

# ENTREVISTA A ANGELINA GATELL

Covadonga García Fierro

Facultad de Humanidades, Universidad de La Laguna

## RESUMEN

La actriz y escritora Angelina Gatell nace en Barcelona en 1926. En 1952 funda, con Eduardo Sánchez, uno de los primeros teatros de cámara españoles, El Paraíso; y, años más tarde, la tertulia literaria Plaza Mayor, junto a José Hierro, Manrique de Lara y Aurora de Albornoz. En 1958 se traslada a Madrid, donde trabaja en Televisión Española como actriz de doblaje y guionista, y se dedica a la adaptación de diálogos y a la dirección. Finalmente, es contratada por unos estudios de doblaje, donde ejerce durante treinta y dos años. En el ámbito literario, ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Poema del Soldado* (Premio Valencia de Poesía, 1954), *Esa oscura palabra* (1963), *Las Claudicaciones* (1969, 2010), *Cenizas en los labios* (2011) y *La oscura voz del cisne* (2015); así como las antologías *Poesía femenina española* (1971), en colaboración con Carmen Conde; *Los espacios vacíos y Desde el Olvido* (2001) y *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2007). Con esta entrevista, recorreremos su trayectoria en el mundo del cine, donde la censura política e ideológica estuvo muy presente durante la España del franquismo.

PALABRAS CLAVE: cine, doblaje, censura, política, ideología.

## ABSTRACT

«An interview with Angelina Gatell». The actress and writer Angelina Gatell was born in Barcelona in 1926. In 1952, she founded, with Eduardo Sanchez, one of the first Spanish chamber theatres, El Paraíso; and, years later, the literary coterie Plaza Mayor, with José Hierro, Manrique de Lara and Aurora de Albornoz. In 1958 she moved to Madrid, where she worked in Televisión Española as a voice actress and as a scripwriter as well, and dedicated to dialogues' adaptation and direction. Finally, she was hired by a dubbing studio, where she worked for thirty-two years. In the literary field, she has published, among others, the poetry books *Poema del Soldado* (Valencia Poetry Prize, 1954), *Esa oscura palabra* (1963), *Las Claudicaciones* (1969, 2010), *Cenizas en los labios* (2011) *La oscura voz del cisne* (2015); and the spanish poetry anthologies *Poesía femenina española* (1971), in collaboration with Carmen Conde; *Los espacios vacíos y Desde el Olvido* (2001) and *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2007). In this interview, we conducted a tour of her career in the film world, where political and ideological censorship was very present during the Spain of Franco.

KEYWORDS: film, dubbing, censorship, politics, ideology.



Covadonga García: Cuando llegas al mundo del doblaje, lo haces casi por casualidad. ¿Cómo aprendiste el oficio?

Angelina Gatell: Yo estaba en Madrid por segunda vez. Mi marido tenía trabajo, pero ganaba muy poco dinero. Vivíamos en una habitación de alquiler, no teníamos medios y la situación era dramática: para cenar, muchas noches nos repartíamos una lata de calamares. No teníamos para más. Necesitaba un trabajo estable y no encontraba nada, así que compré los billetes para mi hijo y para mí, con el objetivo de volver a Valencia. Cuando ya los había comprado, me invitaron a asistir a una entrega de premios literarios la última noche. Fui con la magnífica poeta Ángela Figuera. Y allí me encontré con un amigo escritor que me preguntó qué tal me iba. *Mal*, le dije, *Me voy mañana a Valencia*. En aquella conversación, me comentó que en el mundo del doblaje estaban buscando gente. ¿El de los actores no es un círculo muy cerrado?, pregunté. *Lo es, pero podrías encontrar algo. Yo te haré una carta de presentación*. Así que decidí probar. En la empresa, me dijeron que debía observar, durante varios días, el trabajo que realizaban los actores de doblaje, puesto que esta era una actividad muy vinculada con la intuición. *Cuando usted se encuentre preparada, nos lo dice y le hacemos una prueba*, sugirieron. Al cabo de una semana, hice la prueba y salí de allí con un contrato firmado por 3.400 pesetas mensuales, un sueldazo para la época. Desde el principio, me di cuenta de que era verdad: el doblaje es, en esencia, intuición.

