, *The Second Star to the Right – Estrella que me vio nacer* en el DEN de Edmundo Santos–, pues otros clásicos de Disney empezaban con una canción cuyo título era homónimo al de la película. Sin embargo, también sería una plausible adaptación de *You can fly! You can fly! You can fly!* –*Volarás, volarás, volarás* en el DEN– por una cuestión de métrica, o bien *Your Mother and Mine –Su nombre es mamá* en el DEN –porque, a pesar de no ser una canción principal, se trata de una nana que encaja en el perfil de disco musical infantil, acompañando así al *La-La-Lu* de *La dama y el vagabundo* (1955), que figura como la cuarta canción de la cara A del LP. Gracias a la nunca suficientemente agradecida colaboración de Sindre Llopis, accedí al LP original y pude escuchar todas las canciones. Resulta que la *Peter Pan* del Maestro Sala no se corresponde a ninguna canción con letra de la VO, sino a una adaptación de la pista número 3 de la BSO titulada *On the Rooftop*, que incluye las notas tocadas con la flauta de Pan y que corresponden al tema musical del protagonista. Se trata de una adaptación libre musicalmente hablando, y una invención absoluta en lo que a la letra se refiere. Esta sería la única canción del LP que no es la traducción de una canción Disney original.

- *Xiula una miqueta (Dame un silbidito, de Pinocho)*. Versión propia.
- *Dig-Dig-Dig (Cavar, cavar de Blancanieves y los siete enanitos, a veces recogida como parte de Ay-ho según la base de datos consultada)*.
- *Una mica de sucre (Con un poco de azúcar, de Mary Poppins)*. Versión de Salvador Escamilla –con un estribillo menos–.
- *Valents Cavallers (Los tres caballeros, de la película homónima)*.
- *Cançó d’aniversari (Feliz no cumpleaños, de Alicia en el país de las maravillas)*.
- *Xindarel-la (Cenicienta, de La Cenicienta)*.
- *Xim Ximini (Chim Chimney, de Mary Poppins)*. Versión de Salvador Escamilla –con un estribillo menos–.
- *Xiulant i treballant (Silbando al trabajar, de Blancanieves y los siete enanitos)*. Versión propia.
- *Hei-Ho (Ay-ho, de Blancanieves y los siete enanitos)*. Versión propia.

A la coral “La Trepa” del Maestro Sala la acompañaba una orquesta dirigida por el Maestro Casas Augé, y un tal Ruffo firmaba la dirección artística, tal y como figura en la contraportada del LP (**Fig. 2**).



**Figura 2. Contraportada del LP Walt Disney en català (Movieplay, 1971)**

Dicha contraportada estaba editada en español, pero los nombres de las canciones figuraban en catalán –a veces con faltas de ortografía– y también aparecían algunos de los títulos en VO. Todo ello ayudaba a cocinar una miscelánea muy internacional que nada tenía que ver con el contenido localista del disco. Como guinda, cada canción estaba producida por una editorial distinta, a saber, Hispavox, Música del Sur o la Editorial Salabert de París.

Tal y como señala Sandre Llopis en su web, las versiones catalanas del Maestro Elisard Sala están mucho más condicionadas por las versiones españolas. Como ejemplo, llama la atención que una canción como *Following the leader* de *Peter Pan* (1953) fuera traducida por la métricamente incorrecta *Per on tu vagis*, que era una traducción literal de la adaptación de Edmundo Santos *Por donde tú vayas*. Sorprende especialmente ese título fuera de métrica cuando la frase que se repetía en la canción era «*Per allà on vagis*», que encajaba perfectamente. Sospecho que se buscó que los títulos de las versiones catalanas tuvieran el mayor parecido posible a los españoles, con un afán puramente comercial, para que el público que compraba el LP pudiera reconocer qué canciones populares iba a escuchar en su interior. Pasa lo mismo con la canción *Whistle while You Work* de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), traducida como *Xiulant i treballant*, título sospechosamente parecido a *Silbando al trabajar* pero en cuya canción se puede escuchar perfectamente «*Xiulem quan treballem*».

Pero ese parecido con las versiones españolas no se limitaba al título. El Maestro Elisard Sala tradujo el mismo contenido de las canciones de Walt Disney a partir de las versiones españolas, en vez de hacerlo desde el original en inglés tal y como lo hizo Salvador Escamilla. Veamos un ejemplo con las versiones de Sala y Escamilla de la canción *Bíbidi Bábidi Bu*, de *La Cenicienta* (1950), con la versión española y la VO (**Tabla 9**).

En dicha tabla se puede apreciar que el estribillo de Salvador Escamilla, «*Bíbidi bóbidi bu*», es claramente una traducción de la VO «*Bibbidi-bobbidi-boo*». Sin embargo, el Maestro Elisard Sala parece sacar su «*Bibidibabidibu*» de la traducción española de Edmundo Santos «*Bíbidi Bábidi Bu*». De igual forma, la frase del estribillo de Sala «*Tot pot lograr-se, tan sols s'ha de dir*» es una traducción literal de la frase de Santos «*Todo se logra con solo decir*», una traducción que además no es normativa, pues el verbo «lograr» se traduce en catalán como «aconseguir», «assolir» o «reeixir». Ocurre lo mismo con la traducción de «*Per lograr un gran amor*». La versión de Escamilla no se ve influida por la versión de Santos, aunque en general es una adaptación mucho más libre, que en un deseo de familiarizar las referencias culturales y hacer la canción más localista, sustituye los vocablos inventados de la VO por una frase que, de hecho, sí tiene sentido en catalán: «*Vincla la branca blanca que es vincla*» que literalmente significa «Cerca la rama blanca que se doblega», refiriéndose al proceso por

el cual se entierra la rama de una planta sin separarla de su tronco para obtener una planta idéntica a la planta madre.

<b><i>Bibbidi-Bobbidi-Boo</i></b> <b>(1950)</b> <b>Jerry Livingston</b>	<b>Bíbidí Bábidi Bu</b> <b>(1951)</b> <b>Edmundo Santos</b>	<b>Bíbidi bóbidi bu<sup>27</sup></b> <b>(1968)</b> <b>Salvador Escamilla</b>	<b>Bibidibabidibu</b> <b>(1971)</b> <b>Maestro Elisard Sala</b>
<i>Sala-gadoola-menchicka-boo-la</i> <i>Bibbidi-bobbidi-boo</i> <i>Put 'em together and what have you got</i> <i>Bibbidi-bobbidi-boo</i>	Salacadula chalchicomula Bíbidí Bábidi Bu. Siete palabras de magia que son: Bíbidí Bábidi Bu.	Vincla la branca blanca que es vincla Bíbidi bóbidi bu. Digues, només, que no et senti ningú: Bíbidi bóbidi bu.	Salacadula matxicabula Bibidibabidibu. Tot pot lograr-se, tan sols s'ha de dir: Bibidibabidibu.
<i>Sala-gadoola-menchicka-boo-la</i> <i>Bibbidi-bobbidi-boo</i> <i>It'll do magic believe it or not</i> <i>Bibbidi-bobbidi-boo</i>	Salacadula chalchicomula Bíbidí Bábidi Bu. Yo hago milagros con esta canción: Bíbidí Bábidi Bu.	Vincla la branca blanca que es vincla Bíbidi bóbidi bu. Digues, només, que no et senti ningú: Bíbidi bóbidi bu.	Salacadula matxicabula Bibidibabidibu. Tot pot lograr-se, tan sols s'ha de dir: Bibidibabidibu.
<i>Now, sala-gadoola means</i> <i>Menchicka booleroo</i> <i>But the thing-a-ma-bob that does the job</i> <i>Is bibbidi-bobbidi-boo</i>	Tú «Salacadula» di, y chalchicomula mu. Pero para lograr un gran amor di: «Bíbidí Bábidi Bu».	Vincla la branca al bri, blablincles al bri bru. Si vols que la sort s'adoni de tu fes: «Bíbidi bóbidi bu».	Salacaduladi matxicabulabu. Per lograr un gran amor diguem tots: «Bibidibabidibu».
<i>Sala-gadoola-menchicka-boo-la</i> <i>Bibbidi-bobbidi-boo</i>	Salacadula chalchicomula Bíbidí Bábidi Bu.	Vincla la branca blanca que es vincla Bíbidi bóbidi bu.	Salacadula matxicabula Bibidibabidibu.
<i>Put 'em together and what have you got</i> <i>Bibbidi-bobbidi</i> <i>Bibbidi-bobbidi</i> <i>Bibbidi-bobbidi-boo</i>	Todo se logra con solo decir: Bíbidí Bábidi, Bíbidí Bábidi, Bíbidí Bábidi Bu.	Digues, només, que no et senti ningú: Bíbidi bóbidi, Bíbidi bóbidi, Bíbidi bóbidi bu.	Tot pot lograr-se, tan sols s'ha de dir: Bibidibabidi, Bibidibabidi, Bibidibabidibu.

**Tabla 9.** Comparativa entre la VO y las diferentes traducciones de una misma canción; versiones catalanas de Salvador Escamilla y Elisard Sala, y la versión española de Edmundo Santos

Más allá de las diferencias notables entre la VO y las traducciones del Maestro Sala debido a la influencia de la versión española, alguna canción de hecho debe ser considerada más bien una versión libre que no una traducción, como el caso de la *Cançó d'aniversari* que dista enormemente de *The Unbirthday Song –Feliz no cumpleaños* en el DEN de Edmundo Santos –de *Alicia en el país de las maravillas* (1951). Esta debe ser tomada más bien como un

<sup>27</sup> No he podido localizar la letra de la versión de Salvador Escamilla en ninguna fuente, por lo que la he transcrito personalmente. Téngase pues en cuenta que las palabras del estribillo podrían estar escritas de forma diferente en el LP. Yo las he transcrito de forma que, además de ser fieles a la fonética que se aprecia en la canción, conformen una frase con sentido, tal y como imagino que era la voluntad de Escamilla.

producto comercial con el que se pretendía amenizar las fiestas de cumpleaños, partiendo de la base que el concepto “no cumpleaños” desaparece por completo de la letra de Sala.

Elisard Sala readaptó algunas canciones para su disco que ya tenían una versión catalana editada por Escamilla, de películas como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Pinocho* (1940) o *La Cenicienta* (1950). Sin embargo, respetó las letras de *Mary Poppins* (1964) que Josep Maria Andreu había traducido para el LP *Les cançons de Mary Poppins* (Edigsa, 1965). Esto hace pensar que el Maestro podría haber ignorado la existencia del resto de adaptaciones –que no habían tenido, como si había tenido *Mary Poppins*, un LP propio–, y que tan sólo hubiera dejado sin traducir las que él sabía que estaban adaptadas; bien por considerar que las versiones de Escamilla eran ya muy populares para cambiarlas – recordemos que Rita Pavone también las había usado–, bien porque no quería invertir dinero en traducirlas de nuevo o bien porque, en un ejercicio de coherencia que le honraría, quisiera que existiera una única versión en catalán de cada canción, en un gesto de competencia leal y de compromiso con la estandarización de Disney en su lengua. Tómese esta última opción más como el deseo personal del que suscribe esta tesis que no como un ejercicio de realismo comercial.

## 5.2. Orígenes y motivos del doblaje en catalán

Aunque en el apartado anterior se ha demostrado la existencia de contenido Disney en catalán anterior al 1986, debe recordarse que dicho contenido no estaba acompañado de ninguna imagen; las adaptaciones no habían sufrido un proceso de ajuste y, por ende, no pueden ser consideradas como doblaje.

En el siguiente capítulo se analizará las diferentes circunstancias que propiciaron la aparición del primer largometraje Clásico de Walt Disney doblado en catalán. Para ello, primero se expondrá el contexto social e histórico en que se toma la decisión de trasladar la producción de los doblajes a cada país y la aparición de los doblajes localistas. Más tarde se presentará uno de los datos inéditos de esta tesis; el primer doblaje de un largometraje de la compañía Walt Disney en catalán, anterior al 1995. Por último se explicará el caso particular de la película *Pocahontas* (1995) y la polémica que suscitó su doblaje en España.

Estos apartados servirán para esclarecer los motivos que originaron el doblaje de los Clásicos Disney en catalán, pero también para sentar las bases de los siguientes apartados, que desgranarán los doblajes en diferentes épocas e ilustrarán la trayectoria completa de Walt Disney en catalán.

### 5.2.1. Muerte de Edmundo Santos y llegada del doblaje a España

Tal y como se ha explicado detalladamente en el apartado sobre la historia del doblaje Disney en español, Edmundo Santos fue sin duda el colaborador extranjero más cercano a la figura de Walt Disney y el traductor audiovisual de dibujos animados más respetado y conocido en lengua española. Consiguió no sólo el monopolio absoluto del doblaje español de todos los Clásicos Disney que se estrenaban en los cines del mundo, sino también el redoblaje de todas aquellas películas cuyo doblaje él no había dirigido cuando se estrenaron. Así, cuando murió en 1977, y con la contada excepción de *Pinocho* (1940), todos y cada uno de los Clásicos Disney comercializados en España llevaban su firma y sello. Incluso tras la muerte del propio Walt Disney en 1966, cuando la compañía empezó a hacer cambios internos, se dejó a Edmundo Santos trabajar con la misma manga ancha con la que lo había hecho anteriormente. No es de extrañar, pues nadie se postuló como competencia efectiva y clara de su cargo, y las traducciones que producían eran ampliamente aceptadas.

El 3 de agosto de 1977 Edmundo Santos sufre una afección cardíaca y fallece (Igea, 2010; Iglesias Gómez, 2009: 53). Su última traducción al español, *Los rescatadores* (1977), se

estrenaría el 24 de noviembre de ese mismo año, tres meses después de su muerte. Mientras en los Estudios Estrellita rápidamente buscaron sustitutos, los hermanos Colmenero, en el resto de países hispanohablantes se prendieron los rescoldos de un debate que se creía absolutamente apagado; ¿en qué país debían traducirse las películas Disney al español?

Había sido el propio Edmundo Santos quien, con sus redoblajes de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937; REL del 1964), *Dumbo* (1941; REL del 1969) y *Bambi* (1942; REL del 1973), había dejado claro que un doblaje no tiene por qué ser para siempre, y si la razón lo merece puede producirse uno nuevo. Y si bien la creación de su “español neutro” pretendía universalizar el español para crear una única variante con la que comercializar las películas, lo cierto es que el público de España seguía considerando extranjero el acento de los dibujos animados, por más que considerara que era un sello propio de la compañía Disney. Seguramente Edmundo Santos era honesto al declarar que quería huir de localismos; dan cuenta de ello los buitres de *El libro de la selva* (1967).

En *El libro de la selva* (1967), tal y como ya se ha explicado en reiteradas ocasiones en esta tesis –páginas 37 y 88–, aparecen cuatro buitres que poseen un marcado acento británico en la VO. Se pretendía parodiar al grupo musical *Los Beatles*, que por aquél entonces estaban muy de moda. Edmundo Santos decidió traducir este acento por cuatro variaciones geográficas distintas, a saber: andaluz, mexicano, cubano y argentino. El personaje mexicano usaba palabras como «manito» y una cadencia de las frases tremendamente exagerada, con la clara voluntad de distinguirse del acento del resto de personajes de la película que, pues hablaban “español neutro”, no pretendían pertenecer a ninguna zona hispanohablante concreta. La realidad habla por sí sola; los actores y actrices de doblaje eran todos mexicanos, y también lo era el estudio donde se grababan las películas.

A pesar de los esfuerzos de Edmundo Santos por exportar su español neutro, los niños y niñas de España seguían manifestando que sus dibujos animados “hablaban raro”, aunque lo atribuían a menudo al género de los dibujos animados, o a una característica de las películas Disney, que recibían con cariño. Pero tras su muerte, los estudios de los diferentes países empezaron a presionar, viendo en ello un negocio muy rentable.

Tampoco ayudó a todo esto el hecho de que los redoblajes estuvieran cada vez más de moda en España: «En 1979, TVE toma la decisión de volver a doblar aquellas películas ya dobladas durante la dictadura con el fin de respetar la fidelidad de las mismas, debido a la censura que algunas de ellas habían padecido» (Montero 2017: 12). En efecto, la censura había producido algunos doblajes que precisaban ser reeditados, y aunque los Clásicos de Walt Disney nunca se encontraron entre ellos porque se producían lejos de Europa, otros

países como Francia y Alemania sí se encontraban con este problema en sus dibujos animados.

Todo esto abre un nuevo tipo de redoblajes; los *redoblajes políticos*. Recordando lo mencionado hasta el momento, los Clásicos de Walt Disney en español han sufrido hasta la fecha tres tipos de redoblajes:

- **Redoblajes unificadores.** Iniciados por Edmundo Santos en 1964 con el fin de crear un único doblaje “canónico” en español.
- **Redoblajes litigados.** Iniciados por Peggy Lee en 1988 en Estados Unidos en VO, y por Evangelina Elizondo en 1990 en lengua española. Son aquellos que se producen cuando un pleito obliga a pagar las regalías del primer doblaje a una actriz o actor de doblaje a causa de algún relanzamiento o comercialización no contractual.
- **Redoblajes estéticos.** Iniciados por Disney Ibérica en 1989. El único objetivo es crear una versión que suene mejor, más actualizada o más localista.

A estos tres tipos de redoblajes de los Clásicos Disney hay que añadir ahora los **redoblajes políticos**, es decir, aquellos que se hacen para reparar el daño que la censura u otras voluntades igualmente políticas hicieron al primer doblaje. A pesar de que este tipo de redoblaje no afectó a las versiones españolas de los Clásicos, sí afectó a la francesa y a la alemana, que a partir de los años setenta empezaron a redoblar aquellas películas que habían sufrido censura.

Precisamente el blog francés *Les Grands Classiques* tiene un artículo muy interesante en el que relata los motivos de los redoblajes de los Clásicos Disney en lengua francesa. Bajo el título *Doublages, re-doublages et re-re-doublages: mais à quais bon?* enumera varios motivos, de los cuales son de especial mención –por estar directamente relacionados con los redoblajes franceses de Disney– los siguientes<sup>28</sup>:

- **La pérdida del material original.** La Segunda Guerra Mundial convirtió en ardua la tarea de conservación de materiales sonoros como los de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). Dicha guerra no afectó a las versiones españolas, que se producían en México.

---

<sup>28</sup> *Doublages, re-doublages et re-re-doublages: mais à quais bon?*, en el blog específico *Les Grands Classiques*, 2016 [en línea]. En : < <https://www.lesgrandsclassiques.fr/dossier7.php>> (Última consulta, 4 de abril de 2019)

- **El deterioro parcial o total del material original.** Aún cuando se conservaran las bobinas originales y estas no se extraviaran durante la guerra, sin el correcto proceso de conservación muchas se habían estropeado notablemente.
- **El coste de la restauración.** Recuperar el material original requería del tiempo y dinero de unos expertos mucho menos asequibles que la rápida producción de un nuevo doblaje.
- **La compleja cuestión de la ley francesa.** Que al exigir productos en francés hechos en el mismo país obligó a redoblar el material que se había doblado directamente en EUA, en las famosas versiones multilingües.
- **Los litigios con actores y actrices de doblaje.** Es decir, los redoblajes litigados.
- **La continuidad vocal.** La aparición de secuelas de Clásicos Disney años después del estreno de la original se topó de bruces con la muerte de algunos de los actores de doblaje. Se decidió pues que los actores de doblaje que los sustitúan para la nueva entrega pusieran voz a los personajes de la primera, produciendo tan sólo redoblajes parciales.

A pesar de que esta tesis no se ha centrado en ningún momento en los doblajes Disney del resto de Europa, resulta práctico poner el caso francés como ejemplo de que las versiones españolas no son, de hecho, tan caóticas como se cree. Cuanto menos, cada redoblaje español ha sido total y no parcial, y de todos ellos se conservan copias en los diferentes estudios de doblaje, aunque estas ya no se comercialicen. Resulta además muy útil enumerar las diferentes problemáticas de los redoblajes franceses para poder dibujar mentalmente la situación de inestabilidad que sufría el monopolio de Santos tras su muerte.

Y es que la moda de los redoblajes en Europa no hizo sino subrayar la necesidad de que cada país produjera, conservara y comercializara sus propias versiones, iniciando así el movimiento social por unas traducciones localistas. Además de España, Portugal también exigía películas Disney en su propio portugués, y no en el hablado en los estudios de Brasil. Y en francés, cada vez se imponía más una voluntad distintiva entre la variante de Francia y la de Canadá. En los años setenta se incendiaría esta polémica que se alargaría hasta finales de los ochenta, y que obligaría a la compañía Walt Disney a replantear, una vez más, su modelo de negocio para la traducción de las películas.

### 5.2.2. Festival Walt Disney (1986)

En este contexto histórico, con una Europa que reclama cada vez más doblajes localistas y una España que intenta subsanar la censura de dictadura, es cuando se pone sobre la mesa la idea de trasladar la producción de cada versión traducida a su propio país. Y de producir adaptaciones en tantas variantes lingüísticas como sean necesarias para satisfacer al público internacional.

En España, más allá de la voluntad del público, que ya estaba acostumbrado a que los Clásicos Disney tuvieran acento mexicano, está claro que había una voluntad comercial. No en vano, España era y sigue siendo un país doblador y sus estudios tienen buena fama por el buen ajuste y traducción que producen. Por tanto, la posibilidad de producir las versiones españolas de Disney dentro del Estado, con todos los puestos de trabajo que ello suponía, no era una oportunidad que los estudios quisieran desperdiciar. Así lo demuestra el hecho de que entre los años ochenta y noventa se disparara notablemente el número de estudios de doblaje que existía en España:

	Año 1982		Año 1991	
	Número	%	Número	%
Andalucía	0	0	8	3,8
Cataluña	15	45,5	80	38,0
Galicia	0	0	26	12,3
Madrid	18	54,5	60	28,4
País Vasco	0	0	15	7,1
Valencia	0	0	22	10,4
Total	33	100	211	100

**Tabla 10.** Comparativa entre la cantidad de estudios de doblaje en España por comunidades autónomas, años 1982 y 1991. Fuente: ACEDIS, *Presimposio sobre el doblaje en España, Barcelona, 1992*. Consultado en ÁVILA (1997a: 126)

Es precisamente en esta época, en el año 1986 concretamente, en que se tiene constancia de la primera película de Walt Disney traducida al catalán, nueve años antes de lo que se recoge en las bases de datos.

Durante las navidades de los ochenta, la Filmoteca de Catalunya programaba ciclos infantiles pensados y dirigidos como una actividad de corte familiar. Durante varios años programaron especiales navideños de Disney en español. Estos especiales eran programas recopilatorios que aunaban cortometrajes famosos de la compañía con algunas canciones sueltas; la compañía dibujaba algunas escenas con un narrador que hilaba todo el contenido, un narrador que solía ser Mickey Mouse o el alegre Pepito Grillo. Así, se proyectaron en la

Filmoteca de Catalunya títulos como *A Walt Disney Christmas* (1982), *A Disney Christmas Gift* (1983) o *Jiminy Cricket's Christmas* (1986). Este último título fue precisamente el escogido por el canal autonómico TV3 para ser doblado al catalán y emitido dentro de su programación navideña. El 26 de diciembre de 1986 TV3 retransmitió en directo un desfile que se celebraba en Disneyworld narrado por Jordi Novellas –toda una leyenda en el medio, pues es conocido por haber sido “la voz” oficial del canal autonómico–, y tras el desfile TV3 emitió *Festival Walt Disney*, el primer largometraje de Walt Disney doblado en catalán.

Toda esta información nos llega gracias a Marc Arambudo, un técnico de doblaje de Barcelona a quien su padre, al ver anunciada su emisión por televisión, grabó la película en vídeo para que Marc pudiera verla tantas veces como quisiera. Desgraciadamente, la grabó en un aparato de vídeo Betamax, un sistema analógico que pretendía ser la alternativa al VHS y que acabó desapareciendo. Marc Arambudo cuenta que vio la película tantas veces que esta se acabó estropeando, haciendo imposible tener hoy en nuestras manos tan valioso documento. Sin embargo, no todo es mala suerte; gracias a su profesión localizó al técnico que había trabajado en el doblaje de la película, Joan Vidal, que le explicó que había hecho su trabajo en un estudio de doblaje de Badalona ya desaparecido. Gracias a su empeño logró recuperar el audio completo de la película, y se dedicó a restaurarla como pudo. En los anexos podrán escuchar el audio completo de la película, dividido en tres fragmentos sonoros de menor embergadura; se trata del anexo 11 en su parte 1, 2 y 3. Sirva este audio como prueba de la existencia de este primer doblaje, un dato que esta tesis aporta como inédito.

Gracias al testigo de Marc Arambudo y al tesón del investigador Sandre Llopis se presenta a continuación la lista de contenido exacto de la película *Festival Walt Disney* (1986):

- *Un món de fantasia: de nosaltres per a tots vosaltres*. Fragmento musical original.
- *L'arbre de Nadal de Mickey, Pluto, Xip i Xap*.
- *Batalla de neu de Donald i els nebots*.
- *Volareu, volareu, volareu!* –*Volarás, volarás, volarás*, de *Peter Pan* (1953)–.
- *Patinatge sobre gel*. Escena de *Bambi* (1942).
- *No m'aguanta pas cap fil* –*Sin hilos yo me sé mover*, de *Pinocho* (1940)–.
- *Bella Notte* –de *La dama y el vagabundo* (1955)–.
- *La cançó del treball* –*Canción del trabajo*, de *La Cenicienta* (1950)–.
- *La cançó del disbarat* –*Canción tonta*, de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937)–.
- *Oh, Ràtigan!* –de *Basil, el ratón superdetective* (1986)–.

- *Quan demanes un desig –La estrella azul, de Pinocho (1940)–*.

Gracias a la recuperación del material original sabemos que cada número musical iba precedido y/o seguido de diálogos completos que contextualizaban la escena dentro de la trama de la película. Eso implica conocer datos específicos sobre las opciones traductológicas tales como el nombre del perro de la familia Darling de *Peter Pan* (1953), *Nana* en la VO y la española, *Dida* en la versión catalana –que es de hecho el apelativo cariñoso común para referirse a la niñera en Cataluña–; o el nombre del submundo en el que vive *Basil, el ratón superdetective* (1986), *Ratilàndia*. Estas referencias fueron traducidas específicamente para el recopilatorio *Festival Walt Disney* (1986) pero no podían basarse en los largometrajes de las que se habían extraído, porque dichos largometrajes no estaban doblados al catalán. No es de extrañar, por tanto, que el traductor de esta película esquivara cuestiones peliagudas como el nombre catalán para Pepito Grillo, y se limitara a cambiar las frases en que se lo mencionaba por generalizaciones –a pesar de que dicho personaje era el presentador que unía todos los fragmentos–. Por esa misma razón, deduzco, cambió parte de la letra de *La cançó del treball de La Cenicienta* (1950); cuando en la escena aparecía un trozo de otra de las canciones de la película, *A Dream Is a Wish Your Heart Makes –Soñar es desear la dicha–*, en vez de traducir toda una canción para aprovechar sólo el estribillo, decidió cambiar la letra y narrar las acciones de los ratones, tales como cortar, enhebrar una aguja, etc.<sup>29</sup>

Ahora también sabemos que la letra de *Quan demanes un desig*, de *Pinocho* (1940), no respetó la letra cantada por Salvador Escamilla en su LP *Les cançons de Walt Disney* (Edigsa, 1968), que él tituló *L'estel blau*. Años después, al doblarse *Bàsil, el ratolí detectiu* (1986; DC del 2006 bajo la dirección de Mercè Segarra en los estudios Q. T. Lever S.A.) no se aprovechó la versión doblada en 1986 de *Oh, Ràtigan!*, pero parece una decisión coherente teniendo en cuenta que el resto de canciones no se llegaron a doblar nunca. En cualquier caso la versión catalana no estaba completa, sino que se cortaba antes de un diálogo que en el film original interrumpe la canción y la divide en dos partes. Esto podría deberse a que el fragmento de *Basil, el ratón superdetective* (1986) que aparece en *Festival Walt Disney*

---

<sup>29</sup> El hecho de que este trozo de canción no sea una traducción de la VO sino una invención del traductor, hace mucho más difícil su transcripción. Téngase en cuenta lo que se ha mencionado varias veces en esta tesis sobre la inteligibilidad de los coros en catalán por su gran riqueza de consonantes abiertas y cerradas, y añádase el obstáculo que supone que las voces de los ratones estén manipuladas digitalmente para hacerlas más agudas. Por último, la copia de audio a la que he tenido acceso es de baja calidad, y por si todo esto fuera poco, las voces de los actores catalanes están en ocasiones superpuestas a la banda sonora original. Ruego por tanto que se me disculpe si la letra que pueden consultar en el anexo número 6 no es exacta o está incompleta, puesto que mi transcripción es el único documento de dominio público que existe hasta la fecha de estas canciones.

(1986) es presentado como un regalo de Navidad, probablemente porque se trataba del avance de una película que se estrenaba ese mismo año.

La ausencia de una copia de la cinta *Festival Walt Disney* (1986) no es ni mucho menos un caso aislado. Durante la crisis económica muchos estudios de doblaje cerraron sus puertas y se deshicieron de su fondo audiovisual. Algunos técnicos comprometidos con la cultura, como el propio Marc Arambudo, consiguieron persuadir a sus estudios de donar las copias a instituciones o archivos, como la Filmoteca de Catalunya. Desgraciadamente, su tarea queda lejos de ser suficiente para la cantidad ingente de doblajes al catalán de los que se ha perdido la pista, convirtiéndolos en tesoros para los amantes del doblaje.

Si bien los archivos adjuntos en el anexo 11 demuestran la existencia de *Festival Walt Disney* (1986), hay que recordar que dicha cinta no es en realidad un largometraje al uso, sino un recopilatorio de diferentes cortometrajes, fragmentos musicales y narrativos que servían para conformar un especial navideño. Por tanto, a pesar de que sí existe un doblaje Disney anterior al 1995, la primera película en ser doblada al catalán sigue siendo *101 dalmates* (1961; DC del 1995 bajo la dirección de Maife Gil en los estudios Sonoblok S.A.), y por tanto sigue siendo también el primer Clásico Disney doblado al catalán.

### 5.2.3. Normalización lingüística y movilización popular: el caso Pocahontas

El experimento técnico que supuso *Festival Walt Disney* (1986) se enmarca en un contexto político muy concreto; el de la recuperación lingüística, cultural y social de la identidad nacional en Cataluña dentro de la recién estrenada democracia en España. El por aquél entonces responsable del Departament de Normalització Lingüística de la Generalitat de Catalunya, Miquel Reniu, consideraba que la mejor vía para promover el uso de la lengua catalana era traduciendo aquellos títulos que tuvieran más tirada comercial, especialmente los norteamericanos, ya fuera a través del doblaje o de la subtitulación. Con ese objetivo, la dirección general de Política Lingüística inició en 1991 una campaña de normalización del catalán en el sector cinematográfico.

El 31 de marzo de 1995 se estrenó *101 dalmates* (1961), primer Clásico de Walt Disney doblado al catalán, tal y como recoge la publicación del periódico *La Vanguardia* en su página 57 –y que pueden consultar en las referencias bibliográficas como *La Vanguardia*, 1995a–. La compañía llegó a un acuerdo con la Generalitat de Catalunya según el cual esta última corría con los gastos de producción del doblaje y del tiraje y distribución de las copias en catalán, que pudieron verse en los siguientes cines:

- ABC (Barcelona).
- Cine Nou (Vic).
- Kursaal (Igalada).
- Cine Atlántida (Manresa).
- Cines Oscar (Granollers).

Tal y como se puede apreciar, el estreno se limitó a la provincia de Barcelona (La Vanguardia, 1995a). Aún así, estas limitadas copias consiguieron unos 75000 espectadores. Además de ir a cargo de la producción y la distribución, la Generalitat de Catalunya debía contribuir económicamente a la campaña publicitaria de la película. Por ello, el domingo 2 de abril de 1995 organizó una fiesta infantil en la plaza Cataluña de Barcelona, con la actuación de *castellers*, grupos de animación, gigantes y cabezudos y el lanzamiento masivo de globos blancos y negros –en honor a las características pieles de los dálmatas–.

A cambio, la compañía Walt Disney se comprometió a estudiar el doblaje para cine y vídeo de otros Clásicos, y también el que debía ser el siguiente gran éxito de la empresa de los sueños; *Pocahontas* (1995).

«Recordemos, por ejemplo, la tensión social que provocó la negativa de la productora estadounidense de *Pocahontas* a exhibir esta película en catalán en las salas comerciales y los recientes desacuerdos entre productoras estadounidenses a la hora de cumplir la ley de Parlamento catalán de ofrecer una cuota de sus productos doblados al catalán: los sectores de la sociedad más sensibilizados por la falta de normalización de la lengua catalana en el sector de los audiovisuales se manifestaron insistentemente para exigir una igualdad de derechos.» **Agost, 2001: 243**

En efecto, Walt Disney no quiso costear el doblaje de una película en un idioma que no parecía en absoluto rentable. Esta «tensión social» que define Agost (2001: 243) fue recogida, de hecho, como un acto muy festivo por parte de la prensa (La Vanguardia, 1995b). El viernes 17 de noviembre de 1995, dos semanas después del estreno en España de *Pocahontas* (1995), la entidad *Plataforma per la Llengua* organizó un acto frente a los cines Maramágnum de Barcelona reivindicando su doblaje al catalán. Un grupo de *grallers* se dedicó a repartir globos y pegatinas con una Pocahontas que reclamaba su derecho a hablar catalán, todo ello en un ambiente familiar. A pesar de lo alegre del acto, es cierto que la mantenida negativa a doblar la película acabó creando un clima de crispación que duraría algunos meses, con quejas por parte de la Generalitat por la falta de palabra de la compañía de Walt Disney –si bien esta se comprometió tan solo a estudiar la viabilidad de los doblajes–.

El descontento popular, sumado a las presiones de los estudios de doblaje y a la aparición de redoblajes y doblajes localistas de las versiones europeas de Walt Disney culminó, pues, con el primer estreno en cines de un filme de Walt Disney en catalán: *El geperut de Notre Dame* (1996). Este hecho no es en absoluto anecdótico ya que el doblaje para cine resulta mucho más caro que el doblaje para televisión, y los costes suben notablemente cuando el estreno tiene que ir a la par con el resto de países. Aún resulta más reseñable si se tiene en cuenta que fue la Generalitat de Catalunya quien, de nuevo, tuvo que asumir el coste la producción del doblaje, la distribución del filme, y la publicidad del mismo en catalán; unos trece millones de las antiguas pesetas invertidos en tan solo seis copias de la película (Llopart, 1996a).

El motivo por el que fue la propia Generalitat de Catalunya quien financió su doblaje fue que la empresa entonces encargada de distribuir en cines la película, Buena Vista, no consideraba rentable su distribución, y su responsable Javier Vasallo alegaba que no era justificable desde el punto de vista comercial. Aún así, el miércoles 22 de mayo de 1995 Buena Vista –representada por Javier Vasallo– y la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya –representada por el director de Política Lingüística, Miquel Reniu– llegaron a un acuerdo para doblar al catalán *El geperut de Notre Dame* (1996) (Llopart, 1996a). Ese acuerdo debía ratificarlo el Ministerio de Cultura de España y, más concretamente, el Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales (ICAA) liderado entonces por José María Otero, ya que incluía una variación importante en la ley de doblajes españoles. Se pretendía doblar el número de licencias de doblaje por película, de dos a cuatro.

La ley de 1995 no ayudaba en absoluto a que las empresas como Walt Disney o las distribuidoras como Buena Vista se interesasen en doblar al catalán; en una clara voluntad de proteger el cine español frente al extranjero –y, especialmente, el norteamericano–, la ley española solo concedía dos licencias a cada distribuidora para doblar productos de países externos a la Unión Europea –como en el caso de Disney– (Llopart, 1996a). La primera licencia la concedían si la distribuidora exhibía una película europea y esta superaba los veinte millones de pesetas en taquilla. La segunda licencia la concedían si la distribuidora exhibía esta misma película en al menos dos lenguas oficiales en España. Este sistema limitaba mucho las opciones y hacía que las distribuidoras escrutasen con esmero antes de seleccionar las películas norteamericanas que iban a distribuir. Lógicamente, la ley no era realista equiparando la cantidad de películas que se producían en EUA respecto a las que se rodaban en nuestro país.

A pesar de todo, Walt Disney apostó por doblar *El geperut de Notre Dame* (1996) en catalán en un claro deseo de limpiar la mala imagen que había ofrecido tras su negativa a

doblar *Pocahontas* (1995). Y el hecho de que la Generalitat de Catalunya corriera a cargo de todos los gastos facilitó comprensiblemente la toma de esta decisión. Así, el 22 de noviembre de 1996 se estrenó la primera película Disney doblada para cines en catalán, algo que para el periodista Salvador Llopart de *La Vanguardia* demostraba «buena voluntad» por parte de la compañía:

«Los resultados de “El geperut de Notre Dame” marcarán la futura política de estrenos en catalán de la factoría Disney. Así de claro. Así de contundentes se manifiestan los directivos de esta compañía que no acaba de confirmar definitivamente el compromiso de realizar todos sus estrenos en las dos lenguas oficiales en Cataluña. Cada espectador que asista a la versión catalana se puede considerar, pues, como un dato más de una inacabable encuesta que empezó ya con las protestas contra Walt Disney por no estrenar “Pocahontas” también en catalán. Esta vez ha sido posible. Ha habido buena voluntad por parte de Disney. Y sustanciosas ayudas económicas –la financiación de las copias y de la publicidad– por parte de la Generalitat.»

**Llopart, 1996b**

Sin duda, esta película marcaría para siempre la trayectoria de los Clásicos de Walt Disney en catalán: mientras su doblaje siguiera financiado por la administración pública, dependerían de la voluntad política y la situación económica de cada momento histórico concreto.

### 5.3. Evolución de las producciones

La implicación absoluta de la Generalitat de Catalunya, política pero sobretodo económicamente, fue decisiva para canalizar la movilización popular, la presión de los estudios de doblaje y la voluntad de producir doblajes localistas y convertir estos elementos en una realidad concreta: el doblaje al catalán de Clásicos de Walt Disney.

En el siguiente apartado se analizará la trayectoria concreta de estos doblajes, que he dividido en tres etapas históricas a las que he llamado *Etapa institucional*, *Etapa negra* y *Etapa centralista*.

La **Etapa institucional** va desde el estreno del primer Clásico de Walt Disney en 1995 hasta el 2004. Es una etapa marcada por la voluntad de traducir todos los títulos posibles, tanto los estrenados en las salas de cine como títulos anteriores, que se comercializaban directamente en cintas de vídeo pero con un presupuesto similar. Son doblajes producidos por la administración pública con voluntad de dar visibilidad a la lengua catalana y demostrar a las empresas distribuidoras la calidad de su resultado.

La **Etapa negra** comprime los años 2005 a 2011, dominados por la crisis de los estudios en España y la crisis creativa en la compañía Walt Disney. Se opta por doblajes directos para televisión con un presupuesto muy ajustado que no permite la traducción de las canciones. Se escogen para doblar películas de bajo presupuesto por su limitado éxito en taquilla y la distribuidora prioriza las películas de Pixar Animation Studios que en ese momento están resultando mucho más rentables para las salas de cine.

La **Etapa centralista** aparece en el año 2012 y se mantiene hasta la actualidad, coincidiendo con la estrecha colaboración entre Disney y Pixar y con el lanzamiento de títulos que vuelven a ser éxitos por su frescura y calidad. Viene marcada por una voluntad de centralismo por parte de la distribuidora, que busca no sólo que las versiones castellana y catalana se produzcan en el mismo estudio de doblaje, sino que todas las versiones europeas se acaben de editar en un único estudio técnico.

A pesar de que resulta difícil analizar una etapa histórica de la cual se forma parte, la corta trayectoria del doblaje Disney al catalán no permite mucha más segmentación. Se ha intentado respetar igualmente el cambio de estudio de doblaje para la separación de cada época, pero no se ha tenido como prioridad y por tanto en una misma época pueden convivir varios estudios. Hay que tener en cuenta que la elección de estudio de doblaje es mayoritariamente estable, pero en ocasiones se salta indistintamente de uno a otro por motivos puramente técnicos o de disponibilidad.

<b>Año de doblaje</b>	<b>Película</b>	<b>Año de estreno</b>	<b>Estudio</b>	<b>Dirección</b>	<b>Traducción</b>	<b>Adaptación / Ajuste</b>	<b>Asesoría lingüística</b>	<b>Dirección musical</b>
1995 (31-03-95)	<i>101 dalmates</i>	1961	Sonoblok S.A.	Maife Gil	Joan Mateu	Maife Gil	-	-
1996 (22-11-96)	<i>El geperut de Notre Dame</i>	1996	Sonoblok S.A.	Maife Gil	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	David Arnau	Jordi Doncos  <b>Letrista :</b> Albert Mas-Griera
1997	<i>Hèrcules</i>	1997	Sonoblok S.A.	Quim Roca	Joan Mateu	Joan Mateu	David Arnau	Jordi Doncos
1998	<i>Mulan</i>	1998	Sonoblok S.A.  <b>Canciones:</b> Estudi Albert Moraleda	Quim Roca	Joan Mateu	Joan Mateu	David Arnau	Albert Moraleda  <b>Letrista :</b> Albert Mas-Griera
1999	<i>Tarzan</i>	1999	103 Todd-AO Estudios S.L.  <b>Supervisión creativa:</b> Santiago Aguirre	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	Jordi Vila  <b>Letrista:</b> Roger Peña
1999	<i>Dumbo</i>	1941	103 Todd-AO Estudios S.L.	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	Jordi Vila y Joan Aloy  <b>Letrista:</b> Lluís Comes i Arderiu
2000	<i>Dinosaure</i>	2000	103 Todd-AO Estudios S.L.	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	-	-
2001	<i>L'emperador i les seves bogeries</i>	2000	103 Todd-AO Estudios S.L.  <b>Supervisión creativa:</b> Santiago Aguirre <b>Técnico:</b> Jordi Casugas	Quim Roca  <b>Ayudante de dirección:</b> Renata Merino	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	-

2001	<i>Atlantis: l'imperi perdut</i>	2001	103 Todd-AO Estudios S.L.  <b>Supervisión creativa:</b> Miguel Ángel Poveda <b>Técnico:</b> Jordi Casugas	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	-
2002 (24-06-02)	<i>Lilo i Stitch</i>	2002	103 Todd-AO Estudios S.L.  <b>Supervisión creativa:</b> Miguel Ángel Poveda <b>Técnico:</b> Jordi Casugas	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	-
2002 (05-12-02)	<i>El planeta del tesor</i>	2002	103 Todd-AO Estudios S.L.  <b>Supervisor:</b> Manel Carreras	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	-
2003	<i>Robin Hood</i>	1973	103 Todd-AO Estudios S.L.	Joan Pera	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	Manolo Gas
2004 (26-04-04)	<i>Germà ós</i>	2003	103 Todd-AO Estudios S.L.  <b>Canciones:</b> B+B Estudis <b>Supervisión creativa:</b> Miguel Ángel Poveda <b>Técnico:</b> Carolina Gutiérrez <b>Mezclas:</b> David Brugalla	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Toni Vallès	Santi Aguirre  <b>Letrista:</b> David Suárez
2005 (18-11-05)	<i>Chicken Little</i>	2005	Sonoblok S.A.	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	David Arnau	-
2005 (27-12-05)	<i>Els rescatadors</i>	1977	Seimar	Esperança Domènech	Agustí Farran i Serés	Agustí Farran i Serés	-	-
2005 (29-12-05)	<i>Oliver i companyia</i>	1988	103 Todd-AO Estudios S.L.	Teresa Manresa	<i>desconocido</i>	<i>desconocido</i>	-	-

2006 (02-01-06)	<i>Taran i la caldera màgica</i>	1985	Soundtrack (Barcelona)	Francesc Figuerola	<i>desconocido</i>	<i>desconocido</i>	-	-
2006 (4-01-06)	<i>Bàsil, el ratolí detectiu</i>	1986	Q. T. Lever S.A.  <b>Técnico:</b> Marc Arambudo <b>Mezclas:</b> Francesc Góngora	Mercè Segarra	Carme Pratdesaba	Josep Sobrevia	Iola Ledesma	-
2007 (31-03-07)	<i>Descobrint els Robinsons</i>	2007	Soundtrack (Barcelona)	Xavier de Llorens	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	-	<b>Letrista:</b> Lluís Comes i Arderiu
2008 (05-12-08)	<i>Bolt</i>	2008	Soundtrack (Barcelona)  <b>Supervisor:</b> Alejandro Nogueras	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	-	Carme Ros
2012 (25-12-12)	<i>En Ralph, el destructor</i>	2012	Sounddub  <b>Supervisor:</b> Alejandro Nogueras	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	Jordi Quiles	-
2013 (29-11-13)	<i>Frozen, el regne del gel</i>	2013	Sounddub  <b>Supervisor:</b> Alejandro Nogueras	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	-	David Suárez  <b>Letrista:</b> Lluís Comes i Arderiu
2014	<i>Big Hero 6</i>	2014	SDI Media Iberia  <b>Supervisor:</b> Alejandro Nogueras	Quim Roca	Josep Llurba	Josep Llurba	-	-
2016 (12-02-16)	<i>Zootròpolis</i>	2016	SDI Media Iberia  <b>Mezclas:</b> Shepperton International <b>Director creativo:</b> Alejandro Nogueras	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	-	<b>Letrista:</b> Lluís Comes i Arderiu

2016 (02-12-16)	<i>Vaiana</i>	2016	SDI Media Iberia  <b>Mezclas:</b> Shepperton International <b>Director creativo:</b> Alejandro Nogueras	Quim Roca	Lluís Comes i Arderiu	Lluís Comes i Arderiu	-	<b>Letrista:</b> Lluís Comes i Arderiu
2018 (05-12-18)	<i>En Ralph destrueix Internet</i>	2018	SDI Media Iberia  <b>Mezclas:</b> Shepperton International	Quim Roca	Josep Llurba	Josep Llurba	-	David Suárez

**Tabla 11. Los Clásicos de Walt Disney en catalán ordenados según su fecha de doblaje.**

### 5.3.1. Etapa institucional (1995-2004)

La principal meta de la Generalitat de Catalunya al apostar por el doblaje de las películas Disney era producir contenido en catalán de calidad. Es natural, pues, que estuvieran dispuestos a invertir lo que económicamente fuera necesario, sobretodo en aras de persuadir a la compañía Walt Disney de doblar sus películas. Para *101 dalmates* se escogió al estudio Sonoblok S.A., con quien trabajarían los tres años siguientes. Al tratarse de un reestreno, entraban en juego factores externos como los que cita Chaume (2004) en su «modelo integrador de análisis de los textos audiovisuales», entre los que destacan, en el apartado de los factores socio-históricos, los siguientes: la época o año de la confección del texto; la época o año del encargo de traducción; y la existencia de versiones anteriores dobladas o subtituladas (Chaume, 2004: 159). Esto es algo indispensable a analizar a la hora de encarar la traducción; las referencias culturales no pertenecen a la época en que se traduce al catalán, 1995, sino a treinta años antes. Y eso es algo que el lenguaje debe reflejar, ya que «un traductor/ajustador necesita dominar el sentido del ritmo [...] y dominar el lenguaje oral. Es más un dialoguista» (Comes, 2013). Además, como ya hemos comentado detalladamente en páginas anteriores, algunos Clásicos Disney han sufrido redoblajes, lo que hace que existan ya varias versiones de la película en español, y varios referentes. Este no era el caso de *101 dalmates* (1961), que contaba con un único doblaje al español neutro realizado por Edmundo Santos, pero en cualquier caso la sola existencia de una versión en otro idioma ya consumida por el público catalán influía mucho en la recepción del producto.

En ese sentido, *El geperut de Notre Dame* (1996) jugó con la ventaja de estrenarse en salas en catalán; el público catalán pudo escoger establecer su *hábitus* en su propia lengua, recuperando el término usado por Zaro Vera (2001: 53) y Bartoll (2012b: 60-70) –páginas 110 y 115 de esta tesis, respectivamente–. Y en esta película entraron en juego dos de los nombres protagonistas de Disney en catalán; Lluís Comes y Quim Roca, aunque este último como actor de doblaje y sin asumir, todavía, la dirección. Parece que ambos coinciden en los motivos por los que fueron escogidos:

«“Bueno”, l’estudi on treballava, “pues” que era Sonoblok, treballava com regularment, i “pues” ja havia fet, suposo, productes que estaven bé, ja tenia una certa consideració, i aleshores en el moment que el client porta una pel·lícula, “pues” suposo que l’estudi li devia proposar: «“pues” entre els directors de català, hi han aquests». I devien donar bones referències meves i els al-, i “bueno”, “pues” el principi d’una gran amistat.» **Roca, 2018: 2-3**

«I a mi em va tocar *El geperut de Notre Dame*. Eh... bàsicament... va ser això. Que la pel·lícula la van encarregar a Sonoblok i que jo era el traductor de Sonoblok.» **Comes, 2018: 1**

Fue el propio estudio quien, al tener a ambos “en cartera”, los implicó en el proyecto. Es sabido que si la compañía Walt Disney está satisfecha con el talento de alguien, suele apostar por mantener a gente de confianza: «Si Disney un cop tu has fet una pel·lícula doncs consideren que el resultat està bé, és acceptable, doncs no es plantegen buscar a algú altre» (Comes, 2018: 1), por lo que no es de extrañar que una vez traducido y ajustado *El geperut de Notre Dame* (1996) Disney escogiera a Comes como su traductor habitual al catalán, cargo que en las primeras películas alternaría con Joan Mateu:

«De totes maneres vam ‘nar combinant, amb el Joan [Mateu] i jo, les primeres pel·lícules de Disney, jo en feia una després ell en feia una altra. Jo vaig fer *El geperut de Notre Dame*, ell va fer *Hèrcules*, jo no sé... Llavors jo em sembla que vaig fer no sé si una pel·lícula de cinema, que no sé si era *El pacient anglès*, i ell, com que jo estava fent una pel·lícula, ell va fer *Mulan* i... “allavorens”... Després va passar... Eh... Disney va passar de Sonoblok a un estudi que es deia 103 i llavors em van contactar a mi i a partir d’aquí ja gairebé les vaig començar a fer totes. A partir d’aquell moment.» **Comes, 2018: 1**

De todas formas, en aquél momento el ritmo de trabajo era diferente, porque el material tenía más limitaciones:

«Home, sí, abans teníem el guió, era imprès, quan vaig començar a treballar el guió era imprès, “allavorens” la imatge era en VHS, ara tot el... Diguéssim, el sistema aquest és més ràpid, havíem d’anar a portar els guions impresos, que imprimir un guió de “cent-i-pico” de pàgines era una hora i mitja, amb les impressores aquelles- Sí, cada pàgina eren tres minuts. Cada pàgina eren tres minuts, eh? Perquè era... Era amb les impressores aquelles de... Com en deien? De... Punts, no sé com se’n deien.» **Comes, 2018: 16**

Todo ello hace aún más comprensible que las comunicaciones se mantuvieran con alguien que ya conocía el sistema de trabajo. Por su parte, Quim Roca tuvo que esperar al año siguiente para ocupar la dirección de doblaje<sup>30</sup>:

«La primera m’has dit tu que era *Hèrcules*, deu ser *Hèrcules*. I “después” una de les altres primeres, me’n recordo molt de *Mulan* perquè ens va costar molt trobar la noia que triessin, que fes el paper d’home i de noi i colés. Per això me’n recordo, per això la tinc molt gravada *Mulan*. Jo em pensava que era *Mulan*, però sembla ser que és *Hèrcules*. No em preguntis l’any, perquè no...» **Roca, 2018: 2**

---

<sup>30</sup> Tal y como se indica en la entrevista, debido a las dudas de Quim Roca sobre su primer trabajo, es posible que los doblajes de *Hèrcules* (1997) y *Mulan* (1998) se produjeran de forma paralela.

