



EL DORADO DE LOS
PARA LA HISTORIA
DE MEXICO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

En todo proceso de investigación las experiencias que se obtienen son diversas y de variada índole, en este caso particular, la aproximación al tema del doblaje de voz en nuestro país me brindó la singular oportunidad de una vivencia especial, resultado del intercambio de conocimientos, ideas y experiencias con las más connotadas personalidades que han dedicado gran parte de su vida a esta actividad sustantiva que, con el paso de los años, se ha constituido en un vehículo de comunicación especializada.

Conocer esta experiencia y a estos seres humanos extraordinarios, fue uno de los aspectos más interesantes de la investigación porque, a la objetividad del conocimiento intelectual del tema, se agregaron vivencias que han enriquecido de manera trascendente mi formación profesional.

En este doble sentido, de reconocimiento por una parte, y de profundo agradecimiento por la otra, es que deseo dejar mi testimonio de admiración, de respeto y de elevada consideración a quienes me brindaron su apoyo para cumplir con esta etapa.

Deseo dedicar este trabajo a los iniciadores del doblaje de voz en nuestro país, al *Lic. Carlos David Ortigosa*, a *don Pedro De Aguilón* y al *maestro Fernando Alvarez* por ofrecer, con su testimonio, un aporte esencial a la investigación.

De igual modo, deseo expresar mi agradecimiento a todos aquellos que participaron con ideas, conocimientos y sugerencias, producto de una larga experiencia en el medio y de su orgullo de persistir en una labor que, por cierto, no ha sido valorada con la importancia que tiene.

A *Salvador Nájjar*, *Humberto Vélez* y *Alfonso Obregón Inclán*, quienes me otorgaron su valioso tiempo y su apoyo incondicional.

A *Mario Netzul* mi profundo agradecimiento por participar con el diseño de esta tesis.

FALLA DE ORIGEN

A *Gustavo García* por su orientación y su asesoría generosa y desinteresada.

A mis amigos, *Araceli Torres, Laura Bucio, Miguel A. Ruíz, Tomás Magaña, Héctor Apresa, Juan Martínez, Hugo González, Ariel Mealla, Mario Colunga y Jorge Díez de Sollano*, a quien debo en gran medida la cristalización de este proyecto.

A *Mayarí Forno*, entrañable amiga, por brindarme sus comentarios y un lugar apacible para escribir.

A *David Medina* por su invaluable compañía.

A mis padres, *Armida y Sergio*, por su amor y su empeño.

A mis hermanos, *Claudia, Georgina, Angélica y Sergio*.

A la *Universidad Nacional Autónoma de México*.

A mis maestros, por su vocación, por la experiencia y el conocimiento que aportaron a mi formación profesional.

A mis compañeros y amigos de la generación 1987-1990 de la *Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México*.

CONTENIDO

INTRODUCCION / I

I.- ANTECEDENTES

- 1.- Inicios de la sonorización en el cine / **7**
- 2.- Primeros intentos de doblaje de voz/ **12**
- Notas / **26**

II.- EL DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO

- 1.- Inicios del doblaje de voz / **31**
- 2.- El doblaje de voz del cine a la televisión / **41**
 - 2.1.- Suspensión de la exhibición de películas extranjeras dobladas al español. / **42**
 - 2.2.- Inicios de la televisión en México / **46**
 - 2.3.- Doblaje de voz para la televisión / **48**
- 3.-Compañías de doblaje de voz en México / **50**
- Notas / **59**

III.- ASPECTOS TECNICOS DEL DOBLAJE

- 1.- Definición del doblaje de voz / **63**
- 2.- Características técnicas de la televisión que favorecieron al doblaje / **64**
- 3.- Evolución del proceso técnico del doblaje / **65**
- 4.- Proceso técnico del doblaje en la actualidad
 - 4.1.- Contratación / **70**
 - 4.2.- Transferencia de formato / **73**
 - 4.3.- Planeación de la producción / **73**
 - 4.4.- Traducción y Adaptación / **74**
 - 4.5.- Edición / **76**

- 4.6.- Grabación del diálogo
 - 4.6.1.- Dirección / **77**
 - 4.6.2.- Actuación / **79**
 - 4.7.- Regrabación / **81**
 - 4.8.- Entrega del producto terminado / **82**
- Notas / **83**

IV.- BASES Y CRITERIOS CONTRACTUALES QUE REGULAN A LA INDUSTRIA DEL DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO

- 1.- Primeros intentos de reglamentación contractual / **87**
 - 2.- Bases y criterios contractuales vigentes en materia
de servicios de doblaje / **99**
- Notas / **107**

V.- HACIA UNA ESTETICA DEL DOBLAJE DE VOZ

- 1.- La seducción del lenguaje / **111**
 - 2.- Propuestas para una estética del doblaje / **119**
- Notas / **127**

CONCLUSIONES / 129

ANEXO 1

Películas realizadas en Hollywood
en versión castellana de 1929 a 1939 / **133**

ANEXO 2

Películas norteamericanas dobladas al español
y estrenadas en México de 1944 a 1948 / **147**

ANEXO 3

Películas extranjeras de dibujos animados
estrenadas en México de 1940 a 1969 / **153**

ANEXO 4

Pacto de Amistad, Solidaridad
y Ayuda Mutua S.T.P.C. de la R.M. - S.T.I.C./ **159**

ANEXO 5

Convenio A.N.D.A. - S.T.I.C / **165**

FUENTES CONSULTADAS / 171

INTRODUCCION

La comunicación desde el punto de vista existencial cobra vital importancia en las relaciones que el ser humano mantiene con sus semejantes, es de suyo parte esencial del hombre y de las sociedades. Es también desde el aspecto lingüístico transmisión de información, de contenidos o mensajes y, en este sentido, transferencia de símbolos. Indiscutiblemente la comunicación ha permitido grandes avances en el desarrollo humano en todas las áreas de su que hacer, pero también le ha condicionado, de ahí se explica, por poner sólo un ejemplo, el comportamiento hegemónico de diversas sociedades.

Como acontece en muchos otros ámbitos de la actividad humana, al principio no se otorgó al estudio de la comunicación la importancia debida. Actualmente esta situación ha variado y es posible afirmar que el ser humano se ve influenciado por los medios de comunicación en su acontecer diario, en todos los órdenes de la vida y en toda la geografía. Los medios de comunicación masiva cumplen este propósito de diferente manera, fundamentalmente por una visión pragmática de las sociedades que se sitúa en la creatividad de la iniciativa individual. La relevancia que adquiere este hacer y la prospectiva que ofrece está condicionada a la rentabilidad económica que cada una de las actividades ha ido adquiriendo.

Este es el caso del doblaje de voz, objeto de estudio de esta investigación que se concreta a los aspectos generales de su historia, desarrollo y consolidación en nuestro país, a su influencia en la comunicación masiva, así como a la importancia que revisten las relaciones que establece con la televisión, mediante la cual se ha consolidado con la transmisión de una gran cantidad de series, programas y películas extranjeras dobladas al español. Así pues, mi

interés se orientó fundamentalmente al estudio de las relaciones que el doblaje de voz establece con este medio.

De manera introductoria señalaré que la industria cinematográfica norteamericana se vio seriamente afectada a principios de la década de los años treinta debido, por una parte, a la gran depresión que se extendió a todos los ámbitos de la economía, la rama de la producción cinematográfica no escapó a esta crisis, se pensó que con la sonorización bastaría para reactivarla, sin embargo, a la postre se convirtió en la causa principal de que el cine norteamericano perdiera un numeroso público antes cautivo, el público latinoamericano y europeo.

El primer intento de Hollywood por recuperar a dicho público consistió en rehacer las películas, que ya habían hecho famosas las estrellas norteamericanas, con actores extranjeros en varios idiomas. Se contrataron con este fin actores alemanes, franceses, italianos, españoles, mexicanos, etc. El público, acostumbrado a ver en la pantalla grande a las estrellas del cine, no se conformó con ver a un actor de su propia nación cuyo reconocimiento, en el mejor de los casos, se reducía a su país; asimismo, el costo económico tan elevado de este intento orilló a la industria cinematográfica norteamericana a cancelar su producción. La otra opción, el subtítulaje, también demostró su incapacidad de capturar al público hispano conformado por un considerable número de analfabetas.

Ante este panorama surge el doblaje de voz como una alternativa poco funcional en sus inicios, pero que con el tiempo y el perfeccionamiento de su técnica se convirtió en el mecanismo más efectivo de la industria cinematográfica norteamericana para capturar de una vez por todas al público latinoamericano. Los primeros intentos de doblaje de voz fracasaron por cuestiones meramente fonéticas: para un inglés, por ejemplo, el acento yanqui resultaba desdeñable y conseguir la neutralidad en los acentos fue una tarea que llevó algunos años resolver.

El doblaje se consolidó a partir de los años sesenta, gracias a que encontró en la televisión una fiel aliada cuya capacidad de infiltración llegó, no a las salas de exhibición, sino a la intimidad de

los hogares. Como en un acto de magia el doblaje, mediante la seducción del lenguaje, promovió y reafirmó estilos de vida y estereotipos creados en la idiosincracia norteamericana gracias a su constante repetición a través de la televisión: el *american way of life* rebasó la pantalla para influir en nuestra lengua y nuestra cultura.

El doblaje de voz en México constituye un tema poco estudiado dentro del campo de la comunicación en nuestro país, aparentemente porque se le considera una actividad carente de implicaciones dentro del proceso de comunicación. Existe la tendencia a definirlo tan solo como la grabación con voces al español de programas de origen extranjero, de igual modo es común ignorar la importancia del actor de doblaje desde el punto de vista de su trabajo artístico; el actor de doblaje permanece en el anonimato pese a que su voz sea conocida y reconocida por el público televidente. En este contexto se explica la pertinencia de la presente investigación.

El análisis del tema me llevó a enfrentar una seria dificultad ante los escasos estudios que existen y la imposibilidad de obtener datos precisos acerca de las diversas compañías de doblaje. De tal suerte que los alcances obtenidos se vieron afectados sobre todo en lo tocante al análisis de los aspectos productivos y de mercado de la industria del doblaje de voz en México.

Para la parte teórica de la investigación recurrí a la bibliografía más actualizada, así como a la investigación hemerográfica del periodo comprendido de los inicios de la sonorización a los inicios de la televisión en México. Considero que la parte medular de la investigación la constituye el trabajo de campo que recoge, a través de una serie de entrevistas, el testimonio de los iniciadores del doblaje de voz en México como información de primera mano.

El propósito central de este estudio es demostrar que con el fin de lograr la hegemonía en el mercado mundial de la cinematografía, la industria de cine norteamericana utilizó al doblaje de voz como un mecanismo de control del cine sonoro en habla hispana; aunque no logró dicho objetivo en un inicio puesto que bastaron algunos años para ver el fracaso del doblaje de voz en el cine, gracias a la

llegada de la televisión el doblaje en México se desarrolló y consolidó como una manifestación artística de reconocimiento internacional.

Por último, deseo reiterar la importancia y la necesidad de analizar a fondo la industria del doblaje de voz en nuestro país. Ciertamente esta investigación es sólo una aproximación al tema que adquiere relevancia ante la posibilidad de abrir un espacio que invite a nuevas generaciones de estudiosos de la comunicación a profundizar en el análisis de este campo.



"... el auge innegable del cine nacional, del cine en castellano, se encuentra vinculado, tan orgánicamente como el de los locales en que el cine se exhibe, al desarrollo de la vieja Tenochtitlan en que la producción se ha establecido, y se beneficia de las propias condiciones de clima y de luz que la adornan."

Salvador Novo

ANTECEDENTES

1. INICIOS DE LA SONORIZACION EN EL CINE

Algunos autores coinciden en que el año de 1929 marcó el punto de partida de la sonorización en el cine con el film *The Lights of New York*, el primer film norteamericano totalmente sonorizado; otros reconocen que fue en 1927 cuando la película *The Jazz Singer* de Alan Crossland registró el sonido en una pista sonora óptica.

Sin embargo, la sonorización en el cine, aunque de manera incipiente, se sitúa algunas décadas atrás con varios intentos derivados de la constante preocupación por presentar un cine parlante con el que se identificara cada vez más el público.

A finales del siglo XIX se experimentó con la posibilidad de dar sonido al cine: “los hermanos Lumiere, Georges Méliès y T.A. Edison habían recurrido a métodos tan primarios y elementales como el pronunciar palabras y producir ruidos detrás de la pantalla; Pathé había realizado proyecciones de films cantados antes de 1900, mientras Baron y Lauste proponían nuevos e ingeniosos sistemas de sincronización”¹; así, el perfeccionamiento de estos experimentos llevó a la culminación de la técnica sonora que para 1929 empezaba a tomar el rumbo adecuado.

La sonorización en el cine fue un proceso que atravesó por varias etapas, caracterizadas por las diferentes técnicas utilizadas, que iban desde el hablar o producir ruidos detrás de la pantalla, el acompañamiento musical en vivo durante las proyecciones, la utilización de un locutor que añadía comentarios a los rótulos, la técnica *vitaphone* que sustituyó en las salas de cine a las orquestas por altavoces y que se limitó a la música y los ruidos, el procedimiento *photophone*; hasta el sonido registrado en un disco de huella sonora fotográfica que permitió inscribir sonidos e imágenes en una misma cinta, tanto para la reproducción como para el registro. El resultado

final fue la incorporación a la cinta de una pista sonora que reprodujo música, efectos ambientales y diálogos de los actores ².

Pese a que el sonido en el cine significó un avance técnico sin precedentes en la historia del cine mundial, en sus inicios colocó a Hollywood en una situación muy crítica, debido por una parte, a la pérdida del mercado extranjero de habla no inglesa, y por otra, a la crisis económico-financiera de Wall Street que cimbró todos los ámbitos de la economía.

Para las estrellas del cine mudo, la sonorización significó un serio atentado: Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Pudovkin y Eisenstein, entre otros, se manifestaron en contra de la nueva técnica. El problema central radicaba, en su opinión, en el uso de la palabra a la manera del teatro, no concebían un cine hablado que los obligaba a abandonar la gramática visual y, por consiguiente, a buscar nuevas alternativas para la realización de sus películas.

Nada podría evitar el desarrollo del cine sonoro, ni ataques, ni manifiestos, ni siquiera el sinnúmero de dificultades que Hollywood tuvo que sortear con la sonorización en su etapa inicial. Tarde o temprano Hollywood volvería a acaparar el mercado cinematográfico extranjero y, con ello rescatar un numeroso público que parecía perdido en los primeros años del cine sonoro.

En el caso de México, Luis Reyes de la Maza, afirma que fue en 1912 cuando en el Teatro Colón se utilizó el llamado *cronophone* patentado por León Gaumont y que pretendía dar sonido a la proyección visual mediante la sincronización de un disco de fonógrafo. El intento, según De la Maza, no tuvo mayor éxito en México debido a la mala sincronización efectuada por los ayudantes de Gaumont que dieron a conocer el invento.

El 26 de abril de 1929, se estrenó en México la primera película parcialmente sonorizada, ya que los actores no pronunciaban palabras y se trataba tan sólo de ruidos incidentales. Estrenada en el teatro Imperial, *Submarino*, no tuvo mucho éxito debido a la precaria utilización del vitáfono. La primera película hablada que se estrenó en México fue *The singing fool*, protagonizada por Al Jolson, el 23 de mayo del mismo año ³.

Quando se proyectaron los primeros films sonoros norteamericanos en diversos países la principal barrera para su aceptación fue el idioma, en las diferentes salas el público exigió la proyección del film en su propio idioma, incluso en Londres el público no aceptó el acento yanqui. Hollywood tuvo entonces que probar con varios intentos para lograr lo que con el cine mudo: la hegemonía en la producción, explotación y distribución mundiales. De un lado existió la posibilidad de subtítular las películas, lo cual presentó inconvenientes tales como la alta tasa de analfabetismo en algunos países, la falta de costumbre del público, etc. Así fue como recurrió a la técnica del doblaje que tardó varios años en ser perfeccionada mediante un proceso también lleno de dificultades.

Inicialmente, el doblaje se efectuó con la participación de actores extranjeros de diversas nacionalidades, con los que se filmaron películas norteamericanas en diferentes idiomas. En el caso del castellano hablado en muchos países el intento no fructificó debido a la variedad de acentos ⁴.

De 1929 a 1931, Hollywood, también conocida como la "*Nueva Babel*" ⁵, promovió la producción de películas habladas en español, francés, italiano, alemán, etc., sin embargo, no logró cautivar con esto al público extranjero, no sólo por la mezcla de acentos de un mismo idioma en los diferentes actores, o por el costo tan elevado de rehacer una misma película en varias versiones y la necesidad de importar actores extranjeros para tal fin, sino también por la falta de reconocimiento de éstos dentro del *star system* -creado por Hollywood desde la etapa de auge del cine mudo- pues en la mayoría de los casos eran desconocidos en su propio país.

Para fines de 1931 y principios de 1932, la crisis de la producción de películas habladas en español era evidente, se limitó a 15 películas de un total de 30 a 40 que se produjeron durante 1930 y 1931 ⁶.

Para dar cuenta de la crisis por la que atravesaba Hollywood, George Sadoul señala que en 1933 "*sólo se invirtieron 120 millones en producción de films por lo que hubo que reducir el*

número de 900 ó 1000 en tiempos del cine mudo, a 500 ó 600 con el hablado." 7

Ante esta situación, Hollywood emprendió la búsqueda de alternativas que aseguraran su hegemonía mundial cinematográfica. Hasta este momento parecía quedar claro que, pese a los diferentes intentos, el mercado extranjero escapaba de sus manos. Por lo pronto el compás de espera que significó la búsqueda de una solución a este problema permitió el resurgimiento del cine en otros países. Para México, significó una etapa ascendente en su producción y la recuperación de algunos actores mexicanos y latinoamericanos que regresaron de Hollywood en donde la oferta de empleo de actores extranjeros era insuficiente.

Al disminuir las producciones cinematográficas norteamericanas fue posible consolidar la industria cinematográfica nacional. En 1931, durante la presidencia del Pascual Ortiz Rubio, se elevaron los aranceles de importación de films extranjeros dentro de la campaña nacionalista que promovió el gobierno, lo que obligó a los propietarios de cines de la República a exhibir películas mexicanas ante la carencia de películas norteamericanas que dejaron de ser importadas por un impuesto que se negaban a pagar.

Lo paradójico del asunto fue la absurda cantidad de producciones mexicanas que llegaron a 2 ó 3 películas anuales de baja calidad. Todo ello orilló a que el cine mexicano incrementara su producción y calidad, sentando así, en este periodo, las bases para la creación de la industria cinematográfica nacional 8. Para los productores mexicanos de cine esta etapa exigió la audacia de enfrentar el reto de competir contra el cine norteamericano que contaba con mayores recursos económicos y técnicos.