C. G.: ¿Hubo algún compañero que te enseñara el oficio del doblaje?

A. G.: No hubo ningún compañero de profesión en específico; se podría decir que lo aprendí de todos. Es un trabajo para el que debes tener mucha intuición y, sobre todo cuando empiezas, observar cómo lo hacen los demás. En mi época había actores de doblaje buenisímos. Hacían un trabajo perfecto en todos los sentidos: entonación, movimiento de los labios, qué emoción debía transmitir el texto y con qué matices, etcétera. Así que todos me ayudaron. Hoy en día se cometen muchos errores, incluso en los textos. Por ejemplo, cuando leo en los periódicos o en los guiones cosas del tipo *Ha habido una catástrofe humanitaria* en lugar de *Ha habido una catástrofe humana*, yo me subo por las paredes. Afortunadamente, haber tenido una formación literaria y, sobre todo, un gran bagaje de lecturas me permitió no cometer nunca errores lingüísticos de tanta envergadura.

C. G.: Has trabajado para Televisión Española como actriz de doblaje en películas, series de televisión, dibujos animados, etcétera. ¿Cómo se desarrollaba el proceso, desde que llegaba el guion hasta que se obtenía el resultado final?

A. G.: En Televisión Española recibíamos el texto generalmente en inglés. Incluso aunque el texto original estuviera escrito en japonés (*Heidi*, *Marco*) o en cualquier otro idioma. Una vez que nos llegaba ese guion escrito, un profesional lo traducía al español. Es un proceso difícil, porque no se trata de traducir literalmente, palabra por palabra; sino que hay muchísimas cuestiones culturales que debes atender. Por ejemplo, en el caso de *Heidi* había cuestiones de la cultura japonesa, celebraciones y acontecimientos a los que se debía cambiar de nombre, o bien hacer referencia a alguna celebración o acontecimiento parecido de la cultura occidental. Era la única



forma de que ese texto tuviera un sentido para nosotros en aquella época, puesto que todavía las culturas no habían experimentado un proceso de globalización como el que se vive ahora. La labor que hicieron los traductores preparando los guiones para el doblaje fue importantísima.

C. G.: ¿Participabas en ese proceso de traducción y adaptación del guion, previo al doblaje?

A. G.: Cuando llegaban los guiones en inglés o en alemán, yo no intervenía, porque nunca aprendí ninguna lengua anglosajona. Y lo más común era que el guion llegara en inglés. Algunas veces, venían en francés o en italiano. En esos casos, yo sí ayudaba a los traductores, o bien hacía yo misma las traducciones al completo. Como te digo, era una labor muy compleja, porque al conocimiento lingüístico del idioma debías añadirle muchas horas de investigación para comprender las claves culturales que siempre acompañan a una lengua.

C. G.: ¿Cuál era el siguiente paso?

A. G.: El siguiente paso era adaptar el texto, ya traducido a la lengua española, al movimiento de los labios. El movimiento de los labios difiere muchísimo de una lengua a otra. Ya no hablo de una lengua tan distinta del español como el japonés, sino de una lengua que para nosotros es mucho más familiar: el inglés. Una palabra sencilla, como *papá*, en inglés se diría *dad*; si te fijas, es la misma palabra, pero el modo de articular una y otra es completamente distinto. Así que este es otro eslabón muy complejo en la cadena. Para que el movimiento de los labios case con la voz, a veces basta con cambiar el orden de las palabras en el enunciado; pero, otras veces, el desfase es tan grande que debes cambiar palabras e incluso oraciones completas. El objetivo es que el doblaje y el movimiento de los labios estén lo más parejos posible, para que el espectador no tenga la sensación de que la voz y la imagen van cada una por su lado. Finalmente, se graba la voz para la película; y ahí termina el trabajo de doblaje.