Tras el lapso de dos años con la traducción y ajuste de Joan Mateu, la compañía volvió a confiar en Lluís Comes, incluso después de cambiar de estudio de doblaje. De Sonoblok S.A., donde Comes estaba “en cartera”, se pasó a 103 Todd-AO Estudios S.L., y se le citó expresamente a él por deseo de la productora (Comes, 2018: 1) para la traducción de *Tarzan* (1999), tras la que se volvería el colaborador de referencia para todo lo que llegaba al cine. También sería la primera de una larga colaboración entre Quim Roca y Lluís Comes para el cine de animación de Disney. Todas estas películas tenían, además, un circuito comercial en catalán en formato VHS, igualmente subvencionado por la Generalitat de Catalunya: «Sí, i temps enrere hi havia hagut uns ajuts per VHS. Anava a dir per vídeos però quan eren en format VHS. I segurament aquesta pel·lícula [*Hèrcules*] o devia estar vinculada aquest ajut o simplement com que ja tenien l'àudio en català van fer l'edició catalana» (Nadal, 2019: 9). Cabe subrayar la importancia de estas cintas, que contaban con unos títulos de crédito iniciales con la ficha artística del doblaje catalán. Además, tenían un diseño de carátula exclusivamente en catalán, y por tanto se comercializaban tan sólo en Cataluña:

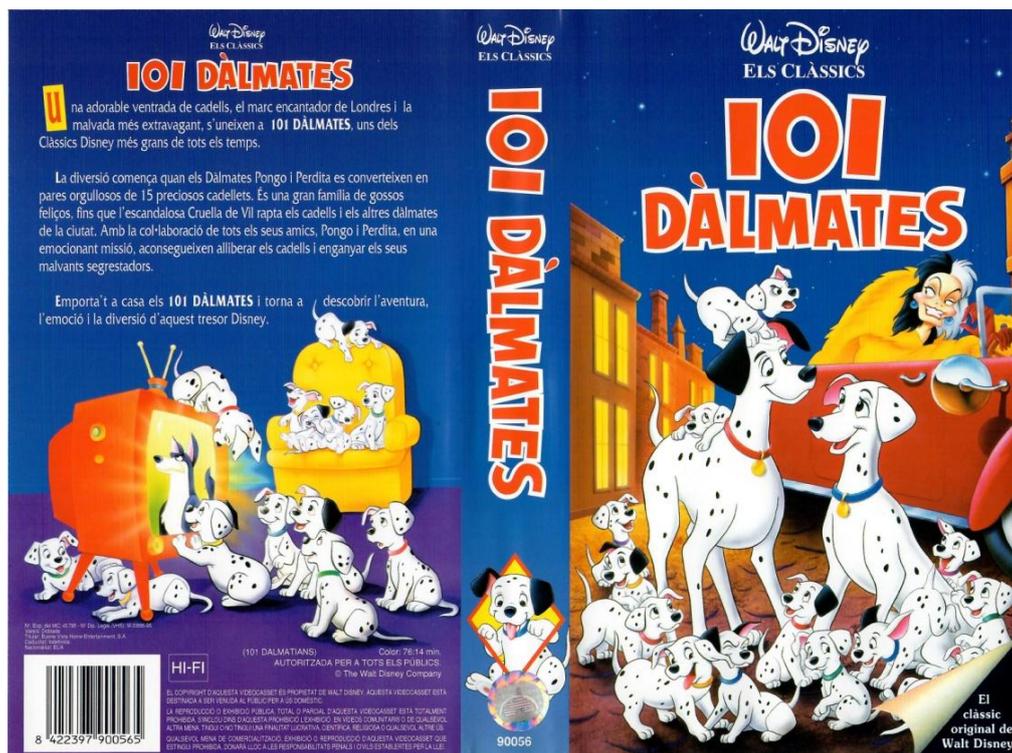


Figura 3. Carátula del VHS 101 dalmates (1961; DC 1995)

En el anexo número 7 podrán encontrar otros ejemplos de carátulas VHS, así como de algún singular ejemplar de DVD con carátulas y menús en catalán. La voluntad de sacar beneficios de estas cintas hizo que la Generalitat financiara igualmente el doblaje de Clásicos

antiguos que se lanzaban directamente en formato de vídeos domésticos, sin pasar por la gran pantalla. Este fue el caso de *Dumbo* (1999), segunda colaboración de Quim Roca y Lluís Comes, y donde este último tuvo por primera vez la oportunidad de traducir también las letras de las canciones, un derecho que suele reservarse al director musical:

«No, la postura de la companyia és que ho faci el director musical. Jo amb això he tingut molta sort. Doncs de que, “bueno”, que m’ho van encarregar a mi i... i “bueno”, perquè l’estudi va insistir i perquè el Jordi Vila, que va ser un dels primers que em va dirigir doncs va considerar que jo podia fer de lletrista i va dir «No, no, que ho faci ell». I a partir d’aquí doncs em vaig, vaig adquirir una sèrie de drets, però dec ser dels pocs lletristes que és traductor-ajustador. “Aviam”, sempre hi hagut lletristes, eh? És a dir, perquè a *El geperut de Notre Dame* van encarregar-ho a un lletrista que no era el director musical, va ser el director musical que ho va encarregar a l’Albert Mas-Griera, no? Jo “allavorens” no feia... Havia fet alguna lletra, però vaig dir, “bueno”, ni m’ho van proposar ni m’hi hagués atrevit. Ara probablement m’hi atreviria. Però jo no tenia “llavons” experiència que tinc ara, i les cançons de *El geperut de Notre Dame* se les portaven. No, jo no crec que sigui més complicat- Ara, vist des de la perspectiva ara, no crec que siguin més complicades que les de *Frozen* o *Vaiana*. “Vale”? I, de fet, però quan les vaig veure... [...] Quan les vaig veure, que [jo] començava a fer alguna cançó per TV3... Perquè en aquella època em sembla que ja havia fet *Ranma*, o “algo” “aixís”. Doncs vaig ‘nar allà, vaig dir «Mare meva! Això és molt complicat! És molt complicat». Comes, 2018: 12

En efecto, en *El geperut de Notre Dame* (1996) fue el director musical Jordi Doncos quien encargó las letras a Albert Mas-Griera. Resulta comprensible el miedo de Comes teniendo en cuenta la complejidad musical y poética de la banda sonora de ese film, pero me atrevo a decir que viendo los resultados cosechados a partir de *Dumbo* (1999) hasta la actualidad, habría superado el reto con éxito. Aún con todo, puede que su inexperiencia en *Dumbo* (1999) fuera la responsable de tomar decisiones para las canciones que hoy considera desaconsejables:

«Allavorens”, l’últim seria el canvi d’accents. També es pot fer. També es pot fer. De fet, a la pel·lícula del *Dumbo*, a la cançó dels elefants que diu «*Pink elephants, pink elephants, pink elephants on parade*» que va traduir en castellà «*Las ánimas, las ánimas, las ánimas del terror*», clar ells no... «Elefants» és «*The “élephants”, the “élephants”*». O no, «*Pink “élephants”, pink “élephants”*». Total, que clar, «*elefantés*», e, le, fan, tes... No, no... «*Los elefantés*» ja eren cinc, no li entrava, però en català sí que ens hi entrava. Però teníem un canvi d’accent. “Llavons”, clar, si tu veus elefants i el que... Què has de fer? Hi posem qualsevol altra cosa que no té res a veure, que li funcioni, que funcioni molt bé, o canviem l’accent de «elefantés»? “Llavorens” es va quedar «Els “élephants”, els “élephants”»... I vam preferir posar-ho “aixís”, tot i que sabíem que estàvem fent un pecat. [...] Que era canviar un accent, no?» Comes, 2018: 13

Bien es cierto que el ajuste de esas películas resultaba más sencillo en catalán que en español debido a que la métrica catalana posee más monosílabos –recordemos las palabras de

Agost (1999: 66) que ya hemos visto en la página 98: «resulta más fácil traducir una película del inglés al catalán que al castellano, ya que el catalán tiene un porcentaje más alto de monosílabos que el español, de manera que se acerca más al inglés»-. Y mucho más sencillo de lo que resulta doblar del español al catalán: «Curiosamente, las dificultades son mayores cuanto más se parecen las lenguas, lo que parece desmentir en la práctica el mito de la sincronía fonética» (Couto Lorenzo, 2017: 115). El ajuste de los primeros Clásicos Disney también resultaba más sencillo gracias al poco realismo del dibujo: «Jo, *Dumbo* no hi ha vocalització, per “lo” tant- només marcaven les «o» i les «u», amb una boca rodona. “Llavorens”, vull dir, “pues” sí, podies mirar d’anar aconseguint si podies enganxar les «o» i les «u»...» (Comes, 2018: 15-16). Tampoco abundan en los primeros Clásicos demasiadas referencias culturales que se deban respetar, lo cual es de agradecer porque la película original era de 1941, casi sesenta años anterior a su doblaje catalán. Aún así, encontramos escenas como las de los cuervos –ya comentada en las páginas 37, 87 y 88 de la tesis–: afroamericanos en la VO, negros indígenas en la versión de Luis César Amadori y de diferentes partes del mapa hispanohablante en la versión de Edmundo Santos. Quim Roca optó por mantener el argot afroamericano en la versión catalana, algo que difícilmente se aprecia por lo no resulta incómodo para el espectador. También se seguiría esa misma estrategia al año siguiente, pero sin tan buena crítica:

«“Aviam”, per exemple, a mi una vegada vam tenir una crítica a la pel·lícula *Dinosaure* «És que aquests nens d’aquí parlen com els nens de quinze anys de Nova York. I “allavorens” clar,...». Clar, el problema, el català és el català que és, no tenim argot. Clar, començar a posar «gilipolles»... [...] No sé, no ho acabo de veure clar, “sats”? En això. Potser amb una altra pel·lícula, juvenil, tal, personatges reals... Però amb *Dinosaure*? Quatre dinosaures, allà malcriats, posar «gilipolles»? No sé. “Llavorens”, clar, sí que acabes fent potser els teus doblatges una mica més formals de “lo” que serien si tinguéssim més argot del que tenim. Evidentment.» **Comes, 2018: 11**

El público catalán no reconoce esas referencias culturales, pero Comes insiste en que al catalán le falta argot, algo en lo que quizá Amadori y Santos podrían coincidir en español teniendo en cuenta que sus estrategias se fueron más bien a soluciones geográficas. Además, Comes subraya la problemática del género cinematográfico; una película infantil debe respetar ciertas normas del lenguaje, sobretodo una que pretenda fomentar el uso de una lengua minorizada:

«La funció que li està donant la Generalitat és bàsicament la funció de... de... de la llengua, de... de promocionar la llengua. I de normalització lingüística. De fet, depèn bàsicament de... a més a més, el doblatge en català a la Generalitat depèn bàsicament de normalització lingüística,

o sigui que és el procés aquest. No, no, jo no... Ho hem comentat abans, vull dir, jo penso que en les llengües minoritzades el doblatge pot tenir una funció molt gran de revitalització de la llengua, i de fomentar la llengua.» **Comes, 2018: 8-9**

Después del lanzamiento de *Dumbo* (1999) en catalán directamente para vídeo doméstico, esta estrategia no volvería a repetirse en un Clásico Disney hasta el año 2003, con *Robin Hood* (1973). Y de hecho sería la última película en lanzarse en VHS sin estrenarse previamente en los cines. Joan Pera dirigió un doblaje claramente localista y plagado de referencias culturales domesticadas en Cataluña, tal y como se señaló en la ponencia titulada *Doblant Walt Disney al català: El Duc de Romesco de Robin Hood i altres referències nostrades* (Pérez de la Torre, 2017). En ese lapso de cuatro años se estrenaron en cines *Dinosaure* (2000), *L'emperador i les seves bogeries* (2000), *Atlantis: l'imperi perdut* (2001), *Lilo i Stitch* (2002) y *El planeta del tresor* (2002), todas, sin salvedad, dirigidas por Quim Roca, traducidas y ajustadas por Lluís Comes, y con la asesoría lingüística de Toni Vallès. Y todas realizadas en los mismos estudios: los 103 Todd-AO Estudios S.L. Con idéntica ficha técnica se dobló *Germà ós* (2004), la última de las películas de esta etapa.

He bautizado como Etapa institucional a este periodo porque la Generalitat de Catalunya tuvo un papel protagonista en su desarrollo; ya fuera subvencionando los estrenos en sala de diez películas, financiando y promoviendo el circuito comercial de todas ellas en VHS, lanzando directamente en vídeo otras dos o reestrenando la primera de todas, cuyo presupuesto incluyó todas las etapas –promoción, cine, publicidad y lanzamiento en VHS–. La clara voluntad de contribuir a la normalización y la visibilidad de la lengua catalana marcó la calidad de unas cintas que, aún cuando se estrenaban directamente en vídeo, tenían presupuestos generosos –lo suficiente como para contar con Manolo Gas como director musical de *Robin Hood* (1973; DC del 2003)–. El hecho de que se doblaran al catalán prácticamente todos los Clásicos Disney que se estrenaban demuestra la lozanía económica que poseía el proyecto cultural en las que se guarecieron. Ese proyecto seguramente dibujó también el perfil más localista y domesticador de las traducciones, aunque es de justicia señalar que las tendencias de la época en lo que a la traducción de referencias culturales se refiere eran bastante afines.

### 5.3.2. Etapa negra (2005-2011)

Durante la Etapa institucional, la Generalitat de Catalunya fue la encargada de financiar la traducción al catalán de las películas de Walt Disney. Siendo la Generalitat una administración pública, y dependiendo de unos presupuestos tan cambiantes e inestables, es evidente que esta situación no podía alargarse durante mucho tiempo. Tras el lanzamiento en VHS de *Robin Hood* (1973; DC del 2003), se descartaría para siempre el doblaje directamente para vídeo doméstico, y tanto la administración como la distribuidora centraron sus esfuerzos en traducir productos para el cine, que resultaban más rentables. Así, en 2005 se volvió a contar con la dirección de Quim Roca y la traducción y ajuste de Lluís Comes para producir la versión catalana de *Chicken Little* (2005), pero trasladando el encargo de nuevo a los estudios Sonoblok S.A., con quien ya colaboraran en las cuatro primeras películas (1995-1998).

En los años siguientes al 2003 iría ganando protagonismo la compañía Pixar como productora de películas de animación, lo que supuso la aparición de un rival más que digno para Disney, que se había acomodado en el éxito de su monopolio. Las películas de Pixar destacaron por tener un humor sofisticado y dedicar mucho tiempo a establecer dos lenguajes que permitían por un lado entretener a su público habitual, el infantil, pero por otro ganarse la simpatía de los adultos que los acompañaban –y que eran, no hay que olvidar, quienes pagaban la entrada–. Se tradujeron para entonces películas como *Buscant en Nemo* (2003), *Els increïbles* (2004), *Cars* (2006), *Ratatouille* (2007)... Eran películas hechas por ordenador de una gran calidad y realismo, lo que trajo no pocos quebraderos de cabeza a los ajustadores:

«Una que se llamaba *Los increíbles* [...] tenía mucha dificultad de traducción y adaptación, porque tenía mucho ritmo y terminaban una frase y había un golpe de puerta o había un efecto. Entonces no podías jugar con el ON y OFF, tenías que... el ajustador tenía que ajustar siempre exactamente igual a como estaba la frase en inglés.» **Lluís Comes, 2013**

Con el deseo de hacerse un hueco en el mercado, Pixar halló la manera de doblar todo lo que estrenaba en catalán, y consiguió así ampliar su público. Por su parte, la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (**CCMA**) entró en juego y decidió realizar el doblaje de algún Clásico Disney para emitirlo en la programación navideña de TV3. Parecía una apuesta clara por el mismo proyecto que había iniciado la Generalitat de Catalunya, pero existía un obstáculo a tener en cuenta:

«És a dir, una pel·lícula per cinema i una pel·lícula per vídeo, que se'n diu, però que pot ser per televisió o per DVD, el preu del doblatge és diferent, no? Tant el preu que cobren els actors, com... I "llavors" normalment com que el pressupost és més baix, quan passa això en pel·lícules d'animació les cançons no se solen doblar. És el moment que es perden. Quan es fan per cinema sí que se solen doblar.» **Comes, 2018: 3**

Esto, lejos de ser la experiencia de un experto, es una realidad constatada por las instituciones oficiales:

«No... a veure, traduir una- doblar una cançó sempre és més car que doblar text perquè, doncs requereix... No per la traducció en ella mateixa, que seria el mateix, sinó perquè doncs hi ha d'haver algun cantant i això, diguem, depèn de qui, no? Hi ha uns preus diferents- "bueno", amb els actors també passa, eh? I això pot ser que si la pel·lícula hi ha moltes cançons doncs el cost de doblatge sigui més car.» **Nadal, 2019: 6**

Efectivamente los doblajes para vídeo son de menor presupuesto, por lo que no se suelen traducir las canciones. Sin embargo, ya se ha comentado antes que en el caso de los Clásicos en catalán lanzados directamente en VHS tales como *Dumbo* (1941; DC del 1999) o *Robin Hood* (1973; DC del 2003) sí se había destinado el presupuesto habitual del doblaje para salas de cine:

«Jo vaig estar implicat en *Dumbo* i *Robin Hood*. Que van tenir un pressupost molt diferent del que van tenir aquests, em sembla. De fet, tant a nivell d'actors com a nivell de cantants, com a nivell de directors musicals. Per exemple, per dirigir *Dumbo* –em sembla que va ser *Dumbo*? O *Dumbo* o *Robin Hood*. No, *Robin Hood*–, per dirigir *Robin Hood* van agafar el Manolo Gas. Vull dir que... El *Dumbo* va ser el Jordi Vila.» **Comes, 2018: 6**

Se podría sostener que un factor que tuvo peso es la institución que financió cada doblaje; la Generalitat de Catalunya dispone de unos fondos mayores que el canal autonómico TV3. Sin duda no podían permitirse grandes lujos, porque los Clásicos que se eligieron para ser emitidos son, además, de los años setenta y ochenta, conocidos en la historia de la compañía Disney como una de sus etapas de crisis creativa y artística –crisis que finalizaría con el estreno de *La sirenita* (1989)–. Su fecha de emisión nos indica que formaban parte de la programación navideña: un 27 de diciembre se emitía *Els rescatadors* (1977; DC del 2005 bajo la dirección de Esperança Domènech en los estudios Seimar); un 29 de diciembre *Oliver i companyia* (1988; DC del 2005 bajo la dirección de Teresa Manresa en los estudios 103 Todd-AO S.L.); un 2 de enero *Taran i la caldera màgica* (1985; DC del 2006 bajo la dirección de Francesc Figuerola en los estudios Soundtrack de Barcelona); y un 4 de enero *Bàsil, el ratolí detectiu* (1986; DC del 2006 bajo la dirección de Mercè Segarra en los estudios

Q.T. Lever S.A.). Además, sus fechas de emisión tan cercanas, en las navidades del año 2005 al 2006, nos sugiere que formaban parte de algún ciclo o programación conjunta. Esta idea la secunda el hecho de que cada una se realizara en un estudio diferente, lo que facilitaría que se pudieran doblar de forma paralela para tenerlas listas a tiempo para su emisión<sup>31</sup>. Aprovecho para comentar lo tan difíciles que han resultado de encontrar los datos que presento de estas cuatro películas, datos que esta tesis aporta como inéditos, pues no figuran en ninguna base de datos existente hasta el momento.

Es de justicia señalar que existen otros motivos por los cuales se puede tomar la decisión de dejar una canción sin doblar, como señala Comes (2018: 12):

«Una cosa és *Vaiana* i *Frozen*, tindriem per un cantó, i l'altra cosa seria *Cars* o seria *Brave*, o seria *Bolt*. Què passa amb *Cars*, *Brave* o *Bolt*? Que hi ha una cançó que és una cançó. És una cançó, “solsament” una cançó cantada. Amb *Shrek* també passava una mica. Què passa amb *Vaiana*, o què passa amb *Frozen*? Que les cançons no són cançons soles, les cançons expliquen la història. “Allavorens”, aquí clar, és molt més complicat. Perquè tu- la cançó ha d'explicar la història, si no explica la història no funciona. Si és una cançó amb frases “suetes”, dites que sonen bé i que ben cantades funcionen, “vale”.» **Comes, 2018: 12**

Comes (2018: 12) se refiere a si el contenido de la canción resulta esencial o no para el argumento o si se trata más bien de una canción que ayude a crear un ambiente o a definir el estado de ánimo de un personaje. Aunque él lo menciona en relación al ajuste –ya que si quien canta no es el personaje sino una voz en off, la sincronización resulta mucho más sencilla–, bien es cierto que esto afecta a la decisión de traducirla o no. También existe la posibilidad de que se quiera mantener la voz original:

«De vegades, a veure, amb les cançons hi ha dues coses. Que a vegades es prefereix deixar la VO pel motiu que sigui, perquè a vegades canta algun artista conegut i si es dobla ja no és aquell artista conegut, i subtitular-ho. De vegades, no. S'opta per traduir-les. Això en tot cas és una decisió que pren la distribuïdora en cada moment i en cada pel·lícula pel motiu que sigui. La veritat és que- (***La pren la mateixa distribuïdora, la decisió de doblar o no les cançons?***) Si fos una pel·lícula que es presenta a la nostra convocatòria, sí.» **Nadal, 2019: 6**

Aunque nos resulte difícil de encajar este motivo en una película de animación, existen precedentes. Parece ser que ese fue el motivo por el que Edmundo Santos no tradujo en su día

---

<sup>31</sup> Formarían parte de esta programación navideña las versiones catalanas de *Mary Poppins* (1964; DC del 2005 bajo la dirección de Quim Roca en los estudios 103 Todd-AO S.L.), estrenada en la Nochebuena de 2005, y *L'aprenenta de bruixa* (1971; DC del 2006 bajo la dirección de Teresa Manresa en los estudios Soundtrack de Barcelona), estrenada el 4 de enero de 2006. Ambas se doblaron directamente para su emisión en TV3 y, como los otros clásicos mencionados, mantuvieron las canciones en VO y no se comercializan actualmente en catalán. La única razón por la que no las he incluido en el análisis es porque no forman parte de la lista de Clásicos de Walt Disney, de acuerdo con lo expresado en las precisiones terminológicas de esta tesis.

la canción *Katrina* de *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Señor Sapo* (1949; DEN del 1951 y REP del 2018), pues en la VO todas las canciones eran interpretadas por Bing Crosby y quiso homenajearle dejando su voz sin traducir en al menos una de ellas –aunque dadas las condiciones técnicas de la época, tampoco se subtituló–. Aunque tanto el motivo de Comes (2018: 12) como el de Nadal (2019: 6) parecen razonables, me atrevo a decir que ninguno de ellos fue determinante en la decisión de no doblar las canciones en estos cuatro Clásicos en concreto que estamos analizando. Primero, porque las canciones no eran interpretadas por ningún artista conocido. Segundo, porque el contenido de algunas canciones era importante para la trama –pensemos en *Oh, Ratigan!* en la que el antagonista narra su péfido plan–. Por último, en estas películas en concreto no era la distribuidora quien tomaba la decisión, pues no se estaban acogiendo a ninguna subvención. Fue TV3 quien prefirió ahorrarse esa parte del presupuesto. Y de hecho, ningún otro Clásico Disney ha sido doblado dejando la banda sonora sin traducir. Aunque alguno sí ha sido emitido por error sin la traducción ya hecha; Lluís Comes comenta: «En el cas de *Dumbo*, per exemple. A TV3 la van emetre amb les cançons en versió original subtitulades al català per la Dolors Ventós. És estrany perquè nosaltres havíem doblat també les cançons. Suposo que no se'n van adonar». Este comentario pone en evidencia la necesidad de esta tesis, ya que los propios organismos oficiales desconocen en ocasiones los contenidos que están doblados y los que no. En ese sentido, parece que ya se están haciendo algunos avances al respecto:

«De fet, nosaltres ara últimament el que hem fet és que tenim, des de l'any 2013, tenim una base de dades en línia on hi anem pujant totes les pel·lícules que a nosaltres ens consta que s'han doblat o subtitulat en català. [...] No és exhaustiu perquè no hem anat endarrere. El que vam fer quan vam obrir la base de dades, teníem dues opcions: a dir «"bueno", doncs a partir d'ara en endavant» o «comencem a anar endarrere». I com que, diguem, els recursos eren limitats vam dir «doncs a partir d'ara en endavant». I és l'opció que vam triar en aquell moment. Perquè no, no ens ho acabaríem.» **Nadal, 2019: 10-11**

Queda claro que sea cual sea el tipo de lanzamiento, para salas de cine o para vídeo doméstico, si se quieren doblar las canciones se requiere un presupuesto generoso. Aún así, las distribuidoras no siempre son razonables. Quim Roca asegura que a veces le contratan para dirigir un doblaje que sale directo en DVD con un presupuesto mayor que el de la TV pero insuficiente. Aunque sea mayor, el problema es que ese presupuesto para DVD ha de cubrir un producto con necesidades similares al cine, que son mucho más caras. Al fin y al cabo, se trata de una película, y Roca comenta con sarcasmo: «Si queréis, pactemos un precio entre TV y cine, pero no me deis una miseria por hacer cine».

Sea como fuere, estos cuatro Clásicos que se doblaron entre 2005 y 2006 supusieron una mala práctica por diversos motivos. Para empezar, el hecho de lanzarse para TV hizo que no estuvieran recogidos en sus respectivos DVD y que por tanto actualmente las versiones catalanas no se comercialicen. Después, la no traducción de las canciones, fuese cual fuese el motivo de los muchos aquí citados, fue claramente un error desde el punto de vista narrativo – pues se perdía información–, artístico –no olvidemos el valor que da Walt Disney a sus canciones– y estratégico –el contenido infantil es aconsejable que se doble en vez de subtitularse, y esto es algo en lo que hay quórum absoluto en todos los países–. Pero es que además parece que fue el inicio de una práctica poco aconsejable que la compañía Disney acabaría cortando de raíz:

«“Bueno”, la majoria de directors de doblatge abans d’accedir a la direcció hem sigut actors. I “bueno”, de vegades en un càsting en que tens clar... “Bueno”, que t’hi veus, i hi han dues opcions més o això, a lo millor et poses al càsting, i si et trien, ja et trien. Passa que a Disney no els hi agrada gaire. Almenys en aquests últims anys, potser perquè hi havia directors que es passaven repartint-se coses, no els hi agrada gaire que el director faci un paper d’actor. Prefereixen que el director dirigeixi i no, no... Fins i tot si el director tenia un paper que ja havia fet en una primera part o en lo que sigui, prefereixen que hi hagi un director complementari que l’ajudi, l’assessori o el controli.» **Roca, 2018: 12**

En *Els rescatadors* (1977; DC del 2005), la directora Esperança Domènech puso la voz a Madame Medusa, ni más ni menos que la villana de la película. En *Oliver i companyia* (1988; DC del 2005), Teresa Manresa puso la voz al personaje de Rita, y en *Taran i la caldera màgica* (1985; DC del 2006), Francesc Figuerola eligió interpretar al personaje de Gurki. Si tomamos como cierta la afirmación de que este es un ejercicio desaconsejable, cabe señalar que durante esta época se abusó notablemente de él. No sería atrevido afirmar que son precisamente estos años a los que Quim Roca se refiere cuando dice que «había directores que se pasaban», lo que hizo que la compañía Disney decidiera acabar con esta práctica.

Después de la colaboración que la CCMA tuvo con los estudios Soundtrack de Barcelona para el doblaje de *Taran i la caldera màgica* (1985; DC del 2006), la compañía Walt Disney depositaría su confianza en ellos para el doblaje de *Descobrint els Robinsons* (2007) y *Bolt* (2008). Fue Xavier de Llorens quien, en una excepción histórica, dirigió *Descobrint els Robinsons* (2007) en vez del habitual Quim Roca, por una sencilla cuestión de agenda. Lluís Comes sí que se mantuvo en la traducción y el ajuste, en un trabajo que recuerda por el polémico título:

«Els noms poden tenir copyright. Els noms originals. Cosa que, per exemple, ha passat amb el *Meet the Robinsons*, que és *Buscando a los Robinsons*, quan els noms- els cognoms no es pluralitzen, i en canvi per qüestions Red Robinson era marca registrada i s'havia de dir- eh, posar *Buscant els Robinsons*. Clar, pot ser que el *merchandising* et pugui afectar la traducció.»  
**Comes, 2018: 8**

Más allá de anécdotas traductológicas, estas dos producciones son históricamente relevantes porque fueron la antesala de un pacto entre la compañía Walt Disney y los estudios de doblaje Soundub: «[En 2008] Una operación estratégica permite a Soundub dejar atrás a la competencia y situarse como líder tanto en infraestructura (cubre Madrid, Barcelona, Galicia y Portugal) como en precio. Por otro lado, reafirma su posición en el sector gracias a la licencia de Disney. [...] Esto supone una fuerte caída del volumen de trabajo de los estudios catalanes y algunos de los valencianos con línea de castellano.» (Ferrer Simó, 2012: 169). Esta licencia supuso un hecho muy remarcable en la historia del doblaje Disney en Cataluña, ya que en esa época muchos estudios se vieron obligados a cerrar por la falta de trabajo. Durante los siguientes tres años la compañía Walt Disney decidió doblar al catalán sólo aquellas películas que producía en estrecha colaboración con los estudios de animación Pixar, a través de las subvenciones que ofrecía el Departament de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya. Así, se doblaron al catalán *Wall-E* (2008), *UP: una aventura de vertigen* (2009) y *Toy Story 3* (2010)<sup>32</sup>, de los estudios Pixar, pero no se doblaron los Clásicos *Tiana y el sapo* (2009) ni *Enredados* (2010), a pesar de que Soundub se encargó de las versiones al español peninsular de las mismas.

La decisión de no doblar esos Clásicos al catalán no fue arbitraria; la compañía Walt Disney tuvo que seleccionar cuáles producía y cuáles no debido a la entrada en vigor de una ley sobre doblaje con mucha voluntad pero pocos recursos para ser efectiva o práctica. Me permito recordar ahora una referencia bibliográfica que ya se ha citado en el capítulo cuarto en el debate sobre doblaje y subtitulación:

«Spain is made up of autonomous communities, each of which has an official language other than Spanish. Some of these communities have specific language transfer practices. In Catalonia, for example, the 'Ley del Ciné Català' (Catalan Cinema Act) adopted by the Autonomous Parliament of Catalonia on 30 June 2010, establishes that a foreign film released to

---

<sup>32</sup> Soundub se encargó de la versión al español peninsular dirigida por Alfredo Cernuda, pero no así de la catalana dirigida por Quim Roca, que se realizó en los estudios Soundtrack de Barcelona. Cabe señalar la incongruencia que supuso doblar esta entrega al catalán cuando ninguna de las dos anteriores se había traducido a dicha lengua; una incongruencia que señala muy bien Comes: «Per exemple, *Cars* es va fer *Cars 1*, no està doblada al català *Cars 2* però s'ha fet el 3. Perquè *Cars 2* va enganxar justament en l'època aquesta que hi havia la problemàtica de la llei del cinema» (Comes, 2018: 2) y que tiene que ver con la aplicación de una ley sobre doblaje que comentaremos a continuación.

box offices must have the same percentage of prints dubbed in Catalan as in Spanish.» **Media Consulting Group, 2011: 7**

Media Group (2011: 7) afirma desafortunadamente que dicha ley obligaba a las salas a ofrecer el mismo porcentaje de películas dobladas al catalán que al castellano. En realidad, la Ley 20/2010 del 7 de julio –revisada el 31 de diciembre de 2011 y vigente desde entonces– establece que las distribuidoras están obligadas a ofrecer una versión en cada lengua – castellano y catalán– siempre que se posean al menos dos copias. Este artículo fue revocado por el Tribunal Constitucional añadiendo la excepción de aquellas películas de las cuales se distribuyeran menos de dieciséis copias en toda Cataluña. La Generalitat de Catalunya cambió entonces de estrategia y se dispuso, en aras de catapultar los fructíferos esfuerzos realizados hasta entonces en la visibilidad de la lengua, a exigir a las productoras que un porcentaje mayor de las películas fueran obligatoriamente traducidas al catalán, una demanda que la compañía Walt Disney –y muchas otras productoras– no vieron con buenos ojos y contra la que se manifestaron enérgicamente:

«Llavors hi va haver la famosa llei aquella que no es va arribar a aplicar mai, que es van posar en contra, de fet es va passar d'un quinze per cent de pel·lícules a un tres per cent. I de fet, es va passar, per exemple hi va haver una sèrie de pel·lícules que quan s'estaven barallant entre les productores i el govern català per la qüestió de la llei, que volien obligar a doblar un percentatge, doncs van passar una sèrie de pel·lícules que es van fer en animació en aquella època que no es van doblar perquè s'hi van negar les productores.» **Comes, 2018: 2**

Desde la misma Generalitat de Catalunya, en su Departament de Política Lingüística, Montserrat Nadal no quiso manifestarse al respecto, pero sí aclaró que hay una propuesta para volver a redactarla –se supone que con intención de alcanzar metas más realistas o bien invertir mayores recursos con los que implementarla por completo–: «Mira, això... Això sí que no... Això ja és una pregunta més que hi ha més política al darrere. [...] Aquest ja no... Aquesta sí que ja no te la contestaré. [...] “Bueno”, ja t’he explicat les línies de treball, la llei és una llei que estava... “Bueno”, que s’estava també... hi ha una proposta com per refer-la, s’ha de fer un decret que l’acabi de desgranar i això encara no està...» (Nadal, 2019: 14). Este contexto legal, situado a partir del año 2010 en adelante, marcaría sin duda el espíritu de la siguiente etapa que se expondrá, que será también la última: la renovación del buen tono en las conversaciones entre la Generalitat de Catalunya y la compañía Walt Disney que desencadenaría una nueva ola de Clásicos traducidos al catalán.

Esta etapa es en realidad un mínimo periodo entre dos buenas épocas de producción Disney en catalán. Las dificultades que se han expuesto me han hecho bautizarla como

«negra» en un afán por resaltar todos sus obstáculos: la calidad cuestionable de los doblajes de bajo presupuesto emitidos directamente en televisión, la predominancia de la compañía Pixar por encima de los Clásicos Disney, la tensión existente entre la Generalitat de Catalunya y las productoras cinematográficas por las exigencias de la ley sobre doblaje, el alto número de estudios que clausuraron en Cataluña y Valencia, y el cese del proyecto de doblaje directamente para vídeo doméstico con un presupuesto de estreno en sala.

### 5.3.3. Etapa centralista (2012-actualidad)

A pesar de que muchos de los problemas no se solucionaron necesariamente a partir del 2012, existe un cambio de paradigma histórico que facilitó que muchos obstáculos ya no lo fueran. Por ejemplo, aunque se dejó de invertir en el lanzamiento de películas Disney en catalán directamente para vídeo doméstico, la substitución definitiva del VHS por el DVD facilitó la comercialización de las versiones catalanas ya existentes sin necesidad de hacer una inversión específica, ya que el formato en disco permitía la inclusión de varias pistas de audio. Del mismo modo, aunque se siguió apostando por películas de Pixar Animation Studios de forma contundente, a partir de 2012 en adelante todos los Clásicos de Walt Disney fueron realizados por ordenador y con un binomio de lenguajes cinematográficos –uno para el público infantil y otro para el adulto– que pusieron al día a la compañía en los intereses del nuevo espectador, y la volvieron a situar en la primera fila de la animación. Esto sin duda vino influido por la absorción de Pixar por parte de Disney en el año 2006<sup>33</sup>.

Las tensiones provocadas por la aplicación de la ley del doblaje de la Generalitat de Catalunya se rebajaron con el necesario diálogo entre las distribuidoras y el Departament de Política Lingüística, que estableció como fijas una serie de subvenciones a las que acogerse para poder realizar los doblajes al catalán. Ese acuerdo persiste actualmente: «Amb el tema de la Llei, sí que hi ha un acord de col·laboració entre el Departament [de Política Lingüística], el Gremi de Cinemes i FEDICINE, que és la, diguem, l'organització que agrupa les grans distribuïdors cinematogràfiques per treballar conjuntament en aquesta línia» (Nadal, 2019: 14-15). Las estrategias concretas se detallarán en el capítulo siguiente, pero se pueden resumir en tres grandes puntos:

---

<sup>33</sup> Aunque Walt Disney absorbiera a Pixar Animation Studios en el 2006, no se puede decir que las producciones inmediatas tales como *Bolt* (2008), *Tiana y el sapo* (2009) o *Enredados* (2010) se imbuyeran de los valores de Pixar, pues eran proyectos en los que Disney llevaba trabajando ya varios años.

- Subvenciones para subtitulación en festivales.
- Subvenciones para estrenos en sala.
- Subvenciones para explotación posterior.

Todas aquellas distribuidoras que se acogen a la subvención de los estrenos en sala tienen como requisito la inclusión de la versión catalana en la explotación posterior –en el caso de los DVD, *Blue-Rays*, etc.–, por lo que los dos últimos puntos están íntimamente relacionados en el caso de los Clásicos Disney.

En el 2012 Walt Disney firmó con Soundub para la traducción al catalán y al español peninsular de *En Ralph, el destructor* (2012) y *Frozen, el regne del gel* (2013). Evitando sorpresas, ambas películas fueron traducidas y ajustadas por Lluís Comes y dirigidas por Quim Roca. Parece que ambos eran inmunes al descontento que manifestaban algunos profesionales del gremio respecto a sus retribuciones económicas:

«Estamos en una situación [2012] donde el presupuesto de una película es de dos o tres millones de euros, si es española, o de doce o más si es estadounidense. El presupuesto del doblaje al español de una de esas películas es de 5000 euros. El decalage es evidente y desproporcionado. Doblar a Brad Pitt, con un sueldo de seis millones de dólares por una película, puede proporcionar al doblador la bonita cantidad de 300 euros (de risa)» **Pera, 2012: 46**

Walt Disney no distaba en este asunto del resto de distribuidoras, a pesar de que su resurrección económica y creativa la convirtiera en una potencia empresarial de primer orden. Pero mientras cogía fuerza en EEUU, y quizá influida por la globalización y el conocimiento cada vez más extenso de la cultura americana, invertía menos tiempo en pensar y justificar las versiones traducidas de sus películas, llegando a ofrecer incluso menos herramientas a los traductores de las que había dado cinco años atrás:

«I abans els productes de la Disney tenien molt bons guions, amb moltes explicacions, però altres no. La Disney sempre ha tingut molt bons guions. Més abans que no pas ara. Ara també es nota la crisi i veus que no hi ha tantes explicacions. Les explicacions podien ser de coses culturals, per exemple si sortia un personatge et deien qui era, fins i tot de vegades deien «gonna» que volia dir «going to», i ja t'explicaven això. No, no, jo recordo *Ratatouille* per exemple tenia un guió fabulós. Ara últimament menys. M'han dit que perquè els que fan les transcripcions els hi paguen menys.» **Comes, 2018: 16-17**

Ese tipo de anotaciones facilitaba el trabajo de los traductores, que orientaban sus referencias no sólo al tipo de personaje, sino a su evolución dentro de la trama –pensemos por ejemplo en el príncipe Hans de *Frozen: el reino del hielo* (2013), un héroe que acaba siendo

un villano—. El hecho de que Comes (2018: 16-17) crea que se debía al sueldo de los transcritores denota una inversión presupuestaria menor por parte de Disney en la traducción de sus películas. Otra explicación plausible para dar menos información es el temor a que esta se filtre antes de tiempo. Algo que podría estar afectando a otros campos:

«Això vol dir que doncs, per exemple, igual els dibuixos no estan acabats. No estan acolorits. Passat temps pots treure el primer... O sigui, pot passar d'un preliminar u, un dos, un tres i un final, no? Tres o quatre "diferentes" versions. I tu comences a treballar i llavors el problema és que si no tens el dibuix animat difícilment pots ajustar, és a dir, sincronitzar la... [...] Doncs això, doncs "allavorens" clar, si no tens animat el personatge o les boques, que l'últim que animen són les boques, doncs tampoc ho pots ajustar, i ho has de deixar pendent, no? I "llavorens" hi ha canvis, en el que t'arriba d'un preliminar dos a un tres, pot ser que hi hagi escenes que les hagin tret, n'hagin ficat de noves, que t'hagin canviat els diàlegs» **Comes, 2018:**

4

Por temas de seguridad, se inicia el proceso de traducción cuando aún no está acabado y con muchos filtros de información. Todo ello como si hoy en día no fuera de por sí difícil ajustar una película de animación:

«Son difíciles de ajustar, hoy en día, los dibujos animados porque, claro, utilizan actores de verdad y entonces lo que hacen es reforzar la vocalización a la hora de hacer el dibujo. Antes, en las películas primeras de Disney, los actores solo marcaban las os y las úes con una boca redonda. Ahora los personajes de dibujos animados vocalizan mucho más que incluso los personajes reales.» **Comes, 2013**

Y la dificultad no se limita tan solo a una cuestión de vocalización, sino también de ritmo: «Las películas de animación siempre tienen un plus de dificultad por las cuestiones de ritmo. Los personajes suelen hablar muy deprisa, al ajustarlo vocalizan mucho, sobretodo últimamente... Pero era más el problema de que estás trabajando para Disney que no la dificultad en sí de lo que era la película» (Comes, 2013). Como se puede apreciar, la presión de trabajar para una compañía como Disney es un esfuerzo añadido que determina en mucho la calidad de sus versiones dobladas. De hecho, cada vez la compañía quiere poseer un control mayor de su producto para poderlo exportar al mundo de la forma más homogénea posible. Prueba de ello es que cada vez conceden menos libertad al estudio de doblaje para elegir a los colaboradores que trabajarán en el filme: «De fet, ara Disney el que he explicat de quan vaig començar ha canviat una mica. Disney quan decideix fer una pel·lícula envia a l'estudi de doblatge- Ells trien l'equip creatiu; diuen «Volem que els traductors sigui tal persona, que l'ajustador sigui tal persona, el lletrista tal persona i el director tal persona» (Comes, 2018: 4). Estas exigencias son permitidas por el estudio de doblaje porque está en competencia con el

resto de estudios, y tener contrato con Disney es trabajo asegurado. Por su parte, la Generalitat de Catalunya no exige colaborar con un estudio u otro para conceder la subvención, lo cual legitima el criterio de las distribuidoras:

«Nosaltres no triem en cap cas estudi, ni diem «aquests estudis sí», «aquests estudis no»... (*Ho fan ells com a distribuïdora?*) Ells contracten el seu estudi habitual, poden contractar el que vulguin. (*D'acord.*) No, no... en això no ens hi posem. Perquè pensa que els doblatges de- són d'ells, de fet. El projecte és de la distribuïdora. No és nostre. No som doblatges.» **Nadal, 2019: 2-3**

Sin duda esa libertad de decisión otorgada por la Generalitat de Catalunya permitió en su momento que la compañía Walt Disney eligiera un único estudio de doblaje para realizar las versiones catalana y castellana, en aras de reducir esfuerzos y de centralizar todas las versiones lo máximo posible:

«“Lo” que passa és que ara la supervisió és més des de Madrid, des de Madrid porten... Disney España porta les versions castellana, catalana i portuguesa. I abans, a l'època del supervisor Manel Carreras, el Manel Carreras estava fent de supervisor directament a sala, perquè ell estava en els doblatges. A peu del canó. [...] Ara no, ara tu envies la traducció i “llavorens” la traducció te l'aproven i un cop la tens aprovada pot entrar a sala i “llavorens” un cop està doblat ens fan un control i “llavorens” poden fer-te canviar coses. Tant d'interpretació, com de traducció, com de... terminologia...» **Comes, 2018: 5**

Con ese objetivo, los cuatro últimos Clásicos Disney se doblaron en catalán en el mismo estudio: el SDI Media Iberia. Se trata de *Big Hero 6* (2014; DC del 2014 bajo la dirección de Quim Roca), *Zootròpolis* (2016; DC del 2016 bajo la dirección de Quim Roca), *Vaiana* (2016; DC del 2016 bajo la dirección de Quim Roca) y *En Ralph destrueix Internet* (2018; DC del 2018 bajo la dirección de Quim Roca). Es notable que, de las pocas veces en las que Lluís Comes no se ha encargado de la traducción y ajuste de los Clásicos Disney, dos se concentran en esta última época; Josep Llorba tradujo y ajustó *Big Hero 6* (2014)<sup>34</sup> y *En Ralph destrueix Internet* (2018). Aunque SDI Media Iberia se encarga de las versiones tanto castellana como catalana, cada versión tiene un director diferente. Por eso, la distribuidora pone a un supervisor que hace un seguimiento del proceso y le da el visto bueno, algo que no parece molestar especialmente a Quim Roca:

«“Bueno”, supervisor una mica és un “tío” de parla anglesa, que es coneix la “peli”, que ve amb unes indicacions determinades de la productora americana, i... “bueno”, és un suport més que

---

<sup>34</sup> Este dato fue corregido precisamente por el propio Lluís Comes, ya que en todas las bases de datos le atribuían la traducción y el ajuste de esta película.

tens. Vull dir, o sigui, si és una “peli” amb supervisor ja saps que allò, allà, hem d’anar a buscar un nivell mínim de qualitat. I després és una ajuda més que tens, perquè a lo millor “pues” ha tingut contacte amb el director de la “peli”, li han donat unes pautes determinades, i “llavorens” és, per un cantó, és un ajut més que tens.» **Roca, 2018: 9**

Otra señal inequívoca del control absoluto por parte de Disney en esta etapa histórica concreta es la centralización de todas las versiones europeas en un único estudio que realiza las mezclas para editar el producto final: «Les produccions aquestes Disney, les antigues, ara no recordo. Però les mescles de les pel·lícules totes es fan a Londres. O sigui totes- Però no... L’espanyola, la catalana, la francesa, l’alemanya, totes estan concentrades a Shepperton. Totes les fan allà. No una part. [...] Tota la mescla de la pel·lícula.» (Roca, 2018: 13). Esto parece estar relacionado con ese temor a la filtración de información que se ha mencionado anteriormente:

«Per coses de seguretat. Perquè tu a sala treballes amb versions preliminars que no és la versió definitiva. “Allavorens” per no enviar la versió definitiva final acabada a cinquanta mil països, això ja no hi va als països, ja se’n va concentrat a Shepperton. I “llavorens”, “bueno”, volen una mica que un mateix equip faci les mescles de totes les versions, perquè tenen en compte una mica els mateixos paràmetres, no que cadascú faci la seva versió» **Roca, 2018: 13**

Ese centralismo tan marcado afecta no sólo a la mezcla de la película, sino también a su proceso de traducción. Por ejemplo, la compañía también busca tener control sobre qué estrategias se siguen en la traducción de las referencias culturales:

«Clar, de vegades, equivalències d’aquestes n’hi ha una altra que també és típica dels guionistes americans que és: «Ostres! És que això passa...» i no sé quin lloc posen de la frontera canadense. No me’n recordo ben bé quina ciutat és. “Llavorens” algun supervisor d’aquests que és americà però que ja ha voltat per aquí i es coneix el país i tal, de cop i volta et diu: «Ostres! Això l’equivalència seria Andorra». I dius: «“Vale”, sí, l’equivalència seria Andorra, però no em fotis posar Andorra, perquè és evident que la “peli” passa a Estats Units, no està passant a la Cerdanya.» **Roca, 2018: 8**

Parece que el director puede justificar sus decisiones y lucharlas, a tenor de lo que expresado por Quim Roca (2018: 8), pero el problema aparece cuando el director es más partidario de extranjerizar las referencias culturales y, en cambio, el traductor prefiere familiarizarlas: «A mi m’agrada bastant “nostrar-ho” una mica si puc. És a dir, portar-ho cap a... Familiaritzar-ho, que seria» (Comes, 2018: 7). Entre ambos parece haber quórum, cuanto menos, en que Disney quiere tener un control cada vez mayor sobre el proceso, y estrechar la relación entre la versión catalana y la española peninsular:

«Entre d'altres coses, perquè les productores et deixen poc marge de maniobra amb aquest aspecte. “Allavorens”... Disney sobretot. És a dir, no pots fer el que vols. A part, tant la versió catalana com la versió portuguesa estem molt lligats també a la versió castellana. “Llavorens” dependrà una mica del que vulguin- Ells el que no volen és que hi hagi tres versions molt diferents. Doncs per exemple, els personatges, uns es trobin amb... en una es tradueixi el nom del personatge i en una altra no. En una versió. O sigui són versions que per ells consideren que són germanes i “llavorens” això et permet poc marge de maniobra.» **Comes, 2018: 7**

No hay que olvidar que las tendencias actuales en cuanto a traducción de referencias culturales se refiere alientan a extranjerizarlas, es decir, a dejarlas sin traducir, también porque el conocimiento de la cultura americana es mucho mayor por parte del público español. Lejos quedan los localismos utilizados por Pera en *Robin Hood* (1973; DC del 2003 bajo la dirección de Joan Pera en los estudios 103 Todd-AO S.L.), aunque Lluís Comes sigue siendo partidario de traducir el contenido, sobretodo en películas infantiles: «De tota manera, a *¡Rompe Ralph!* per això la... *¡Rompe Ralph!* el personatge de Glitz que els traductors estàvem... preferíem haver-lo traduït, doncs la productora va, per exemple va dir que no, que preferia que es quedés en original. Moltes vegades això també és un problema de drets. Perquè els noms poden tenir copyright. Els noms originals.» (Comes, 2018: 8). Comes señala este caso como ejemplo de que, aún cuando los traductores de las versiones española, catalana y portuguesa estén de acuerdo, la distribuidora tiene la última palabra. Aunque ese caso parece evidente qué era lo más aconsejable desde el punto de vista narrativo, tampoco habría resultado sencillo encontrar un equivalente en catalán que lo explicara, ya que al tratarse de un fenómeno informático, la terminología universal es en inglés. Quim Roca es, en ese sentido, mucho más partidario de mantener en inglés aquellas referencias que sean suficientemente conocidas para el público joven:

«O sigui, de vegades els traductors també em barallo jo perquè «Ostres! És que *wow* no es pot fer servir perquè no sé què i tal. Hòstia, és molt anglès, és molt no sé què». I clar dius, clar, és que estem mamant cultura anglesa i al final s'acaba transmetent, s'acaba filtrant, no? Però li dic «és que si les féssim russes...» [...] Acabarien travessant termes russos, perquè és una cosa com natural i cultural. “Llavorens”, fins on pots dir *wow* o no pots dir *wow*? Clar, has de buscar, no sé, un punt intermig, de vegades, no, no... A més a més a nivell de sincronia un *wow* és una boca molt peculiar, amb una u, «woow», allò, la boca molt oberta, i de vegades la solució que tens per això és un «oh, no!». [...] Dius... O «què bé!» i dius «Ostres! Una síl·laba ja li hem de posar tres coses». “Llavorens”, clar, et trobes amb contradiccions d'aquestes en que has de buscar... “Bueno”, no sé què has de buscar, però vull dir que a “vere”, els criteris tots són vàlids però “después” els has de posar en pràctica.» **Roca, 2018: 7**

A ese sentido, Couto Lorenzo (2017: 110) nos comenta la influencia que una traducción puede tener en futuras traducciones:

«Un segundo caso se da cuando el director tiene interiorizadas una serie de pautas socioculturales, lingüísticas, o unos principios determinados que sigue en la elaboración del doblaje. Esto se ve claramente cuando el director se enfrenta a un término cultural bien establecido en la sociedad; en este caso, aunque sepa que es erróneo, raramente lo cambiará, pues significaría enfrentarse a lo que está establecido en la sociedad.» **Couto Lorenzo, 2017: 110**

Por poner un ejemplo sencillo, pensemos en la expresión americana «*trick or treat*», que todos traducimos por «truco o trato» pero que sería más acertado traducir por «truco o regalo» o «truco o chuchería». El primer traductor que usó la palabra «trato», consiguió un efecto mucho más acertado, manteniendo la aliteración de la «t» y reduciendo el número de sílabas. Por eso, si hoy otro traductor usara una expresión distinta, resultaría bizarro a los oídos del espectador.

En cualquier caso el principal problema del centralismo que caracteriza a esta etapa de la historia del doblaje Disney al catalán no es tanto la relación obligada que ha de existir entre las versiones castellana y catalana como la edición final de todas ellas en unos estudios londinenses. Se pretende con ello que todas las versiones traducidas acaben en el mismo segundo, tengan el mismo volumen y, en definitiva, ofrezcan un aspecto homogéneo ante los espectadores de todo el mundo. Pero esto supone un problema, a ojos del director Quim Roca (2018: 13-14):

«Si no hi ha algú, allà, que domini el català. Clar, tu saps que avui dia el so va molt “a tope”, no sé què, “sats”? Llavors de vegades els diàlegs estan allò... I si no hi ha algú que ho escolti i que domini la llengua, no sap si es perd la última síl·laba, si falla alguna cosa dalt. I de vegades perills d’aquests, de que dius: «Ostres! Però hi hagut algú aquí escoltant la mescla que sàpiga català?». Perquè, “bueno”, tu sents una cosa allà i dius, “bueno”: «Sí, sí, se sent». Però “bueno”, l’orella d’un català, ho entén això? Clar, has de pensar que, i de vegades passa, que “tut”! I s’ha perdut. Clar, això no seria correcte. O sigui per un cantó està bé, però jo aquí crec que era millor quan cada país es feia la seva versió. Perquè crec que hi havia un plus de l’estudi, del tècnic i tal, de fer la seva versió. Encara que seguís els paràmetres de la versió original, però cadascú hi posava un plus d’amor que quan un equip ha de fer quinze versions, “pues” és igual, al final acaba posant l’automàtic. I això de vegades hi han “pelis” de Disney que quan les veus a sala dius: «Ai! Mm!». A nivell de mescla de so. Ho han fet a Londres, perquè estigui millor, però de vegades el resultat no és millor. I no perquè ho facin malament a Londres, que són molt bons, sinó per això. Perquè si es fa aquí en un estudi, el “tio” que ho fa li posa un “carinyo” que no és el mateix que un tio que n’ha de fer quinze... No, no. I això passa en català i passa en castellà.» **Roca, 2018: 13-14**

Esta realidad que comenta Roca (2018: 13-14) es algo que ocurre en todas las versiones, pero que afecta especialmente a la versión catalana en cuanto a la inteligibilidad se refiere. Porque como señala Comes: «És evident que els cors en català s’entenen menys. És per les [vocals] neutres. L’oïda de l’espectador no distingeix bé moltes vocals neutres alhora,

per això de vegades els cors de les cançons són intel·ligibles. Això és el que em va passar amb la cançó dels trolls de *Frozen*. Però això en anglès també els hi passa, eh?». En ese sentido, Comes (2018: 13) también subraya la necesidad de mantener los acentos de las palabras en las canciones para no confundir aún más la letra:

«...primer explica la història, després a l'hora que adaptis no em canviïs els accents, sisplau. I menys en una llengua com el català, que és una llengua que ja és difícil d'entendre, perquè tenim més vocals que el castellà. I hi ha una cosa molt concreta –que els hi passa també als anglesos perquè en tenen dotze–: tu sents un cor cantar, i els sents cantar en castellà i pots arribar a entendre el que diu el cor. Perquè tenen cinc vocals. Tu tens un cor en català i... “bueno”, te'n vas a sentir l'Orfeó Català i no saps què diuen. Costa molt més, perquè entre les «e» obertes, les «e» tancades, les «o», tal, les neutres, tal... “Llavorens” tu, per exemple- Però això els hi passa també als anglesos. Tu agafes la primera cançó de *Frozen* i no l'entens ni amb anglès ni amb català. En castellà potser una mica més.» **Comes, 2018: 13**

Llegados a este punto, quisiera reflexionar sobre la cualidad cíclica de la historia del doblaje. Las dificultades mencionadas por Comes (2018: 13) y Roca (2018: 13-14) vienen producidas por la ausencia de una persona que conozca el idioma en la mezcla del producto final. Esto me recuerda a esos primeros doblajes al español producidos en EUA y en los que se mezclaban diferentes acentos –consulten páginas 120 a 122 de esta tesis–. Es decir, la historia del doblaje Disney en español empezó con unos doblajes producidos y dirigidos por personas que no conocían el idioma y que por tanto no eran conscientes de que el espectador los recibía como algo extraño o bizarro por la multitud de acentos. La historia del doblaje Disney al catalán termina –de momento– con unos doblajes mezclados por personas que no conocen el idioma y que por tanto no son conscientes de que el espectador los recibe como ininteligibles o bajos de volumen. Quizá esta tesis ayude a concienciar sobre la importancia de producir los doblajes en los países en que se distribuyan las versiones traducidas, porque como bien dicen, quien no conoce la historia está condenado a repetirla.

Esta última etapa es en la que considero que nos encontramos actualmente. Las características que la definen siguen vigentes en estos momentos; unidad entre las versiones castellana y catalana, mayor control por parte de la distribuidora en la elección del equipo de doblaje, supervisión central de todos los aspectos que rodean la película, temor a la filtración de contenido específico y centralismo técnico en las pistas de audio de las versiones europeas. Además, el último estudio de doblaje que se cita en esta etapa, SDI Media Iberia, es el que posee actualmente la licencia Disney en España.

El análisis que se ha realizado de la trayectoria de los Clásicos Disney en catalán ha intentado ser, sobretudo, un análisis técnico, guiado por los cambios de estudio en cada caso.

Pero sin duda se han tocado aspectos sociales, políticos y legales que creo han ayudado a conferir al conjunto una visión histórica más completa. En el siguiente capítulo se relatarán los procesos por los que a día de hoy, julio del 2019, se producen los doblajes Disney en catalán. Confío en que gracias a este apartado que ahora cerramos, los datos que se ofrecen resulten mucho más comprensibles.

#### 5.4.Estado actual

*«De fet, abans es doblava molt més que no pas ara. S'invertia molt més en el doblatge en català que no pas ara.  
A nivell de cinema, eh? Estic parlant.»*

**Comes, 2018: 2**

La sensación que transmite Comes (2018: 2) es seguramente una opinión elaborada a raíz del volumen de trabajo que maneja actualmente en comparación con años anteriores. Hay que reconocer que existen factores que pueden escapar a este análisis tales como: ¿se doblan menos películas de animación, pero más de acción real? ¿Es posible que existan más traductores audiovisuales que hace quince años y por tanto el trabajo se reparta entre más profesionales? ¿Podría la moda de la ficción televisiva estar robando espacio de doblaje cinematográfico? ¿El público actual prefiere consumir el producto en VO?

Más allá de estas preguntas cuyas respuestas requerirían datos contrastados tales como tablas, gráficos o estadísticas, se puede trasladar la respuesta oficial del Departament de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya:

*«Jo diria que el que ha augmentat els últims anys és la subtitulació, també, però que això no ha restat el que es doblava. El que es doblava segurament ve a ser el mateix, hi pot haver un any que es dobli més o un any que es dobli menys per altres circumstàncies, però jo crec que el que s'ha avançat els últims anys és afegir a tots aquests doblatges la subtitulació. Mira, una mostra doncs són aquestes més de mil pel·lícules i més de mil capítols subtitulats doncs per Movistar+, per la subtitulació que es fa des dels festivals, també tenim un acord amb els Cinemes Texas per la subtitulació de cinema de reestrena... I jo crec que ha pujat sobretot la subtitulació.»* **Nadal, 2019: 15**

Quizá este formato de televisión a la carta o plataformas de contenidos audiovisuales como *Netflix* recuperen la capacidad de análisis del mercado catalán que se había perdido tras la obsolescencia del VHS, tal como comenta Roca (2018, 4):

*«O sigui, nosaltres havíem d'haver demostrat que hi havia un mercat en català, si "llavons" aquest mercat tenia un valor comercial, això, pels americans, ja ho és tot. Aquí, "llavorens", s'hagués doblat en català, perquè, perquè hi havia mercat potencial. Que jo sempre crec que hi és, sobretot amb animació, jo, hi ha un públic infantil que de per sí, perquè et regalen el DVD per reis, per no sé què, que s'hagués pogut potenciar, però clar, també a la que compres un DVD hi ha la versió castellana, la catalana i la xinesa, ja no saps qui la compra per què la compra.»* **Roca, 2018: 4**

Ciertamente, cuando el VHS reinaba en las tiendas era sencillo discernir qué público consumía Disney en catalán y cuál lo hacía en castellano, porque compraban una cinta u otra. Actualmente, cuantas más opciones tengan el DVD y el *Blue-Ray* menos se podrá adivinar si quien lo compra lo consume en español peninsular, español latino, catalán o en VO subtitulada. El hecho de que la subtitulación en catalán haya aumentado en los últimos años tiene seguramente más relación con los gustos del consumidor en general que no con los gustos del consumidor respecto al catalán doblado. En ese sentido, la apuesta de Movistar+ ha sido clara:

<b>Año</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>
<b>Número total de largometrajes subtitulados en catalán</b>	148	232	269	256	293

**Tabla 12. Evolución de la subtitulación en catalán entre los años 2014-2018. Fuente: DEPARTAMENT DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA**

Además, en 2018 se subtitularon también 324 capítulos de 35 temporadas de series de televisión (Nadal, 2019: 12). Estos últimos cinco años se han subtitulado al catalán, por tanto, un total de 1198 películas, y más de 1500 capítulos de series. El proceso por el cual se producen todas estas traducciones audiovisuales al catalán es el que se detallará a continuación, según las palabras de la Cap de Servei del Departament de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya, Montserrat Nadal i Milà. Pueden leer la explicación en sus propias palabras en la entrevista completa que hallarán en el anexo 3, páginas 11 y 12.

El primer paso para la traducción al catalán es la subtitulación de aquellas películas que se estrenan en festivales. Para ello, la Generalitat de Catalunya tiene un acuerdo con *Catalunya Film Festivals*, la coordinadora de festivales y muestras de cine de Cataluña. Una parte de la subtitulación al catalán que se proyecta está subvencionada por la Direcció General de Política Lingüística. Se trata de películas que se acaban de estrenar o que tienen muy poco recorrido.