Las primeras películas sonoras mexicanas datan de 1929, entre ellas destacan: *Dios y la Ley*, escrita, adaptada y protagonizada por Guillermo Calles; *El águila y el nopal*, producida, dirigida y escrita por Miguel Contreras Torres; *Más fuerte que el deber* de Rafael J. Sevilla y Pedro Cornú; *Abismo o Naufragos de la vida* de Salvador Pruneda, el sistema sonoro

que se utilizó en estas dos últimas películas estaba basado en discos sincronizados con la imagen; *Soñadores de gloria*, filmada en Hollywood, pero producida, dirigida y escrita por Miguel Contreras Torres; y *Contrabando* de Alberto Méndez Bernal que se estrenó hasta 1933⁹.

En 1931, se filmó la primera película sonora con sistema óptico en México, para filmarla se creó la Compañía Productora de Películas. *Santa*, de Antonio Moreno, se consideró como el punto de partida del cine sonoro en México, una adaptación al cine de la novela de Federico Gamboa que tuvo una versión muda en 1918¹⁰.

Santa se estrenó con gran éxito en 1932 en el cine Palacio¹¹. La sonorización de esta película la efectuaron los hermanos Rodríguez, que importaron a México su equipo sonoro, de ahí que algunos autores consideren que se trataba tan sólo de “convertir a México en una sucursal de Hollywood para la producción de películas en español, cuyo destinatario final era el mercado latinoamericano”¹². En pocos años el equipo de los hermanos Rodríguez fue obsoleto ante los nuevos equipos y tecnologías que surgieron a nivel mundial.

A partir de *Santa*, la producción de películas en México se incrementó. En esa época surgieron varios directores de importancia: Fernando de Fuentes, Arcady Boytler, Juan Bustillo Oro, Emilio Gómez Muriel, Julio Bracho, Carlos Navarro, Chano Urreta, José Bohr y Juan Orol. Además llegó a nuestro país el camarógrafo de Alex Phillips. De igual modo regresaron de Hollywood actores como Ernesto Guillén (Donald Reed) y Lupita Tovar.

De 1933 a 1938 la producción se incrementó, en 1933 se realizaron 21 películas, un considerable aumento con respecto al año anterior en el que la producción sólo alcanzó seis películas. Destacan en este año por su éxito en taquilla *El Compadre Mendoza*, *El prisionero 13* y *La Mujer del Puerto*, de Fernando de Fuentes. Entre 1934 y 1935, se filmaron 23 y 22 películas, respectivamente.

El año de 1935 se caracterizó por la fundación de los estudios de la Cinematografía Latino Americana, S.A. (CLASA) con participación del Estado. La primera película producida por ellos fue *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, que retomó el tema de la Revolución como ya lo había hecho en *El Compadre Mendoza*¹³. La industria

cinematográfica en México incursionó en el mercado hispanoamericano con la película *Allá en el Rancho Grande*, también de Fernando de Fuentes y producida en 1936, año en que se realizaron 25 películas, y que alcanzó un enorme éxito a nivel internacional, muchas películas siguieron el ejemplo de ésta en años posteriores. Para 1937 la producción volvió a presentar un notable avance ya que se realizaron 38 películas ¹⁴.

La participación de las grandes potencias durante la Segunda Guerra Mundial permitió a México consolidar su industria cinematográfica al recuperar mercados naturales, las principales compañías productoras fueron Filmex, Clasa, Films Mundiales, Grovas y Películas Rodríguez. Se alcanzó un nuevo récord en producción con un total de 57 películas producidas en 1938, periodo de auge del cine mexicano que se extendió hasta 1944 ¹⁵.

2. PRIMEROS INTENTOS DE DOBLAJE DE VOZ

Pese a que fueron varios los intentos de Hollywood por recuperar el mercado extranjero, no se llegó a tal fin de modo satisfactorio hasta que el perfeccionamiento de la técnica del doblaje alcanzó la posibilidad de doblar las voces de los actores desde un estudio en el que se reproducía la cinta y el actor de doblaje debía conseguir la sincronía con los labios, jugar con diversas tonalidades y modalidades de su voz e imprimirle la intención que el actor daba a la escena para conseguir que el cambio de voz se viese como algo natural dentro de un film. Con esto Hollywood recuperó a un público cautivo en la etapa muda y que había perdido con la sonorización de sus películas. El éxito económico que implicó este avance técnico se vió reflejado incluso en los tratados de comercio: *"la importación de films norteamericanos doblados llegó a ser en los tratados de comercio firmados en Washington una verdadera cláusula de cajón"*¹⁶.

Inicialmente, el doblaje de voz surgió como una respuesta a un problema técnico específico, cuando las películas empezaron a sonorizarse algunas escenas se efectuaban en exteriores, esto provocaba que el audio estuviera contaminado de ruidos que

llegaban incluso a opacar las voces de los actores, de ahí que una vez filmadas las escenas en exteriores, las voces de los actores volvieran a grabarse para purificar el sonido, es decir, el doblaje de voz inició como una necesidad de “reposición de diálogos” en las películas. El doblaje que se efectuaba con esta finalidad no fue una labor sencilla para los actores, algunos incluso no pudieron doblar sus propias voces en el estudio de grabación, para lo cual tuvo que acudir a otro actor o actriz, según fuera el caso, que tenía un mayor dominio de esta técnica.

Luis Reyes de la Maza, abunda sobre los inicios del doblaje en su libro *El Cine Sonoro en México*, plantea que los primeros doblajes que se hicieron sólo abarcaron a los instrumentos musicales y las canciones. el proceso consistió en que la cámara tomaba la imagen de algún actor cantando o tocando un instrumento, mientras que fuera de ella un músico o cantante ejecutaba la pieza. Según De la Maza, la primera película que se dobló al alemán con actores extranjeros fue *The Singing Fool*, su proyección se vió obstaculizada por la demanda que Telefunken presentó ante los tribunales, ya que ella había patentado un sistema similar al vitáfono que empezaba a utilizarse en algunos estudios alemanes. Finalmente, el tribunal falló a favor de la Warner Brothers, lo que permitió que, la segunda película de Al Jolson, pudiera proyectarse en Alemania.

Como ya he mencionado, uno de los primeros intentos de doblaje, si es que puede llamarse de esta manera, fue el que emprendió Hollywood a finales de 1929, cuando se vió obligado a buscar alternativas que resolvieran la crisis por la que atravesaba.

Dicho intento consistió en rehacer las películas norteamericanas con actores extranjeros en diferentes idiomas, principalmente en español. Se filmaban de principio a fin, dos, tres o más versiones de un mismo argumento, de acuerdo a los países a que estuviera destinado. Este intento implicó el extremo del doblaje, ya que las películas estaban “completamente dobladas, tanto la voz como la imagen, los actores, el equipo técnico,...todo. Eran algo así como el colmo del doblaje.”¹⁷

Aunque es escasa la referencia bibliográfica que existe sobre este tema en México, uno de los estudios más serios y completos del periodo en que se realizaron estos intentos en Hollywood es el efectuado por Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, que en 1990 publicaron una antología de las películas norteamericanas habladas al español por actores de habla hispana, titulada *Cita en Hollywood*; asimismo, se publicó la *Cartelera Cinematográfica de 1930 a 1939 y 1940 a 1949* de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, que contiene los estrenos de películas norteamericanas en castellano y dobladas al castellano en la ciudad de México.

Considero relevante referirme a las principales películas que se realizaron de tal manera en Hollywood y que, posteriormente, se estrenaron en México y otros países de habla hispana.

Cabe mencionar que la realización de estas películas se basó en dos sistemas, uno que consistió en filmar simultáneamente las diferentes versiones de un mismo argumento aprovechando la misma infraestructura, bajo este sistema normalmente se filmó en dos turnos y como es lógico suponer, podían ahorrarse sumas considerables. El otro sistema consistió en filmar primero la versión original y una vez comprobado su éxito en taquilla, lanzarse a la filmación de versiones en otros idiomas, este sistema permitió tener una mayor certeza en cuanto al éxito comercial en otros países. Finalmente, el costo económico de este intento, con uno u otro sistema, fue muy alto y tuvo que abandonarse en un periodo de tiempo muy corto.

Un cálculo aproximado de las películas norteamericanas en castellano que se filmaron de finales de 1929 a mediados de 1939 para países de habla hispana es de 175, de las cuales 94 se estrenaron en México de finales de 1939 a finales de 1942. (C.f.r. anexo 1)

La primera película norteamericana que se filmó en versión castellana fue *Sombras Habaneras*, producida por René Cardona y Rodolfo Montes, en septiembre de 1929. Dirigida por Cliff Wheeler en su reparto contó con las actuaciones de René Cardona,

Jacqueline Logan,
Paul Ellis y Juan
Torena, entre otros.
“ René Cardona,
un cubano de 23
años... iba a ser el
aventurero que
tuvo la audacia de
producir el primer
proyecto de
largometraje
hablado en
castellano. Con
escaso capital



RENÉ CARDONA

funda la compañía Cuban International y en septiembre de 1929 filma en los estudios Tec-Art de Hollywood *Sombras Habaneras...* como la protagonista (Jacquelin Logan) no sabía una palabra de castellano y su voz tuvo que ser doblada por una especialista cubana, los críticos le arrebataron el mérito de haber producido la primera película de ficción hablada en español de metraje más o menos largo”¹⁸.

Sombras Habaneras se estrenó en Los Angeles, Cal., el 4 de diciembre de 1929 y en San Juan de Puerto Rico el 18 de febrero de 1930 con el título *Bajo el cielo de la Habana*; no existen referencias de que haya sido estrenada en México.

Es interesante el dato de que la voz de Jacquelin Logan fue doblada por una actriz cubana, ya que una década más tarde sería la técnica del doblaje la que sustituiría a las filmaciones de películas norteamericanas en español y otros idiomas.

En octubre de 1929, una pequeña firma llamada Sono-Art, presidida por Goebel y Weeks, inició con *Sombras de Gloria* la realización de películas en versiones castellanas. Dirigida por Andrew L. Stone, con la interpretación de José Bohr, Mona Rico y Ricardo Cayol, la adaptación y los diálogos en español de Fernando C. Tamayo “fue la primera película filmada por el método de doble

versión..., utilizó toda la infraestructura de su genuino original, **Blaze O'Glory**, excepto en lo referente a los equipos humanos que iban desfilando frente al decorado, los americanos durante el día y los hispanos en turno de noche para completar parejas de planos equivalentes"¹⁹. **Sombras de Gloria**, se estrenó en Los Angeles en el Fox-Criterion Theatre, el 25 de enero de 1930 y en el cine Olimpia en la ciudad de México el 30 de enero del mismo año, con una duración de dos semanas en cartelera ²⁰. Es probable que ésta haya sido la primera película norteamericana en versión castellana estrenada en México.

Otro de los que empezaron a producir por esas fechas fue Hal Roach, para la filmación de sus películas utilizó un método diferente que consistió en "rodar tomas repetidas de un mismo plano, pasando sucesivamente de un idioma a otro" ²¹. En noviembre de 1929, Hal Roach, produjo una comedia que fue presentada por la Metro Goldwyn Mayer con el título de **Ladrones**, con las actuaciones de Stan Laurel, Oliver Hardy y Edgar Kennedy. **Night Owls** fue la versión original en inglés y se realizó una versión más en italiano, **I Ladroni**, las tres versiones contaron con los mismos actores bajo la dirección de James Parrott.

Si alguna posibilidad de improvisación existió en la realización de un argumento en versión castellana, ésta fue demostrada por Stan Laurel y Oliver Hardy, "el gordo y el flaco"; **Night Owls** tuvo una duración de 15 a 20 minutos, mientras que la versión en español duplicó el tiempo de duración.

También la Paramount incursionó en la filmación de películas en español, inclusive fue construido Joinville cerca de París, allí se filmaron muchas películas destinadas al público de habla hispana; la primera se filmó en marzo de 1930, fue dirigida por Cyril Gardner e interpretada por Ramón Pereda, María Alba y Antonio Moreno; la versión española la realizó Josep Camer Ribalta. **El cuerpo del delito**, se estrenó en Madrid el 21 de mayo de 1930 y en México el 29 de mayo del mismo año ²².

En abril de 1930, Paramount produce **Amor Audaz**, simultáneamente con la versión en francés **L'enigmatique Mr.**

Parkes, ambas dirigidas por Louis Gasnier. “Las primeras experiencias aconsejaban un cambio radical en la política de versiones, que consistía fundamentalmente en esperar a que la versión original estuviera filmada y montada antes de comenzar el rodaje de las correspondientes a otros idiomas... Atendiendo a estas recomendaciones, Paramount produce *Slightly Scarlet* en francés y español, filmándolas durante la segunda quincena de abril, dos meses después del estreno de la versión original, y cursa órdenes muy estrictas para que en Joinville planifiquen la producción de acuerdo con el mismo sistema”²³.

Otra de las películas producida por la Paramount y dirigida por Xavier Cugat fue *Charros, Gauchos y Manolas*. “Fruto de las fantasías de Cugat fue el cortometraje de dos rollos..., una especie de tríptico interhispanico musical, cuyo planteamiento recuerda a los folletos turísticos de procedencia ministerial”²⁴. El reparto de esta película consistió en tres cuadros de actores, el mexicano integrado por Carmen Castillo, Delia Magaña, Samuel Pedraza y Carlos Gómez; el argentino por Paul Ellis, Carmen Granada, Vicente Padula y Carlos Lucanti; y el español por María Alba, Martín Garrálaga y José Peña. Fue estrenada en Barcelona el 7 de marzo de 1931 y en México el 31 de julio en el cine Olimpia²⁵.

Mientras Sono-Art, Metro Goldwyn Mayer y la Paramount realizaron varios films en versiones españolas, la Fox produjo *One Mad Kiss*, conocida en su versión española como *El precio de un beso*, para tal fin contrató a José Mójica, la dirección estuvo a cargo de Marcel Silver con el asesoramiento de Antonio Moreno: “...el resultado final no convenció a los directivos del estudio y el lanzamiento del film quedó en suspenso. Meses después, el jefe del departamento extranjero, John Stone, encargó al realizador Tintling que hiciera *One Mad Kiss*, y que filmara material adicional para una edición especial destinada a los mercados de habla hispana. Cuando quedó lista para su estreno nadie sospechó que la figura de José Mójica llegaría a ser tan popular, ni que Fox continuaría produciendo películas en español con regularidad durante los cinco años siguientes”²⁶. Fue

estrenada en México en el cine Palacio el 4 de septiembre de 1930, seis meses después de su filmación en los estudios Fox ²⁷. En esta película también se dobló la voz del actor Tom Patricolla, que trabajó dentro del reparto con José Mójica, Mona Maris, Antonio Moreno, Carlos Villarías, Juan Torena y Enrique Acosta. Los diálogos en español fueron escritos por Francisco Moré de la Torre.

El entusiasmo de las diversas compañías -Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Fox, Warner Bros., Universal, y Hal Roach-, comenzó a decaer a mediados de 1930, cuando empezó a verse que el público latinoamericano, después de su interés por el nuevo intento, comenzó a desaprobalo.

La causa principal de que el público no aceptara estas versiones fue la guerra de acentos que se desató al contratar para la filmación de películas a actores de habla hispana provenientes de diversos países, España, Argentina, Cuba, Puerto Rico, México, etc., aunado a lo anterior muchas veces la dirección quedaba a cargo de personas que no dominaban el idioma y por lo tanto, poco podrían saber de los diferentes acentos.

“Al principio las películas habladas en español impactaron al público latinoamericano, pero al cabo de tres años éste las rechazó. En 1931 la producción de películas en idiomas ajenos al inglés estaba en crisis y se rumoraba que sería suspendida. Los magnates de la industria cinematográfica norteamericana... se reunieron amistosamente a discutir el problema y acordaron limitar la producción de filmes en otros idiomas mientras encontraban alternativas. Enviaron agentes de su entera confianza para, de ser posible, tomar un acuerdo general. En 1931, en el mes de julio llegó a México Baltazar Fernández Cué, dialoguista de películas habladas en español, con el fin de conocer el caso mexicano y latinoamericano” ²⁸.

Para finales de 1931, hubo un corte radical en la producción de películas norteamericanas en español, sólo la Columbia, la Paramount y la Fox filmaron películas en 1932. En los estudios Fox se filmó *El Caballero de la noche*, *El último varón sobre la tierra*,

Primavera en otoño y *El rey de los gitanos*; en los estudios de la Paramount de Joinville, París, se filmaron *Espérame*, *Melodía de arrabal*, *La casa es seria* y *Buenos Días*; la Columbia por su parte filmó en sus estudios *Hombres en mi vida*. Estas nueve películas constituyen la producción total de versiones castellanas filmadas durante 1932. Una importante reducción si consideramos que el año anterior la producción alcanzó 32 películas y en 1930 un aproximado de 72 películas.

Existen algunos ejemplos de películas que dejaron ver el absurdo en la utilización de diferentes acentos, lo que llevó incluso a ridiculizar el argumento, es el caso de *Cascarrabias* cuya versión española quedó a cargo de Josep Carner, dirigida por Louis Gasnier e interpretada por Ernesto Vilches, Ramón Pereda, Delia Magaña, Barry Norton, Andrés de Seguro y Carmen Guerrero, “*el rodaje... recrudesció la batalla lingüística entre españoles y mexicanos. Cuando alguien pronunciaba frases como: Pos mire, señor, no más, la chinela se la dejó en el pasillo; Vilches respondía con una castiza grosería que obligaba a inutilizar la toma.*”²⁹

Aún más absurdo fue el caso de *El hombre malo*, que a pesar de tener como principal personaje la figura del bandido Pancho López, no fue interpretada por un mexicano, “*...los intérpretes tuvieron que sugestionarse para imitar el acento requerido por el entorno ambiental... A nadie en su sano juicio le sería indiferente sacar a Pancho Villa hablando en andaluz o a un cantaor flamenco con voz de tanguista, pero a los oídos de un productor norteamericano, como no comprendía nada, todo era igualmente español...*”³⁰

Pocas películas en versión castellana obtuvieron éxito en taquilla, es el caso de *Drácula*, basada en la novela de Bram Stoker, que en la versión castellana fue dirigida por George Melford, los diálogos en castellano fueron hechos por Baltasar Fernández Cué. Fue filmada en simultáneo con la versión original entre octubre y noviembre de 1930. “*...el mítico Drácula bilingüe también había de llevarse a cabo por el mismo procedimiento, y como fueron los hispanos quienes actuaron en el turno de noche,*

más de uno se pregunta si la luz de la luna produjo algún efecto extraordinario en el resultado final."³¹

El reparto estuvo integrado por Carlos Villarias, Lupita Tovar, Barry Norton, Pablo Alvarez Rubio, Eduardo Arozamena y Carmen Guerrero, entre otros. El estreno en México fue en el Cine Mundial el 4 de abril de 1931.