C. G.: Una serie que estuvo muy presente en la infancia de varias generaciones en España fue *Heidi*. Además de trabajar en ella como actriz de doblaje, eres responsable de que el perro de la protagonista se llamara Niebla. ¿Fue un guiño a Pablo Neruda y a Rafael Alberti?

A. G.: Trabajé mucho para Televisión Española. Siempre viví experiencias entrañables en mi trabajo, pero esta lo fue especialmente, porque, como tú has dicho, ciertamente hay generaciones enteras marcadas por esta serie. Verás, en el primer doblaje al español, en mexicano, el perro se llamaba José. Yo no entendía por qué habían querido llamar así al perro; en fin, me parecía un nombre extraño para un animal. Además, el nombre original, en japonés, probablemente no tenía nada que ver con él. De manera que pedí permiso a mis jefes para cambiarle el nombre al perro en la versión doblada al castellano. Y se me ocurrió que el perro de Heidi podría llamarse igual que la perra de Pablo Neruda que el poeta chileno dejara luego a cargo de su amigo Rafael Alberti. Cuando digo que me he dado cuenta de que la serie influyó en muchísima gente en España, no solo me refiero a los televidentes, sino también, a que hubo generaciones enteras de perros que se llamaron así.





Figura 1. Angelina Gatell en 1964.

C. G.: ¿Recuerdas cuál fue tu primer conflicto con la censura?

A. G.: Empecé a trabajar a los once años en el campo, en la recolección de la avellana, y trabajé en infinidad de cosas hasta que pude encaminar mi trayectoria profesional hacia la interpretación. En Valencia conocí a una actriz, Amparo Reyes, que me contrató para representar, en la sierra de Madrid, piezas de teatro clásico; concretamente, los *Entremeses* de Cervantes. Aquello fue lo primero que hice. Tomaron nota de mí en Radio Nacional porque les había entusiasmado mi trabajo. Así empezó a rodar mi carrera como actriz. Al principio, nos movimos por diferentes grupos de teatro y tuvimos cierta libertad a la hora de elegir los textos y representarlos; si bien hubo problemas al querer representar una obra de Jean Cocteau. Nos prohibieron representarla incluso antes de escribirla. Es decir, cogieron el libro de Cocteau y lo llenaron de tachaduras. Al final, en la última página, escribieron *PROHIBIDA*. No nos dieron, ni siquiera, la posibilidad de reescribirla. La censura se imponía a veces así, desde la fuente primaria. Los curas no esperaban para evaluar la adaptación que tú pudieras hacer. Sencillamente, existía una lista de autores prohibidos, cuyas obras literarias no se podían tocar.

C. G.: No obstante, la primera vez que perdiste un puesto de trabajo debido a la censura política e ideológica vendría más tarde, a raíz de un encargo periodístico en Valencia.

A. G.: Sí, es cierto. Me encargaron doce reportajes en un periódico en Valencia. Al terminar el cuarto, me despidieron. Y no solo eso: me pusieron el veto. Por esa razón, luego me costó tantísimo esfuerzo volver a ser contratada. El motivo de tanto revuelo fue decir, en Radio Mediterránea, que comprendía las causas de que Ceuta y Melilla reclamaran la potestad de su territorio. Escribí los doce reportajes, pero el veto estaba puesto. Jamás pude volver a trabajar para esta radio, que era el medio radiofónico más progresista, ni aceptaron publicar ninguno de mis artículos. Fue una lástima por el trabajo perdido, porque yo me había interesado por la nefasta situación de la mujer árabe; había