Una vez pasado el filtro de los festivales, llega el momento del estreno en salas de cine. De nuevo, la Direcció General de Política Lingüística tiene una línea de apoyo específico para doblar la mayor cantidad de contenido posible. Para ello, las distribuidoras deben pedir la subvención y cumplir una serie de requisitos:

«Doncs és una convocatòria de subvencions, per tant es regeix per unes bases, i en aquesta convocatòria doncs cal ser distribuïdora, per tant només les distribuïdores hi poden accedir, i han de complir uns mínims de pantalles d'estrena per poder accedir als ajuts. [...]“Bueno”, més que seleccionem és si... És una... és una... convocatòria de competència... no competitiva, que vol dir que mentre hi ha dotació pressupostària doncs podem anar acceptant sol·licituds. Aleshores, entra una sol·licitud, es mira que compleixi els requisits que estableixen les bases i si els compleix, té ajut. [...] I es passa a la següent. I així fins que s'acaba la dotació.» **Nadal, 2019: 2**

En ese sentido, la Generalitat de Catalunya no parece hacer distinciones según la calidad, temática o valor de la película, sino que conceden subvenciones por orden de solicitud hasta agotar la dotación presupuestaria. Esto contraviene mucho de los supuestos iniciales de esta tesis, que se iniciaba indagando sobre los motivos por los que se doblaban unas u otras películas de Disney. Fueren cuales fueren esos motivos, son decisión de la distribuidora, y no de la administración pública. Además de financiar el doblaje de la película, la Generalitat de Catalunya dedica parte de la subvención a gestionar la promoción y difusión en catalán:

«Ells s'acullen a la convocatòria i des del moment que s'acullen a la convocatòria doncs, diguem, tenim la relació que es deriva de la subvenció que reben. I d'una altra banda, com que ja he comentat que un dels objectius nostres també és que se sàpiga que aquella pel·lícula s'estrenarà en català –les de Disney i totes les altres–, i que la gent les vagi a veure, doncs també treballem amb ells la difusió. Això vol dir doncs que abans que s'estreni, i independentment del circuit que ha de fer la subvenció del doblatge, doncs ja treballem amb ells perquè ens passin els cartells, els tràilers...» **Nadal, 2019: 5**

Una vez las películas han sido estrenadas en sala, existe un tercer paquete de subvenciones para su explotación posterior. Como se ha dicho anteriormente, uno de los requisitos de la subvención para el estreno en sala es que la comercialización de la película incluya su versión en catalán. Sin embargo, muchas películas no se estrenan en cines en catalán, pero sí que tienen un sugerente circuito posterior. Para ellas existe esta línea de ayudas específicas:

«Sí, en el cas de l'explotació posterior, què vol dir? Pel·lícules que ja s'han estrenat als cinemes que pel motiu que sigui no s'han estrenat en català, però en canvi després tenen tot un circuit d'explotació que sí que les vol veure en català, no? I són sobretot amb les plataformes, DVD, *Blue-Ray*, però cada vegada més les plataformes, no? Aleshores tenim una convocatòria per l'explotació posterior. Perquè si no, és clar, una pel·lícula que no s'hagués doblat o subtitulat per estrenar al cinema ja no- ja quedava fora del circuit. I aleshores, a través d'aquesta convocatòria només es dona suport al doblatge i a la subtitulació, o sigui la resta de conceptes no, i a uns preus màxims per subtitulació i per doblatge. Per subtitulació són 10€ el minut i de doblatge 125€ el minut. I això són preus màxims.» **Nadal, 2019: 7-8**

Se puede apreciar la diferencia notable entre el precio por minuto de una y otra modalidad, lo que parece confirmar aquello de que el doblaje es la modalidad más cara de TAV que existe (Chaume, 2003: 18).

Al margen de estas tres líneas específicas de subvenciones que se corresponden con tres etapas de la difusión y comercialización de una película, existe además un acuerdo específico con Movistar+ para la oferta de contenido a la carta en catalán:

«I després tenim un conveni diferent, especial, amb Movistar+ –que de fet el vam començar a l'any 2014 amb Canal+, “lo” que passa és que després Movistar va comprar Canal+, o el va agafar o com fos– que és per la subtitulació de pel·lícules i sèries en català. Només per la subtitulació. Llavors des del 2014 ja ha anat creixent la quantitat de pel·lícules que han anat subtitulant. Movistar+ subtitula totes les pel·lícules que ells en diuen «d'estrena». Ja ho feia Canal+ i després Movistar ho va continuar. Totes aquestes pel·lícules que ells diuen «*los estrenos de no sé qué*», que depèn del moment li diuen d'una manera o una altra, totes s'estrenen subtitulades en català. Llavors, entre aquestes subtitulades n'hi ha algunes de Disney, també, eh? Si ells fan... fan... Aleshores, ofereixen les pel·lícules subtitulades i si aquella pel·lícula s'ha estrenat al cinema o en explotació posterior en àudio en català, també l'ofereixen. Encara que no la doblin ells.» **Nadal, 2019: 11-12**

Resulta especialmente interesante que para ofrecer la película doblada en catalán Movistar+ se vea obligada a subirla dos veces a la carta. La primera con audio castellano y VO, y la segunda con audio catalán y VO. Digo que resulta interesante porque Movistar+ tiene así la posibilidad de contabilizar cuántos espectadores consumen contenidos en catalán, algo que como se ha dicho anteriormente se había perdido con la sustitución del VHS por el DVD. A pesar de que se recupera un análisis de mercado interesante, este proceso aún no permite consumir el producto en catalán en emisión lineal, es decir, en la programación que está en la guía televisiva. Tan solo se puede hacer con aquellos contenidos que Movistar+ ofrece a la carta:

«No, hi ha un tema tècnic i és que ens van- És un tema que segurament a la llarga ells resoldran, eh? És que tenen només dues pistes d'àudio. En canvi de subtitulació en tenen més. De fet, aquí quan ofereixen «sota demanda», de fet l'ofereixen dos cops. Hi ha una que és *Los increíbles* [2] i una altra que és *Els increíbles* [2]. Val? Sí que l'han de pujar dues vegades. «Sota demanda» ho poden fer, ho poden pujar dues vegades. Quan emeten en lineal, clar, només poden posar dos àudios. I aleshores si un és la VO, i la VO no és ni català ni castellà, la segona, diguem, en aquests moments no tenen un tercer canal d'àudio.» **Nadal, 2019: 13**

Es un deseo personal que en un futuro se puedan consumir dobladas al catalán aquellas películas que se emitan en el mismo momento por televisión, siempre que de ellas exista una versión traducida. Así se lo trasladé a la entrevistada, y quiero pensar que esta será una lucha que siempre encontrará en mí un aliado.

Todo lo que se ha relatado sobre el estado actual del doblaje catalán es en verdad la situación de cualquier película, serie o documental, no solo la de los Clásicos Disney. Sin embargo, para el caso que nos ocupa merece la pena comentar una línea de subvenciones específica que sí que está pensada exclusivamente para el cine de animación. Se trata del ciclo de *Cinema Infantil en Català*; el **CINC**:

«De fet, per allargar una mica la vida de les pel·lícules un cop estrenades, a part de les plataformes, el DVD, *Blue-Ray* i tot això, doncs també intentem impulsar altres programes que, això, allarguin una mica aquest recorregut que tenen les pel·lícules. I per exemple, les de Disney totes van a parar al circuit dels CINC als cines, al Cinema Infantil en Català, que és un... [...] Que de fet és una- totes les pel·lícules de Disney i les altres infantils van a parar en aquest cicle que és per fer arribar el cinema un cop estrenat doncs arreu de Catalunya. Llavors per exe- no ho sé. [...] Veus? Doncs a Tarragona els OCINE, veus? Fan aquesta programació. Un cop ja s'han estrenat les pel·lícules, doncs a través d'aquest cicle doncs arriben a Tarragona i fan matinals, o fan unes sessions així una mica més accessibles de preu de cinema infantil en català. Llavors l'única condició per participar en aquest cicle és que els programadors, en aquest cas en els cinemes, programin pel·lícules infantils en català i una mica més bé de preu perquè ja s'han estrenat, eh? Ja s'han estrenat. Potser fa un mes que s'han estrenat, vull dir, no és que siguin pel·lícules de l'any de la picor, tampoc, eh? Vull dir, simplement és per no matar l'estrena comercial. Perquè si s'estrena comercialment una pel·lícula... Doncs aleshores per exemple impulsem aquest cicle per allargar tot aquest recorregut de les pel·lícules. I un cop ja ha passat aquest temps d'estrena, doncs per exemple *Els increïbles* [2] doncs hi ha unes quaranta poblacions a Catalunya que impulsen aquest projecte i aleshores en aquests llocs es pot veure aquestes pel·lícules doblades en català.» **Nadal, 2019: 16-17**

La Direcció General de Política Lingüística no les da una subvenció específica a las distribuidoras, sino que financia la difusión; hacen carteles, folletos, *banners*, anuncios, etc. Es la propia sala de cine quien decide qué películas proyecta dentro del ciclo, pero siempre cumpliendo con los requisitos mencionados: ser una película infantil, en catalán, de estreno reciente y a un precio asequible. Está claro que es un ciclo pensado para suscitar la atención de las salas de cine y no de las distribuidoras, ya que son las primeras las que deciden, incluso, la «asequibilidad» del precio de la entrada:

«L'única condició és que sigui una mica més barat que el- que no valgui vuit euros, per entendre'ns, que sigui una mica més barat. Llavors aquí cada cinema decideix; doncs hi ha cinemes que cobren tres euros, n'hi ha que fan tres i mig, n'hi ha que fan quatre. Hi ha algun que ho paga l'ajuntament i aleshores fan la sessió gratuïta... Vull dir que, una mica, hi ha diverses opcions. [...] Clar, aquí van les pel·lícules que han tingut més èxit, i pel·lícules infantils d'èxit sempre hi ha les de Disney. Les de Disney gaire- Si ara anéssim en- ara no ho hem fet, eh? Però si anéssim entrant a cada població gairebé segur que tots en tenen una.» **Nadal, 2019: 16-17**

Parece evidente pues que el estado actual de las versiones catalanas de Disney sigue muy ligado, tal y como sucedía al principio, al apoyo de la administración pública. Aún así, el

hecho que sean las distribuidoras las que actualmente tienen la capacidad de decisión y que aún así se sigan estrenando la mayoría de Clásicos Disney en catalán, demuestra que existe un público que las consume, y una voluntad por parte de todas las partes implicadas de que este proyecto tenga longevidad.

#### 5.4.1. La otra realidad: YouTube y MadLipz

En toda esta tesis doctoral se ha tratado el tema del doblaje al catalán de los Clásicos de Walt Disney desde la trayectoria **oficial**, la conocida, la recogida por los organismos oficiales y las instituciones públicas. Y debe ser así; para la ampliación del conocimiento se debe recurrir siempre a datos contrastados, consultables por el lector y rebatibles con el tiempo. Sin embargo, la historia del arte está dividida por dos tipos de expresiones; las primeras expresiones son aquellas de las que se tiene constancia, el recorrido hecho por autores conocidos y publicados; por artistas homenajeados dentro o fuera de su propio contexto histórico o rescatados del olvido gracias a su talento. El segundo tipo de expresiones son las desconocidas, las realizadas por la voluntad popular, por artistas callejeros o incluidas en obras que jamás podrán recuperarse –pensemos, por ejemplo, en todo el teatro que no se pudo grabar con una cámara o del que no se conserva ningún libreto—. Este tipo de expresiones han permanecido ocultas en otra cara de la historia:

«Es recurrente presentar la cultura comparándola a un iceberg, [...] Hay un componente que es la parte visible de la cultura, que se percibe con nuestros sentidos de forma más inmediata. [...] Todos estos elementos se fundamentan en una parte sumergida, mucho más extensa, que es invisible puesto que incluye los aspectos culturales profundos» **Górnicka, 2015: 30**

Górnicka (2015: 30) en realidad se refiere a dos partes distintas del arte como un todo y no a dos expresiones de arte que conviven entre ellas, y de hecho esta metáfora es un extracto de la teoría del arte como iceberg de Escarbajal Frutos (2010). Sin embargo, resulta una metáfora apropiada para expresar la idea que estoy desarrollando. El doblaje Disney en general –no sólo el catalán– tiene miles de artistas que a través de las redes imitan, reinterpretan o a veces incluso parodian el contenido original. Algunos ejemplos conocidos son: el *youtuber* Black Gryph0n, que se dedica a imitar voces de diferentes personajes Disney, el músico sueco Fredde Gredde, que hace versiones multilingües en las que propone sus propios interludios musicales; o el internacionalmente conocido Jon Cozart, que saltó a la

fama por sus parodias de finales Disney, en las que las princesas –y más tarde, los príncipes – se quejaban de su fortuna tras el consabido «y comieron perdices».

Estos casos se dan cuando el artista reinterpreta el contenido usando el mismo idioma de la VO. Sin embargo, no son pocos los artistas europeos que traducen en su lengua los escasísimos contenidos Disney que no se doblan –algunas canciones puntuales o quizá escenas de películas que aún no se han estrenado en su país pero que ya están siendo promocionadas–. En España existe una larga tradición de traducción de canciones exitosas:

«Resulta que hay públicos que prefieren escuchar las canciones no en inglés pero en su lengua nativa. Se puede observar este fenómeno por ejemplo en España, donde hay mucha tradición de hacer versiones castellanas de canciones famosas extranjeras. [...] Por eso a lo largo de los años se han ido realizando numerosos *covers* de algunos grandes éxitos cinematográficos, recreándolos por los artistas españoles en idioma castellano. [...] Las razones que estimulan a un artista a crear este tipo de música son de doble carácter: un afán por dar tributo al intérprete original o, simplemente, para aprovechar el tirón de una canción popular.» **Górnicka, 2015: 113-114**

Górnicka (2015: 113-114) cita además a otros autores que relacionan directamente la voluntad de traducción musical en España con el absoluto desconocimiento que se tiene del inglés en nuestro país. Sin embargo, en el caso de las canciones de Walt Disney esta no es una razón, pues ya hemos visto que en ocasiones existe no una ni dos sino hasta cinco versiones distintas en español de un Clásico de Walt Disney –incluyendo su banda sonora–. En ese sentido, el caso del catalán es especialmente interesante: en este submundo, en esta base del iceberg en la que miles de artistas usan las redes para versionar las canciones de Disney, los artistas catalanes contamos además con la suerte de poder traducir por vez primera el contenido original.

Si nos centramos en YouTube, que es la red social de creación y edición de vídeos más popular y extendida del mundo, el primer *youtuber* que realizó un doblaje amateur de una canción Disney fue **HpConan**. En el año 2006 tradujo, ajustó e interpretó al catalán la canción *Un món tot nou* –*Un mundo ideal*, de *Aladdín* (1992), colgada en YouTube el 13 de junio de 2006–, a la que seguirían *Millor amic* –*No hay un genio tan genial*, de *Aladdín* (1992), colgada el 14 de julio de 2006–, *La invitem* –*¡Qué festín!*, de *La bella y la bestia* (1991), colgada el 7 de septiembre de 2006–, *Sols mar endins* –*Bajo del mar*, de *La sirenita* (1989), colgada el 26 de septiembre de 2006– y *Pobres cors sense sort* –*Pobres almas en desgracia*, de *La sirenita* (1989), colgada el 8 de julio de 2008–. Más allá de Disney, en su canal de YouTube se podía disfrutar de contenido, musical o no, de otras películas y series. HpConan se dedicaba a traducir, ajustar, interpretar y editar el vídeo resultante, que colgaba

en el canal. Enseguida cosechó grandes éxitos a pesar de la calidad cuestionable de la imagen –un obstáculo lógico, pues se trataba de clips de vídeo descargados o extraídos de algún otro canal–.

A raíz de esa idea, en el año 2011 creé mi propio canal, Produccions “El Archiduque”, y me dediqué a realizar ese mismo ejercicio de doblaje. Al igual que HpConan yo también traducía, interpretaba las canciones y editaba los vídeos, pero a diferencia de él yo empecé elaborando mis versiones catalanas a partir de la letra que ya conocía, que era la castellana, en vez de traducir la VO. En ese sentido, en las últimas canciones que he traducido se puede apreciar una evolución notable en el acierto de las letras respecto a los primeros vídeos. También existe una evolución en la calidad del audio y de la imagen: yo, al igual que HpConan, cogía vídeos prestados de baja calidad, que eran los que circulaban por Internet en aquella época. Actualmente existe una variedad enorme de clips de imagen y bandas sonoras que tomar prestadas para elaborar los vídeos. También es cierto que en los últimos años he recibido una breve formación musical que sin duda ha mejorado el resultado final, pues «el traductor musical debe poseer un nivel de inteligencia musical que le garantice la capacidad de analizar tanto la parte lingüística como la parte sonora de la canción con el fin de traducirla a otro idioma» (Górnicka, 2015: 108). Para profundizar en los aspectos específicos de la traducción de canciones, recomiendo consultar a Apter y Herman (2016).

A día de hoy he doblado al catalán las siguientes canciones Disney:

- ***Preparats!*** - *¡Preparaos!*, de *El rey león* (1994). Publicado el 11 de octubre de 2011<sup>35</sup>.
- ***Quin festí!!*** - *¡Qué festín!*, de *La bella y la bestia* (1991). 1 de noviembre de 2011.
- ***Ben aviat seré el rei*** – *Yo voy a ser rey león*, de *El rey león* (1994). 7 de noviembre de 2011.
- ***Quelcom nou*** – *Algo nuevo*, de *La bella y la bestia* (1991). 16 de enero de 2012.
- ***El genet sense cap*** – *El jinete sin cabeza*, de *La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo* (1949). 31 de octubre de 2012.
- ***Fes-li un petó*** – *Bésala*, de *La sirenita* (1989). 25 de febrero de 2013.
- ***Les poissons*** – ídem, de *La sirenita* (1989). 14 de abril de 2013.
- ***Jo puc somiar*** – *Mi sueño es*, de *Enredados* (2010). 11 de septiembre de 2013.
- ***Això és l'amor*** – *Esto es amor*, de *La Cenicienta* (1950). 2 de abril de 2014.

---

<sup>35</sup> He decidido ordenarlas por la fecha de doblaje y no por la fecha en que las traduje ya que de muchas de ellas no tengo anotada la fecha exacta de traducción. Teniendo eso en cuenta, no incluyo en la lista las canciones que ya he traducido pero que no he llegado a doblar nunca, aunque podrán hallar la letra de todas ellas en los anexos.

- *La carrera en comitè* – *La carrera sin final*, de *Alicia en el país de las maravillas* (1951). 26 de mayo de 2014.
- *Veig la llum* – *Veo en ti la luz*, de *Enredados* (2010). 19 de diciembre de 2014<sup>36</sup>.
- *La cançó del sabó* o *Brr, brr, brr!* – *Canción del baño*, de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). 2 de febrero de 2015.
- *A l'altre barri hi tinc companys* – *Tengo amigos del más allá*, de *Tiana y el sapo* (2009). 30 de octubre de 2015.

Hay que tener en cuenta que en esta lista no figuran las canciones de *Pesadilla antes de Navidad* (1993), tres en total, ni aquellas pensadas para parques temáticos o de películas lanzadas directamente para vídeo doméstico. He puesto tan solo las canciones de películas consideradas Clásicos Disney, en aras de mantener una línea de coherencia con esta investigación –aunque el resto de canciones están incluidas en el cancionero que hallarán en el anexo 5–. Desde mi punto de vista, *Jo puc somiar* –11 de septiembre de 2013– supuso un punto de inflexión en lo que a la traducción y adaptación de la letra se refiere; fue la primera en que me basé exclusivamente en la VO y en la que consulté no solo las dos versiones españolas existentes, sino también la italiana y la francesa para conocer cómo habían resuelto los versos más peliagudos. Desde entonces intento revisar las versiones europeas para coger ideas, pero siempre con la letra ya traducida al catalán. En la siguiente tabla se puede apreciar la evolución de la fidelidad de las letras traducidas respecto a la VO:

	VO	Versión española Doblaje oficial	Versión catalana Jorge Pérez de la Torre
<i>Preparats!</i> 11/10/11	<i>So prepare for a chance of a lifetime. Be prepared for sensational news!! A shining new era; is tiptoeing nearer.</i>	Preparad vuestro olfato de hienas. Pronto habrás novedades aquí. Se acaba una era; la nueva os espera.	Preparats per un cop llegendari. Ben aviat novetats guaitareu!! S'acaba una era; la nova us espera.
	<i>And where do we feature? Just listen to teacher.</i>	<i>Y, ¿qué papel es el nuestro? ¡¡Oíd al maestro!!</i>	<i>I quin paper és el que ens resta? Escolta el teu mestre!!</i>

<sup>36</sup> En realidad traduje esta canción en 2013, pero lo hice para dos *youtubers* que la doblaron y la publicaron en sus respectivos canales reconociéndome la autoría. La fecha que figura aquí es en la que la doblé junto con otra actriz de doblaje amateur.

<p><i>Quelcom nou</i> 16/02/12</p>	<p><i>She glanced this way, I thought I saw. And when we touched, she didn't shudder at my paw... No, it can't be, I'll just ignore. But then she's never looked at me that way before.</i></p>	<p>Me mira a mí; no hay nadie más. Y me ha rozado la pezuña sin temblar.  ¡No puede ser! Mira hacia aquí y juraría que la he visto sonreír.</p>	<p>Hi ha quelcom nou al seu mirar, i no tremola quan m'ha grapejat la mà.  No pot ser així, però m'ha semblat que estava somrient tranquil·la al meu costat.</p>
<p><i>Fes-li un petó</i> 25/02/13</p>	<p><i>There you see her sitting there across the way. She don't got a lot to say, but there's something about her.  And you don't know why but you're dying to try you wanna kiss the girl.</i></p>	<p>Ella está ahí sentada, frente a ti.  No te ha dicho nada aún, pero algo te atrae.  Sin saber por qué te mueres por tratar de darle un beso ya.</p>	<p>Ella s'asseu enfrent de tu, al davant teu. No li has sentit la veu, però quelcom et crida.  I no saps la raó però et mors per intentar de fer-li un petó.</p>
<p><i>La carrera en comitè</i> 26/05/14</p>	<p><i>Forward, backward, inward, outward, come and join the chase! Nothing could be drier than a jolly caucus-race.  Backward, forward, outward, inward, bottom to the top. Never a beginning, there can never be a stop.  To skipping, hopping, tripping, clopping, fancy free and gay, I started it tomorrow, but I'll finish yesterday.</i></p>	<p>Corran, corran, formen rueda, vengan a correr. Que en esta carrera ¡imposible es perder!  Adelante, siempre avante, nunca para atrás. Lo que no ha empezado no se puede terminar.  ¡Esta carrera durará una eternidad!  Empezó mañana pero ayer se va a acabar.</p>	<p>Corre, empaita, mou-te i guaita, vine a veure el què. Res pot ser més sec que la carrera en comitè!  No té solta donar voltes sense cap sentit, però si participes en trauràs un bon partit.  L'empaitament va començar demà al matí!! Però, buscant la meta, arribarem ahir a la nit.</p>

A l'altre barri hi tinc companys 30/10/15	Sit down at my table, put your minds at ease. If you relax it will enable me to do anything I please.	Siéntense a la mesa, tranquilícense. Si se relajan yo podría hacer vudú; lo mejor que sé.	Seguin a la taula, treguin-se els barrets, i si es relaxen jo podria fer el que vull; els tindrè distrets.
	I can read your future. I can change it 'round some, too. I'll look deep into your heart and soul... You do have a soul, don't you, Lawrence? ...make your wildest dreams come true!	Leeré el futuro. Conjuraré al más allá. Sondaré hondo en su corazón... Tú tienes corazón, ¿no, Lawrence? ...y sus sueños cumplirán.	Puc llegir el futur i el puc deixar capgirat. Em puc endinsar en ment i cor... Perquè tu tens cor, oi, Lawrence? ...i fer els somnis realitat.

Tabla 13. Comparativa entre canciones Disney en su VO, la versión española y mi versión en catalán.

Aunque HpConan fue pionero en la publicación de doblaje amateur Disney en catalán, mi canal Produccions “El Archiduque” fue el primer canal de YouTube dedicado exclusivamente al doblaje de canciones Disney en catalán. Hasta la fecha, además, es el que contiene el mayor número de canciones traducidas. Después de estos dos canales de referencia, surgieron varios de menor calado entre los que cabe destacar el de Manu Martínez –sobretudo por la cantidad de contenido doblado– y el de MadameIceRose –que fue el primer canal en colgar el doblaje amateur de una película entera al catalán, *La bella y la bestia* (1991), donde la dueña del canal hacía todas las voces de la película y en la que utilizaba, con permiso, las letras de canciones traducidas por otros *youtubers*–.

Ciertamente, y tal y como ocurre con muchos fenómenos de Internet, el doblaje Disney al catalán fue una moda que estuvo en auge en los 2000, pero que desde hace algunos años ha descendido notablemente su presencia en YouTube. Sin embargo parece que el éxito llegó a oídos de algunos académicos:

«Al mismo tiempo se ha producido, de forma paradójica, una situación tanto de profesionalización como de *amateurización* de la actividad: se cuelgan en Internet o se difunden a través de otros medios traducciones audiovisuales realizadas por aficionados, al tiempo que la preparación exigida a los profesionales es cada día más exigente.» **Mayoral, 2012: 184**

A estos doblajes amateurs, llamados comúnmente *fandubs* por su terminología inglesa –un doblaje, «*dub*», hecho por «fans»– es verdad que no se les exige ningún nivel de formación y disciplina; bien es cierto también que no reciben ninguna compensación económica. Del cada vez más precario sustento que le da a un *youtuber* su canal, hay que

descartar siempre cualquier tipo de contenido que tenga derechos de imagen. Y evidentemente, la compañía Walt Disney persigue especialmente esta práctica. Bien es cierto que en el caso de las traducciones al catalán las licencias de YouTube suelen limitarse a dar un toque de atención al usuario, pero no a retirar el vídeo, que el autor puede defender como un producto artístico original en la medida en que no existe una versión catalana oficial de esa canción o escena. Aún así, YouTube está endureciendo cada vez más sus políticas de derechos de *copyright* debido a la presión de las nuevas leyes europeas de protección de los derechos de autor, por lo que es de esperar que los canales que presentan contenido amateur Disney en catalán acaben desapareciendo por completo, al menos en esta plataforma.

En esa línea, existe también mucho intrusismo en el campo de la subtitulación:

«En este sentido, cabe destacar la irrupción de los llamados *fansubs*, o subtítulos de aficionados. Estrechamente relacionados con la importancia de Internet, aunque su invención se remonta a la época de las cintas de vídeo, la alternativa de disponer de subtítulos para series y películas muy recientes, incluso no estrenadas aún, implica un aumento de los subtítulos disponibles. Estos subtítulos, que no responden a los mínimos de calidad ni a las convenciones establecidas, se han convertido en una herramienta útil sobre todo para un público joven que desea disponer de subtítulos para su serie preferida.» **Bartoll 2012b:74**

Es de justicia señalar que los *fansubs* sí suponen una competencia desleal a los subtituladores profesionales, porque el resultado es suficientemente bueno y en la era de Internet siempre hay alguien que llega a la información antes que el usuario común. De hecho, los *fansubs* han llegado a entrar en el mercado de los videojuegos (Díaz Montón, 2011). En cambio, los *fandubs* no pueden competir con un estudio de doblaje por razones obvias: ni los aficionados pueden dedicar tiempo y dinero en producir un doblaje tan profesional, ni el público quiere consumir un doblaje amateur como sustituto de uno experto. No entraré ni siquiera a señalar que el tiempo necesario para producir dicho doblaje lo hace imposible de competir por la fecha de estreno, como sí ocurre con los subtítulos.

Merece la pena tener en cuenta que aunque los *fansubs* suponen competencia desleal cuando se trata de traducir contenido extranjero al español, pueden convertirse en una herramienta útil para exportar contenido español al extranjero, como bien señalan Establés y Guerrero-Pico (2017). Por otra parte, no parece que los profesionales vean esta práctica como algo negativo:

«La veritat és que ho vaig seguir a partir de que vaig fer *Frozen*, vaig començar-me a mirar una, perquè vaig veure que... Va ser curiosament per buscar si havien penjat alguna cançó que havia fet jo i me'n trobava que me'n trobava una altra que havia fet algú altre- Que per cert, algunes estan molt bé, he de dir. He de dir que algunes estan molt bé. [...] El que passa és que la

problemàtica que sempre hi veig amb els *fandubs* és que quan fan la cançó només fan la cançó. No fan la cançó dintre la pel·lícula. Clar, jo- Clar, dintre la pel·lícula la cançó, com deia abans, explicava la història. No és només una cançó. Que pots fer que quedi bé, per exemple, clar, això no ho pot dir perquè... No és ben bé “lo” que està passant a la història, no? Hi ha moltes coses... Però clar, però com a cançó està- n’hi havia algunes que estaven bé. De fet hi ha gent molt professional en el món aquest, eh? Hi ha gent que... Fins i tot sé, conec a actors de doblatge i tal que en fan, no? I cantants que fan les seves versions i clar, els que en saben ho fan bé. No? Eh... Home, jo penso que, que “bueno”, vol dir que el doblatge català com a mínim està viu, no? [...] De fet, l’altre dia em vaig quedar sorprès, perquè de versions de- o sigui, no versions, de *Vaiana* em sembla que n’hi ha... Que vaig veure que aquell, el *Brillo, Brillo* em sembla que n’hi havia cinc o sis, cinc o sis que havien penjat la meva versió, no? Llavors hi havia algú que havia fet un *fandub*. Però dius «Ostres!», dius «Això vol dir que...» –“Bueno”, normalment, que n’hi hagi una dius «“Vale”, algú ha penjat»– però que n’hi hagin cinc o sis persones que tinguin interès en penjar-ho... “Llavorens” amb la traducció, a més a més t’ho tradueixen a l’anglès, i tal, vol dir que hi ha gent que... “Bueno”, està bé, que això no es perdi, que hi hagi gent interessada en aquest món, que és fantàstic, no?» **Comes, 2018: 18-19**

Comes (2018: 18-19) señala con acierto que muchos *fandubs* no contemplan que la canción forma parte de un todo, que es la película, y que el contenido musical se ha de traducir en consecuencia. Porque si aparece un nombre propio, por ejemplo, hay que reflexionar sobre cómo traducirlo en base a la evolución que ese personaje, ese lugar o ese objeto tengan en la trama –cómo olvidar el polémico nombre de Hodor, el personaje de la serie de Juego de Tronos que después de seis temporadas se descubrió que era un diminutivo de la frase «*Hold the door*»–. De todas formas también puede ser que el afecto con el que Lluís Comes valora este ejercicio amateur tenga que ver con que las mejores versiones amateurs son hechas por personas con un perfil más cercano al traductor que al actor o al director. Por eso quizá los que se dedican a dirigir a los actores no les presten tanta atención a estos productos hechos por aficionados:

«La veritat és que no conec gaire, no m’he entretingut a mirar i no sé com afecta, suposo que algú que fa pràctiques amb això i li agrada molt, a lo millor al final acaba accedint al món del doblatge. Algú conec amb aquest perfil però la veritat és que no te’n puc parlar perquè tampoc he vist ni conec. Però, “bueno”, en principi suposo són coses allò per profit personal, per *divertimento*, perquè t’agrada, perquè t’atrau, perquè tens molt mitificat el doblatge i tal. Però no sé de quina manera això incideix en el món del doblatge habitual. No ho sé. Ja et dic que suposo que hi ha gent que s’ha aficionat, s’ha interessat i tal a partir d’això i que després “pues” ha anat a una escola, o ha pogut accedir en el món del doblatge. Això sí que crec que- que conec actors que venen així.» **Roca, 2018: 16**

A pesar de que Roca (2018: 16) sentencia esta práctica como algo anecdótico, la *amateurización* del sector que subrayaba Mayoral (2012: 184) ha alcanzado hoy en día, en mi opinión, un paso más en su trayectoria histórica. El primer paso fue el acceso a Internet, que permitió que aficionados al doblaje pudieran compartir información y documentos inéditos

desde cualquier país al otro lado del mundo. El segundo paso fue la asequibilidad de la tecnología; desde que en el año 2000 Windows ME –versión anterior al Windows XP– incluyera en su programa la herramienta *Movie Maker*, cualquier persona con un ordenador pudo editar vídeos de forma sencilla, rápida y gratuita, sin importar su edad, formación o experiencia previa. El tercer paso fue la exposición pública; si bien antes de Internet ya existían aficionados al cine o a la música que traducían sus canciones favoritas a su idioma para sí mismos, con la aparición de plataformas gratuitas de vídeos como YouTube o Vimeo estos traductores aficionados pudieron compartir sus versiones con el resto del mundo: «Uno de los cambios facilitados por la web 2.0 es la posibilidad de que los usuarios también puedan ser creadores» (González Gómez, 2018: 140).

El cuarto y último paso histórico que se produjo en la *amateurización* del doblaje fue la posibilidad de establecer vínculos personales o profesionales con otros aficionados. Es decir, la utilización del doblaje como una red social. Desde mi canal de YouTube Productions “El Archiduque”, pude colaborar con canales como el de MadameIceRose, Manu Martinez, TheEnvyDubTeam o Más Allá de la Realidad en duetos de canciones Disney o canciones corales. Estas colaboraciones se acabaron desarrollando en forma de amistades personales, y a su vez, estas amistades nos conectaron con otros aficionados de Disney en catalán como el valenciano Sandre Llopis, gracias al cual he recuperado material inédito para esta tesis. La aparición de otras muchas colaboraciones entre distintos *youtubers* –a veces incluso presenciales– fue un fenómeno que se estableció como norma y que hoy en día es algo muy habitual entre *influencers* de distintas plataformas. Pero para mí la mayor expresión del doblaje como red social es el fenómeno MadLipz.

MadLipz es una aplicación creada por la empresa canadiense Eigenuity planteada como una red social para aficionados al doblaje. De una forma similar a YouTube, tienes un perfil propio en el que cuelgas tus vídeos, vídeos que la gente puede comentar o señalar con un corazón para indicar que le gustan. Al igual que Instagram, MadLipz tiene una página principal en la que cuelga los vídeos más recientes hechos por los usuarios a los que tú sigues, y cuenta también con una página en la que cuelga los vídeos más populares del momento, algo así como la sección de tendencias de Instagram. Los usuarios se pueden seguir unos a otros y, desde junio de 2019, también pueden enviarse mensajería directa entre ellos, siempre que se sigan. La interfaz de la aplicación es parecida a Instagram, por lo que se usa sobretodo desde el móvil y las tabletas electrónicas. Entonces, ¿qué diferencia MadLipz de otra plataforma de vídeos, como YouTube? El cambio más importante es que la aplicación cuenta con una biblioteca propia de vídeos, miles y miles de vídeos, que el usuario puede buscar por

categorías o etiquetas, listos para ser doblados de forma sencilla. Todos los vídeos duran un máximo de 15 segundos, que es la norma que permite no quebrantar los derechos de autor de las películas y series de donde han sido extraídos. El usuario tan solo tiene que clicar en ellos y aparecerá en una suerte de editor donde, a través de un sencillo botón rojo, podrá grabar hasta tres pistas de audio diferentes con las que podrá substituir –o no– el audio original. La opción de dejar la VO y de empezar la grabación en diferentes puntos ofrece aún más posibilidades. Los vídeos subidos cuentan, en su mayoría, con una versión con sonido ambiental –o con un instrumental en el caso de las canciones– que confiere más calidad al resultado final. El usuario puede, una vez grabada su voz, añadir uno de los efectos que la aplicación ofrece –quince en total– para poder volverla femenina o simular que se oye a través de un teléfono, entre otros. El usuario de MadLipz puede, además, subir sus propios clips de vídeo a la aplicación para doblarlos después, siempre que estos no superen los quince segundos. Esos clips quedarán públicos para que el resto de usuarios puedan doblarlos también.

La absoluta sencillez con la que funciona esta aplicación ha generado la posibilidad de que cualquier persona del mundo pueda crear un doblaje, sin importar la edad, la lengua, su experiencia o su talento, con el único requisito de tener un teléfono móvil. La aplicación es además gratuita. Desde enero de 2019, la aplicación ofrece también la posibilidad de subtítular los vídeos en vez de doblarlos, con un editor igual de sencillo en el que vienen prefijadas la duración del subtítulo y su aparición en el vídeo. Gracias a ello, MadLipz se ha convertido en la primera red social de traducción audiovisual del mundo.

La aparición del fenómeno MadLipz hace escasos tres años confirma que la *amateurización* del doblaje está en un momento álgido, y que el interés por el doblaje es cada vez mayor entre el público joven. Sin duda, estas expresiones populares y artísticas son la otra realidad de la historia del doblaje, y el mundo Disney en catalán no ha hecho otra cosa que beneficiarse de ellas.

#### 5.4.2. El futuro del doblaje Disney al catalán

Puede parecer atrevido pretender hablar del futuro, cuando nadie, por más información que tenga del presente, puede afirmar con certeza lo que ha de ocurrir. Este apartado tan sólo pretende dibujar las líneas por las que se intuye que puede caminar el destino del doblaje Disney en catalán, y los pasos que deben darse para mantener su situación, en base a lo que el pasado nos ha mostrado.

El doblaje en catalán, de forma genérica, no es actualmente un rival para el doblaje al castellano, a tenor de la cantidad de espectadores que lo consumen. Comes (2018: 17) señala con acierto que, además, el cine infantil tiene un público sin «militancias»:

«Walt Disney en català, jo crec que la major part de fills catalanoparlants solen anar a veure les pel·lícules en català. “Aviam”, si van al cinema i la pel·lícula no està en català la “voran” en castellà, eh? No, o sigui, militants... Els nens no són militants. Els nens volen anar a veure la pel·lícula. I si en un nen li dius «No, tornarem demà perquè avui en català no la fan i la fan demà a les quatre de la tarda». I «Oh, jo la vull veure ara», no? I al nen no li vinguis amb militàncies, no?» **Comes, 2018: 17**

Quizá el problema de raíz es que la versión en catalán la hagan a la cuatro de la tarde; Comes (2018: 17) usa un ejemplo general, pero que se ajusta perfectamente a la realidad de la programación de los cines. Esto hace difícil poder comparar las preferencias del público: «no pots comparar els números; si una “peli” en català s’estrena a dues sales i una en castellà s’estrena a trenta-cinc, i la sala que està la “peli” en català l’has d’anar a buscar a l’extraradi i només la fan a les quatre i... i “punto”, “pues” lògicament la gent busca la comoditat» (Roca, 2018: 3-4). El horario al que se programan las sesiones es decisión de cada sala de cine. Aunque la mayoría de salas de Cataluña programan las versiones en catalán a horas incómodas –matinales o primeras horas de la tarde–, sería fantasioso asegurar que hay un complot en este criterio; es mucho más juicioso suponer que reservan las horas de mayor ocupación –las últimas horas de la tarde o las primeras de la noche– para aquellos pases que aseguran la totalidad de butacas ocupadas. En ese sentido, es probable que las salas de cine tengan datos concretos sobre cuán rentable les resulta proyectar cine doblado al catalán. Yo no manejo esa información, tan sólo puedo aportar la visión personal de los profesionales del sector:

«Després depèn de la promoció que se li dóna a la pel·lícula. Jo sempre explico una cosa curiosa, que és que jo sóc d’un poble de prop de Vilafranca del Penedès, i com que anava a casa els avis, els nens els portava a Vilafranca al cine. Doncs a Vilafranca hi havia un cine que es

deia Bogart, que ja no hi és, hi havia una altra sala, que és la Kubrick, que també era de la mateixa família, i ells havien optat- “Bueno”, Vilafranca, suposo que com les viles aquestes mitjanes no hi havia multisales ni res, hi havia dos cines o tres i un feia les seves “pelis” i els altres l’altra. Els del Bogart feien sempre totes les versions Disney. Totes. Totes sempre en català. I només en català. I no es podia veure la “peli” a Vilafranca de cap altra manera. Era una opció de l’exhibidor. Tothom anava a veure les “pelis” en català sense... O sigui, l’interessava la “peli”, ningú es plantejava si era en català o en castellà. Anava a veure la “peli”, que és la que hi havia, que és la que posava l’exhibidor. I ja “ta”. Posats a criticar, vaig a criticar Puigcerdà. De vegades vaig a la Cerdanya, mai passen una puta “peli” en català. Alguna potser sí. I dius: «Escolta, si estàs a la Cerdanya! Tens aquí un públic, on està el teu risc com exhibidor? No el tens, “tio”, hòstia...» [...]» **Roca, 2018: 10-11**

Sería interesante que futuras investigaciones centraran su metodología en diálogos o entrevistas a distribuidores y exhibidores para obtener conclusiones más específicas, pero en cualquier caso ese no es el objeto de esta tesis. Sí que es necesario coger cierta perspectiva sobre lo que los profesionales conocen o no de la situación actual del doblaje al catalán, porque cuando Comes (2018: 17) afirma: «Jo penso que la problemàtica més greu és que, que tu quan per exemple entres a les plataformes de Movistar i vols veure una pel·lícula no puguis veure la versió catalana que hi sigui, quan hi és. Quan hi és. Això és una putada. És a dir, tu pots veure, pots veure les pel·lícules de la Disney en castellà però no les pots veure en català» (Comes, 2018: 17), es de justicia señalar que Movistar+ sí que ofrece, a la carta, los estrenos de Disney en catalán, gracias al convenio que se ha detallado en el apartado anterior de este mismo capítulo. Aunque probablemente él se refiera a la emisión lineal, que como también se ha explicado anteriormente no puede ofrecerse en catalán por una cuestión puramente técnica. El interés de esta y otras plataformas por el doblaje al catalán viene impulsado por la presión ejercida desde la administración pública, ya que en la situación actual se hace difícil calcular qué rédito comercial real tiene la traducción en este idioma, tal y como señala Roca (2018, 3-4):

«Vist des del punt de vista de públic català, crec que... o sigui, s’ha insistit molt des de la Generalitat per potenciar el doblatge en català, però potser no s’ha insistit prou en popularitzar l’exhibició en català. I... jo sempre he pensat que el que li donen valor a les productores –des d’Estats Units– és el valor comercial de qualsevol cosa. “A llavorens” això no s’ha “sapigut” vendre prou bé. O sigui, si hi ha un públic potencial català, ampli, que compra un DVD, o que compra un d’allò, això era el que ens donava importància davant d’Estats Units.» **Roca, 2018: 3-4**

Sin embargo, las productoras de Estados Unidos no son necesariamente reacias a producir estos doblajes, a pesar de las tensiones que se han producido puntualmente por la ley catalana. El único problema es que lo que mueve a una distribuidora para traducir a una lengua, sea el idioma que sea, es el beneficio económico. Y en cambio, la esencia del doblaje

a una lengua como el catalán es la promoción y difusión de la misma. La razón principal por la que se dobla al catalán es la protección de la lengua; ni siquiera hay un pragmatismo mediático de que el espectador pueda entender la película, que ya se emite en una lengua conocida y hablada por todos los catalanes y catalanas. Quizá sí hay un pragmatismo en que la disfrute, y no solo la entienda, es decir, que la consuma en la lengua que usa como lengua madre:

«Home, qui consumeix doblatge en català com a públic? En teoria el doblatge en català es promociona per això, per estimular l'ús social del català. D'entrada, no sé, jo com a pare "pues" els meus fills quan eren petits els portava a veure la versió catalana. Perquè era la versió catalana. Després perquè moltes les havia fet jo i sabia que estaven molt bé. [...] De vegades té mala fama, el doblatge en català. A nivell de que, clar, la normalitat en el llenguatge –cadascú té la seva, de normalitat–, [...] lo que per mi, que sóc de comarques, em pot semblar súper habitual, per un de ciutat: «Hòstia! Aquests, de què diuen això?». I tu "lis" dius: «No, això en català es diu així, "tio"! No...». Vull dir, que normalitat cadascú té la seva.» **Roca, 2018: 9-10**

Es necesario señalar que si existe un pragmatismo en disfrutar de la película en la lengua que uno habla de forma habitual –dándole pues ese «uso social» que señala Roca (2018: 9-10)–, la lengua en la que se dobla debe parecerse a la que uno habla. En ese sentido, el catalán cuenta con una variedad dialectal y geográfica amplísima que no se ve reflejada en su lenguaje doblado. Aunque también es cierto que el catalán usado en el doblaje es tan artificial como lo es el castellano doblado, al que ya nos hemos acostumbrado tras muchos años de consumirlo. La costumbre, o el hábito, concepto que ya se ha mencionado en esta tesis (Bartoll, 2012a; Bartoll, 2012b; Zaro Vera, 2001), puede influir en mucho la recepción por parte del público de un producto, y en ese sentido el catalán ha ganado la batalla algunas veces en el sector infantil:

«Tu quan veus, d'una saga, o d'unes "pelis" que s'han fet a partir d'unes novel·les determinades, és molt curiós quan sents a parlar –nens i grans, eh?– que si allò ho has començat a llegir o a veure en castellà, després canviar a l'altra llengua ja se't fa "raro". Perquè ha sigut el primer ímput que has tingut, «Hòstia! No! Això és en castellà!». I això amb els nens, que són molt innocents, passa molt, no? I al revés, eh? [...] «Ostres! Això ho he vist per TV3 en català i ara em fan la "peli" pel cinema en castellà? Ostres! Aquest no és el meu personatge, aquesta no és la meva sèrie». [...] Des de *Shin-chan* fins a lo que sigui. "Llavorens" aquest primer ímput... I clar, això és totalment subjectiu, no? Vull dir, no és allò: «Ostres! No, és que en castellà està millor», «Ostres! No, és que...». No, al contrari. Vull dir que fins i tot el doblatge en català, a nivell de client americà que supervisa allò, sempre... O sigui, hem aconseguit- A fora hem aconseguit estar com ben considerats.» **Roca, 2018: 11**

En el caso concreto de los Clásicos de Walt Disney, el hábito ha hecho supuesto más obstáculo que ayuda al doblaje en catalán. Primero, porque para cuando esta práctica se inició

–1995 para los Clásicos, 1986 para todo producto Disney– no existía tradición de oír las películas Disney en catalán, el público no estaba acostumbrado. Segundo, porque las películas que se doblaron directamente para vídeo doméstico o televisión ya existían dobladas al español, por lo que el público general las rechazaba de la misma manera que en su momento rechazó los redoblajes al español peninsular por preferir los doblajes al español neutro de Edmundo Santos. El público prefiere siempre aquello que ya conoce, sobretodo si ello le produce un sentimiento de nostalgia que nubla cualquier criterio objetivo de técnica, arte o calidad.

Teniendo todos estos elementos en cuenta, quisiera resumir algunos puntos clave del estado actual de sus producciones para dibujar algunas líneas de futuro:

- Actualmente muchos Clásicos Disney se estrenan simultáneamente en castellano y en catalán.
- Las salas de cine programan las versiones catalanas en pocas sesiones y de incómodo acceso.
- Los doblajes al catalán son producidos a través de subvenciones que concede el Departament de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.

El primer punto nos ayuda a descartar, a la larga, el problema del hábito. Si se continúan estrenando de forma simultánea en ambos idiomas, el público que las consume en catalán no tendrá previamente un hábito de haberlas oído en español. En ese sentido, es clave la colaboración de las salas de cine, que de momento no parecen haber producido un cambio considerable en sus políticas de horarios. Sin embargo, gracias a iniciativas como el ciclo CINC promovidas por la Generalitat, las películas Disney pueden reestrenarse en catalán a un precio más asequible. Esas iniciativas, junto con las subvenciones que concede el Departament de Política Lingüística, vinculan inevitablemente el destino del doblaje Disney en catalán a la voluntad política de la administración pública: «Però és el futur en general del món del doblatge, allò de *partido a partido*. Clar, això suposo que també depèn més de les institucions, de... Vull dir, el doblatge en català està subvencionat. Hi ha gent que és molt partidària de la versió original perquè els nens aprenguin anglès. [...] Jo sóc partidari de la teoria de que l'anglès s'aprèn a l'escola.» (Roca, 2018: 14). Es evidente que la preocupación por el inglés como requisito básico de nuestra educación, y el doblaje como herramienta pedagógica del mismo, han hecho mella en una sociedad que cada vez mira más hacia la subtitulación –al menos, sobre el papel–:

«Hi ha gustos per tot. De fet, a través de la nostra convocatòria d'estrenes, no totes però la gran majoria de pel·lícules que es doblen són infantils, perquè entenem que doncs són els primers destinataris dels productes doblats. Després, doncs quan la gent es fa més gran ja tria; doncs hi ha persones que se senten més còmodes amb els doblatges, i cada vegada més gent que prefereix les VO. I aquí doncs el català hi ha de ser, també. Doncs si forma part de la subtitulació doncs... Vaja, crec que és el camí que hem començat a fer aquests últims anys, sobretot en l'explotació posterior.» **Nadal, 2019: 15-16**

A pesar de todo, los Clásicos Disney siguen siendo películas infantiles, un tipo de producto cinematográfico del que cabe recordar que hay quórum universal en que es preferible que se doble a que se subtitule. Si debe subtitularse en un idioma u otro en una sociedad bilingüe, ese ya es otro asunto, pero parece que la distribuidora apuesta claramente por ambos:

«Disney s'ha de dir que és una distribuïdora molt potent i que doncs fa molts anys que dobla les seves pel·lícules en català i vaja, que per ex- Les pel·lícules sobretot les infantils de Disney són un referent, no? Per tota la població. I jo entenc que continuaran. Vaja, "re" fa pensar que deixin de doblar les pel·lícules en català, i jo entenc que ho continuaran fent. No hi ha "re" que faci pensar que no ho hagin de fer. El que és important és que el públic vagi al cinema.» **Nadal, 2019: 16**

Si el doblaje al catalán de los Clásicos Disney sigue dependiendo de las subvenciones de la Generalitat de Catalunya, el futuro inmediato parece bastante optimista, sobretodo teniendo en cuenta el momento político y social que estamos viviendo. Seguramente este producto combina a la perfección los intereses de los diferentes actores implicados en su proceso: para la Generalitat de Catalunya, las películas Disney son las que mejor promueven y difunden la lengua entre los niños catalanes gracias a su éxito comercial; para la compañía Disney, poder producir el doblaje de sus películas a una lengua más a coste cero porque la administración pública lo financia por completo, es un beneficio económico claro; para el consumidor, que puede elegir verlas en el idioma que prefiera con la misma fecha de estreno es una libertad añadida; y para el exhibidor, poder beneficiarse de subvenciones concretas por volver a proyectar la película meses después de su estreno, es un negocio excelente cuya guinda reside en que puede volver a cobrar la entrada, y al precio que desee. Mientras todos los implicados sigan beneficiándose de esta realidad, estoy seguro de que tendremos Clásicos Disney en catalán por muchos años, tantos que quizá otro investigador pueda firmar otra etapa histórica dentro de la línea temporal que humildemente he querido dibujar.

## 6. Conclusiones

En aras de que este capítulo sirva no solo en su propósito habitual de exposición de conclusiones, sino también como el resumen que clausure y dé forma al conjunto de este escrito, expondré las diferentes conclusiones por orden de su aparición en el texto; primero se expondrán aquellas que se deriven del estado de la cuestión, más tarde, se responderán a las hipótesis, y se observará si se han cumplido o no los objetivos. Todo ello con el rigor que merece un documento académico que quiere ser examinado, pero también con la reflexión que induce la correlación de las diferentes ideas que se expongan.

Una **primera conclusión** que se puede extraer de esta investigación es la **ausencia de referentes bibliográficos sólidos sobre doblaje Disney**. El estado de la cuestión de esta tesis ha versado más bien sobre los referentes bibliográficos de la TAV en general, y del doblaje en particular: referentes conocidos y contrastados tales como Agost (1999; 2001), Chaume (2003; 2004; 2012; 2013; 2017), Ávila (1997a; 1997b), Bartoll (2012a; 2012b), Fontcuberta i Gel (2001) o Izard Martínez (2000a; 2000b; 2001). A pesar de algunas aportaciones recientes, las investigaciones más notables tienen más de quince años de existencia, y en ocasiones pueden resultar anacrónicas, como cuando Ávila (1997a) hace una tabla de correspondencias de voces respecto a personajes, una tabla algo obsoleta en personajes cada vez más ambiguos o alejados del rol de género que tradicionalmente se les ha impuesto. Además, según directores como Roca (2018) cada vez se busca más una correspondencia entre la edad del actor o actriz y la del personaje en pantalla. Por su parte, los referentes bibliográficos sobre doblaje Disney más específicos no dejan de ser trabajos universitarios de menor calado –pero con enfoques interesantes–, tales como Montoya (2017) o Ternero Monzón (2018).

Gracias al estado de la cuestión se ha podido observar el avance de los estudios en TAV a lo largo de la historia. Una primera ola de estudios se centró en describir el proceso de doblaje –traducción, ajuste y dirección– y en describir las restricciones que hacían a la TAV más compleja que la traducción literaria. Una segunda ola quiso analizar las cuestiones que rodeaban a la TAV tales como la censura en el doblaje, el resurgimiento de las lenguas minorizadas, etc. Esas dos primeras tandas de investigaciones eran básicamente descriptivas. Una tercera gran ola de estudios intentó explicar la ideología subyacente a los fenómenos que rodeaban la TAV, pero fueron estudios que Chaume (2012) define como subjetivos y poco rigurosos. Por último, una última ola se centró en la practicidad de la traducción, estudiando por ejemplo la recepción de las películas dobladas. Según diversos autores, la investigación

en TAV se ha estancado en estas últimas etapas y actualmente los estudios son subjetivos y generalistas.

Una **segunda conclusión** es que **puede resultar difícil hallar un equilibrio entre el academicismo universitario y el tecnicismo profesional**. Los trabajos universitarios centrados en el doblaje a menudo analizan el producto sin pensar en su proceso de ajuste, y estudian casos muy concretos de los que extraen conclusiones generalistas. Por su parte, y tal y como señala Cámara (2012) el mundo profesional se siente absolutamente ajeno a las investigaciones académicas. El problema de fondo es que existe una competencia entre los estudios de doblaje profesionales y las universidades por la rentabilización de la formación en doblaje. En ese sentido, esta investigación ha querido ser una herramienta que se pueda utilizar en ambos campos, un material básicamente de consulta sin pretensiones de cambios universales ni transcendentales para la sociedad.

Esta investigación ha querido igualmente cumplir con la utilidad que exigía Chaume (2012: 30-32) de poner etiquetas a los fenómenos observables para ayudar a categorizar dichos fenómenos, unificar la terminología y ordenar los conceptos. Concretamente, a través de la categorización de los redoblajes en unificadores, litigados, estéticos y políticos se ha ayudado claramente a etiquetar un fenómeno que algunos autores como Iglesias Gómez (2009) habían empezado a describir. De igual forma, la división de la historia del doblaje Disney en catalán en tres etapas, institucional (1995-2004), negra (2005-2011) y centralista (2012-actualidad), ha contribuido a ordenar diferentes sucesos ocurridos en las mismas y a encontrar las características propias de cada periodo histórico. De acuerdo con el estado de la cuestión presentado, esta tesis ha querido enmarcarse dentro del modelo causal de Williams y Chesterman (2002), dentro de los estudios profesionales de tipo cultural hechos desde una perspectiva histórica de Mayoral (2001) y dentro de los estudios descriptivos con base polisistémica de Chaume (2003), concretamente en los centrados en la historia de la TAV.

Con el fin de alejarse de trabajos como Curieses (2017), Leal (2018) o Mateu López (2018), la metodología no se ha centrado en un estudio de caso concreto del que extraer conclusiones generales, sino que se ha buscado recopilar información de los máximos responsables en la traducción, ajuste, dirección y promoción de Walt Disney en catalán. Gracias a este método, se ha podido llegar a la **tercera conclusión**, que responde a la primera hipótesis planteada; **sí, los estudios de doblaje tienen a uno o dos directores como habituales**. Se ha comprobado, además, que también tienen traductores y ajustadores en cartera de confianza, y que la compañía Walt Disney prefiere trabajar con los que ya conoce. Con sus testigos, sí se han analizado puntualmente aspectos recogidos en el modelo de

análisis pautado por Agost (1999), que contempla tres dimensiones; del contexto –que produce un análisis semiótico–, profesional –análisis pragmático– y técnica –análisis comunicativo–.

En esa línea, no se ha podido demostrar la segunda hipótesis en la que se auguraba que existen actores y actrices de doblaje que doblan habitualmente un perfil concreto dentro de las películas. A pesar de que en el anexo 4 podrán hallar una tabla completa de todos los actores y actrices de doblaje que han participado en un Clásico Disney en catalán, es de justicia señalar que en esta tesis no se ha realizado un análisis exhaustivo de esos datos que permita extraer conclusiones claras al respecto.