Las adaptaciones de películas norteamericanas al castellano fueron realizadas por un grupo de escritores que trabajaron para las diversas compañías cinematográficas en Hollywood, entre ellos Fernando C. Tamayo, Josep Carner Ribalta, Jorge Juan Crespo, Salvador de Alberich, Baltasar Fernández Cué, más tarde se incorporarían, Edgar Neville, Miguel Zárrega, Antonio de Lara, Paul Pérez, Eduardo Ugarte, José López Rubio y René Borgia.

Aunque María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco señalan a Salvador de Alberich como director de *Wu Li Chang* y *Fruta Amarga*, Heinink y Dickson, lo ubican sólo como el responsable de escribir la versión al español. En el caso de *Wu Li Chang* mencionan a Nick Grindé como el director de la versión en español y a Arthur Gregor como director de *Fruta Amarga*, ambas películas fueron producidas por la Metro. Además hizo la versión española de *Estrellados* dirigida por Edward Sedgwick.

Existe una larga lista de directores de versiones en castellano de películas norteamericanas, a continuación se mencionan algunos directores que trabajaron para importantes compañías cinematográficas en Hollywood.



EDUARDO "NANCHE" AROZAMENA

Paramount Pictures:

Louis Gasnier dirigió *Amor Audaz, Espérame, Melodía de Arrabal, Cuesta Abajo, El tango en Broadway e Inmaculada*, producida por Atalaya Films fue la última película que se filmó en versión castellana para el mercado hispanoamericano en junio de 1939.

Adelqui Millar dirigió *El secreto del doctor, Doña Mentiras, Toda una vida, La Carta, La fiesta del diablo, Sombras del Circo, Las luces de Buenos Aires y El príncipe gondolero*.

Trabajaron también para la Paramount otros directores como Edward Venturini, Louis Mercanten, Cyrill Gardner, Xavier Cugat, Benito Perojo y Leo Mittler.

Metro Goldwyn Mayer:

Entre los principales directores se encuentra Carlos F. Borcosque, director de *La mujer X y Cheri Bibi y Dos noches* producida por Fanchon Royer Pictures. Borcosque escribió además las versiones al castellano de varias películas norteamericanas.

Aunque la mayor parte de su trabajo en Hollywood lo desempeñó como actor, podemos mencionar a Ramón Novarro como director de *Sevilla de mis amores* y *Contra la Corriente*. Edward Sedwick, por su parte, dirigió *Estrellados* y *¡De frente, marchen!*.

Es importante mencionar entre los directores que trabajaron para la Metro a Charles Franklin, Nick Grindé, Ward Wing, Arthur Gregor y Marcel De Sano, entre otros.

Fox Film Corporation:

Destaca David Howard por el número de películas que dirigió para la Fox: *Del mismo barro, La gran jornada, El último de los Vargas, Cuerpo y alma, Cuando el amor ríe, Esclavas de la moda, ¿Conoces a tu mujer?* y *Eran Trece*.

Asimismo, Lewis Seiler, que dirigió *El impostor*, *Hay que casar al príncipe*, *La ley del harem*, *Mi último amor*, *No dejes la puerta abierta* y *Asegure a su mujer*.

Otro director importante para esta compañía fue Richard Harlan, dirigió *En nombre de la amistad*, *El patíbulo*, *Del Infierno al cielo*, y a partir de 1938, producidas por Darío Farrell y presentadas por la Paramount Pictures, dirigió *El Trovador de la Radio*, *Papá Soltero*, *El otro soy yo* y *Cuando canta la ley* con las actuaciones de Tito Guízar.

Cabe mencionar también a Marcel Silver, Jack Wagner y, unos años antes de finalizar la producción de versiones castellanas, a James Tinling, Frank Strayer, Louis King, John Reinhardt y John J. Beland.

Universal:

La mayoría de las películas producidas por Universal fueron dirigidas por dos directores, George Melford que dirigió *La voluntad del muerto*, *Oriente y Occidente*, *Don Juan Diplomático* y *Drácula*; y Kurt Neumann que dirigió *¡Hola Rusia!*, *El tenorio del harem* y *Estamos en París*.

Hal Roach:

Indudablemente la principal producción de películas de esta compañía estuvo constituida por la serie de películas de la pareja de cómicos conformada por Stan Laurel y Oliver Hardy. James Parrott se hizo cargo de la dirección de *Ladrones*, *La vida nocturna*, *Tiembla y Titubea*, *Radiomanía*, *Noche de Duendes* y *De Bote en Bote*, películas que hicieron famosas las actuaciones de “el gordo y el flaco”. Parrott dirigió además *La señorita de Chicago* y *Monerías*. Por otro lado, James W. Horne, dirigió un número considerable de películas para la Hal Roach, entre ellas están, *El príncipe del dólar*, *¡Huye, faldas!*, *Una cana al aire*, *El alma de la fiesta*, *Los Culaverus* y *Politiquerías*.

Otros directores que destacan son: William H. McGann, Miguel Contreras Torres, Howard Bretherton; Andrew L. Stone, George J. Crone y Ralph Ince -que trabajaron para Sono-Art- y Phil Rosen y William Christy Cabanne para la Columbia Pictures.

Miguel Contreras Torres además de dirigir fue productor, argumentista y actor protagónico en *Soñadores de la Gloria*, película filmada en 1931 en los estudios Tec-Art. Se trataba de un melodrama bélico con las actuaciones de Lia Torá, Manuel Granado, Medea de Movarry, Alfredo del Diestro, José Peña "Pepet" y Emma Roldán, entre otros.

En otro orden de ideas, la película que contó con el mayor número de versiones en diferentes idiomas fue *The Doctor's Secret*, cuya versión original en inglés se filmó en 1929 y contó con siete versiones más. La versión castellana, *El secreto del doctor*, bajo la dirección de Adelqui Millar, se filmó en junio de 1930 en los estudios Paramount de Sant Maurice en París, Francia; ahí mismo se filmaron las versiones francesa, italiana, sueca, checa, húngara y polaca.

A partir de 1934, la producción de películas norteamericanas en castellano mostró una ligera mejoría con la filmación de 13 películas durante ese año y 15 películas en 1935. Para 1936, se veía claramente el fracaso de estas producciones que no rebasaron las dos películas en ese año y el subsecuente. En 1938, se filmaron sólo cinco películas y finalmente en 1939, año en que se suspende definitivamente la producción, se filmaron seis películas más.

"Excepto algunos lanzamientos esporádicos de Universal, Columbia y Warner Bros., la única producción hablada en español que apareció con regularidad fueron los films de Carlos Gardel en Paramount... Un exótico grupo de independientes pretendieron inútilmente continuar con la actividad abandonada por los grandes estudios: Fachon Royer en 1933, Moe Sackin en 1934-35, y George A. Hirliman en 1935-36, pero sus películas acabaron proyectándose en salas de segundo orden, como relleno en programas dobles o, simplemente, no fueron distribuidas." ³²

La Inmaculada, fue la última película norteamericana en versión

castellana que se filmó en junio de 1939, con la dirección de Louis Gasnier y las actuaciones de Fortunio Bonanova, Andrea Palma, Milissa Sierra, Luis Díaz Flores, Carlos Villarias, José Peña, etc.; ésta película fue producida por Atalaya Films y presentada por United Artists, la adaptación de diálogos quedó a cargo de Gabriel Navarro. Se estrenó en los Angeles el 19 de septiembre de 1939 y, en la Cd. de México, el 2 de mayo de 1940 en el cine Alameda ³³.

En México se estrenaron todavía dos películas más, *Papá Soltero* el 27 de septiembre de 1941 en los cines Coloso, Lux, Imperial, Royal y Primavera ³⁴, y *La última cita*, estrenada en el cine Politeama el 16 de septiembre de 1942 ³⁵. La primera fue filmada en enero de 1939, bajo la dirección de Richard Harlan, con las actuaciones de Tito Guízar, Amanda Varela, Tana, Paul Ellis, Paco Moreno, Sarita Wooton, Martín Garrálaga, Barry Norton, Carlos Villarias, José Peña y Carlos Montalbán; y la segunda, filmada en junio de 1935 en los estudios Columbia con las actuaciones de José Crespo, Luana Alcañiz, Andrea Palma, Romualdo Tirado, Soledad Jiménez y Paul Ellis, bajo la dirección de Bernard B. Ray.

Tito Guízar fue muy perseguido en Hollywood: "...Fox y Paramount vieron en Guízar el sustituto ideal de un Mójica ya retirado o un Gardel desaparecido, pero el puertorriqueño Ramos Cobian tenía la exclusiva y, después de negociar con ambas compañías, pactó con Paramount, aunque obligándose a satisfacer a Fox con una contrapartida, operación por la que poco después quedaría fuera de combate" ³⁶. Tito Guízar participó en el rodaje de cinco largometrajes en español. *Mis dos amores*, *El trovador de la radio*, *Papá Soltero*, *El otro soy yo* y *Cuando canta la ley*, filmados entre junio de 1938 y abril de 1939.

Como se mencionó anteriormente, la producción de películas en castellano filmadas en Hollywood se canceló en forma definitiva a mediados de 1939. En septiembre de 1939, la Segunda Guerra



ANDREA PALMA

Mundial daba inicio con la invasión de los alemanes a Polonia, este suceso fue determinante en la suspensión de la producción para países hispanoamericanos, a pesar de que Estados Unidos no se incorporó sino hasta finales de 1941 *"...una vez iniciada la guerra nadie en Hollywood volvería a hacer mención sobre nuevas producciones en español. Se disolvió lo que quedaba de la colonia hispana allí afincada, regresando casi todos a sus países de origen en desbandada general."*³⁷

Antonio Moreno, Andrea Palma, René Cardona, Juan José Martínez Casado, Ramón Pereda, Emma Roldán, y otros, *"...coinciden en afirmar que Hollywood fue para ellos una escuela, y que aquella etapa fue constructiva"*³⁸.

Ciertamente estos actores rescataron toda esa experiencia al regresar a México, pues sus aportaciones al cine mexicano apoyaron el crecimiento y la consolidación de esta industria.

"Trabajaron para el cine hispano algunos mexicanos de fama ganada en Hollywood, como Ramón Novarro, Lupe Vélez y Gilbert Roland. Ninguno de ellos, sin embargo, actuó en las cintas

hispanas papeles de mexicanos típicos. Y entre los actores mexicanos que iniciaron su carrera en el cine hispano, solo tuvo éxito José Mójica, con celebridad previa como cantante de ópera...Las películas de



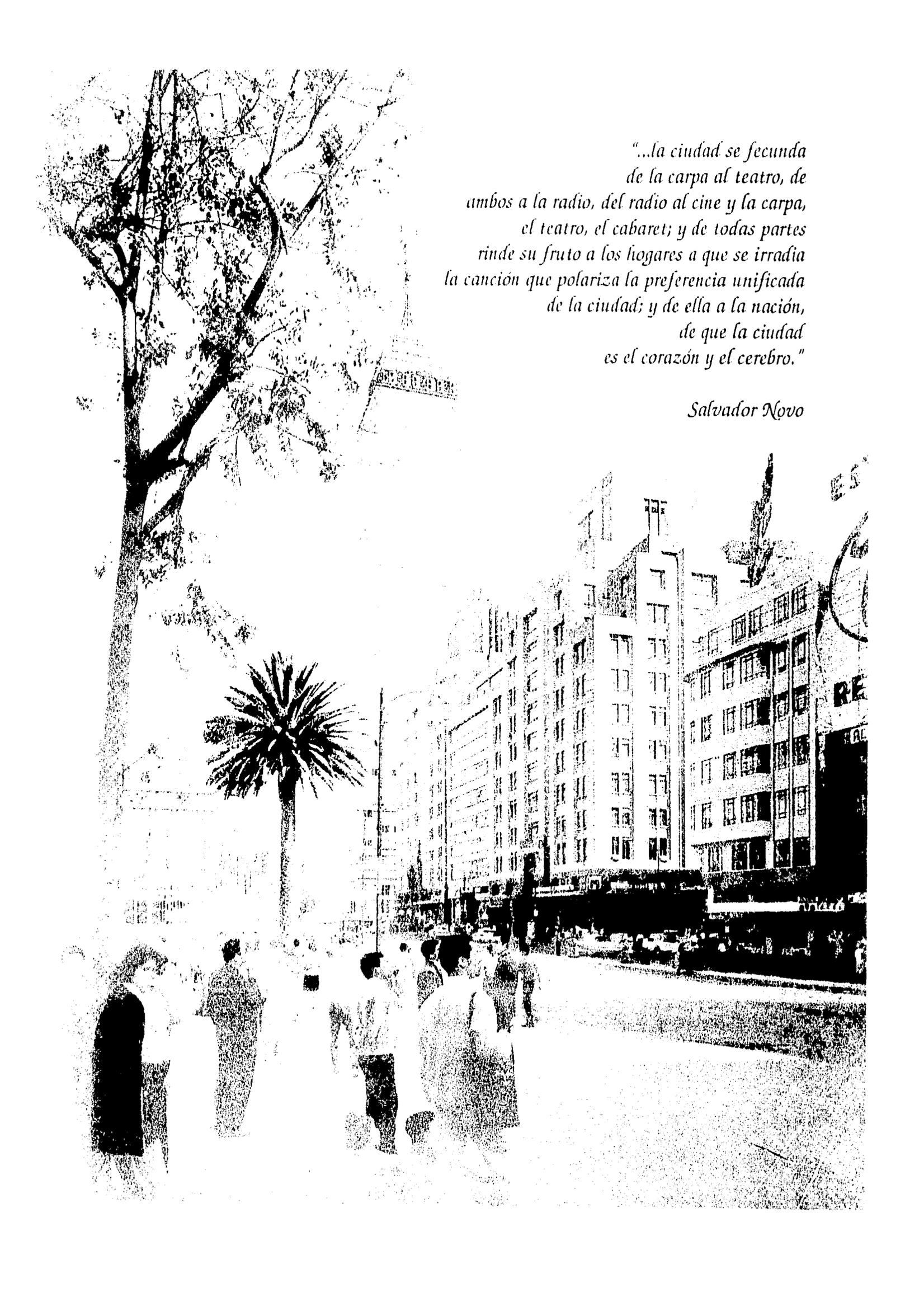
LUPE VELEZ

*Mójica, producidas por la Fox fueron de las pocas hispanas que dieron utilidades en taquilla... El cine hispano tuvo por lo menos la virtud de dar fogueo a futuros elementos del cine mexicano."*³⁹

NOTAS

1. George Sadoul. *Historia del cine mundial*:209
2. Idem. 216
3. Luis Reyes de la Maza. *El Cine Sonoro en México*: 14-15
4. C. f. r., Emilio G. Riera. *México visto por el cine extranjero*: 175.
5. Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896 1947)*: 114
6. C.f.r., Emilio García Riera, op. cit., 175.
7. George Sadoul, op. cit., 217
8. Idem., 117-118
9. "El cine sonoro, sus inicios (1930-1937)". *Cuadernos de la Cineteca No. 8*: 26-28
10. Idem., 28
11. Aurelio de los Reyes, op. cit., 126
12. Idem., 123
13. "Homenaje a los iniciadores del cine mexicano (1896-1938)". *Cuadernos de la Cineteca No.9*: 30
14. Idem., 30
15. Idem., 31
16. George Sadoul, op. cit., 218
17. Juan Heinink y Robert Dickson. *Cita en Hoolywood*: 10
18. Idem., 26-27
19. Idem., 27
20. Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*: 15
21. Idem., 29
22. Ma. Luisa Amador, op. cit., 21
23. Juan Heinink, op. cit., 46
24. Idem., 31
25. Ma. Luisa Amador, op. cit., 24
26. Juan Heinink, op. cit., 45
27. Ma. Luisa Amador, op. cit., 26
28. Aurelio de los Reyes, op. cit., 114
29. Juan Heinink, op. cit., 52

30. Idem., 50-51
31. Juan Heinink, op. cit., 29
32. Idem., 57
33. Ma. Luisa Amador, op. cit., p.
34. Idem., 77
35. Idem., 116
36. Juan Heinink, op. cit., 63
37. Idem., 69
38. Aurelio de los Reyes, op. cit., 128
39. Emilio García Riera, op. cit., 176



*"...la ciudad se fecunda
de la carpa al teatro, de
ambos a la radio, del radio al cine y la carpa,
el teatro, el cabaret; y de todas partes
rinde su fruto a los hogares a que se irradia
la canción que polariza la preferencia unificada
de la ciudad; y de ella a la nación,
de que la ciudad
es el corazón y el cerebro."*

Salvador Novo

EL DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO

1. INICIOS DEL DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO

Contar una historia resulta a veces tan complicado como contar perlas en el fondo del mar, algunos protagonistas de esta historia viven sólo en el recuerdo de compañeros y amigos, otros viven de sus recuerdos oscurecidos por el tiempo, los menos todavía viven y recuerdan.

Todo empezó en Grand Advertising, una compañía de publicidad que prestó el local para hacer las primeras pruebas con el fin de contratar a actores mexicanos para doblar películas al español en Nueva York. El sueño de pisar Hollywood se hacía posible para algunos, de ahí, con un poco de suerte, saltar a la fama.

El tiempo, que silencioso aguarda a que advirtamos su presencia dió, a la fecha, un vuelco de 50 años, casi ni se sienten, pareciera que fue ayer que don Carlos Ortigosa observaba frente al espejo su imagen de hombre emprendedor, dispuesto a acudir al llamado de Luis de Llano Palmer para hacer su primera prueba de doblaje. Como él, 40 ó 50 actores más acudirían.

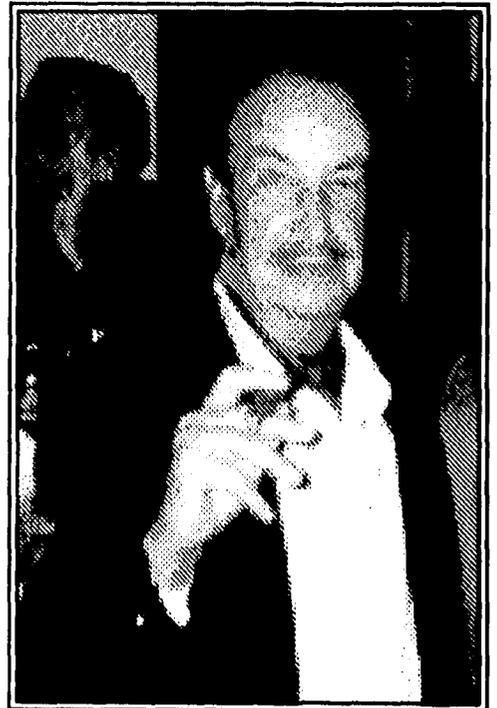
Fue el 3 de agosto de 1994 que, apartado ya de la industria del doblaje de voz, don Carlos me recibió en su oficina, en un edificio de la calle Adolfo Prieto, donde todavía sobrevive, en una de sus paredes tapizada de fotografías, el recuerdo de aquellos años. Frente a ella don Carlos indica quienes son los personajes que aparecen en una de esas fotografías tomada a la manera de las grandes familias, caras sonrientes, amigos todos; señalando, uno a uno, los nombres de los compañeros reunidos ahí, reunidos también por el azar en los estudios de la Metro Goldwyn Mayer en Nueva York.