permanecido durante un mes en Melilla, donde presencié cuestiones que no me gustaron: conocí a muchas cabilas, cómo vivían, los zocos; asistí a una boda y a una circuncisión; vi desde dentro el papel que desempeñaban las mujeres en la sociedad marroquí..., y quise contarlo todo. Pero no me dejaron. Me marché de Valencia con rumbo a Madrid porque mi buen amigo Antonio Buero Vallejo me animó. Me dijo que él y otros amigos escritores me ayudarían mientras me abría paso, y así fue. Yo me vine primero, porque mi marido tenía un pequeño trabajo en Valencia; y, lógicamente, para buscar trabajo, no podíamos estar los dos sin ganar dinero. Así que él se quedó trabajando allí mientras yo me asentaba en Madrid y abría el camino para que él y nuestro hijo se pudieran venir. En el primer intento no lo conseguí y me tuve que volver a Valencia. En el segundo, fue mi marido quien consiguió trabajo como administrativo en una editorial. Debimos adaptar nuestras aspiraciones a lo que nos ofrecían durante una etapa muy dura; hasta que me contrataron como actriz de doblaje y la situación mejoró con los años.

C. G.: Cuentas en tu autobiografía, *Memoria y desmemorias* (2013), que tuviste una experiencia muy negativa con Televisión Española y, sobre todo, con Adolfo Suárez.

A. G.: Desde el poder político, se ensañaron con personas como yo, trabajadores que teníamos contacto con centros oficiales como Televisión Española. No podían despedir, por ejemplo, a un Vicente Aleixandre, porque habría sido demasiado escandaloso; pero sí podían echar a muchos que pasábamos más desapercibidos. Por ejemplo, entre 1963 y 1964, estalló el tema de los mineros asturianos, que trabajaban en unas condiciones pésimas. Los mineros habían sido apaleados y encarcelados; varias mujeres, rapadas al cero y exhibidas como escarnio por haber participado en la huelga. Yo firmé un documento que otros 102 intelectuales también firmaron, en contra de aquellas humillaciones y atropellos. Meses más tarde, Fraga Iribarne —director general de Información en aquellos días— y Robles Piquer me citaron para chantajearme. *O comunica usted que los comunistas la engañaron y que por eso firmó aquel documento, o prescindiremos totalmente de usted en Televisión Española.* Yo me negué a retractarme. Aquel episodio tan injusto fue decisivo para mi carrera; porque meses más tarde, lo que ocurrió, sencillamente, es que Televisión Española me robó un guion. Cuando este se emitió, no aparecía mi autoría, sino la de un tal Teixeira. Fue él, en una reunión, quien me dijo que había sido don Adolfo Suárez quien había querido pasar por alto mi autoría porque, según sus palabras, llenas de desprecio, *una comunista no se quejaría.* Yo no dejaba de preguntarme: *¿Qué tiene que ver un trabajo para la televisión, sobre la vida de una científica, Marie Curie, con la política?* Nada. Absolutamente nada. Pero antes las cosas funcionaban así. La ideología se colaba en todos los asuntos de la vida. Yo, hipotéticamente, podría haber sido comunista, de acuerdo; pero ellos eran unos ladrones.

C. G.: ¿Cómo probaste que el guion era tuyo?

A. G.: El marido de María de Gracia Ifach había hecho una biografía de Marie Curie y tenía el contacto de su hija, Irene Curie. Yo, antes de hacer el trabajo que quería realizar, me puse en contacto con ella, y fue ella quien aprobó mi guion cinematográfico, donde no solo me basaba en la biografía de su madre, sino que también introducía elementos ficcionales. Fueron estos elementos de ficción los que me sirvieron para probar que aquel guion no lo podía haber escrito cualquiera, sino



que era el guion de un autor, con una carga creativa que solo me correspondía a mí: personajes de ficción, determinados elementos en la trama que no habían ocurrido en la vida real, etcétera. Evidentemente, la carta de Irene Curie donde ella aprobaba mi trabajo me sirvió como prueba de que ese trabajo era mío. Aun así, se presionó a Fraga Iribarne para provocar mi despido. Yo trabajaba en Radio Nacional, haciendo unos episodios radiofónicos con Arturo Medina, un profesor de Almería. Afortunadamente, mis jefes, Rafael y Francisco Sánchez, eran personas honradas y me apoyaron hasta donde pudieron. Pero Adolfo Suárez se enfrentó conmigo. Yo le dije que llamaría a Tierno Galván para que me defendiera como abogado; eso le sentó fatal. Entonces me dijo, muy airado, con aquellos preciosísimos ojos verdes mirándome fijamente: *Si usted tiene a don Enrique Tierno Galván como abogado, yo tengo esto* [señalando un televisor] *para desacreditarla a usted en todos los hogares españoles*. Naturalmente, me echaron, y el veto fue considerable. Lo más absurdo del caso es que yo nunca milité en el Partido Comunista. Tan solo había firmado un documento, igual que otros 102 compañeros del mundo de la cultura, para amparar a los mineros de Asturias y procurarles mejores condiciones laborales.