La tercera hipótesis planteaba que los orígenes del doblaje Disney en catalán están relacionados con una voluntad política de promoción lingüística, cultural e identitaria. Si bien en la introducción de la tesis yo pretendía adivinar que sus inicios fueron «aventuras artísticas de cuatro lingüistas con acceso a un buen estudio de grabación», el trabajo de investigación realizado ha permitido demostrar que estaba equivocado; siempre existió voluntad política. La implicación de la Generalitat de Catalunya en estas producciones, primero financiándolas por completo y actualmente subvencionándolas por concurso público, ha sido la clave de su perdurabilidad y su progreso. Las declaraciones de Roca (2018) y Comes (2018) han puesto en relieve su importancia para la promoción de la lengua catalana. Sin embargo, ningún dato recogido en esta tesis puede demostrar con certeza que existiera una voluntad de promoción identitaria. Siendo riguroso, la **cuarta conclusión** sería que sí, que **los orígenes de Disney en catalán se relacionan con una voluntad política de promoción lingüística y cultural, pero nada demuestra que identitaria, y dicha voluntad no es la razón exclusiva de su aparición**. Cabe recordar que los motivos que propiciaron los orígenes de este tipo de producciones fueron diversos, y se resumen en:

- La presión de los estudios de doblaje por desmonopolizar la traducción al español tras la muerte de Edmundo Santos.
- La aparición de doblajes localistas en los diferentes países de Europa.
- La campaña por la normalización y la visibilidad del catalán en el sector cinematográfico iniciada en 1991.
- La implicación política y económica de la Generalitat de Catalunya, y más concretamente de su departamento de Política Lingüística.
- La movilización popular por el doblaje al catalán de los Clásicos Disney que se estrenaban.

En relación a esta última conclusión, cabe destacar que el doblaje Disney al catalán causó gran revuelo mediático en su aparición pero ha tenido una proyección moderada desde su implantación definitiva. Su principal aliada sigue siendo la Generalitat de Catalunya, y eso nos lleva a la **quinta conclusión; mientras el doblaje Disney al catalán siga dependiendo de la administración pública** –sea en forma de subvenciones o en ciclos cinematográficos– **su producción seguirá sujeta a la voluntad política y a la situación económica de cada momento histórico**. A pesar de que el momento político actual parece bastante favorable para producir doblaje Disney en catalán, cabe esperar que este vaya expandiendo su influencia mediática en la sociedad catalana por sí solo. A nivel reflexivo, quizá quepa entender que la administración pública tiene el deber de promocionar una lengua con mucha menos proyección que el castellano, que es cooficial en Cataluña, y que cuenta con un influjo mundial difícil de combatir o de igualar.

La cuarta hipótesis vaticinaba que el primer doblaje Disney al catalán se produjo en el año 1995. Esta hipótesis se ha demostrado a medias. En un sentido literal, tal y como está escrita, es falsa. El primer doblaje de un producto de Walt Disney se produjo, tal y como el anexo 11 demuestra, en 1986 con el especial *Festival Walt Disney*. Este es un dato que esta investigación presenta como inédito. Sin embargo, este producto no es un largometraje al uso, sino un recopilatorio de diferentes escenas y fragmentos musicales, y ni mucho menos se puede considerar un Clásico, que es el tipo de película que se ha analizado en esta tesis. En la hipótesis destaca también la palabra «doblaje», que descarta otro tipo de traducciones Disney al catalán anteriores al 1986. Así, no se pueden contemplar las versiones catalanas de canciones Disney de Salvador Escamilla, Rita Pavone o el Maestro Elisard Sala, puesto que estas no iban acompañadas de imágenes por lo que no habían sufrido un proceso de ajuste, y por tanto no son susceptibles de ser consideradas «doblaje». A pesar de todo, cabe destacar que Salvador Escamilla fue el responsable de los primeros fragmentos cantados y dialogados de Disney en catalán. La **sexta conclusión** sería que, a pesar de que el primer Clásico Disney doblado al catalán es *101 dálmates* (1995), **el primer doblaje Disney al catalán se produjo en el 1986 con *Festival Walt Disney***.

La última hipótesis específica era la seguridad de que cada vez se doblan más Clásicos de Walt Disney al catalán. Si se analiza con detalle la tabla número 11, se puede comprobar que la cantidad de Clásicos que se doblan al catalán es prácticamente la misma que cuando se inició esta práctica: todos. Cada Clásico estrenado en cines tiene su versión en catalán. Sin embargo, sí es cierto que se doblan más que en la etapa histórica inmediatamente anterior; la Etapa negra (2005-2011). Para poder afirmar que cada vez se estrenan «más», empero, tendría

que aumentar la cantidad de Clásicos que se doblan actualmente, y eso es sencillamente imposible porque ahora el porcentaje es el 100%. Como mucho, cabe esperar que esta cifra se mantenga. En ese sentido, las declaraciones de Nadal (2019) ahondan en la realidad del doblaje catalán, que según ella se mantiene estable en comparación con la subtitulación, que ha crecido exponencialmente en los últimos años. La **séptima conclusión** sería que **el doblaje Disney en catalán más que aumentar se mantiene estable**.

A raíz de lo observado en el marco teórico de la investigación, también se pueden extraer algunas conclusiones. La primera de ellas, **octava conclusión** general, tiene que ver con los gustos del público respecto al doblaje. Chaume (2003) nos habla de que las tendencias respecto a doblar o no las canciones han cambiado en los últimos años, y Couto Lorenzo (2017) hace el mismo comentario sobre las corrientes interpretativas de los actores y actrices de doblaje. También se señala en este apartado las preferencias por la familiarización o extranjerización de los referentes culturales, y se concluye que **la evolución del doblaje no depende únicamente del progreso tecnológico sino de las corrientes artísticas, sociales y lingüísticas a las que el traductor debe supeditarse**. Del mismo modo, la evolución política de España y Cataluña permite hacer una reflexión sobre el papel que el doblaje ha tenido en la protección o promoción de sus lenguas, tal y como se ha visto en el apartado 4.1.2. de este trabajo. La **novena conclusión** al respecto es que **si bien durante la dictadura franquista el doblaje fue una herramienta de censura usada contra las lenguas cooficiales del Estado, desde los años ochenta se ha convertido en un aliado indispensable para la promoción y normalización de las mismas**. En ese sentido, cabe preguntarse si el perfil identitario del doblaje al catalán no debería apostar más a menudo por la familiarización de las referencias culturales, y ese tipo de reflexión ayudaría a unir esta conclusión con la anterior sobre las preferencias cambiantes del público.

Sobre la polémica entre el doblaje y la subtitulación, en este trabajo he dejado clara mi voluntad de volver a trasladar este debate a los círculos académicos para darle el empaque que el tema merece, y alejarlo de los tópicos superficiales que contra una y otra modalidad esgrime hoy en día el público general. Coincido con Mayoral (2012) al considerar que se valoran erróneamente los motivos de la aparición del doblaje en España, aunque también he querido citar a Bartoll (2012) para recordar que este debate existe en realidad desde los años 30 y que no parece que tenga un final concreto. En cualquier caso, sí se ha remarcado que existe quórum en considerar el cine de dibujos animados como un producto de claro consumo doblado, por lo que el debate no afecta al doblaje al catalán de los Clásicos Disney.

La **décima conclusión** de esta tesis doctoral es la apreciación de que **el doblaje Disney posee una cualidad cíclica**. Es decir, hay situaciones históricas que se repiten, a veces fomentadas por causas parecidas. Por ejemplo, los variados acentos de los doblajes hechos en los estudios franceses Des Reservoirs de Joinville-le-Pont de París o en los estudios americanos de Los Ángeles provocaron que Walt Disney subcontractara a estudios extranjeros ubicados en países de habla hispana y encargara su dirección e interpretación a directores y actores cuya lengua materna fuera el español (Iglesias Gómez, 2009). De un modo parecido, los variados acentos de idiomas hablados en varias partes del mundo como el francés, el portugués o el español propiciaron la aparición de doblajes localistas en cada uno de los países del mundo, lo que facilitó el nacimiento del doblaje al catalán. Los mismos doblajes multiacentuales producidos en Los Ángeles eran fruto de la ausencia de personas que conocieran el idioma y pudieran revisar el producto final; ese problema es parecido al que tienen ahora las versiones catalanas al ser mezcladas en los estudios Shepperton de Londres. Un último ejemplo de esta cualidad cíclica es la posibilidad que se tenía anteriormente de medir el consumo de Disney en catalán a través de la compra de los VHS en esa lengua. Esa posibilidad desapareció con la llegada del DVD y sus versiones multilingües. Ahora, con la plataforma Movistar+ y su oferta a la carta, que obliga a separar en dos productos la versión catalana de la española, ha regresado la posibilidad de calcular ese espacio de mercado.

Más allá de la producción oficial que la Generalitat de Catalunya financia y que plataformas como Movistar+ promocionan, existe otra gran realidad de producciones Disney de carácter amateur. En un momento en el que todos tenemos acceso a Internet y a herramientas básicas de edición de vídeo, la **undécima conclusión** de este trabajo nos dice que **las versiones amateur de Disney en catalán están supliendo la gran ausencia de material original doblado**. Con mayor o menor calidad y con más o menos talento, los usuarios catalanes de plataformas como YouTube o Vimeo están generando un contenido Disney doblado al catalán, cantado o dialogado, que en ocasiones tiene un corte profesional que bien puede convertirlos en una versión oficial en este idioma –al no existir un material oficial doblado–. A la vez, la aplicación MadLipz, primera red social de traducción audiovisual del mundo, da cuenta de un interés creciente por el mundo del doblaje, que ya no es visto como «una cosa de unos pocos» (Chaume, 2012). A pesar del entusiasmo, creo que **es importante reivindicar una traducción rigurosa, hecha directamente desde la VO, que procure un ajuste con la imagen y que luche por un producto de calidad**, para evitar denostar el prestigio del doblaje Disney catalán y para ayudar a la difusión y conocimiento del

contenido ya doblado oficialmente. Sirva esta reflexión como **duodécima y última conclusión** de este trabajo.

Quisiera acabar este capítulo haciendo un breve repaso de los objetivos que me propuse al principio de la investigación, para ver cuáles de ellos he conseguido superar. Los iré presentando en el mismo orden en que los expuse inicialmente.

- **Ordenar, analizar y comentar los datos técnicos de las películas dobladas: es decir, directores y directoras, actores y actrices, estudios de doblaje, etc.**

Creo que este objetivo es, de hecho, el cuerpo del trabajo. He elaborado una tabla que reúne todos los datos técnicos posibles (tabla 11) y otra más específica con los actores y actrices de doblaje (tabla 14, anexo 4). Pretendía con este objetivo extraer factores en común; los principales han sido, sin duda, los sujetos de estudio a quienes he entrevistado, aunque no han sido los únicos. Para elaborar dicha tabla he consultado varias fuentes y he tenido que escribirme con muchos departamentos y empresas para completarla al máximo posible. Dicha tabla es uno de los valores más importantes de esta investigación. También he comentado la tabla en las páginas sucesivas a la misma, agrupando las producciones en tres etapas históricas distintas que he intentado definir detalladamente.

- **Dilucidar los orígenes de esta práctica y los motivos históricos que pudieran haber iniciado este proceso: con el fin de reflexionar sobre el futuro que le espera a estas producciones.**

Los motivos históricos del doblaje Disney al catalán han sido dibujados y presentados en bloques diferentes, que han sido debidamente contextualizados, ahondando no sólo en la situación de Cataluña, sino en la de España e incluso en la de otros países europeos –estos últimos muy brevemente–. A pesar de todo ello, pudieran perfectamente existir otros motivos que se hayan escapado a mi análisis y a mis herramientas de búsqueda. En cuanto a los orígenes, he conseguido aportar un documento sonoro inédito que demuestra la existencia de un doblaje Disney al catalán anterior al 1995.

- **Registrar la evolución del doblaje.**

Se pretendía con ello comprobar si el doblaje de las películas había tenido una tendencia u otra, si se habían producido más doblajes en una época determinada o si los

objetivos del doblaje al catalán seguían siendo los mismos que cuando surgió esta práctica. Si bien es cierto que se ha ordenado y categorizado por años y por estudios de doblaje toda la evolución del doblaje Disney al catalán, hay que ser sincero al reconocer que no se han hallado las respuestas de algunas de estas preguntas. No se ha estudiado a fondo las tendencias de cada doblaje, por más que se han comentado puntualmente aquellos que destacaban por su aire localista. Tampoco se ha profundizado sobre si los objetivos que promovieron su aparición siguen siendo los mismos actualmente; aunque es cierto que el nacimiento del doblaje Disney al catalán fue un arduo parto de la Generalitat de Catalunya, y actualmente la administración se limita a financiarlo –como financia el resto del doblaje catalán–. Con esto me vengo a referir a que los actuales objetivos de doblar un Clásico Disney en catalán habría que preguntárselos a la productora, que es quien pide la subvención, por lo que no han quedado claros en esta investigación. Pese a todo, sí se ha dado respuesta a si se han producido más doblajes en una época que en otra, desgranando año por año cuál ha sido la actividad por parte de la compañía.

- **Estudiar el estado actual de las producciones: es decir, si se doblan más o menos películas de Walt Disney al catalán que antes, si estos doblajes responden a un estilo u otro, etc.**

De un modo parecido al anterior, se ha dado buena cuenta de en qué momento se encuentra el doblaje Disney en catalán y cuál es el proceso que se sigue para su producción, pero no se ha analizado el estilo traductológico seguido. La aportación más interesante a este efecto se ha dado, a mi entender, con el relato de *la otra realidad*. El doblaje amateur de Disney en catalán ha resultado un dato atractivo por su singularidad y por la absoluta actualidad que ha desprendido su análisis. Hacer un discurso que contemple dos realidades artísticas tan dispares ha ayudado, en mi opinión, a poner de relieve la producción no oficial que actualmente está al alcance de todos los usuarios.

- **Dar voz a los profesionales del doblaje.**

Esta ha sido la piedra angular de la metodología usada en este trabajo. El director de doblaje Quim Roca, el traductor Lluís Comes y la responsable del Departament de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya Montserrat Nadal han sido los testigos que han aportado información ordenada, experta y esclarecedora. Se pretendía con este objetivo

conocer su opinión personal sobre la necesidad o no de estos doblajes, su implicación en el proyecto y su experiencia profesional. Creo que han respondido con creces a estas preguntas y han ayudado a equilibrar esta investigación, dándole el toque técnico profesional a una tesis fundamentada en referentes académicos de solidez y rigor.

Teniendo en cuenta que se han cumplido cuatro de los cinco objetivos en su totalidad y gran parte del tercero, creo que se puede afirmar que el objetivo principal ha sido resuelto bastante satisfactoriamente. Mi voluntad inicial era reunir toda la información existente sobre el doblaje de las películas de Walt Disney al catalán, desde una perspectiva rigurosa, contrastada y completa. Y aunque no he podido averiguar algún dato técnico puntual –como la traducción y el ajuste de *Oliver i companyia* (1988; DC del 2005 bajo la dirección de Teresa Manresa en los estudios 103 Todd-AO S.L.) y *Taran i la caldera màgica* (1985; DC del 2006 bajo la dirección de Francesc Figuerola en los estudios Soundtrack de Barcelona)–, considero que he logrado reunir toda la información que circulaba libremente y darle una forma académica concreta.

Creo que el enfoque de esta tesis ha buscado a un público aficionado al mundo Disney que no conociera nada sobre doblaje, más que no a un público aficionado al doblaje que no conociera nada sobre Disney. Por eso los referentes bibliográficos no se han centrado en la historia de la compañía o en la figura de Walt Disney, sino que han explicado de forma muy pormenorizada todos los detalles técnicos y teóricos del doblaje en general. El único objetivo era elaborar un manual de consulta con las ideas básicas del doblaje Disney al catalán que pudiera asimilarse fácilmente. Quizá sería interesante que futuras investigaciones ahondaran en ideas expresadas entre estas páginas; quizá estudiar la recepción concreta que tiene el cine Disney en catalán, o analizar las estrategias de traducción de las referencias culturales utilizadas en las diferentes etapas aquí descritas. O quizá se podría hallar una correlación entre los tipos de personajes y sus actores y actrices catalanas.

Las posibilidades son infinitas. Yo tan sólo he querido dibujar el mapa sobre el que otros investigadores podrán ir construyendo una base de estudios respetables. No quisiera acabar estas líneas ni tampoco este trabajo sin dejar claro mi profundo afecto por el doblaje en general, el doblaje catalán en particular, y el mundo Disney muy especialmente. Quiero pensar que esta investigación es el fruto de varias pasiones que he querido canalizar con rigor y disciplina, deseando que así haya resultado un producto mínimamente digno. Si al cerrar estas páginas he aportado algo de interés a quien me lee, me daré por más que satisfecho.

## 7. Bibliografía

- AGOST, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel Practium, 1999.
- AGOST, Rosa. “Los géneros de la traducción para el doblaje”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- ALCÓN, María. “El valor diferenciador de una televisión autonómica”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.
- ÁLVAREZ – GAYOU JURGENSON, Juan Luis. *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós, 2007.
- APPIAH, Kwame Anthony. “Thick Translation”, en: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000. Pág. 417-429
- APTER, Ronnie y HERMAN, Mark. *Translating for singing: the theory, art and craft of translating lyrics*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.
- ÁVILA, Alejandro. *El doblaje*. Madrid: Cátedra, 1997a
- ÁVILA, Alejandro. *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS, 1997b
- BARTOLL, Eduard. *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo Editorial, 2012a
- BARTOLL, Eduard. “La subtitulación en España: un panorama en transformación”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012b

- BOGUCKI, Lukasz. “The Application of Action Research to Audiovisual Translation”, en: INCALCATERRA McLOUGHLIN, Laura, BISCIO, Marie y NÍ MHAINNÍN, Áine. *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Berlín: Peter Lang, 2011.
- BROWN, Gillian y YULE, George. *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 1983. (Versión en castellano por IGLESIAS RECUERO, Silvia. *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros, 2005)
- CÁMARA, Gloria. “El doblaje: definitivamente sí”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.
- CHAUME, Frederic. *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo, 2003.
- CHAUME, Frederic. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- CHAUME, Frederic. “La traducción para el doblaje. Visión retrospectiva y evolución”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.
- CHAUME, Frederic. “Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje”, en: *TRANS. Revista de Traductología*. Nº17, 2013. Pág. 13-34
- CHAUME, Frederic. “Prólogo”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nueva vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)
- CHESTERMAN, Andrew. “A Causal Model for Translation Studies”, en: *Intercultural Faultiness – Research Models in Translation Studies I – Textual and Cognitive Aspects*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. Pág. 15-26
- COTANO, Àngela. *Les llengües minoritzades d’Europa*. Valencia: Eliseu Climent, 2000.

- COUTO LORENZO, Gerardo. “Aproximación a la dirección de doblaje”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nueva vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)
- CUEVAS ALONSO, Miguel. “Multimodalidad, comunicación y doblaje”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nueva vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)
- DE LINDE, Zoe y KAY, Neil. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- DÍAZ MONTÓN, Diana. “La traducción *amateur* de videojuegos al español”, en: *TRANS. Revista de Traductología*. Nº15, 2011. Pág. 69-82
- DURO, Miguel. “«Eres patético»: el español traducido del cine y de la televisión”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- ESCARBAJAL FRUTOS, Andrés. *Interculturalidad, mediación y trabajo colaborativo*. Madrid: Narcea, 2010.
- ESTABLÉS, M<sup>a</sup> José y GUERRERO-PICO, M<sup>a</sup> del Mar. “Los fans como traductores y distribuidores de contenido en el ecosistema transmedia: promocionando series de televisión españolas en el extranjero”, en: TORRADO MORALES, Susana, RÓDENAS CANTERO, Gabriel y FERRERAS RODRÍGUEZ, José Gabriel (Eds.). *Territorios transmedia y narrativas audiovisuales*. Barcelona: Editorial UOC, 2017.
- EUGENI, Carlo. “A Professional’s Perspective”, en: INCALCATERRA McLOUGHLIN, Laura, BISCIO, Marie y NÍ MHAINNÍN, Áine. *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Berlín: Peter Lang, 2011.
- FERRER SIMÓ, María R. “La traducción audiovisual. Un recorrido por quince años en la profesión”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.

- FIELDING, Raymond. “The Technological Antecedents of the Coming of Sound”, en: CAMERON, Evan William. (Coord.). *Sound and the Cinema*, Nueva York: Redgrave, 1980. Pág. 57-64
- FONTCUBERTA I GEL, Joan. “La traducción en el doblaje o el eslabón perdido”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- GARCÍA FIERRO, Covadonga. “Entrevista a Angelina Gatell”, en: *Revista Latente*. Nº15, 2017. Pág. 201-208
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Orlando. *Análisis de la narrativa audiovisual de los Youtubers y su impacto en los jóvenes colombianos*. Málaga: Universidad de Málaga, 2018.
- GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ, Juan David. “Análisis diacrónico de la velocidad de presentación de subtítulos para DVD”, en: *TRANS. Revista de Traductología*. Nº15, 2011. Pág. 211-218
- GÓRNICKA, Grażyna Ewa. *Espectáculo musical; su recepción, traducción y promoción. Diálogo intercultural a través de la música*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2015.
- HERMANS, Theo. “On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Marx Havelaar”, en: WINTEL, Michael. (Coord.). *Modern Dutch Studies. Essays in Honor of Peter King*. Londres y Nueva York: Atlantic Highlands-The Athlone Press, 1988. Pág. 11-24
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- IGEA, Fernando. *Biografía de Edmundo Santos*. [www.doblajedisney.com](http://www.doblajedisney.com), 2010. [en línea]. En: URL <<http://www.doblajedisney.com/biografia-de-edmundo-santos/>> (Consulta, 26 de febrero de 2019)
- IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto. *Los doblajes y redoblajes al español de los “Clásicos Disney” (1937-1977). El caso de Snow White and the Seven Dwarfs*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación, 2007.

IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto. *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación, 2009.

IZARD MARTÍNEZ, Natàlia. “La traducció i la normalització de la llengua catalana: el cas de la televisió”, en: *Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. II, Tubinga: Niemayer, 2000a

IZARD MARTÍNEZ, Natàlia. “Dubbing for Catalan Television: The Acceptable Translation”, en: BEEBY, Allison, ENSINGER, Doris y PRESAS, Marisa (Eds.). *Investigating Translation*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 2000b

IZARD MARTÍNEZ, Natàlia. “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.

LA VANGUARDIA [Redacción]. “101 dálmatas se convierte en el primer filme de Disney que se estrena en catalán”, en: *La Vanguardia*. 31 de marzo de 1995. Pág. 57

LA VANGUARDIA [Redacción]. “Acto en favor del doblaje al catalán de *Pocahontas*”, en: *La Vanguardia*. 18 de noviembre de 1995. Pág. 56

LEE, Peggy. *Miss Peggy Lee: An Autobiography*. Londres: Publicaciones Bloomsbury, 2002.

Ley del Cine 20 / 2010, del 7 de julio. *Boletín Oficial de Estado*. (7 Agosto 2010, versión del 31 Diciembre 2011), nº191.

LLOPART, Salvador. “La Generalitat apoya un acuerdo con *las majors* para doblar más al catalán”, en: *La Vanguardia*. 25 de mayo de 1996. Pág. 44

LLOPART, Salvador. “Llega Quasimodo, el nuevo héroe feo y sentimental de Walt Disney”, en: *La Vanguardia*. 22 de noviembre de 1996. Pág. 58

MARTÍ FERRIOL, C. *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2013.

MARTÍNEZ GARCÍA, Adela. “La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación: *El paciente inglés*”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.

MAYORAL ASENSIO, Roberto. “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.

MAYORAL ASENSIO, Roberto. “El estudio de la traducción audiovisual: comentarios”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.

MEDIA CONSULTING GROUP. *Study on the use of Subtitling. The potential of subtitling to encourage foreign language learning and improve the mastery of foreign languages. Final report*. Informe EACEA/2009/01, Comisión Europea: 2011 [en línea]. En: URL <[http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study\\_on\\_the\\_use\\_of\\_subtitling/rapport\\_final-en.pdf](http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/rapport_final-en.pdf)>

(Consulta, 17 de enero de 2017)

MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán. “El doblaje en el Estado Español: de la nacionalización a la normalización lingüística”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nuevas vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)

MORAN, Seamus. “The Effect of Linguistic Variation on Subtitle Reception”. Presentado en la conferencia internacional *Audiovisual Translation: Multidisciplinary Approaches*. Universidad de Montpellier 3, Francia, 2008.

MORENO, Juan Carlos. *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva*. Barcelona: Península, 2008.

PALOU, Juli. *L'ensenyament i l'aprenentatge del català com a primera llengua a l'escola. Creences i actuacions dels mestres amb relació a les activitats de llengua oral a l'etapa primària*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.

PAYRATÓ, Lluís. *Pragmàtica, discurs i llengua oral*. Barcelona: UOC, 2010.

PENA TORRES, Charo. “Dirección de doblaje y adaptación de textos audiovisuales: parámetros profesionales”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nueva vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)

PERA, Joan. “El mundo del doblaje. Reflexiones de un actor”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.

PEREGO, Elisa y GHIA, Elisa. “Subtitle Consumption according to Eye Tracking Data”, en: INCALCATERRA McLOUGHLIN, Laura, BISCIO, Marie y NÍ MHAINNÍN, Áine. *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Berlín: Peter Lang, 2011.

PÉREZ DE LA TORRE, Jorge. *Sobre els beneficis del teatre a l'exercici docent*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

PÉREZ DE LA TORRE, Jorge. “Doblant Walt Disney al català: el Duc de Romesco de Robin Hood i altres referències nostrades”, en: *II Jornades sobre Doblatge Disney*. Tarragona: 3 y 4 de abril de 2017.

POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, 1994.

RICA PEROMINGO, Juan Pedro. *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Peter Lang, 2016. (Colección Linguistic Insights. Studies in Language and Communication. N°211)

RODRÍGUEZ ESPINOSA, Marcos. “Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.

- RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Rosalía. “Prosodia y doblaje: caracterización rítmica de las lenguas y ajuste efectivo de los enunciados”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nueva vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)
- ROMERO, Lupe. “When Orality Is Less Pre-fabricated”, en: INCALCATERRA McLOUGHLIN, Laura, BISCIO, Marie y NÍ MHAINNÍN, Áine. *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Berlín: Peter Lang, 2011.
- ROSELLÓ, Ramón. *Técnica del sonido cinematográfico*. Madrid: Forja, 1981.
- RUIZ I SAN PASCUAL, Francesc, SANZ I RIBELLES, Rosa y SOLÉ I CAMARDONS, Jordi. *Diccionari de sociolingüística*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2001.
- SANTAMARIA, Laura. “Les sèries de producció aliena”, en: BASSOLS, Margarida, RICO, Albert y TORRENT, Anna Maria (Eds.). *La llengua de TV3*. Barcelona: Empúries, 1997. Pág. 85-94
- SANTAMARIA, Laura. “Multimodalidad, diálogos y doblaje”, en: MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (Ed.). *El doblaje. Nueva vías de investigación*. Granada: Comares, 2017. (Colección Interlingua)
- TUSÓN VALLS, Amparo y CALSAMIGLIA BLANCAFÓRT, Helena. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2007.
- VALLÉS, Antonio. *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.
- WILLIAMS, Jenny. y CHESTERMAN, Andrew. *The Map: A Beginner’s Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

WHITMAN-LINSEN, Candace. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang, 1992. (en Chaume, 2003)

ZABALBEASCOA, Patrick. *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production (with Special Attention to the TV3 Version of Yes, Minister)*. Lérida: Universitat de Lleida, 1993.

ZABALBEASCOA, Patrick. “Teorías de la traducción audiovisual. Un viaje de ida y vuelta para progresar”, en: MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (Coord.). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València Publicacions, 2012.

ZARO VERA, Juan Jesús. “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación”, en: DURO, Miguel (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.

### **Webgrafia:**

WeTAVOfficial. *Entrevista a Lluís Comes – parte 1*. YouTube, 6 de junio de 2013. En: URL <<https://www.youtube.com/watch?v=IOHrr3vm4bk>>  
(Consulta, 18 de junio de 2019)

WeTAVOfficial. *Entrevista a Lluís Comes – parte 2*. YouTube, 10 de junio de 2013. En: URL <<https://www.youtube.com/watch?v=QoC6Xmly8DE>>  
(Consulta, 18 de junio de 2019)

*Doublages, re-doublages et re-re-doublages: mais à quais bon?*, *Les Grands Classiques* [blog], 2016. En: URL <<https://www.lesgrandsclassiques.fr/dossier7.php>>  
(Consulta, 4 de abril de 2019)

[www.doblajedisney.com](http://www.doblajedisney.com)

[www.espaidisney.com](http://www.espaidisney.com)

***Trabajos de Final de Grado destacables:***

CONSUEGRA, Sara. *Análisis y retraducción: La bruja novata*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Facultat de Traducció i Interpretació, 2018.

CURIESES, Beatriz. *La Traducción Audiovisual para el doblaje en las canciones de las películas de Disney: «FROZEN»*. Soria: Universidad de Valladolid, Facultad de Traducción e Interpretación, 2017.

LEAL, Daniel. *Song Lyrics Translation in Dubbing: The Spanish Versions of the Beauty and the Beast Soundtrack*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2018.

MATEU LÓPEZ, Anaïs. *Anàlisi i proposta de traducció de l'anglès i el castellà al valencià de les cançons de la pel·lícula Coco*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2018.

MONTOYA, Alba. *Les pel·lícules musicals d'animació dels estudis Walt Disney: anàlisi de l'aparició i evolució dels elements recurrents a les cançons (1937-2010)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.

RÍOS DE LOS RÍOS, Mariana Alexandres. *El español de España y el de América: las versiones españolas de las canciones en El rey león (1994)*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2018.

TERNERO MONZÓN, Josselyn Miluska. *Estudio comparativo del doblaje y subtitulado al español de las canciones de películas de Disney*. Lima (Perú): Universidad César Vallejo, 2018.

TOMÀS, Lara. *Els models lingüístics de les televisions locals valencianes*. Gandía: Universitat Politècnica de València, Escola Politècnica Superior de Gandía, 2017.

VALERA, José María. *La traducción de canciones para el doblaje: contraste entre la traducción al español de España y al de Latinoamérica en la serie Phineas and Ferb*. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.

## 8. Filmografía

### *Clásicos de Walt Disney ordenados por fecha de estreno en VO:*

HAND, David (*et al*). *Blancanieves y los siete enanitos*. EUA: RKO Radio Pictures, 1937.  
[Color, 83 minutos]

FERGUSON, Norman (*et al*). *Pinocho*. EUA: RKO Radio Pictures, 1940. [Color, 88 minutos]

ARMSTRONG, Samuel (*et al*). *Fantasia*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions,  
1940. [Color, 124 minutos]

SHARPSTEEN, Ben. *Dumbo*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions, 1941.  
[Color, 64 minutos]

HAND, David (*et al*). *Bambi*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions, 1942.  
[Color, 70 minutos]

FERGUSON, Norman. *Saludos Amigos*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions,  
1942. [Color, 43 minutos]

FERGUSON, Norman. *Los tres caballeros*. EUA: Walt Disney Productions / United Artists,  
1944. [Color, 69 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *¡Música, maestro!* EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney  
Productions, 1946. [Color, 67 minutos]

KINNEY, Jack. *Las aventuras de Bongo. Mickey y las judías mágicas*. EUA: RKO Radio  
Pictures / Walt Disney Productions, 1947. [Color, 73 minutos]

GERONIMI, Clyde, KINNEY, Jack (*et al*). *Tiempo de melodía*. EUA: RKO Radio Pictures /  
Walt Disney Productions, 1948. [Color, 75 minutos]

GERONIMI, Clyde, KINNEY, Jack y ALGAR, James. *La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions, 1949. [Color, 68 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *La Cenicienta*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions, 1950. [Color, 75 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *Alicia en el país de las maravillas*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions, 1951. [Color, 75 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *Peter Pan*. EUA: RKO Radio Pictures / Walt Disney Productions, 1953. [Color, 76 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *La dama y el vagabundo*. EUA: Walt Disney Productions / Buena Vista Distribution, 1955. [Color, 75 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *La bella durmiente*. EUA: Walt Disney Productions / Buena Vista Distribution, 1959. [Color, 75 minutos]

GERONIMI, Clyde (*et al*). *101 dálmatas*. EUA: Walt Disney Productions / Buena Vista Distribution, 1961. [Color, 78 minutos]

REITHERMAN, Wolfgang. *Merlín el encantador*. EUA: Walt Disney Pictures / Buena Vista Distribution, 1963. [Color, 79 minutos]

REITHERMAN, Wolfgang. *El libro de la selva*. EUA: Walt Disney Pictures / Buena Vista Distribution, 1967. [Color, 78 minutos]

REITHERMAN, Wolfgang. *Los Aristogatos*. EUA: Walt Disney Pictures / Buena Vista Pictures, 1970. [Color, 78 minutos]

REITHERMAN, Wolfgang. *Robin Hood*. EUA: Walt Disney Pictures / Buena Vista Pictures, 1973. [Color, 83 minutos]

REITHERMAN, Wolfgang y LOUNSBERY, John. *Lo mejor de Winnie the Pooh*. EUA: Walt Disney Company, 1977. [Color, 74 minutos]

REITHERMAN, Wolfgang y LOUNSBERY, John. *Los rescatadores*. EUA: Walt Disney Company, 1977. [Color, 78 minutos]

BERMAN, Ted (*et al*). *Tod y Toby*. EUA: Walt Disney Company, 1981. [Color, 83 minutos]

BERMAN, Ted y RICH, Richard. *Taron y el caldero mágico*. EUA: Walt Disney Company, 1985. [Color, 80 minutos]

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John (*et al*). *Basil, el ratón superdetective*. EUA: Walt Disney Company, 1986. [Color, 74 minutos]

SCRIBNER, George. *Oliver y su pandilla*. EUA: Walt Disney Company, 1988. [Color, 79 minutos]

CLEMENTS, Ron y MUSKER, John. *La sirenita*. EUA: Walt Disney Company, 1989. [Color, 85 minutos]

BUTOY, Hendel y GABRIEL, Mike. *Los rescatadores en Cangurolandia*. EUA: Walt Disney Company, 1990. [Color, 74 minutos]

WISE, Kirk y TROUSDALE, Gary. *La bella y la bestia*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1991. [Color, 89 minutos]

CLEMENTS, Ron y MUSKER, John. *Aladdín*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1992. [Color, 90 minutos]

MINKOFF, Rob y ALLERS, Rogers. *El rey león*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1994. [Color, 88 minutos]

GABRIEL, Mike y GOLDBERG, Eric. *Pocahontas*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1995. [Color, 82 minutos]

WISE, Kirk y TROUSDALE, Gary. *El jorobado de Notre Dame*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1996. [Color, 91 minutos]

CLEMENTS, Ron y MUSKER, John. *Hércules*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1997. [Color, 93 minutos]

COOK, Barry y BANCROFT, Tony. *Mulan*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1998. [Color, 88 minutos]

LIMA, Kevin y BUCK, Chris. *Tarzán*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1999. [Color, 88 minutos]

ALGAR, James (*et al.*). *Fantasia 2000*. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1999. [Color, 75 minutos]

ZONDAG, Ralph y LEIGHTON, Eric. *Dinosaurio*. EUA: Walt Disney Pictures, 2000. [Color, 84 minutos]

DINDAL, Mark. *El emperador y sus locuras*. EUA: Walt Disney Pictures, 2000. [Color, 78 minutos]

WISE, Kirk y TROUSDALE, Gary. *Atlantis: el imperio perdido*. EUA: Walt Disney Pictures, 2001. [Color, 95 minutos]

DE BLOIS, Dean y SANDERS, Chris. *Lilo & Stitch*. EUA: Walt Disney Pictures, 2002. [Color, 85 minutos]

CLEMENTS, Ron y MUSKER, John. *El planeta del tesoro*. EUA: Walt Disney Pictures, 2002. [Color, 95 minutos]

BLAISE, Aaron y WALKER, Robert. *Hermano Oso*. EUA: Walt Disney Pictures, 2003. [Color, 85 minutos]

FINN, Will y SANDFORD, John. *Zafarrancho en el rancho*. EUA: Walt Disney Future Animation, 2004. [Color, 76 minutos]

DINDAL, Mark. *Chicken Little*. EUA: Walt Disney Pictures, 2005. [Color, 81 minutos]

ANDERSON, Stephen. *Descubriendo a los Robinsons*. EUA: Walt Disney Pictures, 2007. [Color, 95 minutos]

WILLIAMS, Chris y HOWARD, Byron. *Bolt*. EUA: Walt Disney Pictures, 2008. [Color, 96 minutos]

CLEMENTS, Ron y MUSKER, John. *Tiana y el sapo*. EUA: Walt Disney Animation Studios, 2009. [Color, 104 minutos]

GRENO, Nathan y HOWARD, Byron. *Enredados*. EUA: Walt Disney Pictures, 2010. [Color, 100 minutos]

ANDERSON, Stephen y HALL, Don. *Winnie the Pooh*. EUA: Walt Disney Animation Studios, 2011. [Color, 64 minutos]

MOORE, Rich. *¡Rompe Ralph!*. EUA: Walt Disney Pictures, 2012. [Color, 101 minutos]

LEE, Jennifer y BUCK, Chris. *Frozen: El reino del hielo*. EUA: Walt Disney Pictures, 2013. [Color, 102 minutos]

WILLIAMS, Chris y HALL, Don. *Big Hero 6*. EUA: Walt Disney Animation Studios / Marvel Studios, 2014. [Color, 90 minutos]

MOORE, Rich y HOWARD, Byron. *Zootrópolis*. EUA: Walt Disney Pictures, 2016. [Color, 108 minutos]

CLEMENTS, Ron y MUSKER, John. *Vaiana*. EUA: Walt Disney Pictures, 2016. [Color, 107 minutos]

MOORE, Rich y JOHNSTON, Phil. *Ralph rompe Internet*. EUA: Walt Disney Pictures, 2018.  
[Color, 112 minutos]

***Producciones de Walt Disney o filiales no consideradas Clásicos:***

DISNEY, Walt. *Steamboat Willie*. EUA: Walt Disney Company / Pat Powers, 1928. [B/n, 7  
minutos]

GILLETT, Burt. *Los tres cerditos*. EUA: Walt Disney Company / United Artists, 1933. [Color, 8  
minutos]

STEVENSON, Robert. *Mary Poppins*. EUA: Walt Disney Productions / Buena Vista  
Distribution, 1964. [Color, 140 minutos]

STEVENSON, Robert. *La bruja novata*. EUA : Walt Disney Company / Buena Vista  
Distribuiton, 1971. [Color, 117 minutos]

SELICK, Henry. *Pesadilla antes de Navidad*. EUA: Touchstone Pictures / Walt Disney Pictures  
/ Skellington Productions, 1993. [Color, 73 minutos]

UNKRICH, Lee. *Coco*. EUA: Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 2017. [Color,  
105 minutos]

***Películas no vinculadas con la compañía Walt Disney (por orden de mención en el texto):***

BURTON, Tim. *La novia cadáver de Tim Burton*. EUA: Laika / Tim Burton Productions, 2005.

[Color, 76 minutos]

COLUMBUS, Chris. *Harry Potter y la cámara secreta*. Reino Unido, EUA: Heyday Films /

Warner Bros., 2002. [Color, 161 minutos]

JONES, Terry. *La vida de Brian según Monthy Python*. Reino Unido: HandMade Films, 1978.

[Color, 94 minutos]

KELLY, Gene y DONEN, Stanley. *Cantando bajo la lluvia*. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer,

1952. [Color, 103 minutos]

ADAMSON, Andrew y JENSON, Vicky. *Shrek*. EUA: DreamWorks Animation, 2001. [Color,

92 minutos]

MACFARLANE, Seth. *Ted 2*. EUA: Media Rights Capital / Fuzzy Door Productions, 2015.

[Color, 115 minutos]

***Series y programas (por orden de mención en el texto):***

*Cómo conocí a vuestra madre.* EUA: 20<sup>th</sup> Century Fox / CBS, 2005-2014.

*Los Simpson.* EUA: 20<sup>th</sup> Century Fox / FOX, 1989-en emisión.

*Friends.* EUA: Warner Bros. / NBC, 1994-2004.

*House.* EUA: Universal Television / FOX, 2004-2012.

*The Good Wife.* EUA: CBS, 2009-2016.

*House of Cards.* EUA: Media Rights Capital / Netflix, 2013-2018.

*Juego de Tronos.* EUA: Generator Entertainment / Startling Television / HBO, 2011-2019.

*Modern Family.* EUA: 20<sup>th</sup> Century Fox / ABC, 2009-en emisión.

*Euskolegas.* España: Pausoka / ETB2, 2009.

*Scrubs.* EUA: NBC / ABC, 2001-2010.

***Capítulos concretos comentados en el texto:***

BENDER, Jack. “El portón”, en: *Juego de Tronos.* EUA: Generatos Entertainment / Startling Television / HBO, 22 de mayo de 2016. [Temporada 5, capítulo 6]

MICHELS, Pete. “El hermano de otra serie”, en: *Los Simpson.* EUA: 20<sup>th</sup> Century Fox / FOX, 23 de febrero de 1997. [Temporada 8, capítulo 16]

“Gala 1”, en: *MasterChef España.* España: Shine Iberia / RTVE, 7 de abril de 2015. [3<sup>a</sup> Edición, 1<sup>a</sup> gala]

## 9. Anexos

### ***Anexos incluidos en las páginas siguientes:***

Anexo 1. Entrevista a Quim Roca (Transcripción)

Anexo 2. Entrevista a Lluís Comes (Transcripción)

Anexo 3. Entrevista a Montserrat Nadal (Transcripción)

Anexo 4. Tabla 14. Listado completo de actores y actrices de doblaje que han participado en la versión catalana de un Clásico de Walt Disney

Anexo 5. Cancionero de Produccions “El Archiduque”

Anexo 6. Cancionero de la película *Festival Walt Disney* (1986)

Anexo 7. Carátulas e imágenes de Clásicos Disney en catalán

### ***Anexos adjuntos en formato audiovisual:***

Anexo 8. Entrevista a Quim Roca (Audio)

Anexo 9. Entrevista a Lluís Comes (Audio)

Anexo 10. Entrevista a Montserrat Nadal (Audio)

Anexo 11. Película *Festival Walt Disney* (1986) en catalán. Documento sonoro completo dividido en tres archivos de audio

## **ENTREVISTA A QUIM ROCA (24/01/18)**

**Joaquim Roca Argelich (El Pla del Penedès, 1958) és el responsable de la gran majoria de doblatges al català de les pel·lícules de Walt Disney. Se n'ha encarregat de gairebé tots aquells clàssics que s'han estrenat al cinema des de l'any 1997, i també n'ha fet molts dels estrenats juntament amb la companyia Pixar.**

***Bé, primer de tot m'agradaria parlar de la seva feina, del seu treball. Com funciona? Com encara un doblatge Disney? Quins són els passos que fa exactament? (0'29'')***

El procés habitual és mirar-te la “peli” en versió original, primer una mica com espectador, “después” te la tornes a mirar ja una mica en funció dels personatges, ja pensant en possibilitats vàries, després “sats” que... que has de fer unes proves, en que tu has de fer una proposta de tres dobladors o de tres veus per cada personatge, els personatges principals, o de vegades personatges que no són “protes” però són molt característics, i tal, i després tot això s'envia i, en definitiva, qui ho aprova és Estats Units. Ah... Després estàs en contacte amb el traductor, en aquest cas traductor i adaptador, que és el Lluís... amb lo qual... Vull dir de seguida que, que ell està treballant paral·lelament en la traducció, de seguida que se li creen conflictes o coses te les comunica, i després... “Bueno”, és un treball també bastant de conjunt, perquè, “después”, a més a més, en el cas del català hi ha el lingüista, que també fa les seves aportacions, i... bàsicament, la primera feina, és això. Entendre la “peli”, veure quin és l'esperit d'allò, què es vol transmetre amb allò, això... això s'ha de tenir com molt clar per després “poguer” ser la guia dels actors. Els actors normalment, o molt poques vegades han vist la “peli”; el primer contacte que tenen amb els seus personatges són a través de les proves, de vegades a través dels... dels... dels tràilers, i això també ja els hi permet començar a conèixer el personatge, i “llavorens” una mica ja quan comences la “peli”, ja l'han vist, ja tenen nocions. Però la pel·lícula no l'han vista, i “llavorens” s'han de refiar, com si fossin cecs, del que els hi digui el director. I deixar-se portar una mica de la maneta, i una mica aquí està la teva responsabilitat, no? De ser capaç de que l'esperit de la pel·lícula no es perdi i “sapiguer” donar les eines als actors perquè... perquè... perquè s'arribi allà on es pot arribar.

***Quins criteris segueix vostè a l'hora de seleccionar uns actors o unes actrius en concret per un projecte, per una pel·lícula? (3'15'')***

Jo faig la proposta de càsting. A llavors, la proposta de càsting la fas de vegades... “Bueno”, tens en compte l'edat de l'actor original... Ehm... Tradicionalment, de vegades hi havia una mica de disparitat, encara que els actors de doblatge fossin més grans i fessin més joves no passava res, però cada vegada es tendeix més a si a l'original el personatge té dinou anys, ah, tu ho fas amb un actor de dinou, vint, vint-i-u. (*Riu.*) Fins i tot passa que de vegades hi ha un personatge jove en la pel·lícula original però que a lo millor ho ha fet una noia... o sigui, un personatge que té setze anys, però que l'ha fet una noia de vint-i-cinc. Però a tu, doblador, volen que ho facis amb una noia de setze anys. (*Riu.*) És igual que trobis una veu que tingui vint-i-cinc, i sigui jove. No, no, no, no, no. Cada vegada volen que vagis més amb el... el... Llavors, tens en compte l'edat, tens en compte una mica la similitud en el timbre de veu, i després també has de tenir molt en compte el caràcter. Vull dir, això també és important, de vegades a lo millor no t'acostes tant amb la veu però “sats” que és un “tio” enèrgic, “xulo”, “*echao pa'lante*”, “pues”... “Pues” ja saps que determinat actor et donarà aquest perfil amb molta facilitat, doncs això també ho tens en compte. Bé, bàsicament aquests tres factors: l'edat, el timbre de veu i el caràcter.

***Quan va començar a treballar per la Disney? (5'14'')***

Doncs no sé ben bé. (*Riu.*) La primera m'has dit tu que era *Hèrcules*, deu ser *Hèrcules*. I “después” una de les altres primeres, me'n recordo molt de *Mulan* perquè ens va costar molt trobar la noia que triessin, que fes el paper d'home i de noi i colés. Per això me'n recordo, per això la tinc molt gravada *Mulan*. Jo em pensava que era *Mulan*, però sembla ser que és *Hèrcules*<sup>1</sup>. No em preguntis l'any, perquè no...

***Per què vostè? (5'50'')***

Ni idea. Ni idea perquè... “Bueno”, l'estudi on treballava, “pues” que era Sonoblok, treballava com regularment, i “pues” ja havia fet, suposo, productes que estaven bé, ja

---

<sup>1</sup> *Hèrcules* es va estrenar el 1997 i *Mulan* el 1998, però donat els dubtes de l'entrevistat és molt possible que els dos doblatges es produïssin de forma paral·lela.

tenia una certa consideració, i aleshores en el moment que el client porta una pel·lícula, “pues” suposo que l’estudi li devia proposar: «“pues” entre els directors de català, hi han aquests». I devien donar bones referències meves i els al-, i “bueno”, “pues” el principi d’una gran amistat.

***Vostè després ha repetit amb ells pràcticament de forma incondicional. Quina és la seva relació actualment amb la companyia? (6’31’)***

“Bueno”, nosaltres amb el client, amb la productora sempre tenim relació una mica de... no de manera directa, sinó sempre a través de l’estudi. Aleshores... sóc un cas una mica estrany, perquè clar de vegades els equips directius i això canvien i... però m’he anat-, o sigui, ha anat canviant la gent de Disney, però jo m’he anat mantenint com director de Disney. (Riu.) Però això, mira, va com va... M’agrada pensar que és que consideren que la meva feina és bona, m’agrada pensar això.

***Quan es va començar a produir Walt Disney en català? En quin moment? (7’26’)***

No ho sé. Exactament, no ho sé, perquè quan- en les primeres jo era un actor més, no... Segur que no feia direcció, encara. Jo recordo *El geperut [de Notre Dame]* que va ser com un boom de la primera “peli”... –no sé si era la primera, realment– de Disney en català<sup>2</sup>... Recordo perquè feia el capità<sup>3</sup>. I “después” perquè va tenir com “bastanta” repercussió, pel públic catalanoparlant. I, no sé, va ser un doblatge d’aquells, “guapos”, i clàssics. Però no sé exactament el moment ni per què. Vull dir, ni per què. Com es va aconseguir que Disney comencés a doblar al català i tal...

***Vostè diria que ara mateix es doblen el mateix número de pel·lícules que abans? Més? Menys? I per què? (8’37’)***

En cinema suposo que se’n doblen menys, però no és una evidència. Passa que com que sempre he fet més animació, les d’animació s’han anat mantenint el doblatge en català. Vist des del punt de vista de públic català, crec que... o sigui, s’ha insistit molt des de la

---

<sup>2</sup> *El geperut de Notre Dame* (1996, DC per Maife Gil) no és el primer clàssic Disney doblat al català, però sí que va ser el primer en estrenar-se a les sales de cinema en català.

<sup>3</sup> Es refereix al capità de la guàrdia Febo, amant de l’Esmeralda i heroi del film.

Generalitat per potenciar el doblatge en català, però potser no s'ha insistit prou en popularitzar l'exhibició en català. I... jo sempre he pensat que el que li donen valor a les productores –des d'Estats Units– és el valor comercial de qualsevol cosa. “A llavors” això no s'ha “sapigut” vendre prou bé. O sigui, si hi ha un públic potencial català, ampli, que compra un DVD, o que compra un d'allò, això era el que ens donava importància davant d'Estats Units. Però això mai... clar, o sigui, no pots comparar els números; si una “peli” en català s'estrena a dues sales i una en castellà s'estrena a trenta-cinc, i la sala que està la “peli” en català l'has d'anar a buscar a l'extraradi i només la fan a les quatre i... i “punto”, “pues” lògicament la gent busca la comoditat. I en quant a... passa que clar, aquí entrem en temes de política lingüística, no? I jo sempre penso que, hòstia, no s'ha “sapigut” fer prou bé. O sigui, nosaltres havíem d'haver demostrat que hi havia un mercat en català, si “llavors” aquest mercat tenia un valor comercial, això, pels americans, ja ho és tot. Aquí, “llavors”, s'hagués doblat en català, perquè, perquè hi havia mercat potencial. Que jo sempre crec que hi és, sobretot amb animació, jo, hi ha un públic infantil que de per sí, perquè et regalen el DVD per reis, per no sé què, que s'hagués pogut potenciar, però clar, també a la que compres un DVD hi ha la versió castellana, la catalana i la xinesa, ja no saps qui la compra per què la compra.

*Clar, en aquest sentit les pel·lícules que es van llançar per exemple en VHS, exclusivament en català, no responen precisament a un interès, una part de públic que les consumia? (11'17'')*

Sí, sí. Això sí que era una manera com de demostrar, «mira, “pues” es venen tants VHS en català, això vol dir aquest públic potencial».

*Entre 2005 i 2006 es van doblar quatre pel·lícules –Els rescatadors, Taran i la caldera màgica, Bàsil, el ratolí detectiu i Oliver i companyia– produïdes per TV3 que es van emetre directament a televisió, i on les cançons no estaven traduïdes. Es desconeix qui va dirigir o traduir aquestes pel·lícules. Vostè estava implicat d'alguna manera en aquestes produccions? (11'38'')*

No. No, no en tinc ni idea. I suposo que clar, lo de les cançons és un sobrecost afegit; director musical, cantants, temps, tal... i els pressupostos de vegades pel producte de

televisió són més... reduïts i es tira... Per això suposo que tampoc... hi ha poca informació del- Perquè es devia anar com una cosa més que s'emet per televisió. Com un producte més de televisió. M'imagino. Però no en tinc ni idea.

***Creu que la companyia Walt Disney era conscient de que s'emetien sense traduir les cançons? I creu que potser va ser un dels motius pels quals va acabar al 2006 –es va fer dos anys– aquesta pràctica? (12'36'')***

Ni idea, no en tinc ni idea. Això ja són temes de directius, del... (*Riu.*) No, no. Nosaltres estem allò... *Terreno de juego.*

***Quines qüestions creu que influeixen en que es pregui la decisió de traduir o no traduir les cançons? Una hem dit que és l'econòmica. Potser n'hi ha alguna més? (13'08'')***

De vegades aquí juguen també molt tema de drets. Passa, ha passat, no de Disney però d'alguna altra productora, que de vegades d'una mateixa pel·lícula que hi han cinc cançons se'n poden adaptar tres i dues no. I dius: «Ostres! No té lògica això. Per què?», «No, perquè aquesta cançó és de “fulanet” i no tenim els drets. No tenim la cessió de drets perquè se'n pugui fer una traducció». I per tant, no es fa. O sigui, pels americans, lo dels drets és... (*Riu.*) És súper sagrat i no, no s'arrisquen. De vegades passa, això, que de cop i volta d'una “peli” hi ha una cançó que dius: «Ostres! Aquesta es deixa en original», «Ah! Per què?», «Ostres! És que és argumental, aniria bé traduir-la». No. De vegades és perquè la cantat a lo millor algú famós, i tal, i volen respectar la veu aquella original, però la majoria de vegades és un problema de drets. Que no té- O sigui, tenen els drets per emetre-ho en versió anglesa, en versió original, però no per adaptar-ho a cap altre llengua.

***Walt Disney en català. Quina ha estat la trajectòria o l'evolució, si n'hi ha, de les produccions en català de Walt Disney? Vostè que, més o menys, les ha viscut en primera persona perquè ha estat director del noranta per cent d'aquesta producció? (14'54'')***

En quant al tractament artístic, Disney sempre ha sigut una companyia com molt exigent, que controla les coses des d'Estats Units. Ja d'entrada quan et diuen «és una "peli" de Disney» ja et poses "les piles", i a nivell artístic jo crec que no hi ha hagut evolució perquè s'ha mantingut sempre el mateix tipus d'exigència, el mateix tipus de procediment pels càstings, pels controls habituals que fan ells... Les coses han canviat més tècnicament a nivell de so, a nivell d'imatge, trobes que abans tenies la pel·lícula acabada perquè a Europa s'estrenava mig any després que a Estats Units i ara treballes moltes vegades amb versions preliminars que no estan acabades del tot, que falta animació, que et canviaran coses... Però a nivell d'exigència artística no ha canviat perquè sempre hi ha sigut.

### ***La traducció. Artesania o producte industrial? (16'21'')***

En les "pelis" de Disney sempre hi ha una gran part d'artesanía. A més, tot el treball aquest també és un treball bastant en equip, no és allò de que el traductor fa la seva i ja està, "después" intervé el client, "después" intervé el lingüista, i tothom més o menys suma.