Olvidamos por un par de horas el ruido de la gran ciudad y nos instalamos cómodamente en el año de 1944: "...vino a México un

señor llamado Iushia Lotard, Iia Lotard de cariño, con un señor Lopert, enviados por la Metro Goldwyn Mayer con el fin de establecer en sus estudios el doblaje de películas al español. Contratan a Luis de Llano Palmer y en unos estudios de una compañía de publicidad nos llaman a toda la gente que trabajábamos en el radio, nos prueban la voz y a cada uno nos fue asignada determinada voz. Yo trabajaba en la XEW, y como yo, trabajaban una serie de personas: Salvador Carrasco (q.e.p.d.) conocido como el Monje Loco, Cuca la Telefonista (q.e.p.d.), Guillermo Portillo Acosta y Blanca Estela Pavón (q.e.p.d.), etc. Fuimos contratados para hacer en Nueva York el doblaje de una voz determinada, por ejemplo, yo fui contratado para doblar la voz de Gregory Peck únicamente”.

La Metro Goldwyn Mayer contrató a dos grupos de actores. el primero en 1944, un año después. el segundo grupo de actores iría también a Nueva York. Don Carlos, contratado en 1944, menciona entre los seleccionados a Guillermo Portillo Acosta, Blanca Estela Pavón, Edmundo García -locutor en la XEW-, Miguel Angel Ferriz -actor de cine- y su esposa Matilde Palou, Salvador Carrasco, doña Amparo Villegas “Cuca la Telefonista”, Ciro Calderón, Luis Fariás -que fue gobernador de Nuevo León-, las hermanas Rosario y Dolores Muñoz Ledo, Consuelo Orozco, Alberto Gavira, Víctor Alcocer y José Angel Espinoza Ferrusquilla, entre otros. En el segundo grupo estaban Manolo Fábregas, Pedro De Aguillón, Roberto Espriu, Roberto Ayala, Dagoberto de Cervantes, Juan Domingo Méndez y Salvador Quiroz.

Don Carlos continúa el relato: “...llegamos a Nueva York y Carlos Montalbán, hermano del actor Ricardo Montalbán, ya trabajaba para la Metro y es el que realmente nos da las primeras clases de doblaje, ahí comienza el doblaje. La primera película que se dobla al



CARLOS DAVID ORTIGOSA

español en 1944 es *La luz que agoniza*, (Gas Light) en esa película Blanca Estela Pavón hacía el papel de Ingrid Bergman, Guillermo Portilla Acosta el de Charles Boyer y Victor Alcocer el de Joseph Cotten. Después doblamos *Las llaves del Reino* (Keys of the Kingdom), con Gregory Peck, es la primera película donde yo trabajé doblando, ya con las clases que nos había dado Carlos Montalbán habíamos aprendido un poco y siguió el doblaje cuatro años más”.

La luz que agoniza, dirigida en su versión original por George Cukor, fue producida por la Metro Goldwyn Mayer en 1944, mismo año en que se dobló y estrenó en México en el cine Metropolitan el 25 de diciembre de 1944, con una duración de ocho semanas en cartelera ⁴⁰. La publicidad de la película auguraba por 4 pesos por persona: ¡Hoy, el acontecimiento del año esperado por todo México!, ¡Todo en español!, ¡Ni un título!, *La luz que agoniza* ⁴¹.

Por su parte, *Las llaves del Reino*, dirigida por John M. Stahl, con las actuaciones de Gregory Peck, Thomas Mitchell y Vincent Price, se estrenó en el cine Palacio Chino el 20 de diciembre de 1945 ⁴², su duración en cartelera fue de tres semanas.

En realidad la primera película doblada al español y estrenada en México a finales de 1929 fue *Broadway*, constituyó un intento aislado de la Universal Pictures que se abandonó con la realización de versiones castellanas. De la Maza recoge el testimonio de su estreno en México en un artículo de F. Pizarro León, publicado por *Revista de Revistas* el 10. de diciembre de 1929, titulado *La primera película hablada en español*: “Para dar tan importante paso la Universal escogió una de sus más brillantes y aplaudidas producciones sonoras: *Broadway*, interpretada y grabada en inglés por Evelyn Brent, Glen Troy y Mirna Kennedy. Encomendó



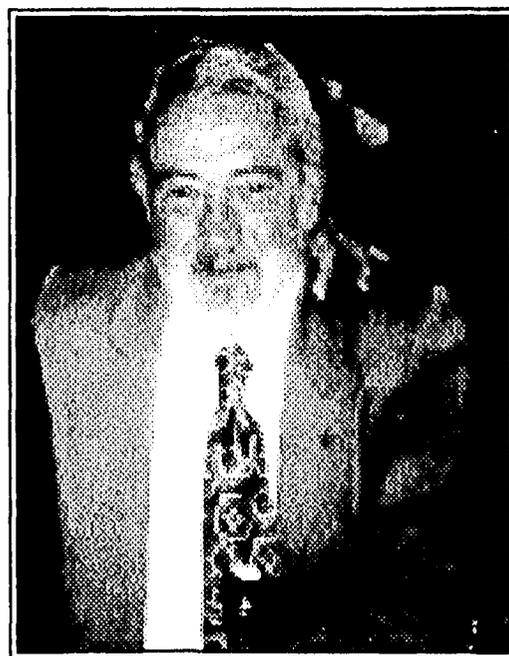
GUILLERMO PORTILLO ACOSTA

a sus expertos la versión en español de los diálogos de las escenas principales y se dió a la tarea de buscar dobles de origen latino para sustituir sus voces en la pantalla a la de los intérpretes originales. Después de una selección cuidadosa quedó ésta importante labor a cargo de las siguientes personas: Juan Torena, cuya voz reúne magníficas condiciones, en el principal papel masculino; la princesa María de Borbón sustituyendo la voz de Evelyn Brent, y en los demás papeles importantes Carlos Amor, primo de Dolores del Río y muy conocido en México, Cristina Mont, Andrés Cherón y Rosa del Mar... El resultado obtenido con **Broadway** demuestra claramente que es posible el adaptar diálogos en castellano a películas habladas en inglés." 43

Algunas revistas de los años cuarenta, como *Cine Mexicano*, ya trataban el tema del doblaje de voz al español. Manuel Albar, en su artículo titulado *Las películas dobladas en lengua castellana* señala: "Por rara que sea la perfección que se logre, la película en doble no deja de ser, respecto a la originalidad, lo que la copia al cuadro, el disco a la orquesta y el gramófono al piano. Hemos podido comprobarlo ya en las cintas que nos vinieron de Hollywood pasadas a lengua castellana, en las que lo menos grave eran las incorrecciones de dicción, acento y construcción gramatical, achacables sin duda a la carencia de suficientes intérpretes parlantes." 44

Fue en 1945, que Pedro De Aguillón y Roberto Espriu, partieron rumbo a Nueva York contratados para doblar a Frank Sinatra y a Gene Kelly respectivamente. Decidieron hacer el viaje en tren, en la estación de ferrocarril en Nueva York los recibió Alan Antik, director de doblaje en la Metro.

El 7 de mayo de 1994, conocí a don Pedro De Aguillón, quizá la tranquilidad de su hogar permitió una de las pláticas más



ROBERTO ESPRIU

extensas sobre el tema que tanto me interesaba. Una sala acogedora fue el escenario que en el transcurso de las horas olvidamos, porque gracias al enorme talento que como narrador tiene don Pedro, cuando menos lo imaginamos ya estábamos en los estudios de la Metro. Podía a través de sus descripciones imaginar perfectamente lo que aquel mundo significó para él: *"...tardamos tres días en llegar, pero la pasamos a todo dar porque hicimos escala en Chicago, fue a recibirnos Alan Antik, que iba a dirigir el doblaje de la película Leven Ancas, en la que actuaban Frank Sinatra y Gene Kelly, como si fuéramos actores de primera magnitud"*.

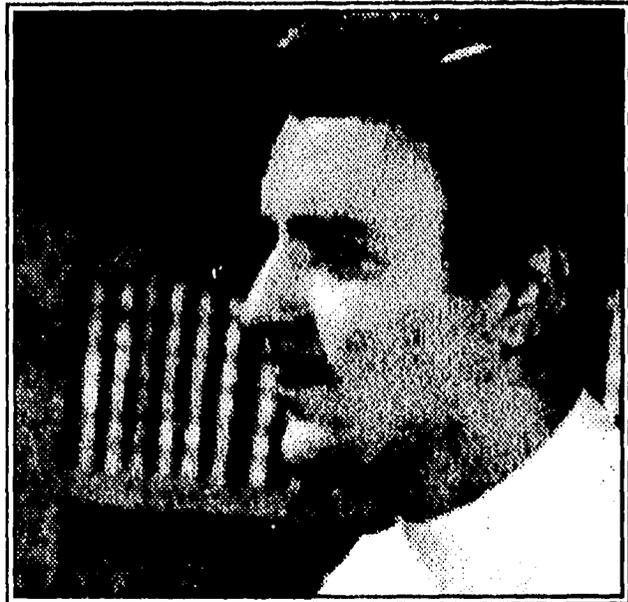


PEDRO DE AGUILLÓN

Al hablar sobre su llegada a los estudios su mirada se iluminó como si el sol le diera de lleno en el rostro. *"Allá las cosas en grande, era un edificio de toda una manzana. Como eran varias las películas que se doblaban en la Metro, había varias salas de doblaje, ¡qué salas!, alfombradas, tapizadas de corcho para que no hubiera ruido. El proyccionista era un señor que llegaba, de chaleco, muy puntual a las 8 de la mañana, le importaba tres cacahuates si había llegado el director o no, el aventaba el primer loop. El Sr. Postner dirigía el departamento en español de la Metro Goldwyn Mayer, el gerente era Chucho Montalbán. A las 8 de la mañana entrábamos, a las 11 a.m. nos daban media hora para tomar un cafecito, a la 1 p.m. al lunch, regresábamos y trabajábamos hasta las cinco, hora en que salíamos. El trabajo era el siguiente, había un script en el que estaban marcados los loops o frases que doblábamos según la escena; nos los teníamos que aprender de memoria, por eso nos tardábamos y hacíamos pocos loops. Ahí no importaban las tomas que se hicieran, lo que importaba era que salieran bien, si por alguna circunstancia*

hacíamos 10 ó 15 tomas y no salían como ellos querían, entonces nos traían un cafecito, luego hacíamos otro intento hasta que salía bien; ¡muy bien!, decía Alan Antik, el que sigue. En un día hacíamos entre 14 y 17 escenas. Nos pagaban 250 dólares a la semana”.

La segunda película en la que trabajó don Pedro, doblando la voz de Hume Cronyn, fue *El cartero llama dos veces*, actuaban también John Garfield y Lana Turner: “A John Garfield lo



MANOLO FABREGAS

dobló Manolo Fábregas y a Lana Turner creo que la dobló Ma. Luisa Hernández. A Manolo Fábregas le pagaron muy bien con un contrato de cinco semanas de estancia allá, otra de las que eran muy bien pagadas era Blanca Estela Pavón que ya empezaba a figurar”.

Pocos recuerdan los nombres de las personas que en Nueva York dirigieron los doblajes al español, el Lic. Ortigosa hace mención de directores franceses e italianos, una mujer llamada Galy y Alan Antik, que posteriormente vendría a México; don Pedro De Aguillón, suma a ésta lista, a un director español llamado Demetrio Solís.

Con respecto a las películas norteamericanas dobladas al español en Nueva York, es todavía más difícil poder determinar su número con certeza. En la *Cartelera cinematográfica 1940-1949* de Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco se establece un número aproximado de 51 películas norteamericanas dobladas al castellano y estrenadas en México entre 1945 y 1947, sin considerar dentro de éstas a *Luz que Agoniza*, *Las llaves del Reino* y *Leven anclas*, películas mencionadas por los iniciadores del doblaje.

(C.f.r. anexo 2)

Las reacciones del público ante las películas dobladas al español fueron diversas, indudablemente la prensa fue el medio que más las atacó, el rechazo que sufrieron tanto del público como de la prensa se debió principalmente a que:

- El doblaje de películas norteamericanas al español era considerado una seria competencia para la industria cinematográfica nacional, de ahí que el gobierno mexicano prohibiera su exhibición a principios de los años cincuenta.

- El público estaba acostumbrado a oír las voces originales de las estrellas del cine norteamericano, Ingrid Bergman, Charles Boyer, etc. Las identificaba tan bien que al ser dobladas por otros actores, no las aceptaba.

- El doblaje que se hacía en Nueva York mezclaba diferentes acentos, pues se contrataron actores de diversas nacionalidades: cubanos, puertorriqueños, españoles, mexicanos, etc. Esta mezcla no era bien aceptada por el público latinoamericano.

En el testimonio de don Pedro: *"Todos los periódicos especializados atacaron de una forma muy fuerte. Cantú Robert, tenía una revista llamada Cinema Reporter, ahí atacaron de una forma tremenda, sobre todo porque ya había empezado la industria de cine en México"*. Efectivamente, dicha revista dedicó varios artículos al doblaje de voz, destacando entre ellos el *Fracaso de las películas dobladas*, donde menciona: *"Pasado el primer momento de sorpresa de las cintas dobladas al español en los estudios de Hollywood y New York, vemos que lo que dijimos hace mucho, pero mucho tiempo, se va acercando a la verdad, que el público no respondería a esa mistificación cinematográfica."*⁴⁵

Semanas más tarde, en su columna *Puntos de vista*, Roberto Cantú R., da a conocer el comentario aparecido en el *Films*, editado en Cuba y firmado por Fabián de Aldama, en éste se afirma: *"El doblaje es un fracaso costoso para los productores norteamericanos..., en Hollywood no se pueden hacer películas en español, porque les falta ambiente nuestro, y el remedio está en que Hollywood aporte dinero para hacer películas en Cuba, México o España. Cuando las pérdidas empiecen a notarse*

entonces Hollywood suspenderá su programa de doblaje hecho en Nueva York. Con Irene Dunne hablando como argentina o Shirley Temple con voz de mexicana.” ⁴⁶

En la misma columna incluye un artículo publicado en el no. 719 de *El Herald del cinematografista* de la ciudad de Buenos Aires, el cual indica que: *“Una información particular procedente de los Estados Unidos nos permite señalar que varias importantes productoras estudian la posibilidad de poner término al doblaje, y en su lugar filmar en países de habla hispana. (Fox y R.K.O. ya tienen estudios propios en México y se anuncia que Warner seguirá su ejemplo). Paramount declara que si bien doblará películas, ha de traer también versiones en inglés con títulos superpuestos. Las autoridades locales de la Metro indican que están satisfechas con los resultados, hasta el momento Luz que agoniza, en el interior ha hecho excelentes entradas.”* ⁴⁷

Entre 1947 y 1948, la mayoría de los actores contratados para ir a Nueva York regresaron a México, el Lic. Ortigosa explica las causas: *“En 1947, principios del 48, los gobiernos de Argentina y México se dieron cuenta de que era una competencia desleal para el cine local el doblaje... entonces prohibieron el doblaje de películas de largometraje.”*

Existe el testimonio de que ya en 1945 se doblaba en México. *Cinema Reporter*, revista de cine de la época, dió a conocer la noticia bajo el siguiente encabezado: *Exito Sensacional de Bernadette, la más Grande Producción de la 20th Century Fox, Doblada al Español en México, por la Cía de Doblaje Fonomex Subsidiaria de Panamerican Films, S.A.* La noticia daba a conocer la presentación de dicha película en una exhibición privada en el cine Magerit a técnicos, autoridades y periodistas, al respecto señala: *“La impresión manifestada por los distinguidos concurrentes a esta exhibición fue unánime en el elogio, expresando no solo sus cordiales felicitaciones a los componentes de FONOMEX, señores ingenieros Adolfo de la Riva, Carlos Jiménez, y director artístico señor Luis Cortés, sino su satisfacción por cuanto tiene de triunfo para nuestra industria cinematográfica nacional”* ⁴⁸. *The song of Bernadette* había sido

estrenada en México con gran éxito en el Cine Palacio Chino el 23 de diciembre de 1944, con una duración de cuatro semanas en cartelera. Producida por la Fox en 1943 y dirigida por Henry King, contó en su reparto con las actuaciones de Jennifer Jones, Charles Bickford y William Eythe.⁴⁹

Es probable que antes de este doblaje se hayan realizado otros poco conocidos, inclusive a finales de 1942 ya se hablaba de la creación de laboratorios de doblaje,; *"...en las vecindades de Paseo de la Reforma se dan los últimos toques a lo que será el laboratorio donde se doblen al español muchas, por no decir todas, las películas extranjeras que hoy ven en nuestro producto un formidable competidor."*⁵⁰

Aunque no es posible comprobar el dato, puesto que no existe referencia bibliográfica al respecto, don Pedro De Aguillón afirma que el primer intento de doblaje en México se realizó entre 1934 y 1935, *"Salvador Carrasco, el Monje Loco, me platicó de una película llamada Ann Harding. Se hizo un concurso para seleccionar un vals para la película, entraron a competir una serie de compositores de los años treinta, Esparza Oteo, Agustín Lara, Gonzalo Curiel y Luis Alcaraz, entre otros. Fue la primera película que se dobló en México en un estudio de cine, la hicieron actores mexicanos de cuando la W, me parece que se estrenó en el cine Anáhuac"*.

No fue sino hasta finales de los años cuarenta que el doblaje en México empieza a hacerse de manera más profesional y, ciertamente, es el Ing. de la Riva, en asociación con Monte Kleband, quienes constituyen la primera compañía de doblaje en México en una de las salas de los estudios de Rivotón de América. El Lic. Ortigosa, que vivió los inicios del doblaje en México, comenta: *"Cuando regresé a México en 1948, un productor, Monte Kleband, comenzaba el doblaje aquí y aprovechando al grupo que habíamos ido a Nueva York y que ya sabíamos doblar, abre una sala en los estudios Rivotón de América -donde se hacían todos los noticieros-, junto con un señor Lee que era bailarín..., ahí hicimos los primeros doblajes, **El llanero solitario**, yo hacía una serie que*

se llamaba Boston Blackie -amigo de los amigos, enemigo de los que no son sus amigos-, ese es Boston Blackie, todo un tipo; ese fue el principio del doblaje de voz en México. En 1948, don Emilio Azcárraga me contrata para doblar en los estudios Churubusco, me traje al director francés Alan Antik y doblamos en Churubusco un año, porque en 1949 desaparece el doblaje de películas de largometraje para el cine”.