C. G.: ¿Pudiste registrar el guion?

A. G.: Carmen Conde, que era íntima amiga mía —de hecho, fue la madrina de mi hija—, me llevó a un notario para registrarlo. Cuando se demostró que yo tenía razón, repusieron la serie en Televisión Española incluyendo mi nombre en la autoría; y también la han emitido alguna vez en Hispanoamérica. Por supuesto, cada vez que ha sido emitida yo he cobrado mis derechos de autor. Fue la primera novela que se emitió en diferido. La había dirigido Pilar Miró. Los personajes de Marie y Pedro Curie los representaron Elena María Tejeiro y Fernando Guillén. Yo demostré que tenía razón; pero aquello me costó que muchas personas nunca más me dieran una oportunidad. Se me cerraron puertas. Para ese entonces, Carmen Conde y yo habíamos escrito el guion para una serie titulada *Cada mujer en su vida*. Al ocurrir todo esto con el guion de Marie Curie, nos rechazaron el trabajo. Me quedó pena, porque la idea del proyecto era hermosa: exponíamos casos de mujeres importantes en la historia, y el modo en que habían sufrido por vivir en el momento histórico que les había tocado.

C. G.: ¿Conservas todavía el guion de esa serie?

A. G.: No. En una ocasión en la que la policía estuvo en mi casa en 1974, registró todos los cajones y, además de detener a uno de mis hijos, se llevó muchas cosas. Entre ellas, ese guion, varias carpetas con escritos y las obras completas de Pablo Neruda. De hecho, entre las notas que tomaron sobre mi *maldad* figuraba la de poseer las obras completas de Neruda. Una censura intelectual absurda. Eran tan imbéciles que no se daban cuenta de que en el quiosco de la esquina se podían adquirir esos libros.

C. G.: Es muy emocionante, en la autobiografía, el capítulo en el que hablas del reencuentro con Adolfo Suárez, quince años después.

A. G.: Cuando nos encontramos, estábamos en el Palacio de la Zarzuela, donde el rey solía reunir a un grupo de escritores para conmemorar el nacimiento



de Cervantes. Adolfo Suárez me miraba pensativo, como queriendo adivinar de qué nos conocíamos. Pasados unos minutos, se acercó a mí y me preguntó. *Nos presentó, hace mucho tiempo, Marie Curie*, respondí. Era la época del 23-F, así que imagino que no quería problemas. *¿Pelillos a la mar?*, sugirió. *Sí*, respondí, *pelillos a la mar; pero tú y los demás me habéis destrozado la vida*.