### ***Com a director de doblatge, es considera més afí a la familiarització –o domesticació– o l'estrangerització dels referents culturals? (16'57'')***

Això dóna per un debat llarg i... (**Endavant!**) (*Riu.*) Tot és vàlid i opinable. I relatiu. O sigui, a "vere", de vegades, no pots convertir u... O sigui, l'espectador de vegades és conscient de que una "peli" passa en un lloc determinat. "Allavorens" pots acostar-ho a la idiosincràsia de la teva llengua i tal, però de vegades tampoc pots fer massa localismes perquè evidentment la imatge t'està situant en un altre lloc, encara que estiguis fent servir una altra llengua que no és l'anglès, que és el català. Però hi ha aquesta convenció. I "llavorens", "bueno", tot s'ha de valorar i... i no hi ha una regla general. No sé, això de vegades passa molt ja d'entrada, allò, amb l'adaptació de noms. "Bueno", es mantenen els originals? S'adapten? De vegades els noms a part de ser nom propi de vegades tenen un segon significat. Clar, adaptes només uns quants perquè tens solucions? Els adaptes tots? Són discussions eternes i que... Que no hi ha una regla general, que en cada producte, en cada "peli" has de decidir què es fa. Però... De vegades, això també passa, que a lo millor una "peli" en que prèviament hi ha hagut una

traducció en “plan” novel·la o lo que sigui. I el client diu: «Ostres! Respecteu tots els noms de la novel·la» perquè la gent ja els coneix i tal. “Bueno”. Però la novel·la és la novel·la, i tu de la novel·la pots fer una adaptació com una mica lliure. Llavors quan arriba la “peli” tu vas condicionat per unes imatges determinades. Per exemple, et poso una anècdota del *Harry Potter* en que hi ha un arbre –no sé si ho recordes– que- (*Sí, el pi cabaralla.*) El pi cabaralla, això. Clar, la traducció van adaptar molt bé; un pi que baralla. Clar, en la imatge real de la pel·lícula, què és, l’arbre? Un roure! (*Riu.*) Clar, llavors dius «pi cabaralla!». “Vale”? Molt bé. (*Riu.*) A la novel·la està molt bé, mantenim lo de la novel·la, però xoca amb lo que hi ha a la imatge. “Llavons”, clar, això de vegades passa que quan el mitjà és la novel·la té uns condicionants i quan és la pel·lícula en té uns altres. No hi ha regles. Depèn, no ho sé. Són coses d’aquelles que de vegades t’has de plantejar, has de valorar, has de decidir, però allò de dir «No! “Pues” això en català no es diu!»... O sigui, de vegades els traductors també em barallo jo perquè «Ostres! És que *wow* no es pot fer servir perquè no sé què i tal. Hòstia, és molt anglès, és molt no sé què». I clar dius, clar, és que estem mamant cultura anglesa i al final s’acaba transmetent, s’acaba filtrant, no? Però li dic «és que si les féssim russes...» (*Riu.*) Acabarien travessant termes russos, perquè és una cosa com natural i cultural. “Llavorens”, fins on pots dir *wow* o no pots dir *wow*? Clar, has de buscar, no sé, un punt intermig, de vegades, no, no... A més a més a nivell de sincronia un *wow* és una boca molt peculiar, amb una u, «woow», allò, la boca molt oberta, i de vegades la solució que tens per això és un «oh, no!». (*Riu.*) Dius... O «què bé!» i dius «Ostres! Una síl·laba ja li hem de posar tres coses». “Llavorens”, clar, et trobes amb contradiccions d’aquestes en que has de buscar... “Bueno”, no sé què has de buscar, però vull dir que a “vere”, els criteris tots són vàlids però “después” els has de posar en pràctica. I... “bueno”. *Eso.*

***Bé, és evident que s’han de combinar les dues tècniques, no? Però en una situació en la que no hi hagués sincronia labial, en la que no hi hagués un suport visual, on realment fos indiferent l’ús d’una estratègia o de l’altra, vostè amb què s’hi sentiria més còmode? (21’42’)***

Mira, t’explicaré una altra anècdota. Que ara m’ha vingut al cap. De... ehm... Ostres! (*Riu. Gesticula amb els braços.*) Les de Dreamworks. (*L’Shrek.*) *Shrek!* Ostres, ara no em sortia. *Shrek!* “Vale”, tot personatges de conte, no? “Allavorens”, de cop i volta, hi

ha un personatge que en anglès no me'n recordo exactament qui era, però un personatge, la definició era: «personatge de cultura anglesa, infantil, súper popular». Era una pel·lícula en que hi havia supervisor i tal. I havien revisat la traducció. I des d'Estats Units algú envia un mail que diu: «Escolta, el personatge aquest farem servir la figura del Patufet». I nosaltres: «¿Cómo? ¿Mande?». I “llavorens”, clar, en teoria la translació del personatge infantil popular que hi havia en l'original era perfecta. En teoria. Personatge infantil popular en català: el Patufet. Però clar, els hi vam haver d'explicar: «Joestic assegut a la butaca del cine, com espectadorestic veient uns personatges determinats que tots tenen com una pàtina de personatges internacionals, no? De cultura internacional. Doncs de cop i volta tu aquí em poses una cosa com molt localista, llavors a mi això em produeix un xoc. Un xoc que em fa riure. Que queda ridícul». I en canvi la teoria era molt bona; era perfecta. Però el Patufet fotut allà al mig, deies: «Què collons hi fot el Patufet, aquí?». I, “bueno”, lo que ens va costar evitar posar el Patufet. (Riu.) “Allavorens”, és que tot és molt relatiu. Clar, de vegades, equivalències d'aquestes n'hi ha una altra que també és típica dels guionistes americans que és: «Ostres! És que això passa...» i no sé quin lloc posen de la frontera canadenc. No me'n recordo ben bé quina ciutat és. “Llavorens” algun supervisor d'aquests que és americà però que ja ha voltat per aquí i es coneix el país i tal, de cop i volta et diu: «Ostres! Això l'equivalència seria Andorra». I dius: «“Vale”, sí, l'equivalència seria Andorra, però no em fotis posar Andorra, perquè és evident que la “peli” passa a Estats Units, no està passant a la Cerdanya». (Riu.) I “llavorens” clar, aquest tipus de d'allò sempre són delicats i de mal solucionar. I no és que em senti còmode amb una cosa o una altra, vull dir, segons la “peli”, segons la seriositat, de vegades amb “pelis” de... No sé, ara recordo, com era la sèrie aquella del Will Smith? La de... la de la família aquella, quan el Will Smith era molt jove? (Ah! **La de El príncipe de Bel-Air.**) *El príncipe de Bel-Air!* *El príncipe de Bel-Air* estava ple de jocs de paraules traduïdes i adaptades. Però era una cosa d'humor, “llavorens” ja entraves en la convenció de que allò no passava a Bel-Air i podies fotre... Que allò, encara que passés a Bel-Air podies fotre conyes parlant de la Cibeles o parlant de no sé què. Però ja entraves com en una mena de convenció en que tot estava fet així. Jo crec que cada producte, cada moment, t'ho has de replantejar. Depèn de... I allò funcionava. Allò tenia ganxo.

***Parlem una mica de com treballa en concret per Disney. El paper del supervisor. Quina és la seva funció? Quina és la relació amb el director? I quina és la presència real d'aquesta persona dins del doblatge? (26'13'')***

“Bueno”, supervisor una mica és un “tio” de parla anglesa, que es coneix la “peli”, que ve amb unes indicacions determinades de la productora americana, i... “bueno”, és un suport més que tens. Vull dir, o sigui, si és una “peli” amb supervisor ja saps que allò, allà, hem d'anar a buscar un nivell mínim de qualitat. I després és una ajuda més que tens, perquè a lo millor “pues” ha tingut contacte amb el director de la “peli”, li han donat unes pautes determinades, i “llavors” és, per un cantó, és un ajut més que tens. No... O sigui, de vegades sí que et pots trobar moments determinats en que n'hi han com dos criteris diferents allà a sala i has d'unificar de cara a l'actor, perquè l'actor no el pots bombardejar amb dues idees diferents. (Riu.) Però... I sempre estàs més còmode com tu sol, dirigint, perquè, “bueno”, la relació amb l'actor sempre és com molt particular, i quan hi ha algú més sempre, d'alguna manera, has com de pactar i tal. Però, “bueno”, no... Mai he tingut, allò, discrepàncies grans. Vull dir, de vegades hi han. Clar, les coses mai són de vegades blanques o negres. Són polièdriques. De vegades, tu has posat com més l'atenció en una de les cares del poliedre i l'altre et diu: «Ostres! Però, vols dir que l'altra cara...?». I tu tornes a mirar i dius: «Ostres! “Pues” potser sí, que l'altra cara també hi és». Vull dir que, no, és un complement més. I... “bueno”, d'entrada, té això, no? De... ¡“Peli” importante! ¡Atención todos! (Riu.)

***Doblatge en llengua catalana. És, en part –o pot ser–, el doblatge una eina de promoció? Qui creu que consumeix doblatge en català, com a públic? (28'36'')***

Home, qui consumeix doblatge en català com a públic? En teoria el doblatge en català es promociona per això, per estimular l'ús social del català. D'entrada, no sé, jo com a pare “pues” els meus fills quan eren petits els portava a veure la versió catalana. Perquè era la versió catalana. Després perquè moltes les havia fet jo i sabia que estaven molt bé. (Riu.) I... però... no sé, això és curiós i de vegades se li don molta... De vegades té mala fama, el doblatge en català. A nivell de que, clar, la normalitat en el llenguatge – cadascú té la seva, de normalitat–, (Riu.) i “llavors”, lo que per mi, que sóc de comarques, em pot semblar súper habitual, per un de ciutat: «Hòstia! Aquests, de què diuen això?». I tu “lis” dius: «No, això en català es diu així, “tio”! No...». Vull dir, que

normalitat cadascú té la seva. I passa que també de vegades diu: «No, és que en català les coses sonen com més rebuscades i menys de carrer». I hi ha un lingüista amic meu que sempre di- que té unes quantes frases típiques del doblatge en castellà i te les treu i diu (*Assenyalant damunt la taula.*): «Això es diu al carrer? Això es diu al carrer? Això es diu al carrer? Això, qui ho diu?». Llavors en castellà, que porten molts més anys de doblatge i tal, de vegades s'ha creat un codi, s'ha creat un llenguatge que és una mica artificial però que serveix per doblar, que serveix per traduir termes que aquí no hi són de la pel·lícula americana i que són mig inventats i només es diuen en les “pelis”, o en tot cas de les “pelis” han passat al carrer. Però no del carrer a les “pelis”. I no passa res, tothom ho troba com normal. I en canvi això, en català, de vegades costa una mica més. A “vere”, també reconec –ara em posaré una mica de vegades amb els traductors– que de vegades... Però això passa tant en castellà com en català. Però “bueno”, amb els de català, que són els que tinc a prop de vegades els hi critico. Que els hi dic: «“Tios”, que el llenguatge de cine no és llenguatge literari. El llenguatge de cine, en la gran majoria de coses, és llenguatge de carrer. És llenguatge de dia a dia. “Allavorens”, per favor, ja sé que en català està mal dit, però és igual que estigui mal dit. Ja sé que la- És igual! Perquè al cine, per definició, ha de ser imperfecte, el llenguatge. Ha de ser de carrer». I “llavorens” de vegades el formalisme, “pues” amb segons quin tipus de personatges o de “peli”, ens arriquem poc, o som massa normatius. I el mateix “volguer” ser tan correctes fa que allò li traguem vida. I llavors, allò, ostres! No perdem de vista que el cine, el llenguatge del cine, és un llenguatge de carrer. Però això en anglès ja passa. O sigui... Hi ha argot, hi ha... Passa que moltes vegades, o sigui, en anglès, hi ha tant argot de món de negres, de món de no sé què, de no sé qual que no ho tens ni en castellà ni en català. I llavors has de suplir-ho d'alguna manera, buscar fórmules... Però això del públic a qui va dirigit les coses, i de si el doblatge en català és acceptat o no és acceptat... Jo recordo, perquè he vist que aquí, al costat del Cinema Aribau, que fa molts anys hi havia molta expectativa perquè es doblés en català. I una de les primeres pel·lícules que es van fer en cinema era *L'home elefant*. *L'home elefant* hi havien cues per anar a veure la “peli” en català. “Després” això que et deia abans que depèn d'on te la posin. Jo mateix, de vegades, si m'ho posen massa difícil... Passo, vaig al cine que tinc més a prop. Després depèn de la promoció que se li dona a la pel·lícula. Jo sempre explico una cosa curiosa, que és que jo sóc d'un poble de prop de Vilafranca del Penedès, i com que anava a casa els avis, els nens els portava a Vilafranca al cine. Doncs a Vilafranca hi havia un cine que es deia Bogart, que ja no hi és, hi havia una

altra sala, que és la Kubrick, que també era de la mateixa família, i ells havien optat “Bueno”, Vilafranca, suposo que com les viles aquestes mitjanes no hi havia multisales ni res, hi havia dos cines o tres i un feia les seves “pelis” i els altres l’altra. Els del Bogart feien sempre totes les versions Disney. Totes. Totes sempre en català. I només en català. I no es podia veure la “peli” a Vilafranca de cap altra manera. Era una opció de l’exhibidor. Tothom anava a veure les “pelis” en català sense... O sigui, l’interessava la “peli”, ningú es plantejava si era en català o en castellà. Anava a veure la “peli”, que és la que hi havia, que és la que posava l’exhibidor. I ja “ta”. Posats a criticar, vaig a criticar Puigcerdà. De vegades vaig a la Cerdanya, mai passen una puta “peli” en català. Alguna potser sí. I dius: «Escolta, si estàs a la Cerdanya! Tens aquí un públic, on està el teu risc com exhibidor? No el tens, “tio”, hòstia...». (*Renega.*)

***Creu que potser depèn massa de l’exhibidor el que hi hagi una oferta de cinema en català? (34’48’)***

S- “Bueno”, jo, o sigui, sempre penso que la política que s’ha fet, la política lingüística, s’ha limitat a estimular el doblatge però han faltat uns altres passos de la cadena, i arribar sobretot al final, que és el de l’exhibidor. Clar, l’exhibidor és el que s’arrisca i posa el producte al seu prestatge. Llavors, clar, si aquest no l’has estimulat, és difícil. “Después”, una cosa que m’he deixat abans, que això és curiós... Tu quan veus, d’una saga, o d’unes “pelis” que s’han fet a partir d’unes novel·les determinades, és molt curiós quan sents a parlar –nens i grans, eh?– que si allò ho has començat a llegir o a veure en castellà, després canviar a l’altra llengua ja se’t fa “raro”. Perquè ha sigut el primer ímput que has tingut, «Hòstia! No! Això és en castellà!». I això amb els nens, que són molt innocents, passa molt, no? I al revés, eh? Vull dir que, ostres, jo... No sé ara, és que no sé quin exemple posar, no? Allò de «Ostres! Això ho he vist per TV3 en català i ara em fan la “peli” pel cinema en castellà? Ostres! Aquest no és el meu personatge, aquesta no és la meva sèrie». (**Els barrufets, per exemple.**) “Llavorens”... Sí, és que ara no trobava res, però sí, és clar, cinquanta mil coses. Des de *Shin-chan* fins a lo que sigui. “Llavorens” aquest primer ímput... I clar, això és totalment subjectiu, no? Vull dir, no és allò: «Ostres! No, és que en castellà està millor», «Ostres! No, és que...». No, al contrari. Vull dir que fins i tot el doblatge en català, a nivell de client americà que supervisa allò, sempre... O sigui, hem aconseguit- A fora hem aconseguit estar com ben considerats.

***Doblatge en català. És necessari? (37'08'')***

Si és necessari? (*Riu.*) Necessari no hi ha res, per no haver-hi, ni el cine seria necessari. Clar, això que et deia abans, que parlàvem dels exhibidors, l'exhibidor si sap que posant la pel·lícula en castellà tindrà la mateixa gent, "pues" sempre és menys arriscat que posar la versió catalana que a lo millor perd públic. Clar, passa que és una cosa que, "bueno", en principi enriqueix la llengua i la cultura catalana. Tot i que jo, com a doblador, tinc claríssim que la versió original és la bona i que la meva feina és aconseguir que la versió doblada sigui lo més fidel possible a la versió original. No arribarem mai- Sé que no arribarem mai al cent per cent, però que si podem arribar al vuitanta o al noranta no ens quedem en el setanta. Aquest és el... I les raons del doblatge, en principi són raons comercials, o sigui són per arribar a més gent. Clar, en el cas del català, una mica la història és diferent. Ha sigut per potenciar el seu ús social, "llavors" té una mica aquesta funció.

***Veig que en algun dels seus doblatges vostè ha participat posant la veu d'algun personatge, com pot ser, per exemple, l'Oaken a Frozen. Quan això passa, a què es deu? Escull vostè els personatges? I per què? (38'39'')***

"Bueno", la majoria de directors de doblatge abans d'accedir a la direcció hem sigut actors. I "bueno", de vegades en un càsting en que tens clar... "Bueno", que t'hi veus, i hi han dues opcions més o això, a lo millor et poses al càsting, i si et trien, ja et trien. Passa que a Disney no els hi agrada gaire. Almenys en aquests últims anys, potser perquè hi havia directors que es passaven repartint-se coses, no els hi agrada gaire que el director faci un paper d'actor. Prefereixen que el director dirigeixi i no, no... Fins i tot si el director tenia un paper que ja havia fet en una primera part o en lo que sigui, prefereixen que hi hagi un director complementari que l'ajudi, l'assessor o el controlli.

***Les últimes produccions de Disney que s'han doblat al català, com poden ser Zootròpolis o Vaiana, han utilitzat més d'un estudi per treballar aspectes tècnics concrets. A les dues pel·lícules citades, per exemple, l'estudi Shepperton. Això a què es deu? (40'17'')***

Les produccions aquestes Disney, les antigues, ara no recordo. Però les mescles de les pel·lícules totes es fan a Londres. O sigui totes- Però no... L'espanyola, la catalana, la francesa, l'alemanya, totes estan concentrades a Shepperton. Totes les fan allà. No una part. (*Tot el film?*) Sí, sí. Tota la mescla de la pel·lícula.

***Ah, d'acord. I això s'ha fet des del principi? (41'15'')***

No des del principi, suposo que des de que existeix Internet i és més fàcil enviar un so, una imatge "apretant" un botó. Però no et sabria dir des de quan. Però... O sigui hi han moltes "pelis" d'aquestes... Per coses de seguretat. Perquè tu a sala treballes amb versions preliminars que no és la versió definitiva. "Allavorens" per no enviar la versió definitiva final acabada a cinquanta mil països, això ja no hi va als països, ja se'n va concentrat a Shepperton. I "llavorens", "bueno", volen una mica que un mateix equip faci les mescles de totes les versions, perquè tenen en compte una mica els mateixos paràmetres, no que cadascú faci la seva versió que és una mica... Abans en l'estudi on doblaves feies la mescla també d'aquesta pel·lícula. No, jo primer em pensava que et referies a que la part musical s'hagués fet a un altre lloc o... Perquè de vegades, això sí que havia passat, eh? Però això sempre, de tota la vida. Que de vegades es feia, lo que eren veus es feia en l'estudi de doblatge, però lo que eren cançons es feia en un estudi de gravació de música. Perquè, "bueno", tenien- Estava com més equipat per fer, si havien de fer "coros", si havien de fer coses... Pensava que et referies a això. Però no, en quant a la mescla d'aquestes de Disney, Pixar i tal, totes es doblen a Londres. "Bueno", sí, volen tenir el control i, "bueno", ho centralitzen. Que això de vegades és un problema. (*Per què?*) No, perquè tècnicament, si tu no domines- Si no hi ha algú, allà, que domini el català. Clar, tu saps que avui dia el so va molt "a tope", no sé què, "sats"? Llavors de vegades els diàlegs estan allò... I si no hi ha algú que ho escolti i que domini la llengua, no sap si es perd la última síl·laba, si falla alguna cosa dalt. I de vegades perills d'aquests, de que dius: «Ostres! Però hi hagut algú aquí escoltant la mescla que sàpiga català?». Perquè, "bueno", tu sents una cosa allà i dius, "bueno": «Sí, sí, se sent». Però "bueno", l'orella d'un català, ho entén això? Clar, has de pensar que, i de vegades passa, que "tut"! I s'ha perdut. Clar, això no seria correcte. O sigui per un cantó està bé, però jo aquí crec que era millor quan cada país es feia la seva versió. Perquè crec que hi havia un plus de l'estudi, del tècnic i tal, de fer la seva versió. Encara que seguís els paràmetres de la versió original, però cadascú hi posava un plus d'amor que quan un

equip ha de fer quinze versions, “pues” és igual, al final acaba posant l’automàtic. I això de vegades hi han “pelis” de Disney que quan les veus a sala dius: «Ai! Mm!». A nivell de mescla de so. Ho han fet a Londres, perquè estigui millor, però de vegades el resultat no és millor. I no perquè ho facin malament a Londres, que són molt bons, sinó per això. Perquè si es fa aquí en un estudi, el “tio” que ho fa li posa un “carinyo” que no és el mateix que un tio que n’ha de fer quinze... No, no. I això passa en català i passa en castellà.

### ***Quin creu que és el futur del doblatge Disney en català? (46’01’)***

No m’ho he plantejat mai. (*Riu.*) Això sí que és... No en tinc ni idea. No m’ho he plantejat mai. Aquest any farem *Increïbles 2*, això segur, i aquest és el futur. Però és el futur en general del món del doblatge, allò de *partido a partido*. Clar, això suposo que també depèn més de les institucions, de... Vull dir, el doblatge en català està subvencionat. Hi ha gent que és molt partidària de la versió original perquè els nens aprenguin anglès. (*Riu.*) Jo sóc partidari de la teoria de que l’anglès s’aprèn a l’escola. Que “después” quan tens una bona base d’anglès fer unes pràctiques mirant pel·lícules està molt bé. Però jo tinc els meus dubtes que només mirant “pelis” s’apregui anglès. Només mirant “pelis”. Però en principi, clar, el doblatge també és una manera d’enriquir la cultura catalana, penso jo, eh? O sigui, jo ja he dit abans que mai em barallaré dient què és millor i què és pitjor. No sé, cadascú que... Però està bé que hi hagi l’oferta, que tinguis l’oportunitat, perquè ajuda una mica la pervivència de la parla, i de la llengua, i de la cultura. I a més a més, vull dir, si és un treball que es fa ben fet, i que té valor, “pues” “estupendo”. Ara, i ara crec, depèn més de polítiques institucionals i de relacions que no dels espectadors. A “vere”, els espectadors, no sé, a la tele hem arribat a un grau de molta normalitat amb les coses en català. Passa que de vegades sí que hi ha com més prevenció, no sé per què, allò de: «Ostres! És que en català heu fet això, per què...» i tu dius: «“Bueno”, sí, és que hem fet això perquè en anglès també ho fan», «Ah, és que en castellà...», «“Bueno”, és que la comparació no l’has de fer amb el castellà, la comparació en tot cas l’has de fer amb la versió original». (***Bé, és l’imput que deia abans, oi?***) Clar, per això també de vegades faig molts paral·lelismes entre el doblatge o el cinema en general, doblatge en particular i el futbol. Que és d’allò de que tots portem un entrenador dintre i tothom hi entén. (*Riu.*) Però, “bueno”, de vegades des de dintre les coses són... Això em fa gràcia el Lluís [Comes], el traductor, que de vegades

«Ostres! Aquí que vas posar no sé què i per què has posat això i...» i llavors li critiquen. «És que en anglès deia això!». (Riu.) «Si després en castellà s'ho han inventat, ho han obviat o han fotut una altra cosa no és culpa meva, jo intento ser fidel, no anar-me'n de...». “Bueno”, tot és... és un món opinable. Tot és opinable. Tot és opinable.

*Elaborant la taula d'actors i actrius de doblatge de les diferents produccions de Disney en català he pogut comprovar que en les últimes tres, quatre pel·lícules s'han introduït diverses cares noves –veus noves, més que cares, no?– en aquests doblatges en relació amb els altres actors que havien, tradicionalment, doblat. Existeix ara mateix una regeneració de veus en el camp del doblatge en concret de Disney en català? És buscada? O simplement és una situació lògica amb el pas del temps? (50'32'')*

“Bueno”, la regeneració en principi és constant. Hi han actors grans que es moren, hi han actors joves que es van fent grans, ja no poden fer els personatges aquells que feien abans... També depèn de- A les “pelis” passa que cada vegada hi ha una majoria de personatges –tant en animació com en imatge real– cada vegada els actors són més joves. Cada vegada els perfils són gent més jove, gent de... O sigui, ara lo que va més buscat seria un actor de divuit a trenta. Jo sempre dic això cada vegada té més vida de futbolista. (Riu.) Clar, pel professional que es planteja treballar professionalment d'això i guanyar-se la vida, tota la vida, jo cada vegada dic: «Això és cada vegada més vida de futbolista. O sigui, dels divuit als trenta, “a tope”, perquè tindràs moltes oportunitats, si estàs en un perfil de “tio” jove i tal, i a partir dels trenta ja et pots jubilar. Ja et pots buscar la vida». I en el cas de les noies això encara és, o sigui... Estira-ho fins als quaranta, i a partir dels quaranta, les noies tindran la meitat d'oportunitats perquè no hi han tants papers per noies grans. A “vere”, la renovació. La renovació sempre va també una mica a remolc del mercat. A la que hi ha molt producte, com ha passat des de que hi ha Netflix, les plataformes aquestes digitals, hi ha hagut com una mena de creixement. Llavors a la que hi ha més creixement hi ha més necessitat d'actors i actrius, s'han creat escoles aquestes últims anys, d'aquestes escoles també surt gent. “Llavorens” hi ha una gent que accedeix, els necessites perquè els habituals o ja han crescut o ja estan ocupats, “llavorens”... Però la regeneració jo crec que és constant. Passa que l'aprenentatge en el món aquest és una mica lent. Vull dir que és allò, “sats”? Va deixant *poso* però és una cosa que, per pràctiques que facis, hi ha molt poca gent- que n'hi ha, eh? Que hi ha gent

que té un do natural i té facilitat. Però de vegades hi ha gent que és bon actor i tal, però dominar el mitjà li costa. I necessita el seu temps i el seu procés. O sigui, un actor no pum! No creix així, com un bolet. I “llavorens”, de vegades sembla que... Però clar, vull dir, com més varietat de veus hi ha millor, millor per mi i millor per tots. Això, segur.

*Actualment, potser per l'oferta segurament limitada de productes doblats en català, o limitada en comparació amb els productes que hi ha en castellà, s'està veient molta gent que a través de la plataforma YouTube o d'altres plataformes de vídeos estan produint pràctiques de doblatge on o bé miren de traduir diàlegs o cançons al català o fins i tot en la mateixa versió en castellà que ja existeix d'aquella pel·lícula intenten doblar una escena o un personatge. Aquesta realitat de doblatge amateur, de fandub que existeix a la xarxa com creu que encaixa dintre de la realitat institucional? (54'23'')*

La veritat és que no conec gaire, no m'he entretingut a mirar i no sé com afecta, suposo que algú que fa pràctiques amb això i li agrada molt, a lo millor al final acaba accedint al món del doblatge. Algú conec amb aquest perfil però la veritat és que no te'n puc parlar perquè tampoc he vist ni conec. Però, “bueno”, en principi suposo són coses allò per profit personal, per *divertimento*, perquè t'agrada, perquè t'atrau, perquè tens molt mitificat el doblatge i tal. Però no sé de quina manera això incideix en el món del doblatge habitual. No ho sé. Ja et dic que suposo que hi ha gent que s'ha aficionat, s'ha interessat i tal a partir d'això i que després “pues” ha anat a una escola, o ha pogut accedir en el món del doblatge. Això sí que crec que- que conec actors que venen així. Amb aquest perfil. El món del doblatge sempre té una aureola de cosa mítica i atractiva que... Que “bueno”, que està bé. Jo me'n recordo la primera vegada allò d'entrar en una sala de doblatge, mirar com ho feien... Ostres! I sentir “después” les veus gravades i que, tot allò té un punt com de màgia que fa que es mitifiqui una mica. “Después” les coses són més normals i més corrents, però... “Bueno”, sentir una veu en un cine per una pantalla sempre dius: «Hòstia! Aquest “tio”», no? Però ja està.

*Moltes gràcies pel seu temps i molta sort amb el doblatge de Els increïbles 2.*

## ENTREVISTA A LLUÍS COMES (13/03/18)

**Lluís Comes i Arderiu (Sabadell, 1952) és el traductor i ajustador al català de la gran majoria de pel·lícules de Walt Disney. Se n'ha encarregat, de manera gairebé ininterrompuda, d'aquelles que s'han estrenat al cinema des de l'any 1996, un total de disset clàssics dels vint-i-cinc existents en català.**

***Bé, primer de tot, quan va començar a treballar per la Disney? I per què vostè? (0'56'')***

Bé, em sembla que això són coses de casualitats... De fet, no, no és ben bé que jo comencés a treballar per la Disney sinó que jo en aquells moments treballava per un estudi que era Sonoblok. Sonoblok va rebre l'encàrrec de fer una pel·lícula de Disney, que era *El geperut de Notre Dame*. Bàsicament érem dos traductors a Sonoblok, en Joan Mateu –que ha fet alguna pel·lícula de Disney– i jo. I... normalment quan arribava una pel·lícula de 35<sup>1</sup> important fèiem una ell, una jo, una ell, una jo... I a mi em va tocar *El geperut de Notre Dame*. Eh... bàsicament... va ser això. Que la pel·lícula la van encarregar a Sonoblok i que jo era el traductor de Sonoblok. En altres circumstàncies et podria dir: «Doncs perquè en aquell moment doncs eh...» –que alguna vegada ha passat, eh?–. Vull dir que «la pel·lícula s'ha de fer a l'estudi» i jo tenia més possibilitat d'anar a l'estudi que no el Joan Mateu que, per exemple, que vivia a Igualada, i també hi ha altra gent, altres traductors, que els hi podrien haver proposat i això, anar a treballar a l'estudi. Treballaven més bé a casa i doncs, tu deies: «“Bueno”, “pues” hi vaig». Llavors, què passa? Si Disney un cop tu has fet una pel·lícula doncs consideren que el resultat està bé, és acceptable, doncs no es plantegen buscar a algú altre. De totes maneres vam 'nar combinant, amb el Joan i jo, les primeres pel·lícules de Disney, jo en feia una després ell en feia una altra. Jo vaig fer *El geperut de Notre Dame*, ell va fer *Hèrcules*, jo no sé... Llavors jo em sembla que vaig fer no sé si una pel·lícula de cinema, que no sé si era *El pacient anglès*, i ell, com que jo estava fent una pel·lícula, ell va fer *Mulan* i... “allavorens”... Després va passar... Eh... Disney va passar de Sonoblok a un estudi que es deia 103 i llavors em van contactar a mi i a partir d'aquí ja gairebé les vaig començar a fer totes. A partir d'aquell moment. Vull dir, potser van

---

<sup>1</sup> Es refereix al format de 35mm, donant a entendre que era una pel·lícula que s'estrenaria al cinema i no pas a la televisió. Aquesta dada és ressenyable perquè el pressupost per una i altra és molt diferent.

contactar amb mi perquè jo era el que havia fet potser l'anterior, o no me'n recordo com. Però bàsicament és això, no és que Disney digués: «busquem...». En aquell moment Disney havia de fer la pel·lícula en català, que va ser després de la campanya aquella el *Pocahontas*, i tot això, «Volem Disney en català», i la *Pocahontas* hi va haver bastant xivarri... I llavors van dir: «“Bueno”, “pues” farem *El geperut de Notre Dame*» i jo... van encarregar-la a l'estudi, i l'estudi va buscar el traductor, en aquest cas jo era traductor de l'estudi i em va tocar a mi.

***Parlem una miqueta del cas de Pocahontas. És aquest l'origen en que es decideix doblar les pel·lícules Disney en català? (3'34'')***

Hauria de revisar al Google les notícies de l'època. (*Riu.*) Però sí, em sembla recordar que sí. Pensa que estem parlant de fa, fuà... (*Al 94, va ser.*<sup>2</sup>) Sí, pues, això fa vint-i-quatre anys, vull dir... Sí, jo recordo que va haver-hi una campanya bastant forta quan hi va haver la *Pocahontas* i no la van fer en català, de fer les pel·lícules en català Disney, no? I... “bueno”. Em sembla que va pagar el doblatge la Generalitat, que “allavors” si no em sembla recordar malament hi havia un... el director que portava tota la qüestió de cinema en català a la Generalitat era el Gabriel Planella. Que és el... “Aviam”, hi havia el Quim Mañós que és el que va continuar. Però llavors hi havia el cap de... que era el Quim Mañós, devia ser el Cap de Servei, llavors hi havia, diguéssim, la persona per sobre d'ell que era el Gabriel Planella, que era una mica qui decidia el que es doblava i el que no es doblava, i el que negociava amb les productores. Després això va canviar bastant. Va canviar bastant perquè tot el sistema de doblatge en català va canviar bastant. De fet, abans es doblava molt més que no pas ara. S'invertia molt més en el doblatge en català que no pas ara. A nivell de cinema, eh? Estic parlant.

***Què ho va fer canviar? (4'59'')***

“Bueno”, que... No, no, no t'ho sabria dir. No t'ho sabria dir, suposo que- un problema de diners, llavors hi va haver la famosa llei aquella que no es va arribar a aplicar mai, que es van posar en contra, de fet es va passar d'un quinze per cent de pel·lícules a un tres per cent. I de fet, es va passar, per exemple hi va haver una sèrie de pel·lícules que

---

<sup>2</sup> En realitat la pel·lícula es va estrenar a Espanya el 17 de novembre de 1995.

quan s'estaven barallant entre les productores i el govern català per la qüestió de la llei, que volien obligar a doblar un percentatge, doncs van passar una sèrie de pel·lícules que es van fer en animació en aquella època que no es van doblar perquè s'hi van negar les productores. Per exemple, *Cars* es va fer *Cars 1*, no està doblada al català *Cars 2* però s'ha fet el 3. Perquè *Cars 2* va enganxar justament en l'època aquesta que hi havia la problemàtica de la llei del cinema. I una altra pel·lícula que no es va fer va ser la del *Happy Feet*, que el *Happy Feet 2* es va fer després per TV3, però... Però, "bueno", ja... Clar, quan fas una cosa per TV3 ja és diferent, perquè el producte és diferent, ja no és... Quan ho fas per cinema, doncs, per exemple, una pel·lícula d'animació segurament hi ha molt més diner, el preu és diferent i... Tant en català com en castellà, eh? No només en català. És a dir, una pel·lícula per cinema i una pel·lícula per vídeo, que se'n diu, però que pot ser per televisió o per DVD, el preu del doblatge és diferent, no? Tant el preu que cobren els actors, com... I "llavors" normalment com que el pressupost és més baix, quan passa això en pel·lícules d'animació les cançons no se solen doblar. És el moment que es perden. Quan es fan per cinema sí que se solen doblar.

***Com funciona el seu treball? Com encara una traducció per Walt Disney? (6'49'')***

Com qualsevol altra traducció, vull dir l'única diferència és que quan treballes per pel·lícules per cinema, en aquest cas seria pel·lícula Walt Disney –però vull dir, pot ser *Star Wars* pot ser el mateix problema, *Harry Potter* pot ser el mateix problema–, normalment a partir del moment en que hi van haver les estrenes mundials doncs aleshores clar, com que... Tu no pots treballar amb la pel·lícula acabada. Perquè la pel·lícula no està acabada. "Allavors" el que passen és materials preliminars. Que concretament amb Walt Disney, com que últimament totes les pel·lícules de Walt Disney són d'animació –tu em diràs més bé des de quan–, jo recordo *Mary Poppins* era de Walt Disney no era animació, però la majoria que s'han fet després han sigut gairebé totes d'animació. Això vol dir que doncs, per exemple, igual els dibuixos no estan acabats. No estan acolorits. Passat temps pots treure el primer... O sigui, pot passar d'un preliminar u, un dos, un tres i un final, no? Tres o quatre "diferents" versions. I tu comences a treballar i llavors el problema és que si no tens el dibuix animat difícilment pots ajustar, és a dir, sincronitzar la... He de fer servir els termes tècnics, tu ja els entens, o sigui que... (*Sí, sí. No, no, jo ja...*) Dir «ajustar» no cal que expliqui què és ajustar. (*No, no. Jo els hi aclareixo a les precisions terminològiques de la tesi. No*

*pateixi*.) “Vale”. Doncs això, doncs “allavorens” clar, si no tens animat el personatge o les boques, que l’últim que animen són les boques, doncs tampoc ho pots ajustar, i ho has de deixar pendent, no? I “llavorens” hi ha canvis, en el que t’arriba d’un preliminar dos a un tres, pot ser que hi hagi escenes que les hagin tret, n’hagin ficat de noves, que t’hagin canviat els diàlegs, és la diferència que... “Llavorens”, el procés... T’he explicat la diferència, lo que no t’he explicat és el procés habitual . És a dir, a tu t’envien el guió aquest, tens el guió, la imatge, i a partir d’aquí tu comences a traduir i si ets traductor-ajustador, comences a traduir i ajustar. “Llavons” ho vas fent. No marques els *takes*, ni marques re... Això es fa després. Això ho fan a l’hora de muntar-ho després. Tu vas senzillament, vas fent la traducció amb l’ajuda del guió i el que... Sempre prima... qui val sempre és la imatge, eh? Sobre el guió. O sigui, que si hi ha un conflicte entre imatge i guió, qui mana sempre és la imatge. I “bueno”, això és “aixís”.

***Quina relació té actualment amb la companyia Disney? (9’25’)***

“Bueno”, de fet estic amb la companyia Disney, continuo treballant per ells. Estic pendent de... Ara hem fet el tràiler de *Els Increïbles* [2] i de fet pel que tinc... m’han dit, el mes que ve començo a fer la traducció de *Els Increïbles 2*. I “llavons” ja... Després ja ve... De fet, ara Disney el que he explicat de quan vaig començar ha canviat una mica. Disney quan decideix fer una pel·lícula envia a l’estudi de doblatge- Ells trien l’equip creatiu; diuen «Volem que els traductors sigui tal persona, que l’ajustador sigui tal persona, el lletrista tal persona i el director tal persona». I amb aquest cas doncs, “bueno”, jo sé que estic com equip creatiu per Disney per dues pel·lícules que han de venir, una és *Els Increïbles* [2] i l’altre és *Wreck-It Ralph*, que en castellà es va traduir per *¡Rompe Ralph!* i en català *Ralph, el destructor*. (***Que han fet també... Estan fent el tràiler de la segona.***) Ah! Hem fet el tràiler, ja, sí.

***Recorda des de quan la Disney escull aquest procés de dir «No, nosaltres escollim l’equip creatiu persona per persona»? (10’31’)***

Jo diria que és una cosa bastant recent. Jo diria que deu fer uns quatre o cinc anys. Disney ho fa amb... No només amb... Sí. Disney ara té Marvel, té... (***Lucasfilm?***) Lucasfilm, i acaba de comprar Fox. “Llavorens” una mica... “Bueno”, no Disney,

“Bonavista International”<sup>3</sup> o no sé com es diu. I llavors ho fa també amb... Per exemple, amb *Star Wars* també ho fa. Igual. Fa el mateix. Diu «L’equip creatiu és tal». Però això ho fa fins i tot pels tràilers eh? «Al tràiler l’equip creatiu és tal». Abans no era tan “aixís”. Com ara també hi ha... “Bueno”, això no és veritat. Anava a dir que hi ha més supervisió que abans però no és veritat. “Lo” que passa és que ara la supervisió és més des de Madrid, des de Madrid porten... Disney España porta les versions castellana, catalana i portuguesa. I abans, a l’època del supervisor Manel Carreras, el Manel Carreras estava fent de supervisor directament a sala, perquè ell estava en els doblatges. A peu del canó. (*Riu.*) Ara no, ara tu envies la traducció i “llavorens” la traducció te l’aproven i un cop la tens aprovada pot entrar a sala i “llavorens” un cop està doblat ens fan un control i “llavorens” poden fer-te canviar coses. Tant d’interpretació, com de traducció, com de... terminologia...

### ***Què sap de la voluntat inicial que tenia la Generalitat de Catalunya de doblar tots els Clàssics Disney? (12’22’)***

Que hi havia la voluntat. Perquè sé que van demanar pressupost per fer-ho. A mi em feia molta il·lusió fer... (*Riu.*) “Bueno”, jo vaig fer *Dumbo* i *Robin Hood*, i a mi em feia molta il·lusió fer *Mary Poppins*. Sobretot haver pogut fer les cançons de *Mary Poppins*. Una altra de les coses que m’hagués fet molta il·lusió, que és fer les cançons del [*The*] *Jungle Book*, i no... Vaig fer la pel·lícula però no vaig fer les cançons. Sobretot perquè hi havia l’única cançó que sempre l’haviem cantat aquí que era la de *Look for the bare necessities* i... i que era... (*Que aquesta surt a la segona part.*) A la segona, sí. Que no hi havia versió catalana. (*De la segona sí, de la primera no.*) No, que dic que no hi havia versió catalana d’aquesta cançó. De la de *Look for the bare necessities*. (*Sí, de la que surt a la segona pel·lícula.*) “Bueno”, es va fer a partir de la... Exacte, sí. Que la versió és del David Suárez.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Es refereix a *Buena Vista International INC*, la marca lligada a divisions i filials de *The Walt Disney Company*.

<sup>4</sup> En aquesta discussió es fa referència a que la pel·lícula original *The Jungle Book* (1967) no es va traduir al català, però si es va traduir la segona part d’aquesta, *El llibre de la selva 2* (2003). La cançó *The Bare Necessities*, mundialment famosa, es repeteix en aquesta segona part com gran part de la banda sonora original de la seva antecessora. Per aquest motiu, en Lluís Comes aclareix que en aquell moment històric no existia una versió en català de la cançó, perquè encara no existia la seqüela, i jo apunto que actualment sí que existeix una versió en català, la de *El llibre de la selva 2*, on la lletra original és idèntica a la primera pel·lícula i per tant es pot considerar una traducció global. La versió en català es diu *El més fonamental* i, efectivament, l’autoria és d’en David Suárez.

***Entre 2005 i 2006 es van doblar quatre clàssics –Bàsil, el ratolí detectiu, Taran i la caldera màgica, Els rescatadors i Oliver i companyia– directament per televisió. Vostè està implicat d’alguna manera en aquestes produccions? (13’36’)***

No, no. Jo vaig estar implicat en *Dumbo* i *Robin Hood*. Que van tenir un pressupost molt diferent del que van tenir aquests, em sembla. De fet, tant a nivell d’actors com a nivell de cantants, com a nivell de directors musicals. Per exemple, per dirigir *Dumbo* – em sembla que va ser *Dumbo*? O *Dumbo* o *Robin Hood*. No, *Robin Hood*–, per dirigir *Robin Hood* van agafar el Manolo Gas. Vull dir que... El *Dumbo* va ser el Jordi Vila. Però “bueno”, ja... No sé si en aquestes quatre que m’has dit, no sé si es van fer les cançons o es van subtitular... (*No, es van subtitular.*) És que, ja t’ho dic, és una mica el procés... el pressupost també diferent. Clar, les cançons fan augmentar molt el pressupost d’una versió. És potser “lo” que surt més car.

***Sobre la traducció. Artesania o producte industrial? (14’58’)***

Amb quin sentit? El que faig jo? A veure, jo d’entrada considero que un bon traductor, per ser bon traductor, ha de ser traductor-ajustador, cosa que hi ha algú que no hi estarà d’acord però jo considero que... És més, aquí no s’entén el fet de que el traductor audiovisual, que és això, traductor i ajustador, no? O sigui que... el traductor audiovisual és el traductor que deixa les coses ja de la seva llargada i que no s’hagin de canviar. Sí que és veritat que aquí hi ha això que portem des de fa molts anys i que de la mateixa manera que hi ha directors o actors de doblatge que volen ajustar, hi ha també traductors que prefereixen no ajustar. De tota manera, jo penso que t’involucreu molt més en el procés si ets molt més... i el resultat, si ets un bon ajustador, clar. Una cosa, és a dir, «És bon traductor però no és bon ajustador». Clar, “llavons” el resultat no... Coixejàrà del lloc on coixegis tu, és com si un bon ajustador es posa a traduir, vull dir no... El problema serà el mateix, vull dir... Però si tu tens un bon traductor i un bon ajustador jo penso que sempre és millor que ho faci la mateixa persona. Entre d’altres coses perquè, si l’ajustador no entén la llengua original i ha de treballar amb el text traduït d’un altre li servirà de referència el guió, però moltes vegades hi ha coses que no són clares o que poden tenir dos sentits i... i ell en pot agafar un altre. I “bueno”, hi ha, exemples n’hi ha un munt no? No em facis dir quin ara, perquè no me’n recordaré. (*Riu.*) Però que vull dir que... “Llavons” d’entrada jo sempre he intentat ser traductor-

ajustador, no? “Llavons” jo penso que si fas les dues coses, la cosa es converteix en bastant més artesanal que no pas posar el pinyó fix i posar-te a traduir, que potser que et deixa doncs una mica... acabes... “Bueno”; acabes com funcionàvem abans els traductors, abans el traductor anava –quan hi havia les bovines–, anava a l’estudi, li donaven un guió que eren “dos-centes” o tres-centes pàgines, es mirava la pel·lícula, prenia notes sobre el guió en anglès, se n’anava a casa, traduïa sense veure la imatge i “llavons” els dubtes que tenia, tornava a l’estudi, li tornaven a passar la pel·lícula i s’acabava d’aclarir, no? Clar, ara, jo no entenc, o sigui crec que “lo” que s’ha de fer, encara que només siguis traductor és traduir de la imatge i utilitzar el guió de referència. No traduir del guió i utilitzar la imatge de referència. És a dir, si tu tradueixes de la imatge i vas comp- primer mires la imatge i [després] mires el guió. Perquè un «yes» escrit pot ser un «més», o pot ser «més!», o pot ser «vinga!», o pot ser qualsevol cosa. I clar, i això ho has de sentir i ho has de veure, i com això moltes coses. I a més a més, la gestualitat moltes vegades si tu veus la imatge et pot donar un trenta per cent del significat de la frase. Cosa que si tu només tens el guió, doncs “allavorens” potser no veus, clar. Dir la mateixa cosa “gestualitzada” d’una manera o d’una altra pot ser que impliqui una traducció diferent.

***Com a traductor, es considera més afí a la familiarització o a l’estrangerització de referències culturals? Per què? (18’34’)***

Uf! Això sona bastant complicat. Entre d’altres coses, perquè les productores et deixen poc marge de maniobra amb aquest aspecte. “Allavorens”... Disney sobretot. És a dir, no pots fer el que vols. A part, tant la versió catalana com la versió portuguesa estem molt lligats també a la versió castellana. “Llavorens” dependrà una mica del que vulguin- Ells el que no volen és que hi hagi tres versions molt diferents. Doncs per exemple, els personatges, uns es trobin amb... en una es tradueixi el nom del personatge i en una altra no. En una versió. O sigui són versions que per ells consideren que són germanes i “llavorens” això et permet poc marge de maniobra. A mi m’agrada bastant “nostrar-ho” una mica si puc. És a dir, portar-ho cap a... Familiaritzar-ho, que seria. El que passa és que, clar, també depèn. També depèn. És molt relatiu. Per exemple... Posaré uns exemples. A la pel·lícula –no sé si va per aquí la cosa, eh? Igual m’equivoco i no va per aquí la cosa–, en la pel·lícula de *El discurs del rei* el rei fa servir –no sé si recordes ara la pel·lícula. (*Sí, sí, i l’he vista en català. L’ha fet vostè?*) Sí. A *El discurs*

*del rei*, el rei fa servir embarbussaments, li fan fer servir embarbussaments per perquè aprengui a no quequejar, no? I “allavorens”, per exemple, clar, els embarbussaments n’hi havien molts i en castellà, d’entrada, me’n recordo que em sembla que van posar «*El cielo está enladrillado, y tal*». I l’ajustador em va dir, em va comentar a mi, que normalment és el Juan Fernández, diu «Escolta’m», diu «Tu creus que un rei anglès *El cielo está enladrillado* seria un embarbussament que funcionaria?». Dic «Home», dic «És molt, molt espanyol», no? És a dir, n’hi ha. I podríem, i vam buscar i vàrem posar «*Éste está en el Este, en el Este éste está*», que no es tan conegut. És a dir, seria una mica com, a vegades “nostrar” les coses i dir amb un nen o uns nens americans que estan, comencen a dir «*Pito, pito, colorito, ¿dónde vas, tú, tan bonito?*»... “Pues”, no sé, és una mica com en una pel·lícula dir «Parla’m clar i català», a vegades, segons què. Que avui dia la cosa ha de poder ser, t’ho has de poder creure. Fins a certa manera, no? I “llavorens” segons quina, quines coses- És com si adaptes la cançó de *McDonalds had a farm* i dius *En la casa de Pepito*... Clar, probablement pots dir *En la granja en McDonald*, pots fer un canvi, jugar amb això, no? O sigui que jo estaria amb la... Però sí que, per exemple, en pel·lícules infantils sí que a mi m’agrada molt traduir els noms, evidentment. I tot “lo” que pugui adaptar que sigui, prefereixo, no? ... De tota manera, a *¡Rompe Ralph!* per això la... *¡Rompe Ralph!* el personatge de Glitz que els traductors estàvem... preferíem haver-lo traduït, doncs la productora va, per exemple va dir que no, que preferia que es quedés en original. Moltes vegades això també és un problema de drets. Perquè els noms poden tenir copyright. Els noms originals. Cosa que, per exemple, ha passat amb el *Meet the Robinsons*, que és *Buscando a los Robinsons*, quan els noms- els cognoms no es pluralitzen, i en canvi per qüestions Red Robinson era marca registrada i s’havia de dir- eh, posar *Buscant els Robinsons*. Clar, pot ser que el *merchandising* et pugui afectar la traducció. *Happy Feet* és un altre. Va ser *Peus Contents*? No, no era *Peus Contents*. No vam poder traduir per *Peus Contents*. Era *Happy Feet*. És més! Ell es deia Mumble Happy Feet perquè Mumble, o sigui, balbucejava i el nom és Mumble Happy Feet, no? Un exemple recent també el tens amb *Els Minions*. *Els Minions* és marca registrada i no són «esbirros». Quan la paraula «*minion*» té traducció, no? Però, no, eh... No sé si te la contesto, la teva pregunta. (**Sí! Sí. I tant, i tant. A més amb Els Minions em va explicar vostè que a la primera pel·lícula els havien traduït, no?**) Sí, sí. (Riu.) No s’hi va fix- El supervisor no ho va veure, i a la segona [pel·lícula] «Què heu fet? Què heu fet?», «Oh, vam fer “lo” mateix que a la primera». «Ostres! No em diguis que a la primera “vau” posar ‘esbirros’?»,

«“Bueno”, podríem haver posat ‘sequaços’, però vull dir... Que la paraula ‘*minion*’ tu la busques al diccionari i surt, els esbirros d’aquest...», «No, que ‘*minions*’ era una paraula registrada, perquè hi haurà una pel·lícula dels *minions* i faran una pel·lícula que serà dels personatges...». I “bueno”, a tots els països són els *minions* ja. I ja teníem una paraula. Cosa que em planteja que, segurament, si Disney hagués existit tan globalitzat fa molts anys no tindríem *La Ventafocs* i tindríem *Cinderella*, i no tindríem *Blancaneus* i tindríem *Snowwhite*. Vull dir... Per sort... Com no han traduït mai Halloween, o sigui que... (*Suposo que potser ara busquen ja noms que no siguin gaire traduïbles, no? Com Rapunzel, que és igual en tots els idiomes.*) Sí, “bueno”, però Rapunzel és Rínxols d’Or<sup>5</sup>. (*En alemany?*) No, en català. És Rínxols d’Or. Clar, hi ha una traducció- (*Però el nom, sí, però el nom propi de Rapunzel-*) Però sempre, sempre quan es feia un llibre es buscava un nom aquí. Ara no es pot fer. Rapunzel es quedaria... Per exemple, el personatge aquell que... El *enano saltarín* que està allà... Que en anglès, com es diu? Ah... *Strumple-stinsky*... (*Ah! Sí! Rumpelstiltskin!*) *Rumpelstiltskin*, en català és Salta-que-trec. Perquè hi va haver algú, traductor, que es va adonar... va dir, “bueno”, “pues” em vaig a escalfar el cap per fer això. Però ara, és que no ho pots fer. Si t’escalfes el cap perdràs el temps com un burro, perquè et diran «No, no, és que això... No es pot canviar el nom». “Bueno”, que en la pel·lícula *Robots* afectava bastant, fins i tot als diàlegs, el fet- aquest fet. Perquè, vull dir, el personatge que es deia Copperbottom, personatge Ronald Copperbottom, i llavors hi ha una noia amb un cul molt gros, que li pregunten com es diu i diu «Ronald Bigbottom». (*Riu.*) Clar, clar, juga amb el... Que potser... Que s’hagués pogut posar Culdaram, per exemple. S’hagués pogut dir Culdaram. Però no, es va quedar Copperbottom.

### ***Quina funció creu que té el doblatge en català? (25’41’)***

“Bueno”, jo penso que, de fet, la funció que li està donant la Generalitat és bàsicament la funció de... de... de la llengua, de... de promocionar la llengua. I de normalització lingüística. De fet, depèn bàsicament de... a més a més, el doblatge en català a la Generalitat depèn bàsicament de normalització lingüística, o sigui que és el procés aquest. No, no, jo no... Ho hem comentat abans, vull dir, jo penso que en les llengües

---

<sup>5</sup> En realitat, Lluís Comes confon el conte de *Rapunzel*, o *La donzella de la torre*, amb el de *La Rínxols d’Or i els tres óssos*. Al primer conte, la donzella es deia Rapunzel i la versió catalana no tradueix el seu nom.

minoritzades el doblatge pot tenir una funció molt gran de revitalització de la llengua, i de fomentar la llengua. Home, “aviam”, jo penso que probablement ha fet més pel català *Shin-chan* que moltes altres coses, no? O *Bola de Drac*, o *Doraemon*. És a dir, sobretot entre el públic infantil, no? Ara, en una llengua com el castellà, la funció del doblatge, “bueno”, bàsicament és això; són les productores que ho paguen, i ho paguen per vendre més.

***Creu que el llenguatge català emprat a les pel·lícules pot sonar massa artificial? (27'00'')***

Però això és una... “Bueno”, això és una cosa que hem discutit bastant, però per qui sona artificial? (*És una pregunta que li plantejo des de l'entrevista que vaig tenir amb el Quim Roca, on ell defensava que ell de vegades s'havia de barallar per fer-lo més... més... no sé com dir-ho, més informal, o més natural.*<sup>6</sup>) Sí, però això també depèn de- “Bueno”, perquè en català tenim els lingüistes al darrere i això també depèn del lingüista que tu puguis tenir darrere. Que sigui més de la màniga ampla o no de la màniga ampla. El que passa és que, clar, hem de distingir varies coses. Tu pots tenir lingüistes de la màniga ampla, lingüistes no de la màniga ampla, “allavorens” pots tenir una cosa és el doblatge i l'altra és la producció pròpia. És a dir, jo per exemple entenc que en *Plats Bruts* es facin servir castellanades. I que sigui molt més lliure. I que si convé diguin: «Tu, obre el *buzón* i ves a veure... i mira si hi ha cartes». Perquè hi ha un personatge que pot parlar “aixís”. Diguéssim, és un català més real, que es pot representar en teatre i en una cosa de producció pròpia. En un doblatge, jo trobo que s'ha de ser... S'ha d'anar més en compte. Amb aquest aspecte s'ha d'anar més en compte, sobretot amb un doblatge infantil. De fet, els anglesos van molt en compte. No parlen com parla la gent al carrer, en les pel·lícules de la Disney, o fins i tot en d'altres

---

<sup>6</sup> Podeu consultar l'entrevista a Quim Roca on a la pàgina 10, responent a una pregunta similar –minut 31 segon 14 de l'àudio– diu:

«A “vere”, també reconec –ara em posaré una mica de vegades amb els traductors– que de vegades... Però això passa tant en castellà com en català. Però “bueno”, amb els de català, que són els que tinc a prop de vegades els hi critico. Que els hi dic: «“Tios”, que el llenguatge de cine no és llenguatge literari. El llenguatge de cine, en la gran majoria de coses, és llenguatge de carrer. És llenguatge de dia a dia. “Allavorens”, per favor, ja sé que en català està mal dit, però és igual que estigui mal dit. Ja sé que la- És igual! Perquè al cine, per definició, ha de ser imperfecte, el llenguatge. Ha de ser de carrer». I “llavorens” de vegades el formalisme, “pues” amb segons quin tipus de personatges o de “peli”, ens arrisquem poc, o som massa normatius. I el mateix “volguer” ser tan correctes fa que allò li traguem vida. I llavors, allò, ostres! No perdem de vista que el cine, el llenguatge del cine, és un llenguatge de carrer.» **Roca, 2018: 10**

pel·lícules. En pel·lícules de, no sé, de guerra o d'actualitzades sí, però quan es tracta de pel·lícules infantils, s'ho miren molt el llenguatge que fan servir. "Llavorens", «sona estrany» també és una cosa molt curiosa, perquè per qui sona estrany? Jo et puc dir que tot l'Empordà els hi sona estranyíssim, eh, que faci servir l'article «el» en comptes de l'article «en», o que es digui «aquest any» en comptes de «enguany». En ells els hi sona estranyíssim. En canvi si anem a Barcelona dir «enguany» diu «Què diu aquell?», no? Vull dir, sembla que hem de buscar un terme mig. Jo, vull dir, és clar, tu vas a Barcelona i et diuen «Quina *risa!*». Clar, no posarem «Quina *risa!*», posarem «Quin riure!». I a vegades, parlant amb algú em diuen «Ostres! Què vol dir això?», i estàs dient paraules que tu, que per tu són habituals que les has fet servir tota la vida. I a l'altre li sona que és la cosa més estranya del món. Clar, "llavorens" has de vigilar una mica què és això, jo crec que- Però sobretot el que és dob- Aquí potser s'hauria de mirar més amb les persones que corregeixen una obra de teatre o que corregeixen una sèrie com *La Riera*, que m'imagino que hi pot haver una certa- més màniga ampla, perquè reflecteixes el que està passant al carrer, en certa manera, no? I fins i tot hi ha alguna sèrie d'aquestes que hi ha algun personatge que parla en castellà, no? Ara, en una pel·lícula de la Disney jo crec que s'ha de fer servir un català... "Aviam", per exemple, a mi una vegada vam tenir una crítica a la pel·lícula *Dinosaure* «És que aquests nens d'aquí parlen com els nens de quinze anys de Nova York. I "allavorens" clar,...». Clar, el problema, el català és el català que és, no tenim argot. Clar, començar a posar «gilipolles»... (*Esbufega.*) No sé, no ho acabo de veure clar, "sats"? En això. Potser amb una altra pel·lícula, juvenil, tal, personatges reals... Però amb *Dinosaure*? Quatre dinosaures, allà malcriats, posar «gilipolles»? No sé. "Llavorens", clar, sí que acabes fent potser els teus doblatges una mica més formals de "lo" que serien si tinguéssim més argot del que tenim. Evidentment. Un exemple és molt clar; vull dir, dintre de les paraules que estan prohibides per la Disney, o de les paraules que no podem fer servir és la paraula «cul». Però, "bueno", o sigui no es pot fer servir la paraula «culo». Clar, en castellà tenen «*trasero*», «*pompis*»... Però és que nosaltres en català, si no tenim «cul» no tenim res! Només podem dir «el paner». I «el paner» depèn de com el fas servir la gent es posarà a riure. Però si "llavorens" no t'ho deixen fer- No pots posar «cul», clar, és... Vull dir que, aquest per exemple, tema «cul» és un tema bastant recurrent, no? Perquè ens hi trobem molt sovint, intentant convèncer que ens deixin posar «cul», no? Perquè nosaltres tenim el cul de la cadira i el cul de l'ampolla, i en castellà no tenen «*el culo de la silla*». (*Riu.*)

***Vostè ha traduït també sovint les cançons a les pel·lícules Disney. Quina és la postura de la companyia amb això, amb que el traductor faci també les lletres? (31'49'')***

No, la postura de la companyia és que ho faci el director musical. Jo amb això he tingut molta sort. Doncs de que, “bueno”, que m’ho van encarregar a mi i... i “bueno”, perquè l’estudi va insistir i perquè el Jordi Vila, que va ser un dels primers que em va dirigir doncs va considerar que jo podia fer de lletrista i va dir «No, no, que ho faci ell». I a partir d’aquí doncs em vaig, vaig adquirir una sèrie de drets, però dec ser dels pocs lletristes que és traductor-ajustador. “Aviam”, sempre hi hagut lletristes, eh? És a dir, perquè a *El geperut de Notre Dame* van encarregar-ho a un lletrista que no era el director musical, va ser el director musical que ho va encarregar a l’Albert Mas-Griera, no? Jo “allavorens” no feia... Havia fet alguna lletra, però vaig dir, “bueno”, ni m’ho van proposar ni m’hi hagués atrevit. Ara probablement m’hi atreviria. Però jo no tenia “llavons” experiència que tinc ara, i les cançons de *El geperut de Notre Dame* se les portaven. No, jo no crec que sigui més complicat- Ara, vist des de la perspectiva ara, no crec que siguin més complicades que les de *Frozen* o *Vaiana*. “Vale”? I, de fet, però quan les vaig veure... (*Riu.*) Quan les vaig veure, que [jo] començava a fer alguna cançó per TV3... Perquè en aquella època em sembla que ja havia fet *Ranma*, o “algo” “aixís”. Doncs vaig ‘nar allà, vaig dir «Mare meva! Això és molt complicat! És molt complicat».