Muy conocida fue la pareja de cómicos formada por Santos y Mr. Lee, su incursión en la naciente industria del doblaje en México fue en Rivatón de América; sus nombres vienen a colación ya que uno de ellos, Edmundo Santos, fue otro de los importantes empresarios que en asociación con Carlos Ortigosa, empieza a doblar para la Walt Disney: “...en 1950, conozco a Santos y me asoció con él, nos contrata Walt Disney y doblamos al español las canciones y los diálogos de *La Cenicienta, Peter Pan, La noche de las narices frías* y *Alicia en el país de las maravillas*. El doblaje de películas de dibujos animados no tuvo problemas, no se prohibió su exhibición, fue entonces que Santos y yo descubrimos la voz estupenda de Evangelina Elizondo, que dobló a la Cenicienta ”.

En las películas de dibujos animados el doblaje al español hecho en México llegó, en algunos casos, a superar el original, probablemente sean los dibujos animados los que más se presten para el doblaje, en opinión del Lic Ortigosa “el doblaje de dibujos animados es maravilloso, yo doblé *Los Picapietra* en 1965 con Arvizu, el Tata, que es el que está haciendo todavía las voces de Pedro y Pablo Picapietra, ese doblaje no perdía nada del inglés al español, incluso es mejor en español”.

(C.f.r. anexo 3)

Cabe mencionar que la Walt Disney contrató a mediados de los años cuarenta a Edmundo Santos y a José Manuel Rosano, para doblar en sus estudios en Los Angeles, Cal., varias de sus películas que ya habían sido dobladas por Argentinos: *Bambi, Blanca Nieves y los siete enanos, Canción del Sur y Pinocho* -en la que José Manuel Rosano dobló la voz de Pepe Grillo-. Años más tarde, la Walt Disney pensó en México para establecer el doblaje de sus películas.

Con la prohibición de exhibir películas extranjeras dobladas al español dió por terminada otra etapa del doblaje de voz, que sea porque fracasó en el cine, o sea porque atentaba contra la industria cinematográfica nacional, en adelante se realizaría exclusivamente para la televisión que, de 1953 a la fecha, ha acogido al doblaje permitiendo su desarrollo y consolidación.

2. EL DOBLAJE DE VOZ DEL CINE A LA TELEVISION

La industria cinematográfica norteamericana encontró en el doblaje de voz la solución que por más de una década buscó con el fin de recuperar al público hispano parlante. Los intentos que Hollywood emprendió significaron pocos alcances económicos y, en el caso de las versiones al castellano de películas norteamericanas, una excesiva inversión en recursos técnicos, humanos y económicos. Cuando por fin parecía haberse encontrado una alternativa costeable con el doblaje de voz, algunos países latinoamericanos, entre ellos México y Argentina, protestaron severamente en contra de esta técnica.

En México, a través de la prensa inicialmente, se dieron a conocer muchas críticas al respecto, posteriormente, algunos empresarios de la cinematografía exigieron al gobierno una mayor protección a la industria cinematográfica nacional que ya empezaba a verse amenazada por la proyección en las salas cinematográficas de nuestro país de films norteamericanos doblados al castellano. El argumento de mayor peso fue el hecho de la competencia desleal que el doblaje implicaba, ya que se trataba de producciones que contaban con mayores recursos para su realización y que, presentadas en el idioma castellano, pronto fueron de la preferencia del público mexicano, a pesar de que no eran aceptadas del todo por la mezcolanza en los acentos, sin embargo, hacia posible ver a las estrellas norteamericanas del momento hablando nuestro idioma.

Para 1947, el doblaje de películas al castellano en los Estados Unidos estaba prácticamente cancelado. En México, todavía de

1948 a 1952 aproximadamente, se doblaron algunos largometrajes en pequeñas salas -en Rivatón de América y en los Estudios Churubusco-, improvisadas con el equipo que se requería para doblar.

Se prohibió la exhibición de películas dobladas al castellano en las salas cinematográficas del país en 1953, permitiéndose única y exclusivamente la proyección de películas en su idioma original con subtítulos al castellano y, en el caso de los dibujos animados, por tratarse de proyecciones dirigidas a los niños, siguió permitiéndose su doblaje al español. Edmundo Santos, fue nombrado representante de Walt Disney en México, primero en asociación con el Lic. Carlos David Ortigosa en los Estudios Churubusco y dos años después con Thompkins y Asociados, tuvo la exclusividad para doblar en México las películas de dibujos animados producidas por Walt Disney.

2.1. SUSPENSIÓN DE LA EXHIBICIÓN DE PELÍCULAS EXTRANJERAS DOBLADAS AL ESPAÑOL

Considero relevante hacer una breve semblanza de las leyes y reglamentos que en torno a la industria cinematográfica nacional surgieron debido, por una parte, a la importancia que esta industria empezó a adquirir conforme iba consolidándose y, por la otra, a la necesidad de su protección frente a la industria cinematográfica norteamericana.

El primer reglamento cinematográfico fue promulgado durante la presidencia de don Victoriano Huerta y publicado el 23 de junio de 1913 en el Diario Oficial. En dicho Reglamento destaca la prohibición de vistas de escenas en las que se cometía algún delito y los culpables no tenían castigo, y se delegaba al gobernador del Distrito Federal la responsabilidad de suspender la exhibición de cintas que versaran sobre ataques a las autoridades, a terceros, a la moral, las buenas costumbres, la paz y al orden público. Las películas podrían exhibirse una vez que los exhibidores contaran con autorización del gobierno.

Durante la presidencia de Venustiano Carranza se promulga y publica en el Diario Oficial del 10. de Octubre de 1919, el Reglamento de Censura Cinematográfica; en él se crea el Consejo de Censura dependiente de la Secretaria de Gobernación, con el fin de que se encargue del exámen y calificación de las cintas y vistas exportadas a México para la autorización de su exhibición.

Fue hasta 1941, con la promulgación del Reglamento de Supervisión Cinematográfica, que se menciona a las películas dialogadas en español; lejos de prohibir su proyección, se convierte el diálogo en español y/o el subtítulaje en un requisito para su exhibición en México.

El Artículo 2o. del Reglamento de Supervisión Cinematográfica dice textualmente: *La autorización se otorgará siempre que el espíritu y contenido de las películas, en figuras y palabras, esté de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6o. de la Constitución General de la República. Las películas que no estén dialogadas o habladas en idioma español, deberán contener textos explicativos en este idioma, suficientes para la comprensión de los espectadores, debiendo ser rechazadas las que no satisfagan este requisito.* Virgilio Anduiza en su libro *Legislación Cinematográfica Mexicana*, comenta a este respecto: *“En su artículo 2o. establece el principio de censura, remitiéndolo al contenido del artículo 6o. constitucional, el cual plantea que las cintas autorizadas para su exhibición, no deben perjudicar los derechos de terceros, perturbar la paz pública o lesionar las buenas costumbres de los mexicanos. Además el propio ordenamiento consignaba la obligación de subtítular las cintas extranjeras que no estuvieran dobladas al español; este aspecto fue siempre inoperante, ya que por necesidades comerciales las películas que se importaban ya venían dobladas o subtítuladas. La producción norteamericana hizo repetidos intentos de realizar películas totalmente dialogadas en español, intentos que fracasaron rotundamente.”* ⁵¹

Cabe mencionar que para 1941, el cine norteamericano experimentó con la realización de versiones al castellano de sus

películas, rehaciendo las mismas con actores de habla hispana, todavía no se experimentaba comercialmente con el doblaje de voz como técnica de sustitución de las voces exclusivamente. Vale esta aclaración con el fin de no confundir el doblaje de voz con las versiones al castellano de películas norteamericanas.

Durante la presidencia del Lic. Miguel Alemán, con fecha 31 de diciembre de 1949, se publica en el *Diario Oficial* la Ley de la Industria Cinematográfica, quedando vigente el Reglamento de Supervisión Cinematográfica, mismo que se deroga dos años más tarde con la promulgación del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, publicado el 6 de agosto de 1951 en el *Diario Oficial de la Federación*.

*“En 1952, tres años después de haberse promulgado la Ley Cinematográfica de 1949, los problemas creados dentro de la industria no solamente no se habían resuelto sino que se habían agravado considerablemente. En 1952, se produjeron 97 películas contra 121 en 1950; el problema del financiamiento y del rendimiento para la explotación de las películas mexicanas en el país y en el extranjero se había agudizado; los productores se encontraban en una situación aún desventajosa frente a la creciente organización de los exhibidores, teniendo que asociarse con ellos en algunas ocasiones para poder continuar sus labores, en contra de lo estipulado en los artículos 49 y 50 del reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica. Algunos productores independientes fueron obligados por las circunstancias a abandonar sus actividades definitivamente. En vista de lo anterior se consideró conveniente hacer una reforma a la Ley Cinematográfica, con el propósito de enriquecer el acervo jurídico en la ley entonces vigente, su adecuada reglamentación y su mejor aplicación.”*⁵²

El 15 de octubre de 1952, se aprobó el proyecto de reformas y adiciones a la Ley de la Industria Cinematográfica. Las principales modificaciones que se hicieron a la Ley Cinematográfica de 1949, consistieron en declarar a la industria cinematográfica de “*interés público*” y a las disposiciones de la Ley y su reglamento como de “*orden público*” para todos sus efectos. Asimismo, se separaron las

fases de producción, distribución y exhibición de películas nacionales y extranjeras. Otras adiciones importantes fueron las efectuadas a la fracción XII del artículo 2o. señalando que en ningún caso el tiempo de exhibición de películas nacionales sería inferior al 50% del tiempo total de pantalla en cada sala cinematográfica; así como lo que debe entenderse por película nacional, es decir, que sea filmada en idioma español, en territorio nacional por personas físicas o morales de nacionalidad mexicana.

No existe en la Ley Cinematográfica de diciembre de 1949, ni en su reglamento de agosto de 1951, ni en el proyecto de reformas y adiciones a la Ley Cinematográfica ningún apartado que prohíba expresamente la exhibición de películas extranjeras de largo y corto metraje dobladas al castellano, a pesar de que en la práctica a partir de 1949 su exhibición estuvo cancelada en México. Sin embargo, en la Iniciativa de Ley Cinematográfica del 24 de noviembre de 1960, congelada en el Senado de la República, se prohíbe explícitamente la exhibición de películas dobladas al castellano en su artículo 4o. que textualmente expresa: *Las películas o cualquier otra clase de cinta con imagen procedente del extranjero, deberán exhibirse en las salas cinematográficas o transmitirse por los varios canales de televisión, en el idioma correspondiente a su país de origen, pero se permite el empleo de "subtítulos" o "leyendas" en castellano.*

"En el artículo 4o. protege la producción de películas nacionales, pues explícitamente prohíben el doblaje al castellano de las películas extranjeras, con el objeto de que nuestro público de nivel medio y de extratos inferiores no se desplace hacia las películas extranjeras pero, el principal incentivo de éstos para consumir la producción nacional es que les es más fácil ver películas dialogadas en español y no subtituladas, pues la lectura de tales subtítulos entrañan un esfuerzo mental que les impide entregarse al divertimento del espectáculo cinematográfico y por otra parte lo que es deplorable consignar en este trabajo es su imposibilidad de leer tales subtítulos, ya que una gran parte de los espectadores de nuestro país son analfabetos (sic); por estos motivos la medida es proteccionista y evita el desplazamiento de

los cinéfilos a frecuentar las películas extranjeras y muy especialmente las norteamericanas, pues sus cualidades espectaculares son superiores a las demás.” ⁵³

Indudablemente, detrás de una legislación de esta naturaleza estaba presente la enorme presión que empresarios de la industria cinematográfica nacional ejercieron sobre las diversas dependencias de gobierno competentes en la materia, con el fin de obtener una mayor protección.

Una vez cancelada la exhibición de películas extranjeras dobladas al español, parecía que el doblaje de voz no tendría mayores perspectivas, sin embargo, gracias a la llegada de la televisión como un nuevo medio de comunicación, éste logra consolidarse, dando así inicio en nuestro país una naciente industria orientada al doblaje de series y programas para televisión.

Con el fin de ubicarnos en los inicios de la industria de doblaje de voz en México haré una breve semblanza acerca de los inicios de la televisión en nuestro país.

2.2. INICIOS DE LA TELEVISION EN MEXICO

La televisión comercial de alta definición se inició con varios intentos en los Estados Unidos de diversos grupos como Zworykin, Fansworth, A.B. Du Mont y otros. En 1939 la RCA contaba con un sistema probado de 340 líneas a 30 cuadros por segundo, desde el Empire State Building hizo transmisiones experimentales y en abril del mismo año empezaron los programas normales a través de la National Broadcasting Company (NBC), con la apertura de la feria mundial de Nueva York.

Dichas transmisiones fueron suspendidas por la Federal Communications Commission (FCC) que pretendía el establecimiento de estándares de aceptación general. La FCC estableció el National Television System Committee (NTSC) que recomendó un estándar de 325 líneas, mismo que fue obligado en julio de 1941 y permanece vigente en la actualidad.

El inicio de la Segunda Guerra Mundial provocó una suspensión

temporal de dichos intentos de televisión comercial y fue hasta su fin que la industria de la televisión tomó un nuevo ímpetu. Los estándares quedaron de la siguiente manera: Europa adoptó un sistema de 625 líneas, Francia añadía un sistema de 819 líneas, Inglaterra permaneció con 405 líneas y el estándar americano de 525 líneas fue adoptado por Canadá.

La televisión marcó algunas diferencias esenciales con el cine, se trataba del surgimiento de un nuevo medio de transmisión instantánea, ya no fotográfico sino electrónico y de entretenimiento en las casas, a diferencia de un auditorio de cientos de personas bajo un mismo techo que convocaba el cine.

Las transmisiones por televisión en México se remiten a 1950, año en que se hizo la primera emisión oficial desde la Cámara de Diputados donde el Lic. Miguel Alemán Valdes rendía su informe presidencial.

Cabe mencionar que en 1947, Alemán, comisiona a Guillermo González Camarena y a Salvador Novo, para realizar un viaje a Estados Unidos y Europa con el fin de enterarse del desarrollo de la televisión y ver la posibilidad de utilizar este medio en nuestro país. De esta manera México se convirtió en el primer país de habla hispana que contó con este nuevo medio de comunicación.

Guillermo González Camarena, pionero de la televisión en México, construyó en 1934 una cámara de televisión y un laboratorio particular donde realizó sus primeros experimentos. Cinco años más tarde, inventó un sistema de televisión a color contando con la primera patente para televisión a color en México y Estados Unidos en 1940. En 1946 inaugura la primera estación de televisión experimental bajo las siglas XEHGC. En 1951 el gobierno le otorga la concesión del canal 5 con las siglas XHGC con transmisiones regulares a partir del 10 de mayo de 1952.

El primer canal de televisión comercial salió al aire en septiembre de 1950, Rómulo O'Farrill, funda con este fin Televisión de México, S.A., estableciéndose el canal 4 bajo las siglas XHTV. En 1951, Emilio Azcárraga Vidaurreta instala la

televisora XEW-TV Canal 2 que sale al aire el 21 de marzo del mismo año.

Los empresarios de la televisión mexicana vieron las ventajas que podía ofrecerles la asociación y en 1952 se fusionaron los canales 2 y 5. En 1955 se creó una nueva empresa televisiva mediante la fusión de los canales 2, 4 y 5, con el nombre de Telesistema Mexicano, S.A. En este año se fundó también el Sindicato de Trabajadores y Artistas de la Televisión (SITAT).

Con la llegada del video-tape en los años sesenta (es decir, la utilización de una cinta magnética que contenía imagen y sonido permitiendo su grabación y corrección instantáneas) los avances de la televisión fueron considerables. Esto permitió que los tiempos y costos de producción se redujeran. En consecuencia, el doblaje sufrió también grandes cambios técnicos que más adelante señalaremos.

Bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública y el patrocinio del Instituto Politécnico Nacional se crea en 1959 el primer canal cultural y educativo, XIPN, Canal 11, y en 1968 los canales 8 y 13 inician actividades.

Para 1973, con la fusión de Televisión Independiente y Telesistema Mexicano, los canales 2,4,5 y 8, se forma Televisa, y en 1976 empieza a operar la Red Univisión llegando a diversos puntos de la Unión Americana.

2.3. DOBLAJE DE VOZ PARA LA TELEVISION

A lo largo de 45 años, la televisión mexicana ha tenido grandes desarrollos y la demanda de transmisión de series y programas ha ido en aumento.

Fue esta demanda la que motivó a los empresarios de la televisión a transmitir series y programas extranjeros, principalmente norteamericanos, mismos que, debido a las características técnicas de la televisión, tuvieron que ser doblados al español. Esto sin duda abrió nuevas alternativas al doblaje de voz creándose la industria del doblaje de voz en México, la más importante en Latinoamérica.

En los inicios de la televisión en México, se contaba con cuatro horas de transmisión, conforme las exigencias del público aumentaron se hizo necesario un mayor tiempo de transmisión. Como la realización de programas en vivo resultaba muy costosa, y era imposible cubrir por este motivo más horas de transmisión, tuvo que recurrirse a la transmisión de series y programas extranjeros que inicialmente se presentaron con subtítulos al español pero que, conforme fueron detectándose los problemas que presentaba la lectura del subtítulo, empezaron a doblarse al español con el fin de hacerlos comprensibles para todo el público televidente.

Las primeras transmisiones en televisión estuvieron conformadas por noticieros, programas en vivo y a control remoto, teleteatros, luchas libres, box y caricaturas. Los anunciantes empezaron a darse cuenta de las bondades que la televisión ofrecía para la comercialización de diversos productos, fue éste otro motivo que llevó a aumentar las horas de transmisión.

Inicialmente empezaron a transmitirse telefilms de procedencia extranjera con subtítulos, pero éstos ofrecían cierta dificultad para la lectura, además de que existía un considerable número de personas analfabetas, así empezaron a doblarse los telefilms.