C. G.: ¿Alguna vez fuiste discriminada por ser mujer?

A. G.: No en el mundo del cine. Es cierto que muchas mujeres, por ejemplo, han cobrado sueldos inferiores al de los hombres, pero no es mi caso. Como actriz de doblaje, siempre cobré lo que cobraban mis compañeros, es decir, lo que estipulaba el convenio. Podían cobrarse tres sueldos, en función de la cantidad de trabajo: 500 pesetas al día por los papeles pequeños, 750 por los medianos y 1.500 por los mayores. La única diferencia que podía haber, tanto para los hombres como para las mujeres, era que una productora solicitara a un actor o a una actriz en concreto; pero esto ocurría con todos los actores, independientemente de su sexo. En el mundo literario, que yo tenga constancia, estuve a punto de ser discriminada por ser mujer en una ocasión, y fue, precisamente, cuando gané el Premio Valencia en 1954 por mi libro *Poema del soldado*. En los versos no hay ni una sola pista, a nivel textual, que indique que está escrito por una mujer. Quien habla es un soldado que increpa a Dios, así que utilizo la primera persona del singular y el masculino. Para escribir el libro, me basé en una noticia de periódico acerca de un soldado que había matado a un *enemigo* (enemigo que no era enemigo, puesto que no se habrían visto jamás). A este soldado, a su vez, lo encontraron muerto y con una carta en el bolsillo dirigida a la familia del hombre al que había matado, pidiendo perdón. Aquella noticia de periódico me conmovió. Yo vivía en Valencia y, en la misma finca, vivía un señor. Me conocía porque yo regentaba un comercio de mis padres muy cerca. Un día se acercó y me preguntó: ¿Usted escribe? *Sí*, respondí. *Porque le van a dar un premio*, me dijo. Yo sabía a qué premio se refería, porque era el único al que me había presentado. Casualmente, él era quien servía los cafés al jurado. Tiempo después, supe que se había armado una gran trifulca porque, al abrir la plica, vieron que iba a ganar, por tercera vez consecutiva, una mujer; y quisieron no darme el premio porque aquello ya *no se podía consentir*. Afortunadamente, había una mujer en el jurado —exmujer del filósofo José Gaos— que amenazó con denunciar al premio por haber abierto la plica y querer luego otorgar el premio a otro poeta. Gracias a su valentía, el premio se concedió como dictaban las normas de concurso.

C. G.: El instrumento principal de doblaje es la voz, pero la voz va cambiando con el tiempo. ¿Cómo logra un actor de doblaje poner voz a personajes tan distintos?

A. G.: Hay un trabajo interpretativo que es fundamental: la base de todo. Un buen actor debe ser capaz de manejar su voz, proyectarla, adaptarla, subir o bajar de tono, impostarla, etcétera. Digamos que hay un trabajo de intérprete, actoral, que también es común al de los músicos, por ejemplo. No basta con tener una bella voz, con un timbre agradable. Es necesario trabajar muy duro para alcanzar una amplia gama de registros con ella.





Figura 2. Los poetas Claudio Rodríguez, Angelina Gatell y Rafael Alberti.

C. G.: ¿Alguna vez has doblado cine en catalán?

A. G.: No. Solamente he realizado traducciones del español al catalán, al francés y al italiano, unos ciento ochenta libros en total, la mayoría de literatura infantil y juvenil; pero nunca tuve oportunidad de dedicarme al doblaje en catalán.

C. G.: Parece que primero el teatro era el espacio de la dignidad para los actores. Luego, el cine fue ganando terreno. Hoy en día, los actores trabajan mucho para televisión. ¿Alguna vez has tenido la impresión de que el trabajo de actriz de doblaje era el más desprestigiado de todos?

A. G.: Siempre ha habido una especie de conflicto entre los actores de directo y los actores de doblaje. Los actores de directo, en ocasiones, se han creído superiores. Sin embargo, yo he doblado a la mexicana María Félix, por ejemplo. Y la he doblado porque cuando ella hablaba en español, nadie la entendía. A ella la contrataban porque tenía un cuerpo espectacular y era guapísima, además de buena actriz. Pero la voz tenía que ponérsela yo porque no vocalizaba bien. Con lo cual, los actores de directo han necesitado muchas veces del trabajo de los actores de doblaje; y no ya por el tema de los idiomas. Por otro lado, he doblado a actrices internacionales muy importantes, como Elsa Lanchester en *La escalera de caracol*, *Testigo de cargo* y *Seis destinos*; o Celeste Holm en *Eva al desnudo*, película que se proyecta hoy en día como modelo en las aulas, no solo en las asignaturas relacionadas con el doblaje; sino también para enseñar a interpretar con la voz. Los actores de doblaje son absolutamente necesarios; y lo son, como ves, por diversas razones.

C. G.: Muchas gracias, Angelina. Ha sido un placer conversar contigo.

A. G.: Este tipo de conversaciones dignifican la memoria. Así que la agradezco soy yo.

Madrid, junio de 2016