***I com a lletrista, què creu prioritari valorar en una cançó doblada? Què prioritza a l’hora d’elaborar la cançó? (33'31'')***

“Aviam”, hi ha coses que són bàsiques. És a dir, per mi, bàsicament: eh... No, o sigui... Hi ha dos tipus de cançons, eh? En el que és les obres doblades. Una cosa és *Vaiana* i *Frozen*, tindriem per un cantó, i l’altra cosa seria *Cars* o seria *Brave*, o seria *Bolt*. Què passa amb *Cars*, *Brave* o *Bolt*? Que hi ha una cançó que és una cançó. És una cançó, “solsament” una cançó cantada. Amb *Shrek* també passava una mica. Què passa amb *Vaiana*, o què passa amb *Frozen*? Que les cançons no són cançons soles, les cançons expliquen la història. “Allavorens”, aquí clar, és molt més complicat. Perquè tu- la cançó ha d’explicar la història, si no explica la història no funciona. Si és una cançó amb frases “sueltes”, dites que sonen bé i que ben cantades funcionen, “vale”. Però, vull dir, si tu les agafes, i segueixes, i allò no diu res, només sents allà un cantant que canta,

“llavorens”, clar, per mi l’adaptació aquesta no és bona. I menys amb una cosa com amb *Frozen* i *Vaiana* que tu, això, la cançó està explicant la història. I està explicant la història, cinquanta per cent de la història. Perquè la cançó gairebé és un cinquanta per cent de la pel·lícula, o un trenta, on quaranta, no? “Llavorens”, a partir d’aquí, dit això, primera que tu has de “poguer” explicar la història. “Llavorens” hi ha varies coses que vindrien després, vull dir, primer explica la història, després a l’hora que adaptis no em canviïs els accents, sisplau. I menys en una llengua com el català, que és una llengua que ja és difícil d’entendre, perquè tenim més vocals que el castellà. I hi ha una cosa molt concreta –que els hi passa també als anglesos perquè en tenen dotze–: tu sents un cor cantar, i els sents cantar en castellà i pots arribar a entendre el que diu el cor. Perquè tenen cinc vocals. Tu tens un cor en català i... “bueno”, te’n vas a sentir l’Orfeó Català i no saps què diuen. Costa molt més, perquè entre les «e» obertes, les «e» tancades, les «o», tal, les neutres, tal... “Llavorens” tu, per exemple- Però això els hi passa també als anglesos. Tu agafes la primera cançó de *Frozen* i no l’entens ni amb anglès ni amb català. En castellà potser una mica més. Perquè els hi passa això. Però... I “bueno”, per bé que la cantin és complicadíssim d’entendre una cançó amb varies veus i amb “varius” cors. És complicadíssima. I... clar. “Allavorens”, si a més a més d’això fas, canviïs els accents, encara ho fas més incomprendible. “Allavorens”, sí, d’acord, podríem dir «És que els cantants, les cançons, quan componen cançons canvien accents». És veritat. És veritat, el Pedro Guerra, «*Contamíname, contamíname y quédate conmigo, debajo mi rama tendrás ‘ábrigo’*». Clar. Canvia l’accent. Però, “bueno”, d’entrada, és ell qui s’ho canta. Vull dir... i moltes vegades els cantants no canten amb partitura, canten només amb lletra, senten la música i tenen la lletra, si tu li canviïs l’accent, li complicaràs ja el doblatge, també. Això seria el primer, jo no canviaria els accents. “Allavorens”, l’altra cosa que hi ha a les cançons són la mètrica. El nombre de síl·labes. Aquí es pot jugar. Aquí es pot jugar. Si tu tens un silenci abans pots fer un “anacrusa”. I aquí, i per exemple, a la cançó de *Frozen* *Vens a fer un ninot de neu amb mi?* (Cantant.) «Vens a fer un ninot de neu amb mi?», de fet- no me’n recordo. En anglès, què deia? (**Do you want to build a snowman?**) «*Do you want to build a snowman?*» Clar, de fet, ella només diu «A fer un ninot de neu amb mi?», el «vens» no el diu. El «vens» li vaig afegir jo. O sigui vaig fer avançar una nota i va- Per què? Perquè jo tenia un espai davant. I en català ens hi trobem moltes vegades que hem

de fer, això se'n diu “anacrusa”<sup>7</sup>. Quan en el... Per exemple, perquè si hem de posar el nom i hem de posar l'article «en» ja ens força a fer això. Però si tu, per exemple, tens una cançó en que tens un silenci que pots utilitzar, doncs és un recurs que pots fer servir i és molt millor això que no es nota que no pas fer un canvi d'accent que sí que es nota. “Allavorens”, l'últim seria el canvi d'accents. També es pot fer. També es pot fer. De fet, a la pel·lícula del *Dumbo*, a la cançó dels elefants que diu «*Pink elephants, pink elephants, pink elephants on parade*» que va traduir en castellà «*Las ánimas, las ánimas, las ánimas del terror*», clar ells no... «Elefants» és «*The “élephants”, the “élephants”*». O no, «*Pink “élephants”, pink “élephants”*». Total, que clar, «*elefantas*», e, le, fan, tes... No, no... «*Los elefantas*» ja eren cinc, no li entrava, però en català sí que ens hi entrava. Però teníem un canvi d'accent. “Llavons”, clar, si tu veus elefants i el que... Què has de fer? Hi posem qualsevol altra cosa que no té res a veure, que li funcioni, que funcioni molt bé, o canviem l'accent de «elefants»? “Llavorens” es va quedar «Els “élephants”, els “élephants”»... I vam preferir posar-ho “aixís”, tot i que sabíem que estàvem fent un pecat. (*Riu.*) Que era canviar un accent, no? I ja seria una mica “lo” que comentaria jo d'aquest aspecte.

***Aprofitant que em diu alguns dels problemes que ens trobem a l'hora de traduir en català; doblatge en català. Pros i contres respecte altres llengües. (39'25")***

Home, amb les cançons, per exemple, és més fàcil adaptar-les al català que al castellà, bàsicament perquè tenim més monosíl·labs. Seria més fàcil adaptar-les en anglès. (*Riu.*) De fet, en els cursos de la universitat, del màster, els hi faig adaptar una cançó basca que ells no en sabien res, els hi donava, donava una cançó basca que era *Txoria txori*, a menys que tingués algun alumne basc, que havia alguna vegada que passava, els hi donava una cançó que no entenguessin, els hi donava la lletra en català, castellà, en anglès, la traducció. Els hi donava la traducció. I deia: «adapteu-la en castellà, en català...» o el que fos, «...i en anglès!». I sempre trobaven que adaptar-la en anglès era més fàcil. (*Riu.*) Perquè en anglès tenia més monosíl·labs, no? “Bueno”, cançons... Altres problemes... Fora d'això, jo penso que és igual de difícil traduir el català o el castellà a nivell de traducció i ajust. Les cançons sí que és una mica més fàcil adaptar

---

<sup>7</sup> L'Institut d'Estudis Catalans defineix **anacrusi** en la seva segona accepció com: «Síl·laba o síl·labes àtones que precedeixen el primer accent d'un vers.»

(<https://dlc.iec.cat/results.asp?txentrada=anacrusi&Submit2=Cerca+directa+al+diccionari>)

[Consulta: 25 d'abril de 2018]

cançons al català. “Bueno”, “allavorens”, clar, el castellà... El castellà té més argot, això també ajuda, depèn del “tipo” de pel·lícula que facis servir. Però de tota manera el castellà ha aconseguit- A vegades comenten, allò que comentaves abans que diuen que el català sona estrany, doblat, en llenguatge... Dic «I el castellà, més!». El castellà més, el que passa que la... en el castellà han creat el *castellano*... o sigui, el *castellano del doblaje*. Existeix, és a dir, és un *castellano* que existeix- coses que només sents a les pel·lícules doblades. Que després pot ser que el poble, “o sea”, la gent se les faci seves i les digui al carrer. Però d’entrada són- és a dir, sentir un senyor de trenta anys dir-li a la veïna «*María, ¿puedes encargarte esta tarde de mi hijo, que tengo que ausentarme tres horas?*». Això no ho diu ni Déu. I això ho sents en una pel·lícula doblada. I ningú s’esgarrija. Vull dir, en canvi, si ho diguéssim en català tothom diria: «Agh! És que el català de doblatge parlen un català que mare meva!... Vull dir, al final, moltes vegades poses frases que són rares perquè ja en anglès són rares i et trobes que, que “bueno”, que és el que estan dient i que dius: «*(Incomprensible.)* Quina tonteria tan grossa», però què hi vols fer, no? Vull dir, és clar, si tu tradueixes de l’anglès et trobaràs que estàs dient coses que aquí no es diuen que les diuen els anglesos, i si tradueixes [*Detectiu*] *Conan* del japonès m’imagino que tota la manera d’explicar les coses doncs es “japonitzarà” una mica, també. És, és, és, és evident, no? Home, no, que el castellà té més... Sobretot a nivell d’argot té més possibilitats de... té més marge de maniobra, no? El català (*Incomprensible.*) i a més a més sempre es té amb aquella espasa de Dàmocles que et diuen «No siguem massa curats amb la llengua, que no soni estrany i que la gent no digui ‘Sembla que sigui el Fabra que està parlant’ i tot això», no? “Llavons” estem amb aquesta espasa de Dàmocles a sobre, que és molt complicat també per saber a vegades què és el que sap la gent i què no sap. Perquè és clar, quan algú et diu que... Jo què sé, que segons quines paraules- Vull dir, «Goita! Dir ‘goita’, això és “raro”», “pues”, no sé, per mi no, ho he dit tota la vida. Però “poder” un altre podrà dir... No sé, serà “raro” dir «enguany» o dir «aquest any», no? Depèn.

***En aquesta línia, pros i contres del doblatge en animació. (43’03’)***

No, “bueno”, el doblatge d’animació és que hi ha molts doblatges d’animació. Per exemple, els primers doblatges d’animació eren- solien ser més fàcils. (*Centrem-nos en Disney. En el cas de Disney.*) “Bueno”, en Disney mateix. Jo, *Dumbo* no hi ha vocalització, per “lo” tant- només marcaven les «o» i les «u», amb una boca rodona.

“Llavorens”, vull dir, “pues” sí, podies mirar d’anar aconseguint si podies enganxar les «o» i les «u»... Però ara els personatges vocalitzen. Perquè fan servir sistemes digitals i són boques reals i... a nivell de- Clar, això no és un únic problema de traducció, és un problema d’ajust. Però que acaba, és a dir, clar, veus? És un problema d’ajust que afecta a la traducció. Perquè l’ajustador haurà de canviar la traducció, per “lo” tant l’ajustador està fent de traductor. Per això dic que és interessant que el traductor sàpiga ajustar, perquè si el traductor veu que la frase és llarga, ja sap que aquella frase li canviaran, per “lo” tant, canvia-la tu. Si el traductor- Clar, si no li paguen no ho farà, evidentment. Si el traductor veu que allà hi ha una labial final que diu «*bottle*», «*the broom*», jo què sé, el que sigui, “pues” clar, és evident que si tu poses «s», allò l’ajustador ho haurà de canviar, per “lo” tant, ja... Si tu ho saps fer, fes-ho tu, que segur que ho faràs més bé! Perquè entens el que estan dient. I... I “llavorens” també hi ha l’altre problema és que l’ajustador, per intentar respectar en el traductor, doncs no s’atrevirà a canviar-li tantes coses. O que “llavorens” si no el respecta, el traductor dirà: «No em reconec». Clar, sempre... O sigui, és millor traduir i ajustar, doncs.

***Com han evolucionat les traduccions de Disney al català? Com ha canviat la seva feina des de que va començar fins ara? (44’46’)***

Des d’un punt de vista tècnic, bàsicament. (*Sí, des d’un punt de vista tècnic.*) Des d’un punt de vi- Home, sí, abans teníem el guió, era imprès, quan vaig començar a treballar el guió era imprès, “allavorens” la imatge era en VHS, ara tot el... Diguéssim, el sistema aquest és més ràpid, havíem d’anar a portar els guions impresos, que imprimir un guió de “cent-i-pico” de pàgines era una hora i mitja, amb les impressores aquelles- Sí, cada pàgina eren tres minuts. Cada pàgina eren tres minuts, eh? Perquè era... Era amb les impressores aquelles de... Com en deien? De... Punts, no sé com se’n deien. I, eh, “bueno”, després vaig començar a poder-ho enviar per Internet... Però sobretot “lo” que ha afectat més la feina és el procés Internet. Internet és, clar, el recursos que tenia, que tenim ara per buscar coses no són els que teníem abans. I abans els productes de la Disney tenien molt bons guions, amb moltes explicacions, però altres no. La Disney sempre ha tingut molt bons guions. Més abans que no pas ara. Ara també es nota la crisi i veus que no hi ha tantes explicacions. Les explicacions podien ser de coses culturals, per exemple si sortia un personatge et deien qui era, fins i tot de vegades deien «*gonna*» que volia dir «*going to*», i ja t’explicaven això. No, no, jo recordo *Ratatouille* per

exemple tenia un guió fabulós. Ara últimament menys. M'han dit que perquè els que fan les transcripcions els hi paguen menys. (Riu.) “Allavorens” també s’hi miren menys, clar. El producte és... va “aixís”. Però sobretot el que ha canviat és Internet. Internet... és difícil poder-te equivocar. Abans ens equivocàvem, només podíem consultar diccionaris, i enciclopèdies. Coses que passaven, jo me’n recordo que a la pel·lícula- a la sèrie *Veïns*, (Riu.) vam estar posant que se’n anaven de vacances a Ta, Ta, Ta, no sé si dos o tres-cents episodis, i al final vam descobrir que «Ta» era «Tasmània». (Riu.) «Deu ser un poble, això, no? Sí, jo vinc de Ta, vaig a Ta, no sé què Ta» i al final, un dia vam descobrir que «Ta» era «Tasmània». (Riu.) Clar, allò venia net, no venia cap explicació, no... “Bueno”...

### ***Quina creu que és la projecció de Walt Disney en català? (47’11’)***

Walt Disney en català, jo crec que la major part de fills catalanoparlants solen anar a veure les pel·lícules en català. “Aviam”, si van al cinema i la pel·lícula no està en català la “voran” en castellà, eh? No, o sigui, militants... Els nens no són militants. Els nens volen anar a veure la pel·lícula. I si en un nen li dius «No, tornarem demà perquè avui en català no la fan i la fan demà a les quatre de la tarda». I «Oh, jo la vull veure ara», no? I al nen no li vinguis amb militàncies, no? (Riu.) Jo penso que la problemàtica més greu és que, que tu quan per exemple entres a les plataformes de Movistar i vols veure una pel·lícula no puguis veure la versió catalana que hi sigui, quan hi és. Quan hi és. Això és una putada. És a dir, tu pots veure, pots veure les pel·lícules de la Disney en castellà però no les pots veure en català. (***I l’opció en realitat existiria en la mesura en la que quan estrenen-***) No, home, jo crec que si està doblada... (***No, i que quan estrenen Juego de Tronos, per exemple, quan les estrenen en versió original, Movistar ofereix la possibilitat de veure-la subtítulada en català. I de veure-la subtítulada en euskera. I de veure-la subtítulada en castellà. Llavors, realment hi ha l’opció, no? En el món digital en què vivim, en projectar la pel·lícula que ja està doblada, de ficar dos pistes- en comptes de dos pistes d’àudio, anglès i espanyol, ficar-ne tres, i ficar la versió en català, que existeix.***) Sí, sí. No sé. Jo... sí. El que passa és que a vegades no sé que amb això de les pistes d’àudio, no sé si és un problema de les productores, no sé quin problema hi deu haver, no sé si un problema de drets, no ho sé. Però per exemple, *El senyor dels anells*, jo vaig fer la trilogia d’*El senyor dels anells*, la versió catalana no ha aparegut mai en DVD, les tres. Una va aparèixer- *Les dues torres*

va aparèixer en DVD, [La] *Germandat de l'anell* va aparèixer en VHS i... l'última, que era...? *El retorn del rei?* (***El retorn del rei.***) Ni l'una cosa ni l'altra. Hi ha una versió que corre per Internet que és algú que s'ho va gravar, va gravar amb una càmera en un cinema. I és l'única cosa que hi ha. I... “Bueno”, i la Generalitat pagava, pagava que entrés en el DVD, i algú no li va donar la gana i va dir perquè no, perquè no hi cabia. Perquè havia de rebaixar no sé quant la qualitat i no ho volia fer. I fins i tot, me'n recordo una vegada que van- que la Generalitat juntament amb un diari, Diari El9Nou, o no sé quin era, un diari de Girona, feien el... Pagaven el doblatge... O sigui, pagaven el DVD en català i volien donar amb el... amb el diari. I van dir que de cap manera, que ells no, que treballar en una campanya d'aquestes de les seves pel·lícules al diari era desprestigiar-lo. I al cap de mig any ho van fer ells en castellà. Però, *venga...* A vegades és que no ho volen fer, vull dir, no sé...

***Per últim. Actualment la plataforma YouTube acull milers<sup>8</sup> de vídeos que tracten sobre doblatge en català, i que fan versions de diferents pel·lícules o diferents escenes, o diferents cançons en català. Fandubs<sup>9</sup>. Què n'opina? De què creu que parla aquesta realitat? (50'24'')***

“Bueno”, jo no ho he seguit gaire, eh? La veritat és que ho vaig seguir a partir de que vaig fer *Frozen*, vaig començar-me a mirar una, perquè vaig veure que... Va ser curiosament per buscar si havien penjat alguna cançó que havia fet jo i me'n trobava que me'n trobava una altra que havia fet algú altre- Que per cert, algunes estan molt bé, he de dir. He de dir que algunes estan molt bé. (***Recorda alguna en particular que li hagi cridat l'atenció?***) D'algú que l'hagi fet? No, no, no. No, perquè no ho he seguit, vaig veure un “aixís”, passant per sobre, i està bé, no? El que passa és que la problemàtica que sempre hi veig amb els *fandubs* és que quan fan la cançó només fan la cançó. No fan la cançó dintre la pel·lícula. Clar, jo- Clar, dintre la pel·lícula la cançó, com deia abans, explicava la història. No és només una cançó. Que pots fer que quedi bé, per exemple, clar, això no ho pot dir perquè... No és ben bé “lo” que està passant a la història, no? Hi ha moltes coses... Però clar, però com a cançó està- n'hi havia algunes que estaven bé. De fet hi ha gent molt professional en el món aquest, eh? Hi ha

<sup>8</sup> Milers seria un terme exagerat. Però certament la quantitat de canals de YouTube especialitzats en doblatge Disney al català, ja sigui de manera més o menys professional, és un número que creix any rere any i la totalitat de vídeos amb aquest tipus de contingut guanya terreny entre el públic infantil i juvenil.

<sup>9</sup> Es coneix com a *fandubs* als doblatges amateurs.

gent que... Fins i tot sé, conec a actors de doblatge i tal que en fan, no? I cantants que fan les seves versions i clar, els que en saben ho fan bé. No? Eh... Home, jo penso que, que “bueno”, vol dir que el doblatge català com a mínim està viu, no? (*Riu.*) Que és un gran què. I veure tot això és... De fet, l’altre dia em vaig quedar sorprès, perquè de versions de- o sigui, no versions, de *Vaiana* em sembla que n’hi ha... Que vaig veure que aquell, el *Brillo, Brillo* em sembla que n’hi havia cinc o sis, cinc o sis que havien penjat la meva versió, no? Llavors hi havia algú que havia fet un *fandub*. Però dius «Ostres!», dius «Això vol dir que...» –“Bueno”, normalment, que n’hi hagi una dius «“Vale”, algú ha penjat»– però que n’hi hagin cinc o sis persones que tinguin interès en penjar-ho... “Llavorens” amb la traducció, a més a més t’ho tradueixen a l’anglès, i tal, vol dir que hi ha gent que... “Bueno”, està bé, que això no es perdi, que hi hagi gent interessada en aquest món, que és fantàstic, no? (*Riu.*) Com a mínim...

***Moltes gràcies pel seu temps.***

## **ENTREVISTA A MONTSERRAT NADAL (06/05/19)**

**Montserrat Nadal i Milà (Vilanova i la Geltrú, 1969) és l'actual Cap de Servei de Foment de l'Ús del Català dins la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya. És l'encarregada de gestionar les subvencions per les quals un producte audiovisual, sigui de Walt Disney o no, és doblat a la nostra llengua.**

***Quina és la participació del Departament en el procés de doblatge d'una pel·lícula Disney? (1'43'')***

A "vere"; ara, en aquests moments, des de la Direcció General de Política Lingüística tenim dues línies... "Bueno", tenim diverses línies de... de suport al doblatge i a la subtitulació en català. Perquè un dels nostres objectius és fomentar que hi hagi eh... continguts audiovisuals en llengua catalana, tant doblats com subtitulats, i de l'altra banda també fomentar que la gent consumeixi aquests continguts. Per tant, tot el que fem s'emmarca en una d'aquestes línies; o fomentar que hi hagi continguts o fomentar el consum d'aquests continguts. Val? Aleshores, eh... Ja sé que t'interessa el cas de Disney, però forma part d'aquest global, no? Aleshores, per situar-nos, en el marc de... del suport que tenim, doncs tenim actualment dues línies de... d'ajut, de... concurrència pública a les quals s'hi poden presentar les distribuïdores i a les quals s'hi pot presentar Disney, també. Una línia de suport és per estrenes en sales d'exhibició cinematogràfica i l'altra és per l'explotació posterior. En aquest cas, eh... eh... tenim la línia de... de doblatge i subtitulació d'estrenes en sala a la qual s'hi pot presentar Disney i totes les altres distribuïdores. I són uns ajuts que es convoquen anualment i que són pel doblatge i la subtitulació de pel·lícules que s'estrenen en sala.

***Quin número d'ajuts tenen anualment, més o menys? (3'23'')***

Mira, per... M'he portat la *xuleta*... (*Això és fantàstic!*) Doncs... a veure, cada any, a través d'aquesta línia d'ajuts doncs es dona suport entre cinquanta i seixanta pel·lícules cada any. Per estrenes.

***Quins criteris segueix el Departament per seleccionar les pel·lícules que es doblen i les que no? (3'48'')***

Doncs és una convocatòria de subvencions, per tant es regeix per unes bases, i en aquesta convocatòria doncs cal ser distribuïdora, per tant només les distribuïdores hi poden accedir, i han de complir uns mínims de pantalles d'estrena per poder accedir als ajuts.

***Per tant són ells els que fan la petició (Exacte!) i arran d'aquí vostès seleccionen segons les bases que han establ- (4'12'')***

“Bueno”, més que seleccionem és si... És una... és una... convocatòria de competència... no competitiva, que vol dir que mentre hi ha dotació pressupostària doncs podem anar acceptant sol·licituds. Aleshores, entra una sol·licitud, es mira que compleixi els requisits que estableixen les bases i si els compleix, té ajut. (*Està acceptada.*) I es passa a la següent. I així fins que s'acaba la dotació.

***Un cop vostès atorguen aquesta subvenció, quin poder de decisió tenen sobre el doblatge que es farà d'aquestes pel·lícules? És a dir, vostès fan selecció de l'estudi? O del director? (4'43'')***

No. No, no, no, no. Això nosaltres- l'ajut és la distribuïdora i són ells els que han de garantir que el doblatge doncs eh... sigui correcte. Això passa amb totes les línies d'ajut, no? Quan algú rep un ajut per fer el que sigui, per restaurar una església o per tirar endavant un projecte del que sigui, eh... la qualitat d'aquell projecte és responsabilitat del que demana la... l'ajut.

***D'acord. I llavors quan ells demanen l'ajut, ja han d'haver proposat un estudi? O un traductor? O ho seleccionen després? (5'22'')***

No, no, no. No, no, no, no. No, no; nosaltres eh... no. No. Nosaltres no triem en cap cas estudi, ni diem «aquests estudis sí», «aquests estudis no»... (*Ho fan ells com a distribuïdora?*) Ells contracten el seu estudi habitual, poden contractar el que vulguin. (*D'acord.*) No, no... en això no ens hi posem. Perquè pensa que els doblatges de- són

d'ells, de fet. El projecte és de la distribuïdora. No és nostre. No som doblatges. No és que nosaltres diguem «volem doblar una pel·lícula» i nosaltres busquem un estudi, triem... No, no és una... Que seria com actuem quan l'administració vol contractar alguna cosa per ell, per entendre'ns. Aquí no. Nosaltres donem un suport perquè qui sigui, en aquest cas una distribuïdora, dobli aquella pel·lícula que s'ha d'estrenar a Catalunya.

***L'assessor lingüístic, la figura de l'assessor lingüístic, és competència del Departament, o...? (6'21'')***

No, no.

***Escullen ells també l'assessor lingüístic? (Tot.) Però vostès tenen alguna plantilla d'assessors, o no? (6'27'')***

No, no, no.

***Diguem que la part de l'assessorament lingüístic és independent absolutament del Departament de Política Lingüística. (6'34'')***

Exacte. Nosaltres l'únic que fem és que en totes les bases que fem, sigui en aquestes o en d'altres temes que gestionem, és que sempre, diguem, ens reservem el dret a fer un control de qualitat si per algun motiu considerem o tenim el... per mirar que allò sigui correcte. Però, en principi, ha d'estar bé, ha de ser correcte.

***Els hi consta si en algun cas de Disney han hagut d'aplicar un assessorament extra? (7'04'')***

No. No, no, no.

***Què n'opina, com a Cap del Foment de l'Ús del Català, del comentari d'algun sector del públic que diu que el català a les pel·lícules de vegades sona forçat, o no sona com al carrer [...]? Quina és la opinió del Departament de Política Lingüística sobre això? (7'13'')***

“Bueno”, del Departament no ho sé. En aquest cas sí que jo crec que és una opinió més personal. Jo crec que també depèn una mica de la llengua amb que s’està acostumat a sentir les pel·lícules, perquè doncs hi ha doblatges al castellà, per exemple, que tampoc no és que facin servir una llengua massa de carrer, per tant... Crec que sí que és un debat, diguem, que és present, i que hi ha moments en que té més requesta, o gent que s’hi suma, però jo crec que és una qüestió de costum i que els, vaja, que els doblatges en català poden ser tan bons o tan dolents com en una altra llengua. En tot cas no és pel fet que siguin en català o siguin en una altra llengua.

***Però en aquest sentit, com a Departament no s’han plantejat en cap moment haver de fer alguna estratègia o mesura perquè la gent s’acostumi més al-? (8’25’)***

No, nosaltres, diguem, el que volem és que la gent vagi a veure el cinema en català. Això sí. Però, diguem, la llengua del cinema, clar, és dif- Per exemple, aquí a Catalunya tenim com a referent de llenguatge de les pel·lícules és el de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, no? Aquest, diguem, és la llengua que tenim com a llengua de l’audiovisual. La majoria de pel·lícules que s’han doblat per TV3 s’han doblat pels mateixos estudis, els mateixos dobladors, els mateixos assessors, els mateixos correctors que doblen les pel·lícules que s’estrenen al cinema. Per tant en principi tot hauria d’anar en consonància. Ja et dic, nosaltres des d’aquí el nostre objectiu és que hi hagi productes en català i que la gent els consumeixi. No entrem en la llengua que s’ha de fer servir, ni si és més adient fer servir unes paraules o unes altres. En això potser és la diferència amb la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals perquè clar, és la seva. És la seva... no? És la llengua del seu mitjà, no?

***No, li deia perquè, per exemple, en l’entrevista amb el Quim Roca recordo que ell defensava que de vegades els assessors lingüístics li havien recomanat l’ús d’algunes paraules i ell trobava que havia de ser tot més col·loquial. I en canvi, el Lluís Comes potser es va manifestar més en la idea semblant a la que expressa vostè de que realment el que falta és una pràctica, un costum, un hàbit de consumir la llengua en el sector audiovisual. Per això li preguntava. (9’43’)***

Jo crec que, després, com en tots els sectors, doncs hi ha gent que deu optar traduir amb un estil doncs més “clàssic”, entre cometes, o més agosarat o- Però això jo crec que és habitual en totes les llengües.

***Quin tracte tenen vostès amb la companyia Disney com a distribuïdora? Quina relació tenen? Perquè entenc que ells, com a distribuïdora, demanen alguna de les subvencions? (10'35'')***

Exacte. Ells s'acullen a la convocatòria i des del moment que s'acullen a la convocatòria doncs, diguem, tenim la relació que es deriva de la subvenció que reben. I d'una altra banda, com que ja he comentat que un dels objectius nostres també és que se sàpiga que aquella pel·lícula s'estrenarà en català –les de Disney i totes les altres–, i que la gent les vagi a veure, doncs també treballem amb ells la difusió. Això vol dir doncs que abans que s'estreni, i independentment del circuit que ha de fer la subvenció del doblatge, doncs ja treballem amb ells perquè ens passin els cartells, els tràilers... Per poder fer-ne difusió a través de la cartellera de cinema en català, de la base de dades, de les xarxes socials, per començar anant fent bullir l'olla i dient: «Atenció! Que tal dia doncs s'estrenarà, jo que sé, l'últim episodi d'*Star Wars* en català» o «que es podrà veure a tals sales», etcètera. Doncs tenim aquesta... (*Aquesta relació.*) Vull dir, anem treballant dia a dia, les pel·lícules-

***Parlen directament amb la distribuïdora (Exacte.) americana. O amb la delegació espanyola? (11'46'')***

No, amb la seu que tenen a Madrid, en aquest cas.

***Què en sap de la voluntat inicial per part de la Generalitat de doblar tots els Clàssics de Disney al català? [...] (11'57'')***

No ho s- Doncs mira, no, no ho sabia que hi hagués aquesta voluntat. (*Riu.*)

***Em sembla recordar que va ser el Lluís Comes<sup>1</sup> que em va dir que al principi hi havia voluntat per part de la Generalitat de que tots els Clàssics que s'estrenessin ho fessin en català i de doblar totes aquelles que ja s'havien estrenat però pel motiu que fos això no va acabar d'evolucionar o no va acabar d'avançar. (12'12'')***

Doncs, mira, no t'ho puc explicar perquè no ho sabia. Devia ser fa temps. (*Riu.*)

***[...] Entre 2005 i 2006 s'havien emès per TV3 quatre pel·lícules de Disney en català on les cançons es van deixar en VO. Per què creu que es va prendre aquesta decisió? (13'12'')***

No ho sé. La veritat és que això sí que ho hauríeu de preguntar a qui va fer el doblatge. De vegades, a veure, amb les cançons hi ha dues coses. Que a vegades es prefereix deixar la VO pel motiu que sigui, perquè a vegades canta algun artista conegut i si es dobla ja no és aquell artista conegut, i subtitular-ho. De vegades, no. S'opta per traduir-les. Això en tot cas és una decisió que pren la distribuïdora en cada moment i en cada pel·lícula pel motiu que sigui. La veritat és que- (***La pren la mateixa distribuïdora, la decisió de doblar o no les cançons?***) Si fos una pel·lícula que es presenta a la nostra convocatòria, sí. Nosaltres si hi ha música no els obliguem a doblar la cançó.

***Si s'estrenés al cinema, seria una decisió de la distribuïdora. (14'12'')***

Exacte. Però aleshores, clar, si volguessin demanar suport pel doblatge, hi hauria una part de doblatge i una part de subtitulació de les cançons. Clar, és que depèn de la pel·lícula, però hi ha pel·lícules en que les cançons és un tant per cent- és gairebé mitja pel·lícula o més, i l'altra cosa és que hi hagi una cançó. No?

***Aquelles pel·lícules on hi ha contingut musical que s'ha de traduir, tenen una subvenció diferent? [...] (14'39'')***

---

<sup>1</sup> En realitat, realment és gràcies a la premsa de l'època que aquesta informació va arribar al meu coneixement, tot i que a la pàgina 5 de la seva entrevista –minut 12 segon 31 de l'àudio– Lluís Comes confirma aquesta dada:

«Que hi havia la voluntat. Perquè sé que van demanar pressupost per fer-ho» Comes, 2018: 5

No... a veure, traduir una- doblar una cançó sempre és més car que doblar text perquè, doncs requereix... No per la traducció en ella mateixa, que seria el mateix, sinó perquè doncs hi ha d'haver algun cantant i això, diguem, depèn de qui, no? Hi ha uns preus diferents- "bueno", amb els actors també passa, eh? I això pot ser que si la pel·lícula hi ha moltes cançons doncs el cost de doblatge sigui més car. De doblatge i tot el que comporta, val? Aleshores, això ja, com que són les distribuïdores les que demanen l'ajut, doncs ells ja pod- si hi ha molta música doncs ja ho veus perquè ja a l'hora de fer el pressupost ja pressuposten, també. Aquest plus de les cançons. De tota manera, des d'aquí nosaltres no els diem si han de traduir o no les han de traduir, si les han de subtítular o les han de doblar. És una decisió que prenen ells.

***La quantitat de subvenció, per tant, per part del Departament és fixa. O és un tant per cent? (15'44'')***

No. És el que demanen. És el que demanen en aquesta línia. Nosaltres tenim- abans t'he dit que teníem una altra línia. Tenim una altra línia per explotació posterior que va diferent, que va per uns preus màxims de... de doblatge i subtítulació per minut. Però aquesta no, aquesta va segons el pressupost que demanen la distribuïdora.

***De quina quantitat més o menys estem parlant? (16'10'')***

És que això és molt diferent. Això és molt diferent perquè depèn les pel·lícules. Depèn la pel·lícula, si hi ha molt de text, si n'hi ha poc, si hi ha música... A la nostra convocatòria també- pensa que també hi entren altres coses que no són doblatge; també hi entra el fet de fer els cartells, de fer els tràilers, de fer els suports, a les còpies, els suports necessaris per l'exhibició... Llavors això és... Clar, puja i baixa molt. És molt diferent.

***I deia que en el cas de l'explotació posterior hi ha uns màxims. (16'44'')***

Sí, en el cas de l'explotació posterior, què vol dir? Pel·lícules que ja s'han estrenat als cinemes que pel motiu que sigui no s'han estrenat en català, però en canvi després tenen tot un circuit d'explotació que sí que les vol veure en català, no? I són sobretot amb les plataformes, DVD, *Blue-Ray*, però cada vegada més les plataformes, no? Aleshores

tenim una convocatòria per l'exploració posterior. Perquè si no, és clar, una pel·lícula que no s'hagués doblat o subtitulat per estrenar al cinema ja no- ja quedava fora del circuit. I aleshores, a través d'aquesta convocatòria només es dona suport al doblatge i a la subtitulació, o sigui la resta de conceptes no, i a uns preus màxims per subtitulació i per doblatge. Per subtitulació són 10€ el minut i de doblatge 125€ el minut. I això són preus màxims.

***En general entenc que la distribuïdora Disney normalment es posa en contacte per subvencions de cinema. Perquè pel que em sembla recordar des del 2006 crec que no s'ha estrenat res en DVD que no s'hagi vist al cinema<sup>2</sup>. (17'45'')***

No, exacte. Llavors les pel·lícules que reben suport a través de la convocatòria d'estrenes, el que és normal i de fet també els hi demanem com a requisit per a presentar-se a la subvenció és que després quan fan l'exploració posterior i fan el DVD de la pel·lícula o el *Blue-Ray*, doncs incorpora també el doblatge al català, que ja tenen perquè s'ha estrenat al cinema. (*Vostès els hi demanen com a requisit.*) Sí. Sí, sí, sí. Això fa uns anys que ho vam posar també com a- Ja ho fan, eh? La majoria ja ho fan. Però ho vam posar perquè potser hi havia algun cas que no ho feia i dèiem: «Home, doncs, un cop doblada la pel·lícula doncs és un... És un afegit més, no?». Quan fas el DVD no costa res, posar l'àudio. De fet Disney ho fan sempre, eh? En aquest cas Disney no... No hi ha cap...

***Em consta. Però és interessant perquè abans del DVD en què el producte pot estar en diferents idiomes i per tant la distribuïdora diguem que tampoc s'arrisca, perquè pot tenir un mateix producte comerciant en diferents parts d'Europa, abans d'això les pel·lícules es comercialitzaven en VHS i trobem de fet algunes pel·lícules VHS que es van estrenar en català, també. Llavors, en el cas d'Hèrcules, per exemple, que es va estrenar als cinemes en català, i més tard es va fer la distribució VHS... Podria ser que un dels requisits de llavors fos que la distribució en VHS també, una part de còpies es fes en... (18'52'')***

---

<sup>2</sup> De fet, l'última pel·lícula Disney en doblar-se al català per un format que no fos l'estrena en sala va ser *Bàsil, el ratolí detectiu* (1986; DC del 2006 sota la direcció de Mercè Segarra als estudis Q. T. Lever S.A., traducció de Carme Pratdesaba, ajust de Josep Sobrevia, edició de Marc Arambudo i assessorament lingüístic de Iola Ledesma). Es va emetre a TV3 el 4 de gener del 2006.

Jo crec... Mira, ara t'ho hauria de mirar, perquè no ho tinc present, sí... Però crec que no. Però de fet és igual, perquè encara que no hi hagi el requisit a l'empresa també l'interessa. Si ja té l'àudio, un cop fa l'explotació posterior el normal és que ho incorpori en el suport físic que hi hagi en cada moment, fos el VHS o sigui el *Blue-Ray* o el DVD ara.

*No, jo li dic perquè la diferència del format és que el VHS treure'l en català implicava llavors només vendre'l a un públic català. Mentre que el DVD es pot distribuir a qualsevol part. Aquí és on vull arribar. (19'59'')*

Ah, sí. D'acord, d'acord. Que pots posar tots els àudios i au. Sí, sí, ja t'entenc.

*[...] En VHS sí que en el seu moment s'havia fet un- No sé si es dedicava una part de les còpies en català perquè fos un requisit o ells com a distribuïdora feien també aquesta... (20'44'')*

Sí, i temps enrere hi havia hagut uns ajuts per VHS. Anava a dir per vídeos però quan eren en format VHS. I segurament aquesta pel·lícula [*Hèrcules*] o devia estar vinculada aquest ajut o simplement com que ja tenien l'àudio en català van fer l'edició catalana.

*Entenc que, per exemple, quan el canal TV3 decideix emetre una pel·lícula Disney en català de la qual existeix ja una còpia perquè l'han estrenat al cinema, hi ha una comunicació entre el Departament de Política Lingüística i la Corporació Catalana [de Mitjans Audiovisuals]? (21'18'')*

A "vere", hi ha comunicació, i treballem moltes coses conjuntament. Això no cal, diguem, per entendre'ns, perquè quan ells demanen a Disney o miren a Disney, Disney ja té l'àudio en català. Ja no la tornaran a doblar, TV3. Vull dir que... De tota manera sí que, si alguna vegada –en les de Disney doncs segurament no passa perquè ja la informació ja està molt–... Però si amb alguna altra- amb alguna pel·lícula, alguna cosa hi ha hagut dubte per part de la Corporació de si s'havia doblat o no ens ho pregunten. Vull dir que no hi ha... (*Però cadascú parla directament amb la distribuïdora, potser.*)  
Sí. Exacte.

***Això en concret li pregunto perquè el Lluís Comes parlava de que quan van emetre per TV3 Dumbo, que ell ja havia traduït al català, li va sorprendre veure que havien subtitulat les cançons quan les cançons estaven doblades, l'àudio existia en català. Però a més a més ell em va dir que l'havia subtitulat la Dolors Ventós per tant devia tenir molt present qui havia fet els subtítols pel motiu que sigui no? (22'17'')***

No ho sé. No... Ara, això mateix, aquest detall, no... [...] De fet, nosaltres ara últimament el que hem fet és que tenim, des de l'any 2013, tenim una base de dades en línia on hi anem pujant totes les pel·lícules que a nosaltres ens consta que s'han doblat o subtitulat en català. (*Eldoblatge.cat?*<sup>3</sup>) No, ara... Espera.

(*S'aixeca i agafa l'ordinador.*) [...] [...]

(24'09'') Mira, nosaltres amb l'objectiu de donar a conèixer- Són dos productes però de fet és el mateix. Tenim la cartellera de cinema en català, això és el portal de cinema on hi anem posant totes les pel·lícules que estan en cartellera en aquests moments, d'acord? Per tant aquí, doncs, si en- M'ho invento. Doncs, no ho sé, aquesta (*Fa clic.*) és un documental del mes “pues” si volguéssim anar a veure, aquesta està subtitulada en català, aquí trobaríem el tràiler, i aquí ens diria a quin lloc les fan, val? I això permet fer cerques doncs (*Especialitzades.*) per població, per pel·lícules... veus? Per sales... Per comarques. Ara no va, molt bé. Funciona, eh? Quan- en principi. (*Riu.*) Excepte ara. Excepte quan l'ensenyas, funciona. [...] Saps? Si jo vull veu- saber què fan a Barcelona, o què fan al Baix Llobregat, o què fan a Tarragona, etcètera. Val? Però aquí només hi tenim les pel·lícules que estan en cartellera en algun lloc, val? En algun lloc estan, ja. Aquí anem anunciant les properes estrenes. Però el que et comentava de la base de dades- això va adreçat sobretot als ciutadans. Aquesta cartellera veu d'una base de dades, no? El que fem és anar, diguem, no traient, desconnectant les pel·lícules que no estan en cartellera en aquell moment. Però això, clar, anava quedant en una base de dades que fa un parell d'anys la vam obrir al públic. De manera que aquí (*Assenyala amb el ratolí.*) aquesta que diu «base de dades» hi ha totes les pel·lícules i sèries que ens consta que tenen versió doblada o subtitulada en català. I això va adreçat tant doncs que en un moment determinat doncs TV3 digui «Ostres! Ara no sé si aquesta pel·lícula té

---

<sup>3</sup> Em refereixo al portal web [www.eldoblatge.com](http://www.eldoblatge.com), una base de dades que recull moltes dades sobre els doblatges al català tals com actors, directors, traductors i estudis.

doblatge o no», o que una plataforma ho vulgui mirar, etcètera. Val? Per exemple, si una plataforma volgués mirar si una determinada pel·lícula- veus? Ara no va. Per fer-me quedar malament. (*Això d'Internet ja se sap que... Ara, ara. Sí, sí.*) Aquí també permet fer cerques per distribuïdora. Quan funciona. Que normalment funciona. Aquí també podríem mirar les pel·lícules de Disney sabent que, és clar, no és... diguem, eh... Que vam començar introduir les pel·lícules en aquesta base de dades a finals del 2013. Per tant, tot el que és anterior, doncs si- A vegades les mateixes distribuïdores ens han dit: «Hem entrat a la vostra base de dades i falten tres pel·lícules que...». I vam dir: «Ah, si ens passes la fitxa la posem». No tenim inconvenient a posar-la, però és clar, no és exhaustiu. (*No, no, no.*) No és exhaustiu perquè no hem anat endarrere. El que vam fer quan vam obrir la base de dades, teníem dues opcions: a dir «“bueno”, doncs a partir d'ara en endavant» o «comencem a anar endarrere». I com que, diguem, els recursos eren limitats vam dir «doncs a partir d'ara en endavant». I és l'opció que vam triar en aquell moment. Perquè no, no ens ho acabaríem. (*Riu.*) I també hi ha la base de dades de pel·lícules del *És a dir*, que aquesta sí que la deus conèixer i clar, allà sí que ells tenen des del començament, no? (*Sí, efectivament.*) Totes les que han fet ells i vam pensar «doncs mira, doncs així ja som... el- sempre es pot anar a consultar allà». Doncs aquí també podries mirar per distribuïdora... (*Escriu.*) Poso «Disney» perquè... Veus? I aquí hi hauria les pel·lícules de Disney que tenen versió doblada o subtitulada. Així si ho ordenem per anys, per exemple, veus? En tenim alguna d'antiga i això és perquè es deu haver fet alguna projecció d'aquestes històriques i les hem anat introduint, no? L'última va ser *La Guerra de les Galàxies* i l'última que tenim introduïda... mira, és *The Fix*, que aquesta encara no es deu ni estrenat. I el *Toy Story (Toy Story 4, sí.)* val, aquestes són les últimes que tenim. (*Els increïbles 2, molt bé. En Ralph destrueix Internet, sí.*) Aquí potser també n'hi ha algunes que no s'han estrenat al cinema doblades en català però que potser ha doblat Movistar... Ai, ha doblat! Ha subtitulat Movistar+, eh? En altra de les línies... Clar, o sigui, abans t'he dit «tenim una línia perquè hi hagi contin»- Mira, t'ho dic tot el panorama. Com incidim en el doblatge i la subtitulació. Primer tenim un acord amb *Catalunya Film Festivals*, que és la coordinadora de festivals i mostres de cinema de Catalunya per la subtitulació en català dels festivals. De fet, el primer pas d'una pel·lícula a vegades és la presentació en festivals. Val? Per tant, tenim un acord amb la coordinadora per subtitular en català als festivals. Hi ha una part de la subtitulació que rep el suport de la Direcció General [de Política Lingüística]. Després, un cop als festivals, doncs les pel·lícules s'estrenen en sala. Llavors tenim la línia de

suport a les estrenes en sala. Un cop estrenades en sala ve l'exploració posterior; tenim la línia d'exploració posterior. I després tenim un conveni diferent, especial, amb Movistar+ –que de fet el vam començar a l'any 2014 amb Canal+, “lo” que passa és que després Movistar va comprar Canal+, o el va agafar o com fos– que és per la subtitulació de pel·lícules i sèries en català. Només per la subtitulació. Llavors des del 2014 ja ha anat creixent la quantitat de pel·lícules que han anat subtitulant. Movistar+ subtitula totes les pel·lícules que ells en diuen «d'estrena». Ja ho feia Canal+ i després Movistar ho va continuar. Totes aquestes pel·lícules que ells diuen «*los estrenos de no sé qué*», que depèn del moment li diuen d'una manera o una altra, totes s'estrenen subtitulades en català. Llavors, entre aquestes subtitulades n'hi ha algunes de Disney, també, eh? Si ells fan... fan... Aleshores, ofereixen les pel·lícules subtitulades i si aquella pel·lícula s'ha estrenat al cinema o en exploració posterior en àudio en català, també l'ofereixen. Encara que no la doblin ells. Val? Ho dic perquè- “bueno”, ho he explicat una mica desordenadament.

***Tenint algun contingut doblat al català com és que Movistar Disney, per exemple, no està fent una- (30'56'')***

No, però el que estan fent ara, mica en mica, és: primer nosaltres teníem l'acord per la subtitulació, d'acord? I ells, doncs això, pens- Espera't. A “vere” si ho tinc aquí. (*Revisa els seus apunts.*) Mira, Movistar, perquè et facis una idea, més o menys cada any- Mira, el 2014 van subtitular 148 llargmetratges; el 2015 232; 269 [2016]; 256 [2017]; depèn de l'any. Al 2018 en van subtitular 293. Que són... Déu n'hi do. (*Déu n'hi do, sí.*) I pel que fa a sèries, doncs mira, l'any passat [2018] en van subtitular 324 capítols de 35 temporades. Per tant, en aquest temps de col·laboració han subtitulat 1198 pel·lícules i més de 1500 capítols de sèries. Val? Doncs tot això ells ho ofereixen amb el que en diuen «lineal», que vol dir que a tal hora fan tal pel·lícula o tal sèrie, i també ho ofereixen sota demanda. Val? Aleshores treballant amb ells dèiem: «Home», eh... Clar, ells no doblen, només subtitulen en el cas del català i vam dir «Però quan la pel·lícula tingui àudio en català...» i van dir «Ah! Si té àudio en català nosaltres la podem oferir». I de fet, ara ja ho fan. A “vere” si des- Si no em fa quedar malament i això surt... (*Escriu.*) «Àudio català». Veus? Si és que surt. Veus? Per exemple, en aquests moments ells ofereixen aquestes pel·lícules. A part d'oferir-les subtitulades en català també les ofereixen doblades al català. Val? De manera... També n'hi deu haver alguna de

Disney. (*Sí, ja n'ha passat una: la de Els increïbles 2.*) La del [*Hotel*] *Transilvània?* (*Aquesta, Els increïbles 2.*) Aquesta. Veus? Per exemple, aquesta tant es pot veure doblada com subtitulada en català.

*Però clar, això és en concret «bajo demanda», no? (Sí.) Perquè el tema és que aquesta en concret és una pel·lícula d'estrena. I clar, per exemple, ells tenen un canal especialitzat que és Movistar Disney on emeten totes les pel·lícules Disney. En aquest canal per exemple no es plantegen... Suposo que aquí deu haver un tema de dual o... (33' 04'')*

Aquí hi ha un problema tècnic, també. No, hi ha un tema tècnic i és que ens van- És un tema que segurament a la llarga ells resoldran, eh? És que tenen només dues pistes d'àudio. En canvi de subtitulació en tenen més. De fet, aquí quan ofereixen «sota demanda», de fet l'ofereixen dos cops. Hi ha una que és *Los increíbles* [2] i una altra que és *Els increïbles* [2]. Val? Sí que l'han de pujar dues vegades. «Sota demanda» ho poden fer, ho poden pujar dues vegades. Quan emeten en lineal, clar, només poden posar dos àudios. I aleshores si un és la VO, i la VO no és ni català ni castellà, la segona, diguem, en aquests moments no tenen un tercer canal d'àudio. En aquests moments, eh? De tota manera, a “vere”, tot- Ells van canviant. De tota manera, mira, parlarem amb ells i preguntarem això del canal tercer si pot avançar.

*Seria un gran èxit perquè així, que el consumidor pugui veure el canal [Movistar] Disney i pugui veure les pel·lícules que estan ja doblades en català, que són moltes de fet... (34'20'')*

De fet ara ho pot veure però ha de ser a través de «sota demanda», diguem. No alhora allò, si donen- fan aquella pel·lícula a les tres de la tarda ho han de mirar pel «sota demanda». (*Clar, però «sota demanda», però... insisteixo; Movistar Estrenos. Perquè al final ells per exemple-*) Sí, però després a [*Movistar*] *Estrenos*... Però després tornen, saps? O sigui les pel·lícules, un cop han pas- Ells fan les d'estrenes. Ho dius perquè s'ha de pagar més, no? Ho dius perquè és- (*No, no, ho dic perquè són les que- Perquè ells els continguts que pengen «bajo demanda» van canviant. I llavors, lògicament, en el sentit de que ja... Ja no és només de pagar-*) Ah! “Bueno”, sí! Però vull dir que van- Ho dic perquè aquí per exemple aquesta [*Els increïbles 2*] que en el

seu moment va ser estrena d'aquestes de pagament, per entendre'ns, doncs ara ja ha tornat, no? Perquè un cop ja ha passat el termini d'explotació la tornen a posar com a catàleg.

***I el catàleg es pot veure en català, ara? (35'26'')***

Sí. Sí, sí. Aquesta sí. Mentre la tinguin en dret, sí. Clar, això ja és més complicat el tema de drets i això. (*Això seria molt interessant.*) Però vull dir que... Això també, diguem, va ser un pas, no? Que vam avançar de dir «tot el que tingui àudio també que estigui disponible».

***Com els hi afecta la Llei Catalana del Cinema actual al Departament de Política Lingüística? (35'56'')***

Mira, això... Això sí que no... Això ja és una pregunta més que hi ha més política al darrere. (*Riu.*) (*Exacte. Me n'ha anat molt tècnic, eh?*) Aquest ja no... Aquesta sí que ja no te la contestaré. (*Riu.*) “Bueno”, ja t'he explicat les línies de treball, la llei és una llei que estava... “Bueno”, que s'estava també... hi ha una proposta com per refer-la, s'ha de fer un decret que l'acabi de desgranar i això encara no està...

***En aquest sentit no demanava tant una valoració en sí de la llei sinó en com afectava, indiferentment de positivament o negativament, a la seva tasca. És a dir, perquè no sé si, per exemple... No ho sé, eh? No sé si les distribuïdores, a l'hora de demanar aquestes subvencions quina relació tenen amb una llei que estableix uns mínims, em sembla, per doblar en català [...]. Com els hi afecta a vostès o a les distribuïdores. (36'38'')***

No, nosaltres en principi treballem conjuntament amb el sector doncs perquè les distribuïdores doncs doblin, anava a dir, tant com sigui possible i doblin doncs les pel·lícules que han de tenir més èxit i més públic, no? Perquè el que interessa és que hi hagi públic de cinema en català i també interessa doncs que arribin pel·lícules doncs de gran èxit. Val? I llavors en el... diguem, l'únic que ens af- Amb el tema de la Llei, sí que hi ha un acord de col·laboració entre el Departament [de Política Lingüística], el Gremi de Cinemes i FEDICINE, que és la, diguem, l'organització que agrupa les grans

distribuïdores cinematogràfiques per treballar conjuntament en aquesta línia. Però, en principi, diguem... Treballem amb les línies que t'he dit.

***Actualment considera que es dobla més en català? Menys en català? Quina és l'evolució general? [...] (38'13'')***

Doncs jo diria que pel- No ho sé, diria que més o menys en quantitat pel que fa al doblatge segurament és la mateixa. Sí que en els últims anys doncs s'està fent un esforç també per part de les distribuïdores per doblar les pel·lícules que puguin portar més espectadors al cinema. (*Més comercials.*) Més comercials. Sí, clar, per part nostra, diguem, ens interessa que hi hagi una mica de tot. Però també és veritat que el que volem són espectadors, vull dir, que també interessa que si... sobretot les grans distribuïdores facin les grans apostes en català, no? I doncs si hi ha un *Star Wars* doncs que es faci en català. Jo diria que el que ha augmentat els últims anys és la subtitulació, també, però que això no ha restat el que es doblava. El que es doblava segurament ve a ser el mateix, hi pot haver un any que es dobli més o un any que es dobli menys per altres circumstàncies, però jo crec que el que s'ha avançat els últims anys és afegir a tots aquests doblatges la subtitulació. Mira, una mostra doncs són aquestes més de mil pel·lícules i més de mil capítols subtitulats doncs per Movistar+, per la subtitulació que es fa des dels festivals, també tenim un acord amb els Cinemes Texas per la subtitulació de cinema de reestrena... I jo crec que ha pujat sobretot la subtitulació. Diria, eh? Sense... com a percepció. Jo crec que sí. (*Està bé, està bé. Estic segur que és una percepció ben fonamentada.*) Segur que només amb el tema de Movistar, i festivals i [Cinemes] Texas, la subtitulació s'ha disparat.

***Quin és el lloc del català en aquest futur immediat on cada cop més el públic que va venint, les noves generacions, són més defensores de la VO que no pas de la versió doblada, sigui en l'idioma que sigui? [...] (40'44'')***

Doncs no ho sé, no sé què dir-te. Entenc que, doncs, de la mat- Hi ha gustos per tot. De fet, a través de la nostra convocatòria d'estrenes, no totes però la gran majoria de pel·lícules que es doblen són infantils, perquè entenem que doncs són els primers destinataris dels productes doblats. Després, doncs quan la gent es fa més gran ja tria; doncs hi ha persones que se senten més còmodes amb els doblatges, i cada vegada més

gent que prefereix les VO. I aquí doncs el català hi ha de ser, també. Doncs si forma part de la subtitulació doncs... Vaja, crec que és el camí que hem començat a fer aquests últims anys, sobretot en l'exploració posterior.