“En el año de 1964 el tiempo de pantalla estaba abierto con programas vivos, de control remoto y filmados con subtítulos, y en el año de 1964, nos encontramos con que al igual que diez años atrás, existe la misma programación, pero además, aparecen los programas filmados y doblados al español, ocupando éstos aproximadamente el 35% del tiempo de pantalla total semanal.” ⁵⁴

Un capítulo fundamental, me parece que se encuentra en el origen de las series de entretenimiento para la televisión, los telefilms, que tuvieron su origen en los Estados Unidos.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial iniciaron los telefilms norteamericanos, que eran largas series de episodios animados por un protagonista. *“En 1951, Desi Arnaz, un cantante cubano, idea una serie de guiones que interpretó su esposa Lucille Ball, actriz cómica de cierta fama; a la pareja se incorporó asimismo Bill Frawley, un veterano cómico de Broadway, y así nace **I Love***

Lucy, serie de telefilms cómicos de corte familiar.. Las ganancias del grupo rebasaron todo lo imaginable y, al cabo de poco tiempo, se constituyó la compañía productora Desilu que se consagró a los telefilms cómicos” ⁵⁵. Dicha serie se programó en televisión de 1953 a 1960. Le siguió **Dick Van Dyke**, un show cómico de 30 minutos semanales con la actuación de Van Dyke.

Con la serie **Perry Mason** la duración del telefilm aumenta a cincuenta minutos, anteriormente su duración era de 30 minutos incluyendo anuncios comerciales. se trata de un telefilm policiaco con la interpretación de Raymond Burr. Más tarde surgirían los telefilms de contenido médico-social con series como el **Doctor Kildare**, **Ben Casey** y **The Nurses (Enfermeras)**.

Un gran éxito obtuvo la serie cómica **The Beverly Hillbillies** que al poco tiempo de su transmisión obtuvo la mayor aceptación por parte de los televidentes norteamericanos. Contó con las actuaciones de Buddy Ebsen e Irene Ryan, Donna Douglas y Max Baher, entre otros. *“Que los Beverly Hillbillies hayan marcado un retorno a viejas corrientes del cine cómico y que el público las haya aceptado estusiastamente (sic), no indica otra cosa sino que el telefilm quiere liberarse de pedanteríasseudoliterarias. El humos de los Hillbillies se basa en la acción, en el ritmo, en la imagen sin palabras superfluas. Los Hillbillies son, generalizando, una ráfaga de distensivo frescor en el denso mundo del telefilm norteamericano.”* ⁵⁶

Un género más que adoptó el telefilm norteamericano con enorme éxito fue el western, en sus inicios con **Cisco Kid** y **Gene Autry**, destacan también **Flecha rota**, **Caravana**, **Bronco** y **Bonanza**.

Uno de las primeras series dobladas en México por Monte Kleband, en una sala de los estudios Rivatón de América, fue **Cisco Kid** cuyos protagonistas fueron doblados por Luis Aragón y Omar Jasso, más tarde Pedro De Aguillón sustituyó a Luis Aragón en el doblaje de voz.

3. COMPAÑÍAS DE DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO

El doblaje para televisión inició en 1953, tres años después de la primera transmisión oficial durante la presidencia de Miguel

Alemán. La creciente demanda de programas extranjeros para la televisión motivó a algunos empresarios a abrir varias salas de doblaje en nuestro país, entre las más importantes se encuentran:

Rivatón de América, S.A.

Los primeros que empiezan a doblar para la televisión son Monte Kleband y el Ing. de la Riva en Rivatón de América, donde tenían una sala dedicada al doblaje, entre las series que empiezan a doblarse (con una duración de 30 minutos) están *Cisco Kid, Caravana, Boston Blackie, El Llanero Solitario, El investigador submarino.*

“El Ing. de la Riva, español, ingeniero de sonido y piloto aviador, construyó el equipo de sonido para una sala de doblaje que tenía en asociación con Monte Kleband, exmilitar también aviador, trajo de Estados Unidos las primeras películas para hacer las primeras pruebas, fue muy buen contacto para conseguir doblaje con algunas compañías norteamericanas.” ⁵⁷

Los principales clientes de doblaje para cine, y posteriormente para la televisión en México, fueron desde su inicio los norteamericanos, se trataba principalmente de las grandes compañías: Metro Goldwyn Mayer, Warner Brothers, Columbia Pictures, MCA Estudios Universal, 20th Century Fox, etc.

En la mayoría de los casos, dichas compañías nombraban un representante en México, con el fin de supervisar el trabajo que se efectuaba. En los inicios llegó a hacerse una revisión del material doblado por los representantes antes de ser enviado a Estados Unidos.

“En Rivatón trabajaba un grupo reducido de actores, la pareja cómica de Santos y Mr. Lee, Dagoberto de Cervantes, Pedro De Aguillón, el Lic. Carlos David Ortigosa, Omar Jasso, Luis Aragón, entre otros.” ⁵⁸

R. K. Thompkins y Asociados, S. A.

Al ser nombrado Edmundo Santos como representante de la Walt Disney, se asocia inicialmente con el Lic. Ortigosa, doblan

entre 1951 y 1952: *La Cenicienta, Peter Pan, La noche de las narices frías, Alicia en el país de las maravillas.*

En 1953, Santos se asocia con Richard Thompkins para doblar dibujos animados, posteriormente, Thompkins funda su propia compañía, *R.K. Thompkins y Asociados*, ubicada en Fray Servando 192, 4o. piso, entre Bolívar e Isabel la Católica. En 1959 aproximadamente, se cambiaron a Cuauhtémoc 60, 5o. piso. La compañía cerró a finales de los años sesenta.

"En Thompkins el pago era excelente, había personal de gran calidad artística, Dagoberto de Cervantes egresado de Bellas Artes, músicos como Pimentel, contratado específicamente para dirigir canciones; se contrataba personal destacado para dirigir cosas tan sencillas como programas de 30 minutos." ⁵⁹

Una de las personalidades que más aportó al doblaje fue precisamente Dagoberto de Cervantes (q.e.p.d), su contribución radica principalmente en su visión artística del doblaje.

"Dagoberto de Cervantes empezó a dirigir doblaje a la manera del teatro, es decir, el actor debía memorizar su libreto y actuar frente a la pantalla, no había atril frente a él, el micrófono colgaba del techo. No se permitía al actor hacer ningún cambio en el libreto, los libretos venían hechos a conciencia y el único que podía hacer algún cambio del mismo era el director de doblaje." ⁶⁰

Trabajaron como actores para esta compañía Rosa Ma. Moreno, Beatriz Aguirre, Miguel Córcega, Alberto Gavira, Juan Domingo Méndez, Sergio Bustamante y Estrellita Díaz, entre otros.

Cinematografía Latinoamericana, S.A. (CLASA)

Al poco tiempo de que se funda Thompkins y asociados, Enrique Candiani, hijo del Gerente de los estudios CLASA, se asocia con Antonio Carvajal y, en lo que era una sala de exhibición de los estudios, abren una sala de doblaje. Establecen lo que se conoció como *Servicios Internacionales de Sonido, S.A. (SISSA)*.

El Lic. Ortigosa recuerda los inicios del doblaje en CLASA: *"Con el nacimiento de la televisión se abre un nuevo mercado*

para el doblaje, la Columbia Pictures hizo un concurso en el que estuvimos Enrique Candiani, Ken Smith (q.e.p.d.) y yo, lo gané pero no tenía dinero, Candiani me propone que nos asociemos y acepto, él tenía los estudios CLASA, su padre trabajaba ahí, al enterar a la Columbia de que me iba a asociar no acepta y me quitan el contrato dándoselo finalmente a Candiani y yo me dedico a trabajar durante algunos años como escritor y actor de cine."

Don Fernando Alvarez, que colaboró desde los inicios del doblaje en dichos estudios como traductor y director explica: *"En CLASA se hacían noticieros comerciales para el cine, trabajábamos 35 mm y 16 mm. Empezamos a hacer pruebas para doblaje, las enviamos a Estados Unidos, las aceptaron y nos enviaron trabajo; empezamos poco a poco, no teníamos una organización, la tuvimos que hacer conforme aumentaba la demanda. Ahí intervino Narciso Busquets como director, él fue el maestro de todos nosotros, nos enseñó el oficio porque había doblado desde los ocho años, no a otros actores sino a él mismo en las películas que hacía"*. Muchos actores de doblaje reconocen entre las figuras más destacadas a Narciso Busquets, actor y director en esta especialidad, doblaba entre otras voces la de Orson Welles. Las primeras series que se doblaron en SISSA-CLASA fueron *El Conde de Montecristo* y *Foro Siete*.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el presupuesto de doblaje comienza a abatirse, entonces Candiani se asocia con Ken Smith, quedando como socios de SISSA, Raúl Candiani, Enrique Candiani y Ken Smith. Se cierran los estudios CLASA trasladándose el doblaje a una casa en la que temporalmente doblaron en sur 118. Posteriormente Candiani compra al Ing. Randall unos laboratorios de cine en la Ex-Hacienda Coapa, a un costado de los Estudios América, se construyeron varias salas de doblaje conocidas como Oruga, ya que su dirección era Oruga No.3. Durante 25 años Candiani, que ya se había separado de Ken Smith, dobló en esas salas hasta que Televisa le compra en 1982.

Ken Smith, por su parte, se establece en sur 118 doblando por su cuenta. *"Es Ken Smith quien manda construir la primera compañía auténtica de doblaje en los años sesenta en la calle de América 121, es decir, se construye con todos los requerimientos para doblar, tuvo problemas en la construcción ya que la instalación de aire acondicionado fue mal concebida."* ⁶¹

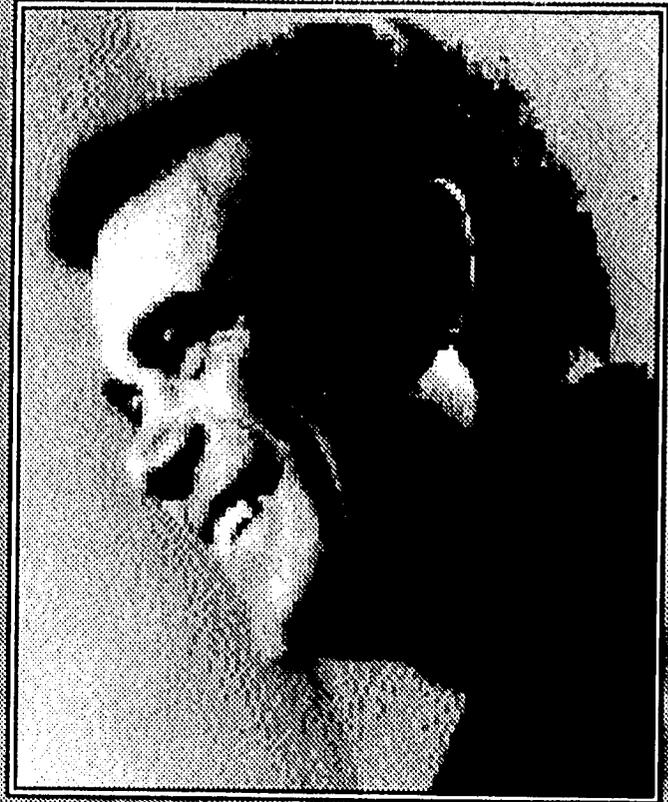
Destacan en esta compañía los nombres de Antonio Carvajal y su esposa, ambos traductores, don Fernando Alvarez, Narciso Busquets, Pedro De Aguillón, Guillermo Portillo Acosta, Silvia Rey, Rosario Muñoz Ledo, Antonio González, Enrique Couto, Omar Jasso, Luis Manuel Pelayo, Luis de Alba, Jorge Arvizu, Guillermo Romano, Ismael Larumbe, Sergio Bustamante, Víctor Alcocer, etc.

Actualmente, Enrique Candiani tiene una pequeña compañía de doblaje junto a los estudios de Televisa Sevilla, bajo la razón social de *Servicios de Televisión Mexicana*. En 1991, firmó contrato exclusivo con el Sitatyr, por lo que fue vetado por la A.N.D.A.

Cinematográfica Interamericana, S.A. (CIMS A)

Tres años después de establecerse el doblaje en CLASA, el Lic. Ortigosa crea su propia compañía de doblaje, de cómo se formó cuenta él mismo: *"En 1957 conozco al que fue mi socio 25 años, Robert W. Lerner, y formamos Cinematográfica Interamericana, que llegó a ser la compañía más fuerte de doblaje, doblamos miles de series y películas, entre las más importantes **Mi Bella Genio, El Super Agente 86, Los intocables, El Show de Carol Burnet, El fugitivo, La cuerda floja**, etc. Nuestra compañía producía también obras de teatro, mi socio se dedicaba al teatro y yo al doblaje. Robert W. Lerner era hermano de un famosísimo compositor americano llamado Alan J. Lerner, autor de *My Fair Lady*. Al morir mi socio vendo a Televisa en 1982, de entonces a la fecha me retiré del doblaje... conmigo trabajaron López Tarso, Pepe Gálvez, Blanca Estela Pavón, Azucena Rodríguez, Alicia Rodríguez, Miguel Ángel*

Férriz, Yolanda Mérida una de las mejores actrices de doblaje - doblaba a Carol Burnet, lo hacía tan bien que la señora Burnet la invitó a participar en uno de sus programas en Hollywood-, David Reynoso (q.e.p.d.) - doblaba la voz de Mike Connors en La cuerda floja, a tal grado lo hacía bien que por las noches se presentaba en un cabaret-, otro gran doblador fue Victor Alcocer -doblaba entre



DAVID REYNOSO

otros a Telly Zavallas en Kojac y vino a México a felicitarlo personalmente-: teníamos grandes actores por eso era tan bueno el doblaje de los años sesenta y setenta”.

Algunos actores que trabajaron para esta compañía consideran que, a diferencia de CLASA donde el sistema de trabajo era muy riguroso, en CIMSA existía una gran libertad para los actores, de ahí el gran éxito que se obtuvo en el doblaje de series cómicas.

Indudablemente una de las series que obtuvo un enorme éxito en televisión fueron *Los Intocables*, el Lic. Ortigosa la considera la mejor de esa época ya que reunía “...primero ¡la prima materia!, una excelente película, segundo un gran reparto lo mismo en inglés que en español, debo hacer un halago a quien doblaba la voz de Robert Stack, Alberto Pedret: la voz del narrador la hacía Alvaro Muñis, que con el paso de los años llegó a ser un gran poeta laureado.”

En opinión de don Pedro De Aguillón “la compañía de

Ortigosa, se distinguió por tener las mejores voces y las mejores series de los años sesenta y setenta... se cuidaba la forma de hablar, la traducción, la adaptación, habla excelentes actores como Jorge Arvizu, que doblaba El Super Agente 86, The Mounsters y Los Picapietra".

Para CIMSA trabajaron Jorge Lavat, David Reynoso, Víctor Alcocer, Jorge Arvizu, Roberto Espriu, Sergio Bustamante, Claudio Brook, Maruja Zen, Rita Rey, Alma Nuri, Rafael del Río, Julio Lucena, Agustín López Zavala, Guillermo Romano, Carlos Petrel, María Santander, Edith Birth, Magdalena Leonel, Silvia Rey, Beatriz Aguirre, Velia Vegar, Rosario Muñoz Ledo, Tony Raxel, Antonio Carvajal, Dulcinea Carballo, Alberto Gavira, Blanca Sánchez, Ma. Antonieta de las Nieves -se daba el lujo de doblar a seis o siete personajes en una escena-, Salvador Nájjar, Luis Manuel Pelayo, Luis de Alba, Armando Coria, Jorge Lapuente, Eugenia Avendaño, Carlos Agosti, Alberto Pedret, Carlos Rotzinger, Alejandro Chiangueroti, Eduardo Alcaraz, Enrique Couto, Eduardo Arozamena, Ismael Larumbe, Amparo Garrido, etc.

SONO-MEX Doblajes, S.A.

Estudios Sonoros Mexicanos fue creado en 1951 por Enrique Rodríguez, aquí se hacía el sonido de largometrajes, después se crea SONOMEX, al asociarse Enrique Rodríguez hijo con Julio Macías, que había sido Gerente de producción en CIMSA, y se dedican a hacer doblaje por unos años.

Cuando esta asociación se deshace, Julio Macías se queda con SONOMEX y Enrique Rodríguez con Estudios Sonoros Mexicanos donde sigue doblando.

Al separarse de Enrique Rodríguez, Julio Macías se levanta con nuevo capital y pone una sala de doblaje en División del Norte.



JORGE ARVIZU "EL TATA"

posteriormente otra en Ermita Iztapalapa en la ciudad de México y otra en Los Angeles, Cal., donde actualmente se dobla.

Soc. Coop. de Producciones Cinematográficas y Adaptaciones Sonoras (PROCINEAS)

A principios de los años ochenta Enrique Rodríguez fundó *Producciones Cinematográficas y Adaptaciones Sonoras*, una idea novedosa en cuanto a su razón social, ya que se trataba de la primera y única sociedad cooperativa dedicada al doblaje de voz en México.

El caso de la “Cooperativa de Doblaje” es único en México, el resto de las compañías están constituidas como sociedades anónimas. Por tratarse de una Cooperativa la relación con los sindicatos también se modificó, los cooperativistas no pertenecen a ningún sindicato.

Servicio Internacional de Sonido-Audiomaster 3000

En 1982, Televisa compra una parte de SISSA, dejando un porcentaje a Enrique Candiani, y CIMSA del Lic. Ortigosa, se crea así una nueva compañía, *Servicios Internacionales de Sonido*, ubicada en Oruga 3, donde Televisa empieza a doblar.

Posteriormente, cambiaron su domicilio a Tlalpan 3000 y también su razón social como *Audiomaster 3000*, actualmente el doblaje se hace nuevamente en Oruga no.3 quedando *Radiópolis* en Tlalpan 3000.

Algunos consideran que es entonces cuando surge el concepto de “doblaje industrial”, es decir, la producción aumenta considerablemente, los tiempos y costos de producción disminuyen y, por consiguiente, también la calidad. La rapidez que exige la producción impide que el proceso del doblaje pueda planearse, y el cuidado artístico de las series y programas pasa a un segundo plano, producción y calidad, son dos conceptos que en el doblaje industrial empiezan a competir, a mayor producción menor calidad. Audiomaster 3000 es, actualmente, la compañía que más dobla para México y Latinoamérica.

Grabaciones y Doblajes, S.A. (Estrellita)

Después de que Thompkins se separa del doblaje, Edmundo Santos se traslada a unos estudios ubicados en Universidad y Coyoacán, estos estudios son conocidos con el nombre de "Estrellita", como homenaje a la actriz cubana Estrellita Díaz. A la fecha, se sigue doblando aquí para Walt Disney. Actualmente los representantes son el señor Francisco Colmenero y su hermano.

En Estrellita se hicieron importantes doblajes de películas animadas, con la participación de grandes actores como Tin Tán, Luis Manuel Pelayo, Florencio Castelú, etc. Hoy día, es una de las empresas que cuenta con mayor presupuesto, lo que le ha permitido conservar la calidad de sus doblajes.

Otras compañías

Otras compañías menores son: *Auditel* formada por René Salinas, que anteriormente trabajaba como técnico en CIMSA. Carlos Salgado puso también su propia compañía, *Producciones Salgado, S.A.*

Existen además otras compañías de reciente creación, es el caso de *DAT (Doblaje, Audio y Traducciones)* que ya trabaja con equipo digital e *Intersound*, una compañía norteamericana que cuenta con capital norteamericano y está definiendo su forma de trabajo.

Esta breve semblanza de las diferentes compañías de doblaje en México nos permite ampliar la información sobre el desarrollo del doblaje en México a partir de la llegada de la televisión.

NOTAS

40. Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*: 189.
41. *Excélsior*. Lunes 25 de diciembre de 1944: 9.
42. Ma. Luisa Amador, op. cit., 190
43. Luis Reyes de la Maza, op. cit., 174
44. "Las películas dobladas en lengua castellana". *Cine Mexicano*. 23 de diciembre de 1944: 9
45. "Fracaso de las películas dobladas". *Cinema Reporter*. Junio 9 de 1945: 27
46. "El doblaje de películas americanas y la opinión de los públicos nuestros". *Cinema Reporter*. Junio 30 de 1945: 27
47. "Fracaso de doblaje en el centro". *Cinema Reporter*. Julio 28 de 1945: 27
48. "Éxito Sensacional de Bernadette, la más grande producción de la 20th Century Fox, doblada al español en México...". *Cinema Reporter*. Junio 23 de 1945: 22
49. Ma. Luisa Amador, op. cit., 189
50. "Doblaje de cintas en México". *Cinema Reporter*. Octubre 16 de 1942: 1
51. Virgilio Anduiza V. *Legislación Cinematográfica Mexicana*: 18
52. Idem., 36
53. Idem., 70
54. Mario Ignacio Mandujano Torres. *Violación a la ley federal sobre derechos de autor en el doblaje cinematográfico*:
55. José María Baget. *Televisión un arte nuevo*: 115
56. Idem., 120
57. Entrevista Fernando Alvarez.
58. Entrevista Salvador Nájar.
59. Idem.
60. Idem.
61. Entrevista Salvador Nájar



...televisión pasmaba
al respetable,
y quien tenía un receptor
se la recibía muchas visitas
de todos aquellos
que querían constatar
el milagroso maridaje
de cine y radio
en la mismísima casa."

José Agustín

ASPECTOS TECNICOS DEL DOBLAJE

I. DEFINICION DE DOBLAJE DE VOZ

El *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, de Ana María Cardero, define al doblaje como el "proceso cinematográfico que consiste en grabar o regrabar los diálogos de los personajes de la escena en una sala con cualidades acústicas en donde se proyecta la imagen en forma de loop, para que el mismo actor de la imagen u otro especializado diga su parlamento, ya sea para perfeccionar el sonido original grabado durante la filmación o para cambiar el idioma original de la película." ⁶²

La *Enciclopedia del Idioma*, lo define como la "toma de sonido, tras la filmación. Suele hacerse corrientemente para dialogar los exteriores en los cuales el sonido no podía ser tomado sin parásitos o por otra causa cualquiera. Verter cualquier película a otro idioma." ⁶³

Una tercera definición, obtenida del *Diccionario de la Gran Sopena* conceptualiza al doblaje como la "acción y efecto de doblar" y, en términos de la cinematografía sonora, la palabra doblar como "substituir el diálogo original de una película por una nueva banda sonora con la traducción del mismo, de tal modo que el nuevo diálogo resulte perfectamente adaptado en tiempo y mímica fonética al primitivo." ⁶⁴

A mayor abundamiento diremos que el doblaje de voz es un proceso técnico de grabación o postsincronización de diálogos, sea como reposición de diálogos en escenas grabadas en exteriores con una deficiente calidad sonora, o como sustitución de los mismos de un idioma a otro, mediante la traducción y adaptación del idioma original. En ambos casos, habrá de considerarse la perfecta sincronía labial y mimética con el actor original.

2. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA TELEVISIÓN QUE FAVORECIERON AL DOBLAJE DE VOZ

La televisión, como medio de comunicación masiva, tiene una importante ventaja frente al cine, ofrece la posibilidad de llegar a todos los hogares y con ello contar con un gran auditorio, desde sus inicios fue concebida como un medio de entretenimiento familiar. El concepto de reunión y convivencia familiar en torno a la televisión fue aceptado por el mundo entero, "...es indudable que la familia es la base del público telespectador ...la TV es, por antonomasia, un espectáculo familiar." 65

En los países de habla hispana el doblaje de voz encontró en el aparato de televisión un aliado, por sus características técnicas la televisión le acogió permitiendo su consolidación. Para los Estados Unidos el doblaje sería una herramienta de enorme utilidad que le permitiría mantener cautivo al público de habla hispana; por otra parte, casi sin que lo notáramos, coadyuvó a la promoción de un estilo de vida: el *american way of life*. Expresiones coloquiales, conductas, estereotipos norteamericanos, forman ya parte de nuestra cultura. Sin objeciones el doblaje de series norteamericanas se ha instalado en la televisión hispanoamericana con un rotundo éxito.

Cuando en sus inicios el doblaje se concibió para el cine ya se le encontraban dos ventajas fundamentales frente a los subtítulos, la primera era la existencia de un público conformado en su mayoría por analfabetas; la única manera de hacer comprensible la obra cinematográfica a dicho público fue presentándola en su propio idioma; la segunda ventaja fue que aún para aquellos que sabían leer, la lectura de subtítulos requería de un esfuerzo extra, se calcula que el auditorio invierte más del 60% del tiempo en la lectura de subtítulos, quedando menos de la mitad del tiempo a la lectura de la imagen, por decirlo de alguna manera.

La razón de que el doblaje de voz fuera tan bien recibido en la televisión se debe principalmente al espacio físico de la pantalla, las dimensiones del aparato televisivo eran mucho más reducidas que las de la pantalla cinematográfica, de tal manera que la lectura de

subtítulos se dificultaba aún más y si hablamos de problemas de la vista ésta se hacía prácticamente imposible. Lógicamente el televidente invertía todavía más tiempo en su lectura, además de que el esfuerzo que implicaba agudizaba sus problemas de visión.

También para la televisión el doblaje fue un instrumento que permitía la comprensión de un programa extranjero al televidente analfabeta que podía escucharlo en su idioma. El doblaje de voz para la televisión aumentó al 100% la atención visual del televidente en la imagen transmitida.

El subtítulo presentaba además un serio inconveniente, la imposibilidad de cubrir a varios personajes dentro de una misma escena, si acaso lograba presentar el diálogo de tres personas en una escena; cuando se trataba de más actores que dialogaban en segundo o tercer plano, quedaban fuera del subtítulo.

Con el doblaje de voz fue posible cubrir a todos los actores, presentar “ambientes” o escenas multitudinarias también traducidas, así cada personaje tenía voz, llenando el espacio en blanco que dejaba el subtítulo, además de permitir al televidente incluso no ver la escena, sino escucharla sin perder el desarrollo de la historia.

3. EVOLUCION DEL PROCESO TECNICO DEL DOBLAJE

El proceso técnico del doblaje de voz es un trabajo de post-sincronización, es decir, se trata de modificar únicamente el diálogo original de un idioma a otro sin alterar la imagen; para el tema que abordamos nos referimos exclusivamente a cambiar el diálogo en inglés por un nuevo diálogo con otros actores al español, este nuevo diálogo se conoce en terminos técnicos como “*diálogo postsincronizado*”. El término se refiere básicamente a emparar o sincronizar con la imagen el diálogo que sustituye al original.

El tiempo que se requería para doblar un largometraje de una hora y media para el cine, en los inicios del doblaje, era de una semana de trabajo aproximadamente, cuando llega la televisión disminuyen los tiempos de producción haciendo posible doblar un largometraje de una hora en 12 horas y un corto de media hora en

6 horas. En la actualidad es posible doblar una serie de 30 minutos en 4 horas (medio turno) y una compañía puede lograr el doblaje de 10 cortometrajes en un solo día haciendo uso de varias salas.

En los inicios del doblaje se trabajaba exclusivamente para el cine, de tal manera que el equipo utilizado era el mismo que se usaba para el cine. Se trabajaba en una pequeña sala de proyección equipada especialmente para manejar rollos de películas de 35 mm y 16 mm.

Las escenas que debían sincronizarse eran fraccionadas en secuencias formando secciones de película de pista guía -conocidas como *loops* que se iban numerando para facilitar su ubicación- y una pista magnética sin grabar. A medida que se proyectaban estos bucles o *loops*⁶⁶ de película, iban examinándose secciones cortas de imagen y sonido. El micrófono se colocaba en una posición adecuada para lograr la perspectiva correcta para cada loop. El actor contaba con un script, ya traducido y adaptado, y memorizaba el loop correspondiente para interpretarlo y sincronizarlo con los labios del actor que aparecía en la imagen, así se obtenía una grabación reproducida por el sistema de altavoces de la sala para compararla con el sonido original. La grabación se repetía cuantas veces fuese necesario para lograr la más aceptable. Estas grabaciones sustituían finalmente las correspondientes secciones de la pista guía.

“Hollywood mandaba dos copias de la película, el traductor grababa en una grabadora de audio y traducía la película, se le entregaba al editor una de las copias y el libreto en español, éste iba cortando la película en pedazos y les ponía un cintillo, por eso se llamaba loop, el loop contenía alguna frase en inglés que pasaba por el proyector. Los actores se paraban enfrente del micrófono en un atril donde estaba el libreto, escuchaban el loop en inglés y lo veían proyectado en la pantalla, se aprendían el diálogo en español, se quitaba el diálogo en inglés y éstos hablaban en español tratando de sincronizar. Terminada la actuación, devolvían al editor la copia para que la uniera nuevamente, corría la película ya unida junto con la copia completa viendo que todo estuviera en sinc. Una vez terminada esta labor, anotaba de acuerdo al número de loop, aquellos donde

la frase quedaba corta y se hacía lo que llamamos retake, retomábamos esa frase; se volvía a llamar al actor y entonces se regrababa. En otra sala se manejaba la música y los efectos, si no los traía la pista internacional de sonido había que hacerlos aquí. Los hermanos Gavira eran en aquella época genios en la creación de efectos. Finalmente se corría la pista internacional que se completaba aquí con música y efectos, la del diálogo y la imagen, se mezclaban las tres sincrónicamente y quedaba el producto final en español, listo para sacar las copias necesarias. Mandábamos la película a Hollywood y ahí imprimían las copias al español y las mandaban a México para su distribución. Este es el origen del doblaje y se hizo así por muchos años.”⁶⁷

La diferencia fundamental entre el antiguo proceso de doblaje y el actual era que la película se cortaba en pedazos, a estos tramos de película se les dio el nombre de *loop*, que actualmente sigue utilizándose. El trabajo del departamento de edición consistía en marcar sobre la copia de trabajo pequeños tramos de película de una duración aproximada de 30 segundos, mismos que variaban de acuerdo a las pausas del diálogo, después se procedía a cortar dichos tramos y pegarles en los extremos un pedazo de película velada formando así un círculo, un *loop* que se proyectaba y sobre el que se grababa el diálogo en español, hasta quedar a satisfacción del director de doblaje. Cada *loop* era numerado de acuerdo a la secuencia del capítulo. Una vez concluida la grabación de las voces el editor volvía a unir los *loops* en una sola cinta y rectificaba la sincronización del sonido del diálogo en español con los movimientos de labios de los actores. Para el cine, y por consiguiente, durante la época inicial del doblaje en que se dobló exclusivamente para este medio, se utilizaron generalmente los formatos de película de 35 mm y 16 mm.

La película de 35 mm fue creada en 1889 por W.K.L. Dickson, del laboratorio de Edison y George Eastman, de la Eastman Kodak Company, con el tiempo fue adoptada como el estándar profesional; con una anchura de 35 mm, estaba perforada con filas de agujeros a lo largo de cada borde para permitir su

desplazamiento por el proyector. Cada 30.48 cm de longitud de la película contenía 16 imágenes o cuadros y tardaban un segundo en recorrer el proyector al ritmo de 16 cuadros por segundo.

Debido a que el costo de la película de 35 mm era muy elevado para el cine experimental se empezaron a utilizar diversos materiales de paso más estrecho, surgiendo así otras medidas subestándar. En 1923, el laboratorio Eastman Kodak, introdujo el procedimiento Cine Kodak con la utilización de película de 16 mm, extendiéndose su uso con la aparición del sonido sobre película de 16mm en 1939. Más tarde surgió la película de 8 mm y la Super-8.

Con la introducción del cine sonoro, el número de cuadros por segundo fue aumentando a 24, con el fin de disponer de una mayor longitud de película, a ésta se le conoce como velocidad sonora; del mismo modo se redujo el ancho de la imagen proyectada para dejar sitio a la pista sonora.

Inicialmente, la película de 35 mm tenía una pista sonora fotográfica (óptica). El uso de la pista magnetofónica, también conocida como pista magnética, en los positivos de 35 mm se introdujo en 1953, como parte del sistema Cinemascope, en el cual eran grabadas cuatro pistas y reproducidas para obtener efectos estereofónicos, por este motivo, la perforación era más pequeña dejando mayor espacio para las cuatro pistas sonoras magnéticas. Esta invención presentó un serio inconveniente para aquellas salas de exhibición que no estaban equipadas adecuadamente, por lo que se introdujo el positivo combinado Magopt que mantuvo el mismo tamaño de las perforaciones, con la diferencia de que tenía otra pista más estrecha que podía ser captada por la cabeza fonocaptora de un proyector normal de 35 mm.

Muchos son los cambios tecnológicos que en materia de cine y televisión hemos visto durante este siglo, si bien, el doblaje de voz, en su etapa inicial partió de la utilización de película de 35 mm, en la actualidad, su proceso técnico ha variado conforme la tecnología ha avanzado. La llegada de la televisión marcó un cambio fundamental en dicho proceso, con la utilización del video-tape los pasos requeridos para doblar una película se simplificaron permitiendo

disminuir costos y tiempos de producción, incluso el personal técnico disminuyó; si anteriormente se requería en la sala de doblaje dos técnicos -uno encargado de proyectar la película en la pantalla y otro como operador de sonido- con estos avances fue necesaria solamente la presencia de un operador.

Así pues, el primer cambio técnico en el proceso de doblaje fue obligado por la llegada del videotape, las compañías de doblaje experimentaron un nuevo proceso técnico, nuevos equipos desplazaron la anterior tecnología. Probablemente fue CIMSA quien inauguró su utilización: *"En 1976, teníamos Lerner y yo, trabajando como técnico a un señor Dee White, era un inventor, nos propone comprar unas máquinas de una pulgada de videotape, que había utilizado el Hipódromo de las Américas, y monitores de televisión en lugar de pantallas de 27 pulgadas. El proceso era similar solo que se transfería la cinta que mandaba Hollywood en 16 mm, a videotape de una pulgada y, sobre esta cinta se trabajaba marcando los loops. Ya no se cortaba la película y en el momento de grabar era posible contar con dos canales, se grababa el loop 1 en el canal 1, el loop 2 en el canal 2, de modo tal que se evitaba encimar un loop con otro. Se le daba la cinta al editor y éste se encargaba de hacer los retakes borrando el loop de un determinado canal. Este fue un gran avance, ahora ya existen hasta seis canales, gracias a eso un actor puede grabar todo su papel en un canal y otro actor en otro canal independiente."*⁶⁸

La televisión utilizó el formato de 35 mm y 16 mm, y fue hasta que se crea la cinta de video que empezaron a competir, favoreciéndose la utilización de ésta última. La gran ventaja de la cinta de video, fue la posibilidad de reproducción instantánea, la posibilidad de retener, alterar y borrar grabaciones a voluntad.

Se utilizaron dos métodos principales para grabar y conservar sonido para la televisión: la cinta magnética y la película. Algunos programas pregrabados en cinta video fueron posteriormente transferidos sobre película por un proceso llamado telefilmado, utilizando película de 35 mm o 16 mm con los procedimientos de grabación de sonido en el cine.

4. PROCESO TECNICO DEL DOBLAJE EN LA ACTUALIDAD

4.1. CONTRATACIÓN

El primer paso que sigue cualquier material destinado al doblaje de voz es la contratación. Se parte de la existencia de un cliente interesado en que su material sea doblado, en la mayoría de los casos, el mercado que tienen las compañías de doblaje en México es el norteamericano, aunque pueden considerarse algunos otros países en menor medida como Japón, China, Francia, Alemania y Portugal, entre otros, para quienes se han llegado a doblar películas, series y programas televisivos, telenovelas, dibujos animados y programas culturales.

Existen dos razones fundamentales para que Estados Unidos seleccionara a México como prestador de estos servicios, la primera y más importante fue resultado del estudio en diferentes países latinoamericanos del español de mayor aceptación. Nuestro país, que durante los años cuarenta atravesaba por la “época de oro” del cine nacional con gran éxito en el mercado latinoamericano, representó para los norteamericanos el de mayores posibilidades en cuanto al doblaje de voz, ya que el acento mexicano, gracias al éxito de sus producciones cinematográficas, era bastante reconocido en toda Latinoamérica. Por otro lado, se ha reconocido siempre, desde que los primeros actores mexicanos doblaron en Nueva York, que el acento mexicano frente a otros acentos de la lengua castellana tiene una mayor neutralidad.

El doblaje mexicano enfrenta además una importante competencia con el doblaje que se efectúa en Los Angeles, Cal., y en Miami, donde se han establecido algunas compañías, entre ellas, una mexicana perteneciente al Sr. Julio Macías. Sin embargo, el doblaje que se realiza en dichos estados norteamericanos presenta algunas deficiencias en cuanto a la calidad, ya que recurre a la contratación de actores de diversas nacionalidades, lo que provoca una mezcla en los acentos que no acaba de ser del todo aceptada por el público televidente, un claro ejemplo de lo anterior

es la serie *Rescate 911*, que actualmente se transmite por televisión con un doblaje muy poco cuidado en relación a la diversificación de acentos y a la traducción.

Actualmente, además de que se doblan películas de largo y cortometraje, series para televisión, programas especiales, etc., existe un importante mercado en el doblaje de comerciales (spots publicitarios para televisión con una duración aproximada de 30 segundos), que para los actores de doblaje resulta un campo atractivo, ya que los salarios que se perciben por este concepto son considerablemente mayores al doblaje destinado a la televisión.

Las compañías productoras norteamericanas con las que México efectúa contrataciones para el doblaje de sus materiales son principalmente: MCA Estudios Universal, Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Columbia Pictures y 20th Century Fox.

Normalmente la contratación se efectúa a través de un representante, nombrado por la compañía productora, para las series y programas televisivos (las series se conforman por un mínimo de 42 capítulos, con una duración por capítulo de 30 minutos o una hora, y la duración de los programas de televisión es de 30, 60 o 90 minutos), es usual que se envíe un programa piloto con el fin de seleccionar las voces de los personajes estelares fijos. Una vez que la compañía acepta este programa piloto y ha estudiado el impacto comercial del mismo, se hace la contratación por el total de capítulos que conforman la serie.