***Per tant, apostar potser perquè els productes subtitulats en català siguin una aposta clara, no, potser? (41'56'')***

En tot cas jo crec que el català ha de ser una opció. I per les plataformes, i pels *Blue-Rays*, i vaja, i per tots els formats, físics o no, doncs jo crec que tant el doblat com el subtitulat han de ser una opció i que és important que el català hi sigui.

***Com veu el futur del doblatge Disney en català? [...] (42'41'')***

Disney s'ha de dir que és una distribuïdora molt potent i que doncs fa molts anys que dobla les seves pel·lícules en català i vaja, que per ex- Les pel·lícules sobretot les infantils de Disney són un referent, no? Per tota la població. I jo entenc que continuaran. Vaja, "re" fa pensar que deixin de doblar les pel·lícules en català, i jo entenc que ho continuaran fent. No hi ha "re" que faci pensar que no ho hagin de fer. El que és important és que el públic vagi al cinema. Això sí que- no? Que això és el que interessa a les distribuïdores. De fet, per allargar una mica la vida de les pel·lícules un cop estrenades, a part de les plataformes, el DVD, *Blue-Ray* i tot això, doncs també intentem impulsar altres programes que, això, allarguin una mica aquest recorregut que tenen les pel·lícules. I per exemple, les de Disney totes van a parar al circuit dels CINC als cines, al Cinema Infantil en Català, que és un... (*Busca a l'ordinador.*) A l'entrada deus haver vist un corpori amb un nen, no sé si t'hi has fixat. (*Sí, sí. M'hi he fixat, m'hi he fixat.*) Val? Que de fet és una- totes les pel·lícules de Disney i les altres infantils van a parar en aquest cicle que és per fer arribar el cinema un cop estrenat doncs arreu de Catalunya. Llavors per exe- no ho sé. A veure... (*Busca a l'ordinador.*) (*Tarragona, per exemple.*) Ah! Espera't. Tarragona. He clicat Girona. (*Jo m'he anat a casa meva, com qui diu!*) No, clar! Mira, no? (*Riu.*) Clar, ben fet. Veus? Doncs a Tarragona els OCINE, veus? Fan aquesta programació. Un cop ja s'han estrenat les pel·lícules, doncs a través d'aquest cicle doncs arriben a Tarragona i fan matinals, o fan unes sessions així una mica més accessibles de preu de cinema infantil en català. Llavors l'única condició per participar en aquest cicle és que els programadors, en aquest cas en els cinemes,

programin pel·lícules infantils en català i una mica més bé de preu perquè ja s'han estrenat, eh? Ja s'han estrenat. Potser fa un mes que s'han estrenat, vull dir, no és que siguin pel·lícules de l'any de la picor, tampoc, eh? Vull dir, simplement és per no matar l'estrena comercial. Perquè si s'estrena comercialment una pel·lícula... Doncs aleshores per exemple impulsem aquest cicle per allargar tot aquest recorregut de les pel·lícules. I un cop ja ha passat aquest temps d'estrena, doncs per exemple *Els increïbles* [2] doncs hi ha unes quaranta poblacions a Catalunya que impulsen aquest projecte i aleshores en aquests llocs es pot veure aquestes pel·lícules doblades en català.

***Vostès els hi ofereixen una subvenció per fer aquest festival? (45'43'')***

No. Nosaltres fem la difusió. Els hi fem els materials de difusió.

***I és el mateix cine qui decideix quines pel·lícules són? (45'52'')***

És el cine que decideix quines pel·lícules són sempre complint els requisits que et deia, i nosaltres doncs els hi elaborem el material de difusió: el cartell, aquests fullets que es poden imprimir i poden repartir a les escoles, o poden... Els *banners* que poden penjar, jo que sé, a les agendes culturals de cada població, hem fet com un clip que s'emet abans de començar la pel·lícula... i ja.

***El preu l'estableix la mateixa distribuïdora? (46'22'')***

El cinema. Cinema. El cinema. L'única condició és que sigui una mica més barat que el que no valgui vuit euros, per entendre'ns, que sigui una mica més barat. Llavors aquí cada cinema decideix; doncs hi ha cinemes que cobren tres euros, n'hi ha que fan tres i mig, n'hi ha que fan quatre. Hi ha algun que ho paga l'ajuntament i aleshores fan la sessió gratuïta... Vull dir que, una mica, hi ha diverses opcions. (*Ja fa temps però, que va aquesta aposta, no? Perquè sempre que veig algun cartell d'aquests sempre hi ha alguna de Disney al cartell.*) Sí! Sí, sí, sí. Sí. Sempre, sempre, sempre. Sempre. Clar, aquí van les pel·lícules que han tingut més èxit, i pel·lícules infantils d'èxit sempre hi ha les de Disney. Les de Disney gaire- Si ara anéssim en- ara no ho hem fet, eh? Però si anéssim entrant a cada població gairebé segur que tots en tenen una.

***Moltíssimes gràcies perquè realment ha estat molt interessant. (A tu.) I a més a més gràcies no només per aquesta estona sinó per tot el contacte també amb l'Oriol Sala-Patau que m'ha facilitat molta informació sobre el tema. (47'28'')***

Molt bé. Doncs moltes gràcies i molts ànims amb la tesi. Ja ens la deixaràs llegir!

Actor / actriz	Películas																						TOTAL					
	<i>Dumbo</i>	<i>101 dálmates</i>	<i>Robin Hood</i>	<i>Els rescataadors</i>	<i>Taran i la caldera màgica</i>	<i>Bàsil, el ratolí detectiu</i>	<i>Oliver i companyia</i>	<i>El geperut de Notre Dame</i>	<i>Hèrcules</i>	<i>Mulan</i>	<i>Tarzan</i>	<i>Dinosaur</i>	<i>L'emperador i les seves bogeries</i>	<i>Atlantis: l'imperi perdut</i>	<i>Lilo &amp; Stitch</i>	<i>El planeta del tresor</i>	<i>Germà ós</i>	<i>Chicken Little</i>	<i>Descobrint els Robinsons</i>	<i>Bolt</i>	<i>En Ralph, el destructor</i>	<i>Frozen, el regne del gel</i>		<i>Big Hero 6</i>	<i>Zootròpolis</i>	<i>Vaiana</i>	<i>En Ralph destrueix Internet</i>	
Abril, Guillermo								Niño I (Pena)																				1
Aguado, Amadeu	Payaso 1															Tuke						Kai						2
Aguilar, Abraham															Stitch													1
Alarcón, Carmen	Elefanta Fidgety / Catty						Madre de Quasimodo		Fa Li																			3
Albiac, Daniel																							Alistair Krei					1
Aldabó, Roser																								Casera / Sra. Nutriales Priscilla				1
Alfonso, Nerea																												1
Aloy, Àngela									Mulan (canciones)																			1
Ané, Meritxell																					Vanellope					Vanellope		2
Anglés, Daniel							Quasimodo (canciones)																					1
Antequera, José				Dolben		Winston																						2
Arquimbau, Enric		Towser	Otto																									2
Astigarraga, Toni																						Tapper						1
Barbara, Marta		Anita					Esmeralda																					2
Bargalló, Elisabet		Perrita Penny				Oliver						Zini niño																3
Barreyro, Cristal																									Vaiana			1
Belda, Francesc																							Yama	Jefe Bogo	Tamatoa			3
Bernal, Juan Antonio										Tantor (adulto)																		1
Bernat, Albert																								Pronk Oryx Antlerson				1
Beuter, Eli															Nani													1
Boixaderas, Jordi													Kronk															2

Bonet, Miquel																				Gene Nicelander			Cerdo frenético				2
Brau, Jordi		Pongo																									1
Buform, Thais																								Sina			1
Camps, Anna Mª					Olguina																						1
Canals, Ramon						Watson																					6
Canut, Carles																											1
Carnicero, Ferran																									Noticiero		1
Casado, Quim																											2
Cassan, Xavier																											1
Cavallé, Roser																											2
Coello, Ricky																											2
Comas, Jaume						Flaversham																					1
Contreras, Carmen																											2
Córcoles, Yasmína																											1
Cors, Miquel																											1
Costa, Jaume		Payaso 2																									1
Cortés, Berta																											1
Crespo, Antonio																											1
Crosas, Joan																											5
Dalmases, Raquel																											1
Dantés, Dani																											1
Davis, Dane A.																											1
de Guzmán, Ariadna																											1
de la Cruz, Aida																											1
de Llorens, Xavier																											2
de Porrata, Álex																											1
Di Blasi, Carles																											2
Díaz, Joaquín																											7
Domènech, Esperança																											1
Domènech, Núria																											1
Domingo,																											1













## CANCIONERO DE PRODUCCIONS “EL ARCHIDUQUE”

### Traduccions propies de cançons Disney al catalán ordenades según su fecha de traducción

#### 1. Ben Aviat Seré el Rei [EL REI LLEÓ]

**Simba (S):** Ben aviat jo seré el rei,  
i tu fa temps que ho saps.

**Zazú (Z):** Dubto molt, minyó, que siguis rei  
amb quatre pèls al cap.

**S:** No hi hagut mai cap rei com jo,  
que es mostri tan valent.  
Seré el felí més fort i audaç,  
i el més estri- DENT!!!

**Z:** Doncs jo no crec que espantis gaire gent...

**S:** Oh, ben aviat seré el rei!!

**Z (parlant):** *Encara li queda molt per fer, altesa, no cregui que...*

**S:** Ningú que m'ordini...

**Z:** *Bé, quan he dit que...*

**Nala (N):** ... allò que he de fer.

**Z:** *Això està clar, però...*

**S:** Ningú que m'ordini...

**Z:** *No te n'adones que...?*

**S i N:** ... allò que he de ser!!

**Z:** *Ja n'hi ha prou!!*

**S:** Lliure per fer allò que vull.

**Z:** *Treu-te això del cap.*

**S:** Lliure com un rei que escull!

**Z:** Ja és hora de que vostè i jo  
parlem de veritat.

**S:** No penso escoltar un ocell tan espellifat.

**Z:** Si d'això en diu que és justícia,  
no hi tinc res més a dir.  
Jo me'n vaig, deixo la feina!  
Que també vull gaudir!  
Si ho faig és perquè no hi tinc més remei...

**S:** Oh, ben aviat seré el rei!!

**S:** Tots cap a la dreta!  
Tots cap a l'esquerra!  
Sobre tots jo mano  
a la meva terra.

**Z:** *Encara no!!*

**Cor (C):** Encetin la cançó sense dubtar  
al bosc, a la sabana i a la mar.  
Segueixin del rei Simba tota llei.

**S:** Oh, ben aviat seré el rei!!  
Oh, ben aviat seré el rei!!  
Oh, ben aviaaaaaaaaaaaaaaat, seré el reeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeei!!!

## 2. Quelcom Nou [LA BELLA I LA BÈSTIA]

**Bella (B):** Hi ha quelcom nou  
que no és igual.  
Ell era un brut esparracat i un animal.  
I ara és tan bo...  
No sé el perquè,  
però ara trobo tot allò bonic que té.

**Bèstia (V):** Hi ha quelcom nou  
al seu mirar,  
i no tremola quan m'ha grapejat la mà.  
No pot ser així,  
però m'ha semblat  
que estava somrient tranquil·la al meu costat.

**B:** Hi ha quelcom nou a l'aire  
que fins ara sols havia llegit.  
No és amb qui jo somiava,  
però el trobo maco si me'l miro fit a fit.

**Lumière (L):** Què és el que vec?

**Senyora Potts (P):** Tots dos, ja ho crec!

**Tictac (T):** No fan pas lleig.

**P:** Ja ho veig, ja ho veig!

**L:** Ja ha començat a néixer amor entre el parell.

**P:** Diria jo...

**P, L i T:** ...que hem d'esperar  
per veure què,  
però aviat aquest miracle acomplirem.

**T, parlant:** *I és clar!*

Però aviat aquest miracle aconseguirem.

**Xip (X):** *Què? Quin miracle?*

**P:** Però aviat aquest miracle aconseguirem.

**X:** *Què passa, mama?*

**P:** *T’ho explicaré quan siguis gran.*

### 3. Hakuna Matata [EL REI LLEÓ]

**Timó (T):** Hakuna matata,  
viure em fa molt feliç.

**Pumba (P):** Hakuna matata,  
riure i no estar trist.

**T:** No hi ha problemes  
que et puguin deprimir.  
És es el que has de dir...

**T i P:** ...per no patir.  
Hakuna matata.

**Simba (S):** *Hakuna matata?*

**T, parlant:** *És el nostre lema. Pren al Pumba, com a exemple.*  
Quan era molt petitó...

**P:** Quan jo era molt petitó...

**T:** *Molt maco.*

**P:** *Gràcies!*

**T:** El seu cos sencer feia molta pudor,  
no hi havia ningú que aguantés la olor.

**P:** Potser no s’imaginem  
que també tinc cor...  
Ploraré si em torno a sentir tan sol!  
Quin gran dolor!!

**T:** I quin horror!!

**P:** La meva pudor!!

**T:** Què més dóna, això?

**P:** I em deprimia...

**T:** Ja ho pots ben dir!

**P:** ... cada cop que...

**T:** *Pumba, davant dels nens no!!*

**P:** *Ah, perdó.*

**T i P:** Hakuna matata,  
viure em fa molt feliç.  
Hakuna matata,  
riure i no estar trist.

**S:** No hi ha problemes  
que et puguin deprimir.

**T:** *Sí, canta minyó!*

**T i S:** És el que has de dir...

**P:** ... per no patir.

**T, P i S:** Hakuna matata.

*(Instrumental)*

**Cor (C):** Hakuna matata, hakuna matata, hakuna matata, hakuna...

**S:** No hi ha problemes  
que et puguin deprimir.  
És el que has de dir  
per no patir.  
Hakuna matata.  
Hakuna matata.  
Hakuna matata.  
Hakuuuna matatatata.

#### 4. Preparats! [EL REI LLEÓ]

**Scar (S):** *Hienes vulgars i infames,  
no tenen pas cap virtut.  
Però guiades pel meu talent i el meu enginy,  
el meu regne arribarà a la plenitud.*

Ja sé que sou un xic sapastres,  
no teniu ni cervell ni raó.  
Si voleu caminar sobre els altres  
més val que pareu atenció.

Potser no noteu la pudor;  
no sentiú la ferum reial?  
Us parlo d'una successió...  
Si la píflies serà el teu final!!!  
Preparats per un cop llegendari.  
Ben aviat novetats guaitareu!!  
S'acaba una era;  
la nova us espera.

**Shenzi (H):** *I quin paper és el que ens resta?*

**S:** *Escolta el teu mestre!!*

Ja sé que no escau  
fer-vos fer d’esclau,  
però us veureu àmpliament compensats.  
Tinc uns càrrecs que us faran fer esclats.  
Preparats!!

**Banzai (B):** *Ja estem preparats!! Estarem preparats... Per a què?*

**S:** *Per a la mort del rei!*

**B:** *Està malalt?*

**S:** *No, ruc, el matarem. I a en Simba també.*

**H:** *Quina bona pensada! Qui en necessita, de rei?*

**Ed (E):** *He,he.*

**H, B i E:** *No volem reis, no volem reis!!*

**S:** *Idiotes! Sí que n’hi haurà, de rei!*

**B:** *Eh? Però no has dit...?*

**S:** *Jo seré el rei! Si em seguiu, ja no caldrà que patiu!*

**B:** *Oh! Sí, visca el rei!!*

**H:** *Visca l’Scar!*

**Hienes (h):** *Llarga vida al rei! Llarga vida al rei!*

Què bo que és sentir-se manats  
per un líder que ens fa tanta por!!

**S:** D’antuvi quedeu avisats;  
castigo greument la traïció.

Teniu un futur ple de glòria,  
si no oblideu qui mana a qui.  
Això sí, feu molta memòria:  
no fareu un sol pas sense mi!!!

Preparats amb les vostres rialles,  
preparats amb els udols malvats.  
Poseu-hi passió  
a la vostra missió.  
Sereu ma venjança,  
tingueu esperança.  
Un rei absolut,  
respectat i temut,  
astut, elegant, refinat.  
La corona ha de ser en el meu cap.  
Preparats!!

**h:** La corona ha de ser en el seu cap.  
Preparaaaaaaats!!!

**h (a cor):** Uuuuuh! Ha, ha, ha!!  
Visca el rei!  
Noves lleis.  
Menjarem,  
manarem.

## 5. Quin Festí!! [LA BELLA I LA BÈSTIA]

**Lumière (L):** Ma chère, mademoiselle, *és una gran satisfacció,*  
*i un enorme plaer el rebre-la aquí amb nosaltres.*  
*I ara, la convidem a que es posi còmoda*  
*perquè el servei de menjador té l'orgull de presentar... el seu sopar.*

Quin festí, quin festí.  
Un banquet d'allò més fi.  
Posis bé el tovalló,  
i assegui's, *mon chérie!*

*Soupe d'oignon*, canapès,  
l'especialitat del xef.  
Provi aquesta  
meravella,  
i gaudeixi amb la vaixela!!  
El ballet, per vostè.  
Això és França, *mademoiselle!!*  
Fins i tot el més sapastre és ballarí...  
És un menú d'estrena  
que val molt la pena  
pel festí, gran festí  
sense fi.

**Criats Encantats (CE):** Hi ha *ragoût*,  
hi ha *soufflé*  
i un pastís molt ben *flambée*.

**L:** I també les atraccions  
d'un culinari cabaret.  
Deixi ja  
de patir  
i preparis per gaudir.  
Mai hi ha queixes,  
mai hi ha penes;  
cadascú munta una escena.  
Hi ha qui explica acudits,  
jo faig trucs amb els llumins!

**Gerres:** I el menjar és al seu punt,  
ja ho pot ben dir!!!

**CE:** Amb vostè brindarem,  
i així encetarem

**L:** el gran festí.  
Ah, per fi!  
Vine amb mi al gran festí!!

**CE:** Quin festí!! Quin festí!! Quin festí!!

**L, llòbrec:** Trist i malparat  
ha quedat aquest criat  
al no tenir un amo digne a qui servir.  
Ah, aquells temps tan plens de feina...  
... on es treballava fins la nit!!

Draps i panys,  
amb la pols de fa deu anys,  
que és el temps que hem passat sense exercir...  
Enyorant els temps que treballàvem.  
Tristos i amargats,  
però per fi, vostè ha arribat!!

**Senyora Potts (P):** Ja ha arribat, ja ha arribat!  
Quina joia m'ha agafat!  
Li he triat la millor anyada  
i estovalles li he planxat.  
Un pastís, un cafè,  
això a mi se'm dóna bé.  
Mentre ballen les tassetes,  
jo preparo te amb galetes!

I al bullir: xafogor!  
Una taca? Quin horror!!  
Jo sempre he defensat la perfecció.  
Quina feinada a fer!  
Hi poso sucre, al te?  
Li agrada així?

**CE:** Quin festí!  
**P:** Sense fi!  
**CE:** Quin festí!  
Quin festí, quin festí,  
per servir-la som aquí.  
En deu anys no hem tingut cap convidada  
i ara sí!!  
Aquest sopar serà  
quelcom bo i refinat.  
I a la llum dels canelobres  
servirem, per fi, les postres.  
Mos a mos,  
plat per plat,  
fins cridar:  
«Ja m'he atipat!!».  
Cantarem algun bressol per 'nar a dormir.  
I podrà descansar,  
després d'aquest sopar,  
d'aquest festí!  
Quin festí!  
Quin festí, quin gran festí!!!

## 6. El Genet sense Cap [LA LLEGENDA DE SLEEPY HOLLOW]

**Fornit Lladruc (F):** *Us vull explicar allò que sé que és veritat,  
i que ocorre quan el sol ja s'ha posat.*

*Fantasmes, bruixes i esperits  
passegen i ens espanten a mitjanit.  
N'hi ha amb banyes  
i ulls vermells  
banyats en sang de les entranyes.*

**Dona 1:** *I n'hi ha de prims.*

**Dona 2:** *I n'hi ha de vells.*

**Fantasma:** *I n'hi ha que han perdut la seva pell!*

**F:** *Oh, amic, creu-me que és tot un espant  
allò que passa a la nit de Tots Sants!!*

*Per la nit de Castanyada no has d'anar  
ni a passejar ni a caminar.  
Fantasmes hi ha, i tothom sap  
que el pitjor d'ells és el genet sense cap.*

**Vilatans (V):** *És cert, és cert, és el genet!*

**F:** *Quan per la nit va cavalcant,  
porta el seu cap en mà alçant.  
Fins i tot en Satanàs  
té por i es senya amb el seu braç.*

**V:** *Correu, correu, sortiu del pas!!*

**F:** *El Dimoni també li tremola.*

**V:** *Li tremola i li fa un quequeig!*

**F:** *Va perdre el cap i ara ha de trobar...*

**V:** *...un de nou que no li quedi pas lleig.*

**F:** *Cansat, cremat, la flama ha encès  
flama infernal i ha promès  
de tallar, la nit d'enguany,  
un coll ben llarg i cloure el plany.*

**Dones (D):** *Li agraden petits, li agraden rodons.*

**Homes (H):** *Li agraden negres, blancs, marrons,...*

**V:** *...verds o grocs o tant se val!*

**F:** *Ell vol el cap d'algun mortal.*

**Fornit Lladruc i Vilatans – Tots - (T):** Per Tots Sants, se'l veu cavalcar  
rere aquell qui vol decapitar.

**F:** Et deixa el cos tot fet un nyap!

L'esperit del genet...

**T:** ...sense caaap!!

**F:** *Si encara més proves us he de donar,  
us diré que fa un any me'l vaig trobar.  
I precisament si ara segueixo viu  
és perquè vaig córrer cap el pont que creua el riu.  
Córrer cap al pont és el que heu de fer!*

**V:** Allà s'acaba el seu poder!!

**F:** Així que aquesta nit, en retornar,  
creuin el pont sense trigar.  
Ell s'amaga on és fosc;  
mireu-lo!! És allà!! Al bosc!!

**D:** Per Tots Sants, se'l veu cavalcar

**H:** rere aquell qui vol decapitar.

**T:** Et deixa el cos tot fet un nyap!

L'esperit del genet sense caaaaaaap!!

## 7. La Cançó de l'Home del Sac [MALSON ABANS DE NADAL DE TIM BURTON]

**Home del Sac (H):** *Bé, bé, bé, bé, bé... Què hi tenim, aquí?  
Santa Claus, eh? Uuuuh... Caram, quina por!!  
Així que tu ets el tio de qui tothom parla... Ha, ha, ha, ha!!*

Fas broma, fas broma;  
no puc creure el que veig!  
Em prens el pèl, això deu ser!  
No pot ser pas tan lleig!  
Quin paio més iaio;  
no sé què és el millor...  
Me moro de tant riure,  
porteu ràpid un doctor!!  
Quan és l'Home del Sac qui diu  
que algun problema hi ha,  
tens sort si continues viu.  
Jo sóc l'Home del Sac!  
Si encara no tremoles,  
aprèn bé la lliçó;  
és l'última vegada  
que escoltes la cançó.

Uooh!  
Uooh!  
Uooh!  
Perquè sóc l’Home del Sac!!

**Esquelets (E):** Uooh!  
Uooh!  
**Ratpenats (R):** Uooh!  
**E i R:** Perquè ell és l’Home del Sac!!

**Santa Claus (S):** Més val que m’alliberis,  
o en veuràs les conseqüències.  
Els nens tenen paciència,  
però no vull que els esveris.

**H:** Ha! Quin riure! Fa gràcia!  
Aquesta sí que és bona.  
De tant que ric, m’ofego!  
Que calli ja una estona!  
És divertit! I com me ric!  
I ploro de valent...  
I ara, si em disculpes,  
me n’he d’anar un moment.

**S:** *On vas?*

**H:** *Vaig a passar-m’ho bé...*

Uooh! El so de moure els daus  
per mi és música del cel!  
Aquí les trampes les faig jo,  
i no em prendràs el pèl!  
És molt millor, confessaré,  
quan hi ha vides en joc.  
La meva no,  
per ser qui sóc,  
però a tu et falta molt poc!

**S:** Deixa’m anar,  
o seràs el responsable  
d’aquest acte atroç!!

**H:** Ei, *tio!* Col·lega,  
que no entens la cançó?  
Potser no te n’adones  
de la teva situació.  
No tens escapatòria,  
ja s’ha acabat el joc.  
Perquè sóc l’Home del Sac,  
i tu no vas enlloc.

## 8. El Segrest d'en Santa Claus [MALSON ABANS DE NADAL DE TIM BURTON]

**Tots (T):** *Segrestar en Santa Claus?*

**Nyec (N):** *Ho vull fer jo!*

**Puça (P):** *Triem-ho a sorts!*

**Poll (p):** *En Jack voldria veure 'ns junts.*

**P:** *Som un equip!*

**N:** *Sense rival!*

**T:** *Som immortals!!*

La, la!!

Raptar en Santa Claus,  
el segrestaré.

Tanco i llenço la clau,  
i que ho passi bé!

**p:** Jo li penso preparar  
un esquer ben encapsat;  
guaitaré, i quan ell l'ensumi,  
sortiré i el tancaré!

**N:** Doncs jo he pensat un pla millor  
per enxampar aquell vell bacó.  
Farem un brou amb julivert  
i el cuinarem fins fer-lo puré!

**T:** Hem de llençar-lo al mar,  
amb molts de taurons.  
Dins de la xarxa va,  
bon viatge, doncs!

**p:** I en arribar l'Home del Sac...

**T:** ...allò que resti enllestirà.  
Segur que es posa tan content,  
que tot se'l crupirà!!  
Uiiiiiii!!

**N:** Jo proposo d'engegar-li  
amb aquest canó d'aquí.  
Esperem que obri la porta,  
i que exploti en mil bocins!!

**p:** Pensa, estúpid, que si explota,  
en podem perdre algun tros.  
Si després en Jack no el troba,  
**p i N:** ens estovarà mil cops!

**T:** Raptar en Santa Claus,  
el segrestaré.  
Mil plantofades jo  
**p i N:** li propinaré.

A l’Home del Sac servim perquè és un cruel castigador,  
i creu-me que avenir-se amb ell sempre és el millor!

**P:** Quina sorpresa s’endurà!  
Segur que ens recompensarà.  
**T:** I ens farà per berenar  
sandvitx de ratpenat! Mmmm!

Som els seus sequaços i, amb tota la bondat,  
volem fer-li servei i ser d’utilitat!

**p:** Què s’empatollen aquests rucs?  
**P:** Jo no sóc ruc!  
**N:** Això tu!  
**p:** Calla!  
**N:** Tonta!  
**p:** Va, senti, que se m’acut  
el més brillant de tots els trucs.  
Li enviarem aquesta caixa  
perquè hi faci un bon cop d’ull.  
La caixa s’obre lentament,  
i amb molt de compte, veus què bé?

**T:** A en Santa Claus li saltaran  
els escorpins fins a les dents!

Raptar en Santa Claus,  
el segrestaré.  
L’amagaré 100 anys  
per fer-lo malbé!  
O dins d’un sac ‘nirà  
i el llencem al riu.  
Si algú el gosa trobar,  
ja no hi serà viu!  
Raptar en Santa Claus,  
l’hora ja ha arribat.  
Prepara’t, rabassut,  
per ser segrestaaaaaat!!

## 9. Fes-li un Petó [LA SIRENETA]

**Sebastià (S):** *Primer hem de crear... l'amor.*

*Percussió.*

*Acords.*

*Vent.*

*Mots.*

Ella s'asseu  
enfront de tu, al davant teu.  
No li has sentit la veu,  
però quelcom et crida.  
I no saps la raó  
però et mors per intentar  
de fer-li un petó.

**Eric (E):** *Has sentit alguna cosa?*

**S:** *Sí!*

**Ànecs (a):** *T'agrada.*

**S i a:** *Mira-la, saps prou que ho fas.  
Creus que a ella li agradaràs,*

**S i Flamenc (f):** *per què no preguntes?  
I no et cal dir cap mot,  
pregunta amb una acció  
i fes-li un petó.*

**S:** *Canteu amb mi.*

**Gripaus (g) i S:** *Txa-la-la-la-la-la,  
vinga, noi!  
Estigues més cofoi  
i fes-li un petó.*

*Txa-la-la-la-la-la,  
vergonyós!  
Quin fet més horrorós,  
perdre el destí amorós.*

**E:** *Saps? Em sap molt greu no saber el teu nom.  
A veure si l'endevino... És... Montserrat? Ha, ha, ha, ha!  
D'acord, no. He... Potser... Diana? Raquel?*

**S:** *Ariel!! Es diu Ariel!!*

**E:** *Ariel? Ariel!? Mmh... Un nom molt maco. Bé, doncs... Ariel.*

**S:** Ara és l’hora,  
flotant en aquest llac blau.  
No siguis babau, sisplau,  
demà no podràs.  
No t’ha dit res, no,  
i no ho farà si no  
li fas ara un petó.

Txa-la-la-la-la,  
no tinguis por  
d’obrir el cor a l’amor:  
va, fes-li un petó.

**C:** Uoh, uoh!

Txa-la-la-la-la-la,  
vinga, va!  
Que no et mossegarà!  
Tu fes-li un petó.

**p:** Uoh, uoh!

Txa-la-la-la-la-la,  
ei, minyó!  
Escolta la cançó  
que diu: «fes-li un petó».

**f:** Uoh, uoh!

Txa-la-la-la-la-la,  
melodiós  
és el moment millor  
per fer-li un petó.

Un petó.

Un petó.

Un petó.  
*Vinga va!!*  
Un petó!!

**Scuttle (s):** Ia, ia, ia.  
Ia, ia, ia.

**Peixets (p):** Ia, ia, ia, ia, ia, iaa...

**Cor (C):** Txa-la, txa-la-la.  
Txa-la, txa-la-la.

**s:** Ia, ia, ia, ia, iaiaaaaaa.

**C:** Un petó.

**s:** Iaa, ia, iaa, ia, iaiaaaaaa.

**C:** Txa-la, txa-la-la.

Txa-la, txa-la-la.

Un petó.

**C:** Txa-la, txa-la-la.

Txa-la, txa-la-la.

**s:** IA, IA, IA, IA, IA AAAAARGH!!!

**C:** Un petó.

**s:** Ia, ia, ia, ia, ia, iaiaaaa.

**C:** Txa-la, txa-la-la.

Txa-la, txa-la-la.

Un petó.

**f:** Tu fes-li.

**f:** Per què no?

**f:** Has de fer-li.

**g:** Un petó.

## 10. *Les Poissons* [LA SIRENETA]

**Xef Louis (X):** *Mmh, mmh, nouvelle cuisine,  
les Champs-Élysées,  
Maurice Chevalier.*

*Les poissons, les poissons.  
Oh, la, la, les poissons!  
Com m'agrada  
cuinar peixos morts.  
Primer els caps tallaré,  
i l'espina els trauré.  
Ah, mais oui,  
c'est délice per a mi!  
Les poissons, les poissons.  
Hi, hi, hi!! Ho, ho, ho!!  
Amb la fulla els parteixo en dos.  
Els budells faig sortir,  
i gaudeixo en fregir,  
perquè estimo la pesca  
a morir.*

*Avui vull temptar el paladar  
preparant un marisc singular.  
S'aplana el llobarro amb un mall,  
després s'acoltella,  
s'escorxa i es llesca,  
finalment es frega  
amb una mica de sal.*

*Zut alors! Me'n descuidava un!*

*Sacrebleu!  
Com ha estat,  
que he deixat oblidat  
aquest cranc, succulent i petit?  
Quel dommage!  
No senyor!  
A la salsa aniràs;  
i afegim, de farina,  
un pessic.  
Et farceixo de pa,  
no et fa mal, perquè ets mort.  
Certament, has tingut molta sort;  
doncs tindràs escalfor  
mentre bulls al meu foc,  
fent xup-xup, *mon poisson.*  
Adieu!!*

## 11. Els Sinistres Fantasmes Riallers [LA MANSIÓ ENCANTADA]

**Oncle Theodore (O):** Quan la cripta cruix  
amb molt de garbuix,

**Resta<sup>1</sup>(R):** molts fantasmes sense enuig

**O:** es materialitzaran

**R:** i feliços cantaran.

**Tots (T):** És l’immortal, que fa vida social!!

**O:** No t’has d’amagar o apareixerà

**R:** un monstre sonat vora el teu costat.

**O:** S’asseurà, va disfressat

**R:** i de por et vol fer un esclat.

**T:** És l’immortal, que fa vida social!!

**O:** Quan la lluna és sobre l’arbre espès

**R:** hi ha molts morts, n’arriben més.

**O:** Tenen ulls vermells de sang.

**Bernat Bony (B):** Fan un crit

**R:** harmonitzant.

**T:** És l’immortal, que fa vida social!!

**O:** Quan sentis, profund, el toc de difunts

**R:** brillaran esperits amb llum.

**O:** Restes que no troben pau

**R:** s’alcen i munten sarau.

**O:** Muaahahahahahaha!!

**T:** És l’immortal, que fa vida social!!

És l’immortal, que fa viidaaa soociaaaal!!

---

<sup>1</sup> El quinteto de bustos cantarines está compuesto, de izquierda a derecha, por Pau P. Picat, Bernat Bony, Ricard del Rom i el primo Algernon –que no aparece en mi vídeo–. A un lado, medio tumbado y roto, yace el tío Theodore, la voz principal del vídeo. Estas son las versiones catalanas de los nombres que yo mismo propuse.

## 12. Veig la Llum [EMBOLICATS]

**Rapunzel (R):** Tant de temps miro a la finestra.

Anys vivint fora, des de dins.  
Tot el temps cega i sense entendre  
que hi ha molts camins.

Ara sóc sota les estrelles.  
Ara sóc sota els fanalets.  
Ara veig, amb ulls ben nets,  
que sóc on he de ser.

I per fi ja veig la llum,  
i la boira ja s'escampa.  
I per fi ja veig la llum  
i del cel s'escapa el fum.

Hi ha caliu, claror i perfum.  
El món m'ha canviat algú.  
Tot d'un cop sembla diferent,  
ara que ets aquí.

**R:** *Jo també tinc una cosa per tu. Te l'hauria d'haver donada abans, però... tenia por.  
Però és que... ja no tinc por. M'entens?*

**Flynn (F):** *Començo a entendre't.*

**F:** Tant de temps perseguint un somni.  
Anys vivint ombres i foscor.  
Tot el temps cec i sense entendre  
les coses com són.

Ella és una nova estrella.  
Ella és astre terrenal.  
Si és aquí, és cristal·lí  
que el somni puc complir.

**R i F:** I per fi ja veig la llum,  
**F:** i la boira ja s'escampa.  
**R i F:** I per fi ja veig la llum  
**R:** i del cel s'escapa el fum.

**R i F:** Hi ha caliu, claror i perfum.  
El món m'ha canviat algú.  
Tot d'un cop sembla diferent,  
ara que ets aquí.  
Veig en tu la llum.

### 13. Jo Puc Somiar [EMBOLICATS]

**Rapunzel (R):** *És que mai heu tingut un somni?*

**Pinxo del Garfi (G):** *Jo... vaig somiar... un cop.*

Sóc dolent, vil i pervers  
i amb menyspreu cargolo el gest,  
i amb violència he tacat la pista.  
Però malgrat fer tanta guerra,  
i dur un garfi a la mà esquerra,  
jo sempre he desitjat ser pianista.

Em pots veure a l'escenari fent de Mozart.  
I tocant, les notes faig volar!!  
Vull que em tinguin por, i tant!  
Però pel meu talent nefand.

*Gràcies!*

Perquè també, en el fons,  
jo puc somiar.

**Cor de Pinxos (P):** Ell pot somiar,  
ell pot somiar.

**G:** Prou que ho sembla, però no sóc cruel ni malvat.  
Tot i que dono pallisses  
sóc d'aquells dels qui somien.  
I com qualsevol altre  
puc somiar.

**P:** Uh, uh, uh, uh, uh.

**P:** Laa, la, la, la, la.  
La, la, la, la.  
La, la, la, laaa.

**Pinxo Nassut (N):** Tinc cicatrius, bonys i blaus,  
i la pell, de vella, em cau.  
I de la cara no farem menció...  
Però malgrat sis dits veuràs,  
el meu goll i el meu nas,  
un dia vull tenir una relació.

Jo m'imagino amb una maca senyoreta,  
i remo en una barca vora el riu.  
Tot i ser un pocavergonya,  
vull amor, no estic de conya.  
Perquè també, en el fons,  
jo puc somiar.

Jo puc somiar,  
jo puc somiar.

**P:** Ell pot somiar.  
Ell pot somiar.

Sé que un dia és l’amor qui triomfarà!  
Tinc un rostre horripilant,  
però per dins hi ha un nen somiant.  
I com qualsevol altre  
puc somiar.

**P:** En Tor vol retirar-se i ser florista.  
En Gunther interiors sap dissenyar.  
L’Ulf vol fer de mim,  
l’Àtila fa pastes sublimes;  
fer ganxet,  
cosir vol  
o amb titelles fer un guinyol.

**G:** I en Vladimir fa col·leccions amb unicorns...

*I tu, què?*

**Flynn (F):** *Perdó?*

**N:** *Què somies?*

**F:** *No, no, no. Ho sento, tios. Jo no canto.*

Els meus somnis són comptats,  
i molt menys delicats,  
i ocorren en llocs assolellats.  
Una illa compraré,  
per fi sol descansaré!  
Amb piles de diners i bronzejat!

**R:** Jo puc somiar,  
jo puc somiar.

**P:** Tu pots somiar.  
Tu pots somiar.

Només vull els fanalets veure brillar.  
I m’alegra el temps que corre  
estant lluny d’aquella torre.  
Com tots aquests companys  
jo puc somiar.

*Sí!!!*

**P:** Tu pots somiar,  
es pot somiar,  
Diferents entre nosaltres no som pas.

ell pot somiar,  
podem somiar!!

Vine i veuràs!!

Digue'ns bèsties,  
**G:** sàdics!

pèrfids,

**N:** Però també optimistes fàcils,  
**P:** perquè també, en el fons,  
podem somiar.

**G:** Jo puc somiar.

**N:** Jo puc somiar.

**P:** Jo puc somiar.  
Jo puc somiar.

Jo puc somiar.  
**R:** Jo puc somiar!

**Tots (T):** Sí, també en el fons  
podem somiar!!!

**14. Això és l'Amor [LA VENTAFOCS]**

(Traducción: 16/06/2013)

**Ventafocs (V):** Mm-mmmh.  
Mm-mmmh.

Això és l'amor,  
mm-mmh,  
això és l'amor.  
Això que he esperat tant de temps.

Estic radiant,  
mm-mmh,  
i aquest instant  
**V i P:** se m'obren les portes del cel.

**Príncep Enric (P):** i aquest instant...

**V:** El cor em diu,  
mm-mmh,  
que puc volar  
**V i P:** i estels amb la mà acaronar.

Això és el miracle que,  
somiant, he fet més fort.

**V:** Mm-mmmh.  
**P:** Mm-mmh.

**V i P:** Això és l'amor.

**15. La Festa del Jardí [L’ALÍCIA AL PAÍS DE LES MERAVELLES] (14/01/2014)**

**Rosa Vermella (R):** *Cantarem “la Festa del Jardí”. Perquè parla de nosaltres. Lliura’ns el to, lliuri.*

**Lliri (LL):** Laaaaa...

**Pensaments (P):** Mimimimimimimimi...

**Margarida (M):** Lala, lalalala, lalala.

**Conillet (C):** Ah, ah ah ah, ah ah ah.

**Dent de lleó (D):** Bom, bobom, bom.

**D:** Bom.

**P:** Pa pam.

**D:** Bobom.

**Cor (C):** U-uh, u-uuuh uuuh.

**P:** Pam, pam papampam.

**D:** Bom.

**P:** Pa pam.

**D:** Bobom.

**C:** U-uh, u-uuuh uh.

**P:** Pam, pam papampa.

**Totes les Flors (F):** Papallones i tulipes es besen  
quan el sol fa un raig daurat diví.  
A les flors de nit els costa, però es lleven  
per la festa del jardí.

**C:** Uh, uuuh.

**P:** Uuh, uuuh, hi ha narcisos presumits i trapelles,  
i violetes que entonen així.

**F:** Els dents de lleó i els lliris tigre  
es desitgen al jardí.

**C:** Les flors ja són aquí.

**F:** Hi ha erugues que es barallen  
i un cavallet balanci,  
i mandroses margarides que badallen amb delit.

**P:** Pots aprendre de les flors moltes coses;  
del romanç en saben el destí.

**C:** Uuh, uuuh.  
Uuh, uuuh, uuuh.

**Rosa Blanca (B):** Aah, aah, l’experiència de l’amor i la joia  
**B i F:** és a la festa del jardí.

**(Instrumental)**

**C:** Vine a la festa del jardí,  
la festa del jardí.

**Alícia (A):** Pots aprendre de les flors moltes coses;  
del romanç en saben el destí.  
L'experiència de l'amor i la joia  
(desentonant) Eh!...

**B i F:** ...la festa del jardí.

**C:** Ooh oooh,  
aaaaaah.

**16. A Nova Orleans [LA PRINCESA I EL GRIPAU] i Tornada Final (17/04/2014)**

**Narrador (N):** Ben al Sud hi ha una vila,  
plena de germans negres,  
on les dones són ben boniques  
i els cavallers s'entreguen.

**TORNADA  
(Cançó Final)**

**Tiana (T):**

Hi ha música de bon matí,  
que continua tota la nit.  
I aquest ritme, escolta el que et dic,  
et farà ballar i moure el melic.

Ben al Sud hi ha una vila,  
plena de germans negres,  
on les dones són ben boniques  
i els cavallers entreguen.

Porta amics, 'neu baixant!  
Quins colors tan llampants!!  
La flaire més dolça del teu voltant  
trobaràs a Nova Orleans.

Hi ha música sempre aquí,  
que continua tota la nit.  
I aquest ritme, escolta el que et dic,  
et farà ballar i moure el melic.

Hi ha màgia de soca-rel.  
Vés amb compte, et poden prendre el pèl!  
Pots guanyar o perdre o buidar-te les mans,  
t'ho trobaràs a Nova Orleans.

Porta amics, 'neu baixant!  
Quins colors tan llampants!!  
La flaire més dolça és al voltant...  
La màgia es troba a Nova Orleans.

Ei, company! Frena el pas!!  
Vine amb 'naltros i ja veuràs!  
Tots 'nem a l'altre barri, però cal viure abans,  
i pots fer-ho a Nova Orleans.

Entre les mansions  
dels nous rics “forrats” pel sucre i farcits de cotó,  
gent rica, gent pobra, tot somiant.  
Troba el teu somni a Nova Orleans.

**17. La Carrera en Comitè [L’ALÍCIA AL PAÍS DE LES MERAVELLES] (22/05/2014)**

**Dodo (D):** Corre, empaita,  
mou-te i guaita,  
vine a veure el què.  
Res pot ser més sec que la carrera en comitè!

No té solta  
donar voltes  
sense cap sentit,  
però si participes  
en trauràs un bon partit.

L’empaitament va començar demà al matí!!  
Però, buscant la meta, arribarem ahir a la nit.

Cap enrere, dins o fora, amb o sense esforç;  
no hi ha guanyadors en aquest cercle rellis(cós).

Corre, empaita,  
mou-te i guaita,  
vine a veure el què!  
Res pot ser més sec que la carrera en comitè.

**18. Faig tard! [L’ALÍCIA AL PAÍS DE LES MERAVELLES] (22/05/2014)**

**Conill Blanc (C):** Faig tard! Faig tard!  
Arribo amb molt retard!  
No tinc pas temps de saludar;  
faig tard! Faig tard! Faig tard!

No, no, no, no, no, no, no!  
Estic endarrerit!  
I en un bon embolic!  
No tinc pas temps de saludar;  
faig tard! Faig tard! Faig tard!

**19. És la Nostra House! [EL CLUB DELS MALVATS] (30/06/2014)**

**Jafar (J):** *És mitjanit, i tinc un truc reservat pel Mickey Mouse.*

**Úrsula (U):** *Xist!*

**J:** *Ho sento, no volem ser uns malvats avorrits per Halloween, saps?*

**Mickey Mouse (M):** *Molt bé, amics! Canviem totalment de registre...*

**Cruella De Vil (C):** *Llums fora!*

**M:** *Eh?*

**J:** *Molt ben dit, Mickey! Avui és Tots Sants, te'n recordes? I amb el toc adient...*

Aquest podria ser

**C:** un club amb cares fresques;

**U:** diversió,

**Capità Garfi (G):** embolics...

**Hades (H):** ...i amb un grapat de bons amics!!

**C:** En aquest club malvat

**G:** ‘nem per feina de bon grat.

**J, G, C i H:** La història ens marca un nou destí:

**J, G, C, H i U:** la *House of Mouse*...

**U:** ...s’acaba aquí!!

*(Tots riuen maquiavèl·licament.)*

**J, G, C, H i U:** És nostra ja!

**Tots:** La nostra *house*!!

**Sinistres Fantasmes Riallers, Anastàsia i Drizella Tremaine:** Aquest fet no has d’ignorar,

**Pete (P), pirates del Capità Garfi (p) i sequaços de Malèfica:** tota porta

**Sinistre Fantasma Rialler:** es tancarà!!

**Tots:** La nostra *house*!!

**p:** Brindeu murrís i matons,

**Moires (m):** que ara som els amfitrions

**Tots (especialment Kaa, Banzai i la Reina de Cors):** a la nostra *house*!

**Si i Am:** Els gatets set vides podem miolar.

**Malèfica:** I les reines ens fem respectar.

**Xernabog (X):** *M’encanta el teu treball.*

**Kaa (K):** No tindràs problemes, has de confiar...

**Reina de Cors (R):** Si ja has jugat,

**Naips (N):** escac i mat!

**R i N (i J, G i K):** Si no tens carta, és el comiat!!

**Tots:** És nostra ja!

**Pena i Pànic:** Què s’empesca?

**Tots (especialment X i el Llop Ferotge (LL)):** La nostra *house*!!

**p:** Quina gresca!

**H:** Per encendre l’amistat

**m:** amb les dones.

**R:** Talleu-les el cap!!

**Tots:** La nostra *house*!!

**LL:** Quina festa!

**Tots:** Vine, uneix-te a fer el talòs.

**(i R):** Sols s’accepta al cruel, malvat i feroç!!

**C:** *Atrapeu aquells cadells!*

**G:** *Bon vent i barca nova, Mickey!*

**U:** *Comença a passar, Minnie!*

**J:** *Aneu-vos-en a passeig!*

**Tots:** És nostra ja!!

Mai no torneu a entrar.

La nostra *house*!!!

## 20. **Bella i Bèstia Són [LA BELLA I LA BÈSTIA]**

(20/11/2014)

**Senyora Potts (P):** Sento una cançó  
vella com el temps.  
Parla l’argument  
d’un gran sentiment  
com el mar d’immens.

Un canvi sobtat  
a tots dos confon;  
neix de l’amistat  
un petit esclat.  
Bella i Bèstia són.

Sempre passa igual;  
l’ànima alça el vol.  
Sempre neix l’amor,  
i és tan cert que és fort  
com que surt el sol.

Senten la cançó,  
troben els seus cors.  
I en enamorar  
veus que pots canviar  
tots els teus errors.

Ben cert com el sol  
que ens dóna escalfor,  
és el cor qui ens diu  
que tot l’atractiu  
és a l’interior.

Senten la cançó,  
sona arreu del món,  
Bella i Bèstia són.

*Ves-te’n ara mateix al rebost, Xip.  
Ja és hora de dormir. Bona nit.*

**21. Cançó del Sabó // Brr, brr, brr! [LA BLANCANEUS I ELS SET NANS]  
(12/01/2015)**

**Rondinaire (R):** *Bah! Dones!!*

**Savi (S):** *Valor, senyors! Valor! N-n-no us poseu nerviosos!*

**Rialler (Ri):** *Caram! És molla!*

**Al·lèrgic (A):** *Brr!! I és freda!!*

**Tímid (T):** *No ho farem pas, oi, Savi?*

**S:** *Bé... És p-p-per aconseguir la princesa!*

**Ri:** *Ha! Jo ho faré per ella!*

**Tots els Nans excepte el Rondinaire (N):** *I jo!*

**R:** *Bah! Els seus tripijocs ja comencen a fer efecte! Però us aviso: doneu-li el dit i es prendrà la mà!!*

**S:** *No l'escolteu, al Rondinaire. Vinga, senyors, vinga.*

**A:** *Com de fort ens freguem?*

**Dormilega (D):** *La barba s'encongeix?*

**Ri:** *A dins ens fiquem?*

**T:** *Ens hem de rentar allà on no es veu també?*

**S:** *Ara, ara. No us atabaleu.*

Feu un pas al front,  
no cal tots de cop,  
i les dues mànigues  
poseu-les a lloc.  
Fregueu-vos la cara  
i feu un bon glop,  
fent: «brr, brr, brr!»

‘Gafeu el sabó  
i, sense enrenou,  
en feu una escuma  
i quan en tingueu prou,  
amb les mans plenes d’aigua  
fregueu-vos de nou,  
fent: «brr, brr, brr!»

El moll molt mulleu  
i el cap capbusseu.  
Amb cura escureu,  
i un xic xipolleu!

Potser sereu freds,  
ben xops i humits,  
però haureu d’admetre  
que és divertit!

Si faig molt d’esquitx  
i als ulls no m’hi veig,  
em trec el brusó,  
que no quedi lleig.

**R:** Sembleu velles xarugues  
fent el safareig,  
fent: «brr, brr, brr!»  
*Bah!*

*Ha! Lo pròxim serà sonat! Us lligarà les barbes amb cintes roses... i fareu ferum  
d’aquella aigua anomenada... perfum! Bah! (Escup.)*

(Irònic.) *Hum! Quin ramell més delicat! Sembleu lliris aquàtics! M’agradaria veure com algú  
intenta rentar-me a mi, si jo no ho vull!*

**S:** *Ehem!*

**Ri:** *Ha, ha, ha, ha!*

**S:** *Agafeu-lo!!*

**R:** *Ei!! Deixeu-me anar!! Què carai feu? Què us heu pensat?*

**S:** *Vinga, vinga! Porteu-lo a la banyera, a la banyera! Ràpid, ràpid! A la banyera!*

**R:** *Deixeu-me anar, colla de ganàpies!!*

**S:** *Vinga, vinga, tot d’una! Poseu-lo dins! Jo l’aguanto!*

**R:** *Ximpls!! Tronats!! Deixeu-me anar!!*

**S:** *No, Ruquet, no el pugis! Deixa’l anar!*

*Porta el sabó!!*

Freguem-lo ben fort,  
i no es pot negar  
que serà ben bufó  
quan s’hagi eixugat.

**N:** Per ànima i cos  
estàs ben rentat,  
fent: «brr, brr, brr!!»

**T:** *Fa molt de goig!*

**A:** *Fa olor de... petúnies!!*

**Ri:** *El reietó de la casa!*

**R:** *Me les pagareu totes, galifardeus!!*

**Blancaneus (B):** *A sopar!!*

**S:** *A sopar!*

**N:** *Visca!!*

**R:** *Brr, brr, brr!! Bah!!*

**22. A l'altre Barri hi tinc Companys [LA PRINCESA I EL GRIPAU] (16/10/2015)**

**Lawrence (L):** *Altesa! Està prou clar que aquest home és un farsant. Convindria que anéssim a un lloc molt més...*

**Dr. Facilier (F):** Més val que no em menyspreïs, rabassut!  
Parla amb més respecte, capsigrany...  
Ara ets al meu món,  
no al teu món.  
I a l'altre barri hi tinc companys...

**Ombres (O):** A l'altre barri hi té companys...

**F:** *D'això en diem “eco”, senyors. És quelcom que tenim aquí a Louisiana, un truc de saló. No s'esverin.*

Seguin a la taula,  
treguin-se els barrets,  
i si es relaxen jo podria fer el que vull;  
els tindrè distrets.

Puc llegir el futur  
i el puc deixar capgirat.  
Em puc endinsar en ment i cor...

*Perquè tu tens cor, oi, Lawrence?*

... I fer els somnis realitat.

Punxo nines,  
tinc gallines,  
capses plenes de paranys!  
I a l'altre barri hi tinc companys.

**O:** A l'altre barri hi té companys.

**F:** Tarot, tarot, les cartes van dur  
el passat, el present, i duran el futur.  
Tarot, tarot, agafeu-ne tres.  
Viatja al teu futur amb les tres cartes només...

Vostè, senyor, viu tot creuant el mar;  
reials llinatges va heretar.

*Jo també sóc de la reialesa; per part de mare.*

Vius amb gran glamur...  
però estàs pelat.  
Doncs apa, “pilla” una pubilla amb un pare “forrat”.

*Els papes t’han tallat l’aixeta, eh, faldiller?*

**Príncep Naveen (N):** *Ah, una trista veritat.*

**F:** *Ara haurem de casar-te, però estar lligat no fa per tu. Tu el que vols és ser lliure, i ‘nar saltant d’un lloc a l’altre. Però per ser lliure... et calen calés!!*

Vols calés, vols calés,  
vols bitllets ben verds.  
I quan llegeixo el teu futur  
el color verd sempre hi és.

**O:** Verd, verd,  
verd.

Amb tu, pocatraça, no hi ha gaire a fer;  
t’han trepitjat més que el carrer.  
Ta mare a tu et va trepitjar, i ta germana i ton germà.  
I si et casessis...  
ho faria ta muller.  
Però al teu futur, hi veig venir  
aquella vida que desitges podràs aconseguir.

*Vinga la mà! Què passa, companys? No estrenyeu la mà d’un pobre pecador? Sí...*

Esteu llestos?  
Esteu llees-tos?  
Transformem-ho tot!  
Capgirem-ho tot!  
Metamorphosem-ho tot!

**Ninos de Vudú (NV):** Esteu llestos?

Transformem-ho tot!  
Capgirem-ho tot!

Pots sentir-ho?

Canvies,  
canvies,  
canvies, i tant!  
Ja no hi haurà més planys.

Però si n’hi ha,  
no vingueu a mi!  
‘Neu a l’altre barri on hi tinc companys!!

**NV:** Tindràs el que vulguis!  
Però perdràs el que tens!

**23. Una Mica de Sucre [MARY POPPINS]**

(12/03/2017)

**Mary Poppins (M):** *A cada feina que s’ha de fer hi ha alguna cosa divertida. Només cal trobar-la i... PAM! Es converteix en un joc.*

I cada tasca que has de fer  
alegre podrà ser.  
Un joc, si ho vols,  
farà el treball més dolç...

Una mica de sucre diu que fa passar el xarop.  
Que fa passar el xarop,  
fa passar el xarop.  
Una mica de sucre diu que fa passar el xarop;  
te l’empasses tot d’un glop!

Quan el pit-roig el seu niu fa  
té molt poc temps per descansar,  
i duu trossets de branques i cordills.  
I mentre posa tant d’afany,  
cofoi i amb joia va piulant;  
i la cançó  
farà el treball més bo...

Una mica de sucre diu que fa passar el xarop.  
Que fa passar el xarop,  
fa passar el xarop.  
Una mica de sucre diu que fa passar el xarop;  
te l’empasses tot d’un glop!

L’abella el nèctar va buscant  
de cada flor que troba al camp.  
Alça el vol, i contenta va bronzint.  
Perquè una gota d’elixir  
de cada flor treu el neguit.  
I així,  
veuran,  
la feina no dol tant...

Una mica de sucre diu que fa passar el xarop.  
Que fa passar el xarop,  
fa passar el xarop.  
Una mica de sucre diu que fa passar el xarop;  
te l’empasses tot d’un glop!

**24. Supercalifragilisticexpialidoric [MARY POPPINS]**

(12/03/2017)

**Mary Poppins (M):** És... supercalifragilisticexpialidoric,  
malgrat sembli estrany, estrofolari o estrambòtic.  
Si ho dius amb veu alta, trobaràs que no és gens lògic!  
Supercalifragilisticexpialidoric!!

**Cor (C):** Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!

**Bert (B):** Em feia por pronunciar un mot  
quan era molt petit.  
El pare el nas, d'un mastegot,  
em va deixar atordit.  
Però un dia vaig aprendre un mot  
que va salvar el meu nas;  
tant llarga és la paraula  
que cal dir-la pas per pas!

**Tots (T):** Oh! Supercalifragilisticexpialidoric,  
malgrat sembli estrany, estrofolari o estrambòtic.  
Si ho dius amb veu alta, trobaràs que no és gens lògic!  
Supercalifragilisticexpialidoric!!

**Cor (C):** Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!

**M:** Ha viatjat arreu del món,  
i allà on l'ha utilitzat  
me l'han tractat de cavaller,  
i a sobre, espavilat!

**B:** Un compte i un maharajà  
amb qui he parlat també,  
quan aquest mot van escoltar  
em van convidar al te!!

**T:** Oh! Supercalifragilisticexpialidoric,  
malgrat sembli estrany, estrofolari o estrambòtic.  
Si ho dius amb veu alta, trobaràs que no és gens lògic!  
Supercalifragilisticexpialidoric!!

**C:** Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!  
Ai, piru piru pirulin, pirulai!

**M:** *Perquè no intentes dir-la al revés? Ric-do-li-pia-ex-tic-lis-gi-fra-li-ca-per-su. Però potser seria una mica massa, no?*

**B:** *Una mica, només?*

**M:** Si el gat la llengua t’ha menjat,  
tu no t’amoïnis pas.  
Invoca la paraula  
i quelcom a dir tindràs!  
Però fes-la servir amb compte o  
la vida et canviarà-

**Home del Bigoti (H):** *Sap què?*

**M:** *Què?*

**H:** *Li vaig dir a una xiqueta  
i al poc temps ens vam casar!*

**PAM!!!**

*Oh! Però és un encant de dona!  
És...*

**T:** *Supercalifragilisticexpialidoric!*

*Supercalifragilisticexpialidoric!*

**M i P:** *Supercalifragilisticexpialidoric...*

**T:** *Supercalifragilisticexpialidoric!!*

## 25. Molles de Pa [MARY POPPINS]

(13/03/2017)

**Mary Poppins (M):** Cada matí,  
als graons de Sant Pau,  
ja se la veu arribar.  
A la seva manera demana: «Sisplau,  
compri unes molles de pa.

Vinga, alimentin  
aquests ocellets,  
i quedaran satisfets.  
Les cries tremolen  
de fam i de fred.  
Dos monedes els costa només.

Comprin, va, molles de pa.  
Dos monedes sols cal gastar.  
Comprin, va», és el seu cant,  
mentre els ocells el cel van solcant.

Mentrestant les estàtues  
dels sants i els apòstols  
l’observen venent el pa.  
I els llavis de pedra  
somriuen amb força  
si algú se li acosta a comprar.

Els seus mots són simples i pocs,  
i ens arriben al més fons del cor.  
«Comprin, va, tinguin pietat.  
Comprin, comprin, molles de pa.»

Els seus mots són simples i pocs,  
i ens arriben al més fons del cor.  
«Comprin, va, tinguin pietat.  
Comprin, comprin, molles de pa.»

**26. Xim-Xemeneia [MARY POPPINS]**

(13/03/2017)

**Bert (B):** Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerí!

La sort m’acompanya, la sort fa per mi.

Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerú!

Quan la mà t’encaixo, la sort va per tu!

Si em fas un petó,  
la sort és millor!

Tal com va muntada l’escala social,  
l’escura-xemeneies no és gaire alt.  
Però malgrat la cendra, el sutge i el fum,  
cap home a la terra desprèn tanta llum.

Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerí!

La sort m’acompanya, la sort fa per mi.

Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerú!

Quan la mà t’encaixo, la sort va per tu!

**Tots (T):** Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerí!

La sort m’acompanya, la sort fa per mi.

Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerú!

Quan la mà t’encaixo, la sort va per tu!

**B:** Escollo les eines: escombria i raspall.

Netegen la llar i també el fúneral...

**Jane (J):** *Oh, quina por! Aquí dalt és molt fosc...*

**B:** *Què dius ara?! Estàs molt equivocada! Això és el que jo anomeno la porta d’entrada a un lloc encantat...*

Dalt on la boira transforma aquest fum,  
on vius entre estrelles i el terra és ben lluny.

Quan no és del tot dia, i no és del tot nit,

l’escura-xemeneies viu ben feliç.

I guaita tot Londres... dormint amb delit.

**Mary Poppins (M):** Xim xímini, xim xímini, xim xim, xerí!

L’escura-xemeneies és un amic...

**B:** No veuràs colla millor que aquest grup,

que alegres fan: «Xim xim, xerim xim, xerú!»

**T:** Xim xímini, xim xim, xerim xim xerú!!

**27. Els Aristogats [ELS ARISTOGATS]**

(03/07/2017)

**Narrador (N):** Quins són els gats refinats de tot París?

Quins són els gats amb més llarg pedigrí?

Quin gat cap en llits adomassats?

*Naturellement!* Els aristogats!

Quins són els gats amb les cares més formoses?

Quins convidats a les festes glamuroses?

Quin gat sap de l'alta societat?

*Naturellement!* Els aristogats!

Mostren la seva *aristogàticia*

quan passegen sempre amb *gràticia*.

Mostren aire *aristogati* en

el que diuen i el que fan.

L'aristogat mai no és trobat

en carrerons de la ciutat.

I no ha tocat

la brossa del carrer.

Oh, no!

Quins són els gats que es fan el manicur?

No han perpetrat cap falta, cap error.

Per quins gats destapem els nostres caps?

*Naturellement!* Els aristogats!

***(Instrumental)***

Aristogats, sempre ho seran,

fins i tot si els veus passejant.

Sempre orgullosos, allà on van,

dels seus modals tan elegants.

No volten pels terrats;

sempre a locals de gent com cal.

Allunyats dels gats *vulgats*

que hi ha al raval!

Oh, la, la!

Quins marrameus s'assemblen als bons mots?

Qui té trofeus i cap fracàs remot?

Per quins gats destapem els nostres caps?

*Mais naturellement!*

*Mais naturellement, voyons!*

*Oh, mais naturellement!*

Els aristogats!

**28. Setge al Castell [LA BELLA I LA BÈSTIA]**

(12/12/2017)

**Gastó (G):** *Si no sabés la veritat diria que sents alguna cosa per aquest... monstre.*

**Bella (B):** *Ell no és cap monstre, Gastó. Tu, sí!*

**G:** *Està tan guillada com el seu vell pare! La Bèstia s'endurà els vostres fills! Vindrà a buscar-los per la nit!*

**B:** *No!*

**G:** *No podrem descansar fins que el seu cap decori la meva paret. Hem de matar a la Bèstia!*

**Vilatans (V):** *Matem-la! Matem-la!*

**Vilatà 1:** *No voldrà que descansem.*

**Vilatà 2:** *Atacant-nos per la nit!*

**Vilatana 1:** *Sadollant la seva gana  
tot cruspint-se als més petits!!*

**Vilatà 3:** *Causarà estralls a la vila  
si deixem que arribi aquí.*

**G:** *Vilatans,  
ha arribat l'hora!  
Vilatans,  
seguiu-me a mi!*

*Cal marxar  
bosc enllà,  
travessant ombres i boires,  
en camí cap a un malson emocionant.*

*Un castell  
gris i vell  
trobarem a la muntanya,  
on dins, una bèstia estranya està esperant.*

*L'animal té uns ullals que esmicolen,  
i unes urpes amb unghes brutals.  
Fot un bram  
com un llamp.  
Però lluitant,  
vilatans,  
morirà.  
Morirà!  
Mort per fi!!*

**B:** *No! No us ho permetré!*

**G:** *Si no estàs amb nosaltres, estàs contra nosaltres! Porteu al jaio!*

**Maurice (M):** *Traieu-me les mans de sobre!*

**G:** *No podem deixar que avisin aquest monstre!*

**B:** *Deixeu-nos sortir!*

**G:** *Alliberarem a la vila de la bèstia! Qui m’acompanya?*

**V:** *Jo! Jo! Jo!*

Amb un foc

i al galop.

**G:** *Amb valor enfronto aquest perill.*

**V:** *Comptem amb en Gastó per liderar!*

Cal marxar

bosc enllà!

El castell té un malefici,

però la força d’un seguici guanyarà.

És un monstre com una muntanya;

però aviat trobarà el seu destí!

Ja fem cap!

A l’atac!

Ben armats!

Amb els arcs!

Déu ens guia pel combat!!

**G:** *Assejarem el castell i tornarem amb el seu cap!*

**B:** *He d’avisar a la Bèstia! Tot això és culpa meva... Oh, papa, què podem fer?*

**M:** *Calma’t, calma’t. Pensarem la manera.*

**V:** *Quina por!*

Quin esglai!

Ens espanta l’encanteri.

Tot allò que és un misteri ens fa escriuir.

Amb fusells,

amb destrals,

combatrem a l’animal.

Aquesta bèstia criminal

ha de morir!

**Tictac (T):** *Ho sabia! Sabia que era absurd conservar cap esperança.*

**Lumière (L):** *Potser hagués estat millor que ella mai no hagués arribat... Pas possible!*

**Senyora Potts (P):** *És ella?*

**L:** *Sacrebleu! Invasors!*

**T:** *Usurpadors!*

**P:** *I tenen el mirall!*

**T:** *Aviseu l’amo! Si volen brega, els hi plantarem cara. Qui m’acompanya? Ai!!*

**G:** *Podeu prendre qualsevol botí.*

*Però recordeu; la bèstia és per mi!*

**Criats Encantats (CE):** Ben hissat

l'estendard,  
cridarem: «Desperta Ferro!».  
Sense por plantarem cara a un nou perill.

**V:** Tots plegats,  
i amb valor.  
Som francesos de tot cor,  
i no hem comès mai cap error!  
Ha de morir!

**P:** *Dispenseu, amo.*

**Bèstia (Bs):** *Deixa'm estar.*

**P:** *Però, senyor! Estan atacant el castell!!*

**V:** A per ell!  
Mort per fi!

**L:** *Això no funciona.*

**Plomall (Pl):** *Oh, Lumière, hem de fer alguna cosa!*

**L:** *Voilà! Ja ho tinc!*

**V:** Morirà!  
Mort per fi!!

**P:** *Què podem fer, amo?*

**Bs:** *Ara ja tant se val. Deixeu-los entrar.*

**V:** Morirà!!  
Mort per fi!!  
Mort per fi!!!

## CANCIONERO DE LA PELÍCULA *FESTIVAL WALT DISNEY (1986)*

### Transcripciones propias ordenadas según su aparición en la película

#### 1. De tots nosaltres per tots vosaltres

**Narrador (N):** Des de molt lluny us desitgem que tingueu bon Nadal.  
Estem contents d'estar plegats cantant aquesta nit.  
Veniu, correu tots al voltant de l'arbre que hem guarnit.  
Brillen els llums, hi ha molts color, toquen les campanes!

Ding, dang, ding dang,  
vinga a dringar!  
Ding, dang, ding dang,  
per tota la ciutat.

Rient, saltant, cantant, ballant, farem l'espectacle.  
I de tot cor us desitgem que tingueu tots un bon Nadal!  
Un bon!  
Un bon... Nadal!

**Xip i Xap (X):** Avui és nit d'alegria,  
la, la, la, la, la, lalalala.  
Déu és nat a l'establia,  
la, la, la, la, la, lalalala.

A Déu, l'àngel anuncia.  
Lalala, lalala, la, la, la.  
Tot els àngels se'n refien,  
la, la, la, la, la, lalalala.

**N:** Des d'aquí estan tots ben contents, anem fent l'espectacle.  
I de tot cor us desitgem que tingueu tots un bon Nadal!  
Un bon,  
un bon... Nadal!

## 2. Volareu, volareu, volareu! [PETER PAN]

**Cor (C):** Meravelloses cançons  
us duran cap a nous móns.  
Penseu en un bon Nadal,  
en la neu en un trineu.  
Cel amunt anireu!  
Volareu, volareu, volareu!

La lluna us farà claror  
i no us caldran ales, no.  
Els estels us mostraran  
nous camins dalt dels teulats,  
què bé us ho passareu!  
Volareu, volareu, volareu!

Què bonic que fa de veure aquest munt de coses, des d'aquí estant.  
Les sorpreses que sempre heu volgut  
i els somnis que sempre heu tingut.  
Es podran fer tots realitat!

**Miquel (M), parlant:** *Au, vinga, dida!*

**C:** Amb les vostres il·lusions  
visitareu molts racons.  
Cignes podreu cavalcar  
i us podreu emmirallar  
per tot arreu del món!  
Volareu, volareu,  
volareu, volareu, volareu!

**Peter Pan (P):** *És allà dalt, Wendy. El segon estel cap a la dreta i endavant fins el matí!*

Enrere deixeu tristors,  
llàgrimes, plors i dolors.  
Jugareu i cantareu,  
saltareu i ballareu.  
Com us divertireu!  
Volareu! (x12)

### 3. No m'aguanta pas cap fil [PINOTXO]

**Pinotxo (P):** No! No m'aguanta pas cap fil,  
No és com abans-

*Cau.*

**Stròmboli (S):** *Iii! Mira que n'ets, de babau! Ja puc escarrassar-m'hi, ja, que no n'aprendràs mai! (Adonant-se del públic.) He,he, quin minyó més graciós! Que n'és, d'eixerit, oi? Petit, bufó! Ha, ha, ha!*

**P:** No m'aguanta pas cap fil,  
no és com abans, que en duia molts.  
Ara vaig tot sol pel món,  
em moc i no caic mai.

**S:** *Mooooolt bé!*

Saltar, cantar i ballar,  
són coses que faig molt bé.  
Tothom ha de saber  
que a mi no m'amoïna re'.

És una sort 'nar sense fils,  
perquè et pots moure i nar per tot,  
i saltar sense parar.  
Au vinga, som-hi tots!

**S:** *Ho fa bé, el xicot, eh? Ja us ho he dit eh? He! Ha, ha, ha!*

**Titella Holandesa:** Tu no duus fils, t'aguantes sol.  
Estira el braç i agafa'm fort!  
Jo sí que en duc però, si vols,  
els puc plantar per tu.

**Titella Francesa:** No portes fils i pots ballar,  
ton *savoir faire* és "Oh, la, la!".  
Jo sí que en duc, però, *mon amour*,  
me'ls puc tallar *peg* tu.

**Titella Russa:** Sóc d'un país amb neu,  
camps verds i gira-sol.  
Tot i que ballo amb fils,  
jo me'ls puc tallar per tu.

**Ninots russos:** Ei! (x13)

**P:** I jo no porto fils!

#### 4. *Bella Notte* [LA DAMA I EL RODAMÓN]

**Tony:** Aquesta gran nit  
és la nit de Nadal<sup>1</sup>,  
i en diem la *bella notte*.

Mireu el cel  
ple d'estels ben lluents  
en aquesta *bella notte*.

Trobaràs amor prop teu,  
serà un món ple d'encanteris.  
La nit un màgic encant et duu,  
quan qui estimes és vora teu.

**Tony i Joe:** Oh! Aquesta gran nit,  
la més màgica nit,  
és per tu, la *bella notte*.

#### 5. La cançó del treball [LA VENTAFOCS]

**Jaq (J):** *Pobre Ventafocs! Així que té un pessic de temps, aquelles comencen a cridar:*  
«Ventafocs! Ventafocs!».

**Lady Tremaine:** Ventafocs!!

**J:** Ventafocs, Ventafocs!  
Nit i dia, Ventafocs.  
«Fes-nos foc! L'esmorzar!  
Renta plats! A fregar!».

**Ratetes (R):** «A escombrar! Treure el gos!».  
I sempre s'hi escarrassa.

**J:** És «Gira! Puja!» i «Baixa!»,  
«Ves-te'n d'una banda a l'altra».

I com criden:

**R:** «Espavila't,  
Ventafocs!»...

**J:** *Sí... «espavila't»! Sabeu què? La Ventafocs no pot anar al ball.*

**Rateta 1:** *Què?*

**Ratolí 1:** *No hi anirà?*

**R:** *Què dius?!*

**J:** *Ja ho veureu. No hi 'nirà pas. Feina, feina i més feina. No es podrà enllestir el vestit.*

---

<sup>1</sup> La VO no parla de Nochebuena, per lo que se entén que el traductor o traductora de la versió catalana quiso darle una temàtica acorde al contenid de la pel·lícula aiantendo esta referencia.

**Gus (G):** *Po-pobre Ventafocs...*

**Rateta 1:** *Li podem fer nosaltres!*

Podem fer-li, podem fer-li,  
només cal que anem per feina.  
Ja veureu quina sorpresa;  
la Ventafocs se casa.

**R:** I aquest vestit tan maco,  
de fet no costa gaire.  
Cosir-hi un cinturó  
i enmig un llaç ben bufó,  
i podràs anar a la festa, Ventafocs!

Afanyem-nos, afanyem-nos,  
tothom cap al cosidor!  
Una enfilada ben llarga,  
aquí hi ha un llaç bufó.

**G:** Jo el tallaré amb les tisores!

**J:** Jo el cosiré ben cosit!

**Rateta 1:** Cosir-lo és cosa nostra,  
tu guarneix-lo que faci goig.

**R:** I podràs anar a la festa, Ventafocs!

Serà un vestit molt maco!  
Mesurem-lo bé.  
Farem uns bons dibuixos,  
**Rateta 2:** encara cosim i tallem.

**R:** *(Ininteligible.)*

**Rateta 1:** Tiba ben fort, que no s'escapi!

**G:** Ves que l'agulla es clavi.

**J:** No badis, perquè et punxaràs!

**R:** La, la, la, la, lalala.

La, lala, lala.

**Rateta 1:** *Molt bé. Un, dos, tres, quatre, cinc, sis, set, vuit...*

**J i G:** Veureu quin vestit més bonic!

**J:** *Tibeu!*

**R:** *Tibeu, tibeu, tibeu!*

**Rateta 1:** La, la, la, la, lalalala,  
de seguida ho tindrem llest!

Veureu quin vestit més bonic...

**R:** ...que farem!

## 6. La cançó del disbarat [LA BLANCANEUS I ELS SET NANS]

**Rialler (Ri):** M'agrada molt picar de peus,  
però avui rellisco.  
Me'ls he rentat  
i el resultat  
és que ara patino!

**Nans (N):** Sentiu quina cançó?  
Si no té cap ni peus!  
No trobeu que és molt millor  
quan la cantem a veus?

**Tímid (T):** Un cop empaitava un gatet  
damunt d'una branca.  
Quan el tenia  
al costadet,  
va saltar cap a una altra.

**N:** Sentiu quina cançó?  
Si no té cap ni peus!  
No trobeu que és molt millor  
quan la cantem a veus?

## 7. Oh, Ràtigan! [BÀSIL, EL RATOLÍ DETECTIU]

**Ràtigan (R):** *Amics meus! Estem a punt d'embarcar-nos en el més menyspreiable, malvat i diabòlic projecte de la meva il·lustre carrera. Un crim que superarà tots els crims. Un crim que viurà en la infàmia. Demà al vespre Sa Majestat celebra el seu seixanta aniversari. I amb l'ajuda entusiasta del nostre bon amic el Sr. Flaversham, Sa Majestat tindrà una nit que recordarà sempre. La seva última nit i la meva primera com a governant suprem de tot Ratilàndia!!*

Sóc intel·ligent,  
i allò del Big Ben  
va encapçalar un dia tots, tots els diaris!  
I coses grans  
com la feina del pont,  
que a tots els de Londres va fer arrencar en plors.

Sóc forçut de debò!  
Astut i maliciós.  
Dels primers crims en fa molt de temps,  
i ara ja torno a ser aquí.  
Un cop molt més fort,  
l'està posant a punt el meu criminal cervell!

**Esbirros (E):** De debò, dius?  
Pitjor que tots  
aquests orfes que vas ofegar?  
El més dolent dels dolents del món!

Oh, Ràtigan!  
Oh, Ràtigan!  
Tothom et segueix.  
Ràtigan!  
Ràtigan!  
Tu ets el millor criminal!!

**R:** *Gràcies, gràcies.*<sup>2</sup>

## 8. Quan demanes un desig [PINOTXO]

Quan demanes un desig  
a un estel que veus lluir,  
si el teu cor ho vol, serà veritat per tu.

Si el teu cor vol somiar,  
no hi ha cap desig llunyà.  
Un estel que hi ha dalt llueix per tu.

El desig  
fa que aquell qui estima  
vegi realitzat  
el que somia.

La sort bé t'ajudarà,  
i una sorpresa tindrà  
quan un desig teu serà veritat.

//Pau i amor arreu del món,  
somnia de felicitat.  
Tingueu un bon Nadal!//<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La canción no está entera porque en la película original es interrumpida por un diálogo, y los guionistas prefirieron incluir tan solo la primera parte musical.

<sup>3</sup> Esta última estrofa de tono navideño fue añadida ex profeso para este largometraje.

## ARA TORNEN EN DVD DISNEY, DESPRÉS DE GAIREBÉ UNA DÈCADA.

El clàssic de Walt Disney "101 Dàlmates" ha captivat milions de famílies generació rere generació amb els seus irresistibles gossets, una història inoblidable i la perfecta barreja d'humor i d'aventura. Ara tornen en aquesta edició amb extres impressionants com ara el "Joc dels Dàlmates Virtuals" o "101 curiositats per als fans i la família". A més a més, gaudiràs d'una imatge i d'un so completament restaurats. Una obra mestra de l'animació que brilla com mai en aquesta Edició Platí de dos discs.

**Cruella de Vil**, l'extravagant malvada de Disney, comença aquesta aventura segrestant els 15 gossets dàlmates, fills del Pongo i la Perdita. Mitjançant el poder dels lladrucs, Pongo esclavindrà el cap d'un equip format per un grup d'hevíotics animals, l'arriscada missió dels quals serà rescatar els cadells dels seu captiveri. Una aventura que la teva família gaudirà una vegada rere una altra.

**ENTRE BASTIDORS DISNEY**

- **Retnant el procés:** Com es va fer *101 Dàlmates*
- **Rebi una cordial salutació,** Walt Disney i l'autor del llibre.
- **Cruella de Vil:** Dibuixada per ser dolenta Descobrix quina va ser la inspiració a l'hora de crear un dels personatges més malvats de Disney
- **Cançons eliminades**
- **I molt més!**

**JOC S I ACTIVITATS**

- **Joc Dàlmates Virtuals** Més de 101 possibilitats! Adopta, educa i tingues cura del teu propi gosset
- **101 curiositats** Mentre veus la pel·lícula, descobreix més de 101 coses que ni t'imagines.
- **101 Dàlmates.** Diverteix-te amb els jocs d'idiomes

**IMAGE ISO**

- Nova edició amb imatge restaurada i so remasteritzat
- Presentat en el nou format original de Cinema S.I.
- **Non vídeo musical** "Cruella de Vil" interpretat per Selena Gómez

**NOUS JOC S**

Rebi una cordial salutació,  
Walt Disney

Restaurada digitalment

**CLÀSSIC Nº 17**

# 101 DÀLMATES

EDICIÓ PLATÍ 2 DISCS

BSA 0024905

amb Disney's FastPlay

DVD protegida contra copia

Cert. de qualificació ICAA Nº: 40-786  
 Titular: The Walt Disney Company Iberia S.L.  
 Nacionalitat: USA

DVD BSA0024905ZA



8 717418 167325

Visita [www.dvdisney.es](http://www.dvdisney.es)

Idiomes en 5.1 Dolby Digital. Anglès, portuguès i espanyol llatinoamericà.

Subtítols: Anglès, portuguès, espanyol llatinoamericà i anglès codificat per a sords.

FAST PLAY

Color 76 min. aprox.

**DOLBY DIGITAL**

**DVD 9**

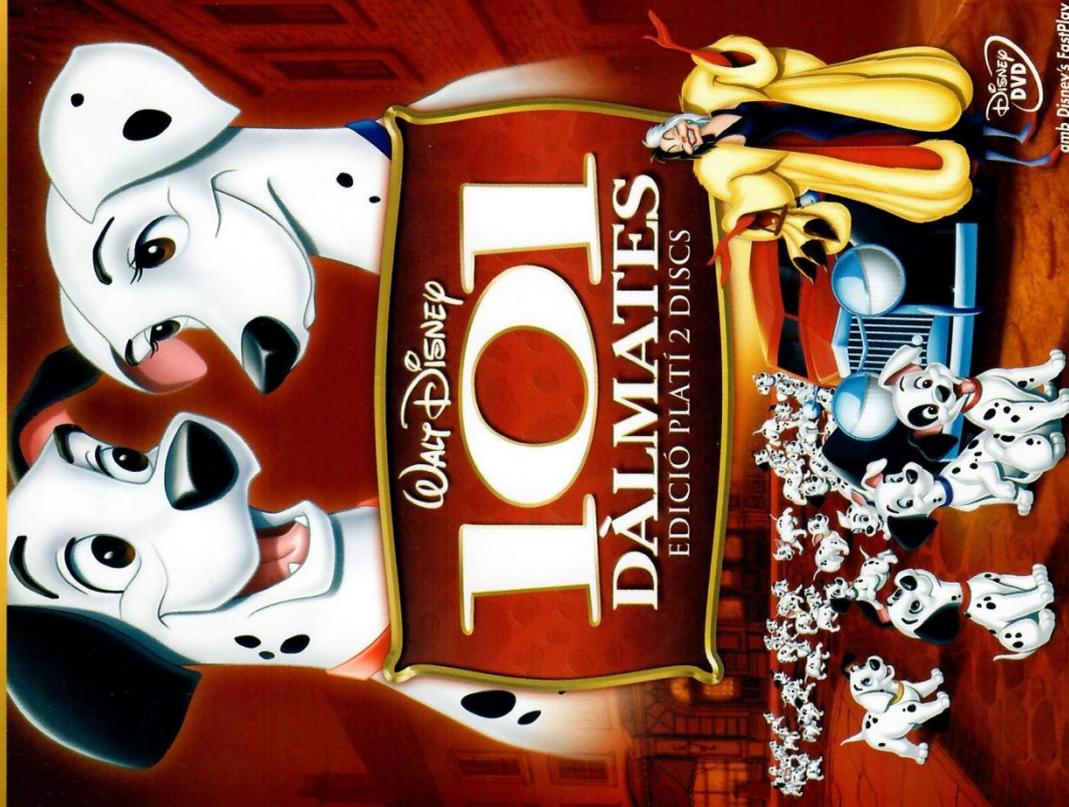
MS (1:33)

PER A TOTS ELS PÚBLICS

MS (1:33): Aquest DVD (incloent la banda sonora) està autoritzat (exclusivament per a les pel·lícules) per a ser utilitzat amb dispositius de reproducció de vídeo per a la visualització de vídeo digital. Per a més informació, consulta el manual de l'usuari. Aquest DVD no pot ser exportat o redistribuït per cap altra via comercial fora de la Unió Europea sense l'autorització de Walt Disney Studios Home Entertainment (TWDC, S.L.).

© Disney

EDICIÓ PLATÍ



amb Disney's FastPlay

PER TEMPS LIMITAT

**Les Edicions Platí**

Seguint els passos d'obres mestres com *Blancanieves y los Siete Enanitos*, *La Bella y la Bestia*, *El Rey León*, *Aladdin*, *Bambi*, *La Cenicienta*, *La Dama y el Vagabundo*, *La Sirenita*, *Peter Pan* i *El Libro de la Selva*, aquesta edició en DVD de **101 Dàlmates** de Walt Disney és l'onzè llançament de les imprescindibles Edicions Platí de Walt Disney. Aquesta col·lecció exclusiva inclou algunes de les millors pel·lícules de The Walt Disney Company en DVD. Cada llançament està restaurat i inclou nous continguts extra que asseguruen la millor experiència en entreteniment.

Les properes Edicions Platí de Walt Disney seran:

**La Bella Durmiente**  
Tardor 2008  
En DVD Disney i Alta- Definició: Blu-ray™

**Pinocho**  
Primavera 2009  
En DVD Disney i Alta- Definició: Blu-ray™

Disney  
Fast  
Play™

Aquest DVD conté Disney's FastPlay™, un recull d'aplicacions per a ordinador que permeten veure la pel·lícula i les pel·lícules amb continguts extra personalitzats. Després d'utilitzar el control remot de l'ordinador.

Aquest DVD conté característiques de DVD-ROM per a ús personal en el seu ordinador. Per tenir accés a aquestes característiques et caldrà un ordinador que pugui reproduir pel·lícules DVD, a través de Microsoft Windows 95 o superior, o el sistema Macintosh 8.6 o superior. Algunes característiques requereixen una connexió a Internet (no inclosa).  
**AQUEST DVD NO ES REPRODUirà EN UN CD-ROM.**

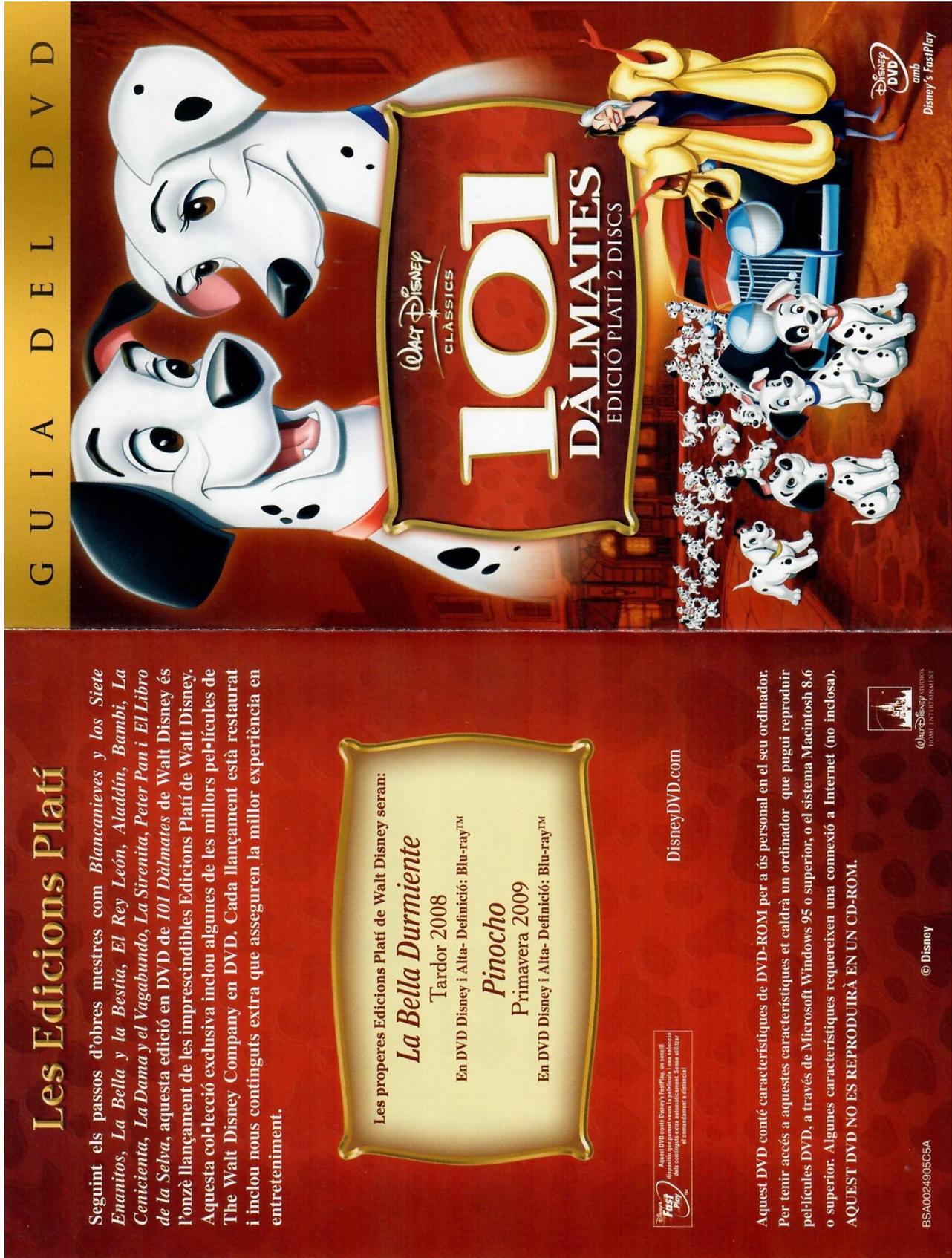
BSA0024905C5A

© Disney

Disney  
Fast  
Play™

Disney  
amb  
Disney's FastPlay

**G U I A D E L D V D**



## DESENTERRANT TRESORS!



**Una nova edició amb imatge restaurada digitalment i so remasteritzat.**

Després d'un exhaustiu procés, l'equip de restauració va poder resuscitar una còpia de la pel·lícula original de Technicolor. D'aquesta manera es va aconseguir confirmar la paleta de color utilitzada i aprovada per Walt Disney i els seus artistes originals. Per primera vegada, podràs veure la subtileza de les línies i l'ombregjat dels gossos.

El format original de cinema amb una imatge restaurada i so remasteritzat de la pel·lícula fa que el conte irrisorbible de Disney salti des de la pantalla als cors dels fans de la nova generació.



**"Rebi una cordial salutació, Walt Disney"**  
Per primera vegada, gràcies a una nova reconstrucció, gaudeix de la correspondència entre Walt Disney i la creadora de la història *101 Dàlmates*, l'encantadora Dodie Smith.



**Cruella de Vil: Dibuxada per ser dolenta**  
Descobreix quina va ser la inspiració a l'hora de crear Cruella de Vil, un dels personatges més malèvols de Disney.

### Cançons eliminades

Gaudeix de les cançons inèdites que es van escriure per a la pel·lícula.

## Continguts extra!



**Nou joc de PC i DVD-ROM: Dàlmates Virtuals**

Adopta, ensenya i fingues cura del teu propi gosset Dàlmata virtual! Tria el gos que vulguis, imprimeix els certificats d'adopció, i descobreix més de 101 formes de jugar amb la teva nova mascota, com més hi juguis més trucs descobriràs!

### 101 curiositats

Sabies que...

- Durant la seqüència d' "Un lladruc a la matinada", alguns personatges de *La Dama i el Vagabund* fan cameos.
- Si comptes totes les taques dels gossos durant la pel·lícula, arribaràs a un total de 6.469.952. Això és un munt de taques!
- 1.218.750 llapis es van fer servir a l'hora de crear el material gràfic de *101 Dàlmates*.

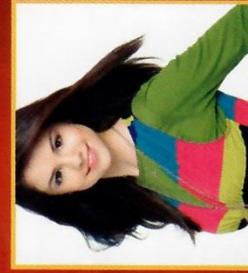
Amb dos nivells de joc, per a "La família" i per a "Els fans", aprendràs 202 dades interessants i divertides mentre vegis la pel·lícula!

### 101 Dàlmates: Diverteix-te amb els jocs d'idiomes

Gaudeix de dos jocs divertits mentre passes temps amb els gossets aprenent paraules i números.

### Nou Vídeo Musical

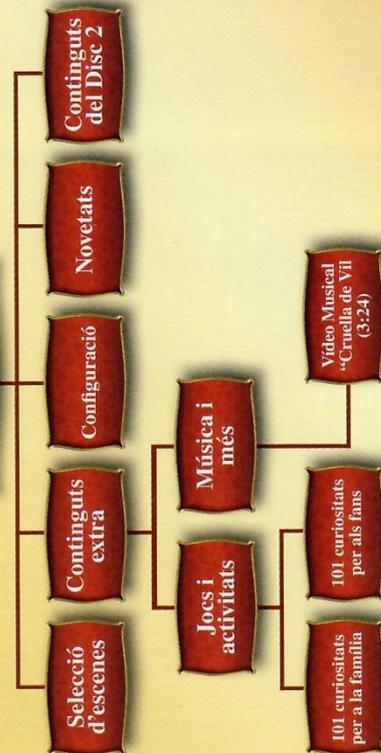
Selena Gomez (*Wizards of Waverly Place* i *Hannah Montana*) interpreta una nova versió de "Cruella de Vil".



Disney Channel / Craig Sjodin

# Guia per navegar pel DVD

## DISC 1 MENÚ PRINCIPAL

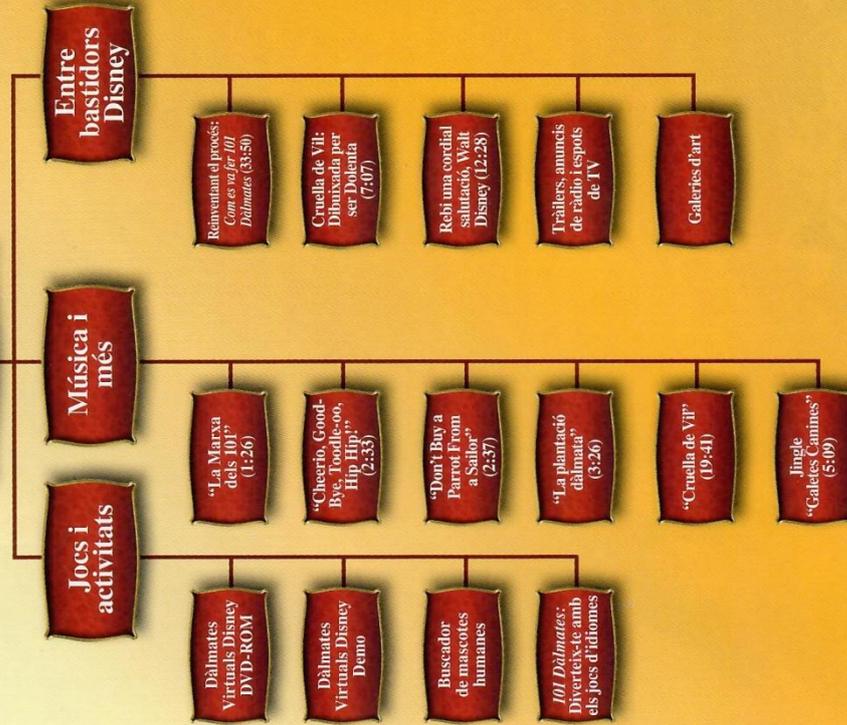


### Selecció d'escenes

1. Crèdits d'obertura
2. Buscant una companya per a Roger
3. Un passeig pel parc
4. "Cruella de Vil"
5. En una nit de furiosa tempesta
6. Una família reunida al vespre
7. Segrestadors de gossos
8. Un lladroc a la matinada
9. El coronel
10. Notícies per als Pongos
11. Tibs al rescat
12. Segurs per un moment
13. Refugi en una quadra
14. Rebotant-se en el sutge
15. Unes alegres vacances
16. Crèdits finals



## DISC 2 MENÚ PRINCIPAL







**WALT DISNEY**  
ELS CLASSICS

# EL GAPERUT DE NOTRE DAME

**WALT DISNEY**  
ELS CLASSICS

# EL GAPERUT DE NOTRE DAME




**És La Il·lusió, És L'Amistat, És La Fantasia**

**10218**

**WALT DISNEY**  
ELS CLASSICS

# EL GAPERUT DE NOTRE DAME

cult a les mirades de tots els ciutadans de París, a dalt del campanar de la catedral de Notre Dame, hi viu Quasimodo. El seu tutor, el jutge Frollo, no li permet baixar mai del campanar. En companyia de tres simpàtiques gàrgoles de pedra: Victor, Hugo i Laverne, Quasimodo passa les hores observant el bullició anar i venir de la gent. Fins que un dia decideix baixar d'amagat i conèixer la bella Esmeralda, amb qui viurà la seva més gran aventura.

**Il·lusió, amistat i fantasia s'uneixen en el darrer clàssic Disney.**

WALT DISNEY PICTURES presenta "EL GEREPUT DE NOTRE DAME"  
 Cançons: Música d'ALAN MENKEN / Lletra de STEPHEN SCHWARTZ  
 Partitura Original d'ALAN MENKEN Història Animada de TAB MURPHY  
 Produïda per DON HAHN Dirigida per GARY TROUSDALE i KIRK WISE  
 Banda Sonora Disponible en Casset i Compact Disc de WALT DISNEY RECORDS

**THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME** Color: 87:13 min.  
 AUTORIZADA PER A TOTS ELS PÚBLICS.  
 © Disney

**HI-FI**

EL COPYRIGHT D'AQUESTA VIDEOCASSET O AQUEST VIDEODISC ES PROPRIETAT DE DISNEY, QUE ES DESTINA A LA VENDA AL PÚBLIC PER A US DOMÈSTIC.  
 LA REPRODUCCIÓ O EXHIBICIÓ, TOTAL O PARCIAL, EN TA, COPY, MÀQUINA, FOTOCOPIA, FOTODUPLI, OMBRA, O ALTRE MÈTODE, EN QUalsevol forma, sense autorització prèvia per escrit de DISNEY, S'HA DE CONSIDERAR IL·LÍCIT.  
 QUalsevol forma de comercialització, exhibició o reproducció d'aquesta videocasset que no sigui la prevista en aquest etiquetatge, sense autorització prèvia per escrit de DISNEY, S'HA DE CONSIDERAR IL·LÍCIT.

WF Exp. de MC 54.499 - W Digital Legal (VSE) 43.786-97  
 Vendut Doblecassete Home Entertainment, S.A.  
 Macarthur, E.U.A.



8 422397 102181



**WALT DISNEY**  
ELS CLÁSICS

# TARZAN

10634

**WALT DISNEY**  
ELS CLÁSICS

**TARZAN**

8 422397 106349

Color: 88 min. aprox.  
**AUTORIZADA PER A TOTS ELS PÚBLICS.**

**WALT DISNEY PICTURES** presenta "TARZAN" de **PHIL COLLINS** i **MARK MANDONA**  
 de **EDGAR RICE BURROUGHS** de **TAB MURPHY** i **BOB TZUDIKER & NONI WHITE**  
 Produïda per **BONNIE ARNOLD** i dirigida per **KEVIN LIMA** i **CHRIS BUCK**

Basada en el llibre de **EDGAR RICE BURROUGHS**

EL DROIT DE AUTORIA D'AQUEST VIDEOCASSET O D'AQUEST VIDEODISC ÉS PROPIETAT DE DISNEY. AQUEST VIDEOCASSET O AQUEST VIDEODISC ESTAN DESTINATS A SER VENUTS AL PÚBLIC PER A ÚS DOMÈSTIC. LA REPRODUCCIÓ O L'EXHIBICIÓ PÚBLICA, TOTAL O PARCIAL, D'AQUEST VIDEOCASSET O D'AQUEST VIDEODISC ESTÀ PROHIBIDA, SINCLOU DINS D'AQUESTA PROHIBICIÓ L'EXHIBICIÓ EN VÍDEOS COMUNITARIS O DE QUALSEVOL ALTRA FORMA, TINGUI O NO FINALITAT LUCRATIVA, CIENTÍFICA, RELIGIOSA O QUALSEVOL ALTRA.

QUALSEVOL FORMA DE COMERCIALIZACIÓ, EXHIBICIÓ O REPRODUCCIÓ D'AQUEST VIDEOCASSET O D'AQUEST VIDEODISC QUE ESTIGUI PROHIBIDA DONARÀ LLOC A LES RESPONSABILITATS PENALS CIVILS I ADMINISTRATIVES PER LA LLET.

DISNEY CONECTA AL CÀMERA I CÀMERA HD/HD-PC.

TARZAN © Propietat d'Edgar Rice Burroughs, Inc. Disney. Utilitzada amb autorització.  
 TARZAN © Edgar Rice Burroughs, Inc. I Disney. Reservats tots els drets.

Certificat de qualificació ICAT núm.: 02.096  
 Titular: Buena Vista Home Entertainment S.A.  
 Nacionalitat: EUA

Verbski doobalob  
 (VHS) (DVD) (DOLBY DIGITAL)

WALT DISNEY HOME VIDEO

La immortal història de Tarzan és la base d'aquesta meravellosa pel·lícula que s'ha convertit en l'últim gran clàssic de Disney.

Quan Kala, una gorilla troba un nen orfe a la jungla, decideix adoptarlo com a fill tot i l'oposició de Kerchak, el cap de la bandada. Amb Terk, un graciós mico, i Tantor, un elefant una mica neuròtic, Tarzan creixerà a la jungla desenvolupant els instints dels animals i aprenent a moure's entre els arbres a velocitat de vertigen.

Però quan una expedició s'endinsa a la jungla i Tarzan coneix Jane, esbrinarà qui és realment i quin és el món al qual pertany...

Amb una banda sonora que inclou la cançó guanyadora d'un Oscar "En el meu cor estaràs", composta per Phil Collins, Tarzan ens ofereix emocionants aventures i ens recorda la importància de la família, de conèixer els nostres orígens i d'acceptar-los.

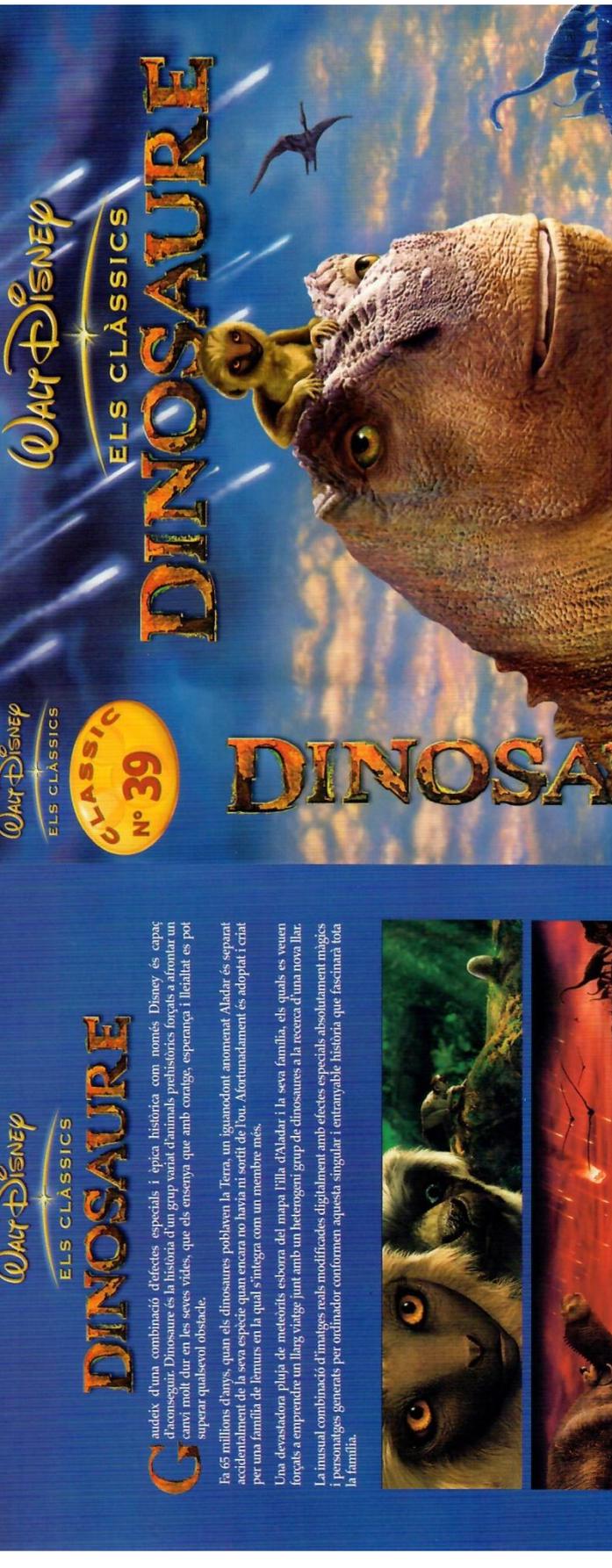
**Walt Disney**  
ELS CLÀSSICS

# DINOSAURE

**Walt Disney**  
ELS CLÀSSICS

**CLASSIC**  
Nº 39

## DINOSAURE



10752

**Walt Disney**  
ELS CLÀSSICS

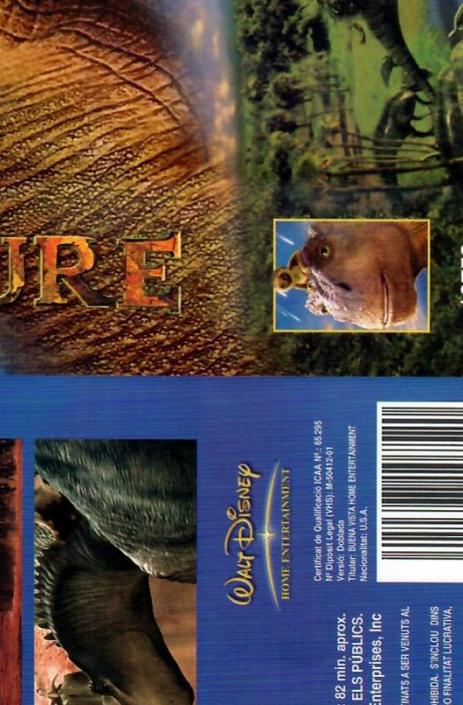
# DINOSAURE

**G**audeix d'una combinació d'efectes especials i èpica històrica com només Disney és capaç d'aconseguir. Dinosaur és la història d'un grup variat d'animals prehistòrics forçats a afrontar un canvi molt dur en les seves vides, que els ensenya que amb coratge, esperança i lleialtat es pot superar qualsevol obstacle.

Fa 65 milions d'anys, quan els dinosaures poblaven la Terra, un iguanodoni anomenat Aladar és separat accidentalment de la seva espècie quan encara no havia ni sofrit de l'ou. Afortunadament és adoptat i criat per una família de lemans en la qual s'integra com un membre més.

Una devastadora pluja de meteorits esborra del mapa l'illa d'Aladar i la seva família, els quals es veuen forçats a emprendre un llarg viatge junt amb un heterogeni grup de dinosaures a la recerca d'una nova llar.

La inusual combinació d'imatges reals modificades digitalment amb efectes especials absolutament màgics i personatges generats per ordinador conformen aquesta singular i entremanyable història que fascinarà tota la família.



**Walt Disney**  
HOME ENTERTAINMENT

Telèfon d'Atenció al client:  
902 11 98 93  
Horari de 10:00 a 18:00h, de  
dilluns a divendres.

**Color: 82 min. aprox.**  
**AUTORIZADA PER A TOTS ELS PÚBLICS.**  
© Disney Enterprises, Inc

EL DROBITOR D'AQUESTA VIDEOCASSET ÉS PROPIETAT DE DISNEY. AQUESTA VIDEOCASSET ESTÀ DESTINAT A SER VENUTS AL PÚBLIC PER A US DOMÈSTIC.  
LA REPRODUCCIÓ O L'EMISSIÓ PÚBLICA, TOTAL O PARCIAL, D'AQUESTA VIDEOCASSET ESTÀ PROHIBIDA. S'INCLOU UNIS D'AQUESTA PROHIBICIÓ L'EMISSIÓ EN VÍDEOS COMUNITARIS O DE QUALSIVOL ALTRA FORMA TINGUI O NO FINALITAT LUCRATIVA, CIENTÍFICA, RELIGIOSA O QUALSEVOL ALTRA.  
QUALSIVOL FORMA DE COMERCIALIZACIÓ, EXHIBICIÓ O REPRODUCCIÓ D'AQUESTA VIDEOCASSET QUE ESTIGUI PROHIBIDA DONARÀ LLOC A LES RESPONSABILITATS PENALS I CIVILS ESTABLEIXES PER LA LLEI.  
DOLBY DIGITAL SURROUND SYSTEM  
DOLBY DIGITAL SURROUND SYSTEM

Visita [www.disney.es](http://www.disney.es)

Certificat de Qualificació (CDA) Nº: 63295  
 Versió Doblada (VSD) Nº: 6541451  
 Titular: BUBA (BUBA HOME ENTERTAINMENT)  
 Nacionalitat: U.S.A.



8 422397 107520





**Walt Disney**  
ELS CLÀSSICS

**Walt Disney**  
ELS CLÀSSICS  
Nº 45

**GERMÀ ÒS**  
(DISNEY'S)

**GERMÀ ÒS**  
(DISNEY'S)

**Z5**  
11275

**BROTHER BEAR**

H-FI

Color: 85 Min. Aprox.  
 AUTORIZADA PER A TOTS ELS PÚBLICS  
 © Disney.  
 Distribuida per Buena Vista Home Entertainment (TMDC), S.L.

Gerència de Qualificació ICA No.: 78.006  
 Veritat: 00000000000000000000000000000000  
 Veritat: 00000000000000000000000000000000  
 Nacionalitat: E.U.A.

8 422397 112753

Visita [www.disney.es](http://www.disney.es)

DADES CONECTES AL WALT DISNEY STORE

**A**rriba el nou clàssic de Disney, **Germà Òs**, una aventura èpica d'animació plena d'humor i de sensibilitat. Inclou cinc cançons noves compostes pel guanyador\* d'un Oscar® Phil Collins. Una pel·lícula per a tota la família!

En aquesta espectacular història, basada en antics mites, Kenai, un nen impulsiu, és transformat per art de màgia en un òs. Des d'aquest moment, haurà de veure el món des d'una perspectiva totalment diferent i aprendrà lliçons importants sobre la vida mentre lluita per recobrar la seva forma humana. Incapaç de comunicar-se amb el seu germà humà, Kenai es fa molt amic de Koda, un osset entremaliat. Junts emprindran un viatge arriscat en el qual es coneixeran a si mateixos, descobriuran increïbles i bonics paisatges, un bosc ple de vida salvatge i coneixeran els simpàtics germanans ants Rutt i Tuke, mamuts, moltons i més personatges!

**Germà Òs** és una història inoblidable sobre el veritable sentit de l'amistat que captivarà i divertirà els espectadors de totes les edats.

\*1999. Millor cançó original, "You'll be in my heart".

**A**riba el nou clàssic de Disney, **Germà Os**, una aventura èpica d'animació plena d'humor i de sensibilitat. Inclou cinc cançons noves compostes pel guanyador<sup>®</sup> d'un Oscar<sup>®</sup>, Phil Collins. Una pel·lícula per a tota la família!

En aquesta espectacular història, basada en antics mites, Kenai, un nen impulsiu, és transformat per art de màgia en un ós. Des d'aquest moment, haurà de veure el món des d'una perspectiva totalment diferent i aprendrà lliçons importants sobre la vida mentre lluita per recobrar la seva forma humana. Incapaça de comunicar-se amb el seu germà humà, Kenai es fa molt amic de Koda, un osset entremaliat. Junts emprindran un viatge arriscat en el qual es coneixeran a si mateixos, descobriuran increïbles i bonics paisatges, un boss ple de vida salvatge i coneixeran els simpàtics germans ants Rutt i Tuke, mamuts, moltons i més personatges!

La llegenda es fa realitat amb continguts extra espectaculars, com el divertit "Comentari amb els ants" protagonitzat per Rutt i Tuke, preses falses, escenes eliminades, jocs i molt més! Germà Os captivarà i divertirà els espectadors de totes les edats.

- Menú animat.
- Contingut Extra.
  - Preses falses de tota
  - Comentari de Rutt i Tuke
  - "Look through my eyes". Vídeos musicals (VQ).
  - Jocs: Tricodiscoques creosotes i Troba el teu llibret.
  - Llegendes sobre ósos. Cançons i molts més.
- Idiomes en 5.1 Dolby Digital. Anglès, portuguès i català.
- Subtítols: Anglès, portuguès i anglès codificat per a sords.

\*1999. Millor canço original, "You'll be in my heart".  
 Dolby and the DD symbols are trademarks of Dolby Laboratories Licensing Corporation.  
 Grup de Qualitat. S.M.A. No. 78.09  
 R. Diari Legat N. 2162/2004  
 © 2004 Disney Home Entertainment Company, Inc. U.S.A.

Walt Disney  
ELS CLÀSSICS  
Nº 45

**GERMÀ OS**  
(DISNEY'S)

Z5  
40842

THX  
DVD 9  
18X9  
16:1

© Disney  
Dolby Digital  
Walt Disney Home Entertainment  
Dolby Digital  
DVD

Color: 85 Min. Aprox.  
 AUTORIZADA PER A TOTS ELS PAÏSOS.  
 Distribuïda per Buena Vista Home Entertainment (TWDC), S.L.

DVD 40842

8 422397 408429

Visita [www.disney.es](http://www.disney.es)

EL DROIT DE AUTOR I D'INVENCIÓ SÓN DE WALT DISNEY HOME ENTERTAINMENT, INC. TOTES LES DROITURES RESERVADA. ESTA IMATGE I EL LOGO SÓN MARQUES PROPIES DE WALT DISNEY HOME ENTERTAINMENT, INC. O DE SEUS AFILIATS. QUalsevol forma de reproducció, distribució, o qualsevol altra forma de comunicació pública sense el consentiment escrit de Walt Disney Home Entertainment, Inc. està prohibida. Totes les altres marques i noms comercials són propietat dels seus respectius propietaris. © 2004 Disney Home Entertainment Company, Inc. U.S.A.







**Walt Disney en Català**  SN - 45.056

CARA A:  
**VALENTS CAVALLERS**  
(E. M. Cortazar - M. Esperón)  
De la pel·lícula "Los tres caballeros" - Ed. Música del Sur

CARA B:  
**XIM XIMINI**  
(R. B. y R. M. Sherman) De la pel·lícula "Mary Poppins" - Ed. Hispavox

**CORO INFANTIL "LA TREPÀ"**  
**del Maestro Ellsard Sala**  
Arreglos y Dirección de Orquesta: Maestro Casas Auge  
ES UNA PRODUCCION MOVIEPLAY

---

		
SN - 45.050 Contes Populars Catalans La Ventafocs, (1.ª parte) La Ventafocs, (2.ª parte)	SN - 45.054 Walt Disney en Català Supercalifragilistic - Expialidodosos — Xiulant i Treballant	SN - 45.074 Contes Populars Catalans La Blancaneus, (1.ª parte) La Blancaneus, (2.ª parte)

Il·lustracions: Mariano Rueda y Domingo González Depósito Legal: M. 20284 - 1971

© 1974 - E. Cortazar, M. Esperón - 01X 0100