En ocasiones la compañía envía a su personal a México con el fin de seleccionar directamente a los actores que habrán de efectuar el doblaje, por mencionar un ejemplo, para la selección de las voces que actualmente se escuchan en la serie de dibujos animados *Los Simpson's*, Matt Groening, el propio productor; vino personalmente a escoger el reparto, Humberto Vélez fue seleccionado para hacer la voz de Homero Simpson ⁶⁹.

La compañía productora establece una relación contractual temporal con la empresa de doblaje, durante el periodo convenido entre ambas partes, para el doblaje del material. Una vez que dicho contrato se formaliza, la empresa recibe el material de que se trate;

la recepción del mismo en nuestro país implica una importación temporal, ya que proviene del extranjero y, obligadamente al atravesar nuestra frontera territorial, requiere de trámites y permisos de la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, fijados por ley; de esta manera, la importación que se hace bajo fianza, queda a cargo de una Agencia Aduanal, misma que se encarga de efectuar los trámites correspondientes.

El material que la compañía productora envía a nuestro país consta normalmente de una copia del mismo en el formato que seleccione, en material de video o película, y el libreto en el idioma original. Una vez que la empresa de doblaje cuenta con estos elementos básicos da inicio el proceso técnico del doblaje.

Cabe mencionar que el doblaje de voz en México es, por sus características, una actividad económica que genera divisas al país, lo anterior se debe a que los ingresos que percibe provienen del extranjero y la contratación con los diversos clientes se efectúa en dólares. Ello permite postular que se trata de una de las industrias económicamente más sanas en el país, que a diferencia de otras, no se ve sujeta a los vaivenes de nuestra moneda ni a devaluaciones. Sin embargo, la situación económica de los actores, técnicos y personal administrativo que labora en las diversas compañías de doblaje, lejos de mejorar, ha ido cada vez más en retroceso.

Para los actores de doblaje, directores, técnicos y personal administrativo, cuyo salario es en moneda nacional, es prácticamente imposible sostenerse solamente del sueldo que perciben en esta fuente de trabajo, a excepción de aquellos que han podido ingresar al mercado de doblaje de comerciales y que en las compañías tienen asegurado al menos un llamado estelar todos los días. La gran mayoría de los actores de doblaje, por esta necesidad económica, se ven obligados a buscar fuentes alternativas de trabajo. Esta es otra de las razones del detrimento en la calidad, los grandes actores y directores han ido abandonando la actividad debido a que encuentran en otras fuentes mayor seguridad económica.

La situación particular de los actores de doblaje se complica además por la eventualidad que conlleva su trabajo, es decir, el doblaje no es una fuente laboral que asegure al actor un trabajo cotidiano, la empresa está en plena libertad de hacer un llamado al actor que desee, como el actor lo está de no aceptarlo.

4.2. TRANSFERENCIA DE FORMATO

Debido a las ventajas que ofrece el video-tape las empresas de doblaje prefieren su utilización, ya sea en cintas de 3/4 de pulgada o una pulgada.

En aquellos casos en que la compañía productora envía su material en película de 35 mm, 16 mm u 8 mm, la empresa de doblaje realiza una transferencia de estos formatos a cinta videotape, con el fin de facilitar el proceso de producción. Una vez que el proceso finaliza, vuelve a hacerse la transferencia al formato original, o bien, al formato que el cliente solicite.

Frecuentemente es utilizado el formato 3/4 y una pulgada en cinta videotape del que se elaboran dos copias de trabajo, mismas que son turnadas al departamento de producción.

4.3. PLANEACIÓN DE LA PRODUCCIÓN

Toda compañía de doblaje cuenta con un departamento de producción, que es el responsable, entre otras cosas, de planear el trabajo que deberá efectuarse. Usualmente se hace un plan de trabajo semanal de acuerdo a la programación anual de la producción, dicho plan contiene básicamente el nombre de la película -si se trata de alguna serie el nombre de la misma y el número de capítulo-, su duración, la sala en que se efectuará el doblaje, el responsable de la traducción y de la dirección, y en su caso, el asistente del director, así como el personal técnico.

Una vez que se organiza la producción mediante un plan de trabajo, el departamento de producción tuma al departamento de edición y de traducción una copia del material respectivamente.

4.4. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN

La importancia que esta etapa del proceso técnico tiene es fundamental en varios sentidos: del traductor depende la fidelidad que se guarde con respecto al contenido lingüístico de la obra original, depende también el cuidado que se dé en la utilización de nuestro idioma, así como la adecuada adaptación que permita al actor de doblaje lograr la sincronía labial y mimética con el actor original. De ahí que las cualidades que deba tener un traductor dentro de esta especialidad sean: el pleno conocimiento del idioma español e inglés, una clara noción del ritmo de ambos idiomas, con el fin de lograr su sincronía y una amplia experiencia en la adaptación de libretos.

El doblaje de voz de calidad exige necesariamente la presencia de un excelente traductor y adaptador, es decir, de un buen libreto en español. Las exigencias de una producción masiva y el salario insuficiente para cubrir las necesidades económicas del traductor han hecho que el aspecto de la traducción se descuide, gracias a lo cual escuchamos diariamente en programas extranjeros absurdos como expresiones a las que en la "vida real" jamás recurriríamos, anglicismos, errores garrafales en la utilización de nuestro idioma y en algunos casos, incoherencias en el desarrollo de una historia que impiden su cabal comprensión.

Es interesante observar el origen de la palabra traductor: *traduttore*, *traditore*, traidor. La traducción - *translation*-, ha adquirido en nuestra época una importancia creciente, permitiendo en el campo de los medios de comunicación masiva, una comunicación universal. Particularmente en el doblaje de voz, en la traducción de producciones cinematográficas y televisivas extranjeras, ha permitido no solo la transmisión de información, sino la divulgación de estereotipos y de estilos de vida ajenos a nuestra cultura.

El tipo de traducción que requiere el doblaje conlleva necesariamente la adaptación, una traducción literal es simplemente impracticable en el doblaje, por tal motivo, uno de los principales cuidados que deberá observar el traductor es el respeto a la idea original del libreto en inglés.

Uno de los traductores de reconocido prestigio en la industria del doblaje de voz en México es el Sr. Fernando Alvarez, cuya trayectoria se remonta al inicio del doblaje en nuestro país. Su talento como traductor lo llevó en unos cuantos años a ser director de doblaje, siendo como tal, ampliamente reconocido. En relación al trabajo que debe desempeñar un traductor en la especialidad del doblaje comenta: *“Primero se hace la traducción conceptual y luego la traducción sincrónica. Un traductor construye el español siguiendo el ritmo del idioma original, el trabajo es laborioso porque hay que lograr la sincronización en labios; hay muchas cosas que no son traducibles, aquí es cuando el traductor-adaptador debe ingeniar un juego de palabras en español que sea parecido. No puede ser traducción literal y fría, la traducción del diálogo debe ser viva, que exprese sentimientos y muchas veces la forma de resolver los problemas de traducción es aplicando un criterio, teniendo sentido común, las películas se hacen con sentido común. Un traductor requiere de intuición, inteligencia y sensibilidad. Aquí interviene el estilo y el estilo de traducir hace la diferencia entre un traductor y otro. El trabajo del traductor exige una entrega absoluta a lo que se está haciendo”*.

Durante los años sesenta México ocupó el primer lugar a nivel internacional en doblaje de voz por la calidad en su elaboración, indudablemente uno de los aspectos que más contribuyeron a dicha situación fueron las excelentes traducciones de aquella época.

El doblaje mexicano adquirió su supremacía mundial por el cuidado tan especial que se daba al ritmo y musicalidad del idioma, dn. Carlos Ortigosa explica lo anterior en estos términos: *“En el doblaje hay tres cosas fundamentales en cuanto a traducción: cargar el acento donde lo cargue el actor, y esto se refleja en los ojos, si el actor dice: ¡I’m gonna kill you!, cuya traducción literal es ¡Te mataré!, no va, en cambio si se traduce ¡Voy a matarte! - ¡I’m gonna kill you!, obedece al gesto y siempre se obtendrá un doblaje casi perfecto, eso es lo primordial, el ritmo, la musicalidad para doblar. Lo segundo es el cuidado de las labiales y las fricativas -B,P,M,F y V-, el cuidado de los labios,*

por ejemplo, This is my people con Esta es mi gente traduce perfectamente bien el ritmo, pero gente-people, no va con la sincronía en labio, en cambio, Este es mi pueblo-This is my people logra la perfecta sincronía. Luego viene un aspecto sumamente importante que actualmente se descuida mucho, el lingüístico, para que el español sea fluido hay que olvidarse de la traducción literal, por eso a mucha gente le molesta el doblaje, porque es malísimo en ese sentido, porque tiene muchos anglicismos”.

El traductor deberá entregar al departamento de producción la copia del material y el libreto en el idioma original que le fueron facilitados, y el script o libreto en español que realizó. En este momento se da por terminada la labor del traductor dentro del proceso.

4.5. EDICIÓN

El trabajo del departamento de edición inicia una vez que cuenta con la copia del material y el libreto traducido y adaptado al español.

La labor inicial del editor consiste en fraccionar, mediante marcas que se numeran progresivamente, la copia de trabajo, estas marcas corresponden a los *loops* que deben tener una duración de 15 segundos y que, en diálogo, se traducen en 25 palabras como máximo. Al mismo tiempo, deberá señalar en el script el número de *loop* que corresponde a cada frase de 25 palabras.

La copia de trabajo, con los *loops* ya marcados y numerados, así como el script, son turnados al director, mismo que se encargará de ver el material con el fin de hacer el reparto o selección de actores que intervendrán en el doblaje, el break down o plan de trabajo y el llamado de actores. Frecuentemente el director cuenta con la colaboración de un asistente que elabora el break down y el llamado de actores.

Con estos elementos es posible dar inicio a la grabación de las voces en la sala de doblaje. Concluido el doblaje de voz, la copia de trabajo es devuelta al departamento de edición que se encarga de efectuar el proceso de postsincronización.

La responsabilidad final del editor consiste en obtener una perfecta sincronía de la imagen y el sonido, logrando que los

sonidos del diálogo y los movimientos de los labios sean simultáneos, esta labor es conocida como postsincronización labial, debe cuidar también el intervalo propio entre un sonido fuera de la pantalla y la reacción a él de un intérprete.

4.6. GRABACIÓN DE DIÁLOGO

4.6.1. Dirección

El responsable directo de la calidad en la grabación de las voces es el director de doblaje. Como se mencionó, su trabajo empieza con la selección de los actores que intervendrán en el doblaje de voz, es decir, la elaboración del reparto, la realización del plan de trabajo o break down y el llamado de actores. Puede contar con la colaboración de un asistente para la elaboración de estos elementos.

El director es la persona sobre la que recae la mayor responsabilidad y está presente durante casi todo el proceso técnico.

Las cualidades de un buen director de doblaje deben ser: el amplio conocimiento del español y del inglés, o el idioma de que se trate, preferentemente debe ser actor, lo que facilita la dirección de los actores en escena, debe tener un amplio criterio y conocer la gramática de la producción televisiva, así como un pleno conocimiento del proceso técnico del doblaje y sobre todo una gran sensibilidad artística.

El dominio de estos elementos en el doblaje de voz es un proceso que lleva años, normalmente los directores de doblaje son personas que iniciaron como actores y el dominio actoral que alcanzaron dentro de esta especialidad les permitió acceder a un nivel de dirección.

Directores como Dagoberto de Cervantes (q.e.p.d.), Narciso Busquets (q.e.p.d.), Fernando Alvarez, Carlos David Ortigosa, son personas a las que el doblaje mexicano debe su reconocimiento a nivel internacional.

Don Fernando Alvarez se refiere a la labor de un director de la siguiente manera: *“Un buen director cuida el español, conduce a*

los actores con anticipación, les señala oportunamente dónde están fallando, para que el actor pueda corregir su error en la siguiente toma. El director debe saber con toda claridad que quiere para que el actor se lo de, debe ser un gran observador de la pantalla para que los actores entren a tiempo y terminen a tiempo. Debe ser una persona sensible que sepa aprovechar lo mejor de sus actores, no sólo lograr que el actor sincronice el loop, sino que de un valor artístico equivalente al original. Tiene que ser una persona con criterio, con experiencia artística, con sensibilidad y con una gran agilidad mental. El 50% del éxito de la película doblada consiste en la selección de los actores idóneos para cada papel, esta labor la realiza un director basándose en la edad, el timbre de voz, pero sobre todo en el temperamento del actor. Al ver la película el director debe tener intuición para llamar a la persona que tenga el temperamento que más se acerque al personaje original, ya que es el que será más afín a la interpretación original.”

Aunque algunos actores de doblaje mencionan que en los inicios del doblaje el director buscaba un parecido físico con el actor norteamericano, e incluso algunos recuerdan que en Rivatón de América había un espacio donde se colocaba la fotografía del actor norteamericano y a su lado la del actor de doblaje mexicano, encontrándose un parecido físico entre ambos; objetivamente, nada tiene que ver la constitución física de un actor con la voz que deba corresponderle. Un actor con una constitución física robusta no necesariamente tiene una voz gruesa.

La selección del reparto de una película la efectúa el director de acuerdo a la semejanza en temperamento y tono de voz de un actor determinado con el personaje original.

Sin embargo, se han dado casos en que actores de doblaje han igualado o superado la voz del actor original, gracias a su especial talento han logrado no sólo interpretar, sino hacer verdaderas creaciones artísticas, es el caso de actores como Victor Alcocer, Jorge Arvizu, Guillermo Portillo Acosta, David Reynoso,

Evangelina Elizondo y Yolanda Mérida, entre otros.

Después de que el director integra el reparto, procede a realizar su plan de trabajo o break down, mismo que contiene el nombre de la serie de que se trate, o en su caso de la película, el número de capítulo, su duración, el número de *loops* que le corresponden a cada actor, estableciendo el orden en que cada uno deberá entrar y salir, de tal



YOLANDA MERIDA Y MARIA ANTONIETA DE LAS NIEVES

manera que un actor no tenga tiempos muertos durante la jornada de trabajo. El break down le será de gran utilidad al director durante la grabación de las voces, sobre el mismo irá marcando las intervenciones efectuadas por cada actor. Paralelamente, se realiza el llamado de actores cuyo formato contiene el título del episodio en inglés y en español, la duración, la clave y número del episodio, el nombre del director, la fecha de grabación y terminación, el nombre del actor, el nombre del personaje que doblará, la hora del llamado, (especificando la hora de entrada y salida), así como las horas extras si fueran necesarias, y el sueldo correspondiente a cada actor. El llamado de actores es enviado al delegado de la ANDA o del SITATYR, que se encarga de citar a los actores el día, hora y lugar señalados en el mismo.

El director de doblaje es la autoridad suprema dentro de la sala. La buena dirección de los actores depende, en buena medida, de que gane su confianza. El director debe tratar con actores masculinos y femeninos; adultos, adolescentes y niños; debe discutir con ellos las características del personaje que van a doblar, su acción dentro de la trama, lo que normalmente se hace unos cuantos minutos antes de iniciar la intervención del actor de doblaje. Todo el proceso de grabación de las voces es de su absoluta responsabilidad.

4.6.2. Actuación

El doblaje de voz está considerado como una especialización dentro de la carrera de un actor, en el sentido de que para doblar se necesitan ciertas habilidades especiales, mismas que se adquieren conforme a la experiencia dentro de esta actividad. El doblaje como actividad artística requiere de una técnica que ha venido perfeccionándose con el tiempo.

Las habilidades a que me refiero en el párrafo anterior podrían resumirse en: un excelente manejo actoral, un adecuado manejo de la voz, un sentido del ritmo y musicalidad del idioma español y del idioma original y una gran agilidad mental y memoria.

La técnica del doblaje consiste fundamentalmente en poner en labios del personaje original la voz del actor de doblaje, ésto que parece aparentemente muy sencillo, se complica ya que no sólo se trata de darle una voz determinada a un personaje, sino de igualar la carga emotiva y psicológica del mismo. A esto hay que agregar que el actor debe memorizar instantáneamente su intervención con el fin de lograr la sincronía en labios.

Uno de los aspectos más complejos del doblaje es la diversificación de personajes, es decir, un actor de doblaje debe tener la capacidad de adoptar un personaje y liberarse de él en el momento en que termina su intervención para, inmediatamente, ser capaz de adoptar otro con características diferentes. El actor de doblaje puede empezar su día de trabajo llorando para después reír o cantar, o enojarse y gritar. *“No cualquiera puede ser actor de doblaje, hay un desdoblamiento de su personalidad que no hay en el teatro, en el cine o en la televisión, se tiene que llorar cuando el personaje llora, reír cuando ríe, gritar o quejarse cuando él lo hace, y debe hacerlo al ritmo en que el personaje lo está haciendo y con la intención que le imprime.”*⁷⁰

Don Pedro De Aguillón define entre las capacidades del actor de doblaje *“un rápido estudio del personaje, aunque no te expliquen toda la historia, uno ve al personaje y debe saber quién es, si acaso te llegaras a equivocar el director te corrige, es cosa de un instante. Un*

actor de doblaje necesita ser un buen actor para saber dar tonos, acomodar frases en el script, no pasarse. Se trata de que cuando el personaje está hablando en español, la gente crea que es él”.

La especialización de un actor dentro del doblaje requiere varios años de experiencia, en caso de que el actor reúna las cualidades para hacerlo, necesita de un tiempo de entrenamiento que va, de tres a cinco años para poder adquirir el dominio de la técnica.

Finalmente, cuando se da por terminada la grabación de las voces, la cinta es enviada nuevamente al departamento de edición que efectúa la postsincronización del diálogo, cuidando la perfecta sincronía labial; si por algún motivo la intervención de un actor queda corta y técnicamente no es posible corregirla, se efectúa una retoma o retake, para lo cual se cita nuevamente al actor y se vuelve a grabar. Una vez terminado el trabajo de postsincronización del diálogo, el material es enviado al departamento de regrabación.

4.7. REGRABACIÓN

Este proceso se realiza en una sala equipada con una consola o mezcladora operada por dos o más técnicos. La salida de la consola es dividida para cubrir tres pistas (diálogo, música y efectos de sonido) sobre el material de que se trate. Esto permite hacer cualquier pequeña corrección de equilibrio en la siguiente etapa de transferencia y hace posible sustituir el diálogo por otro en versión extranjera. Las señales de los tres canales independientes son combinadas para ser comprobadas, y el resultado es equilibrado por un simple sistema de altavoces.

Frecuentemente el material que envía el cliente es acompañado de una pista internacional de sonido que contiene la música y los efectos. En caso de que por necesidades técnicas deba borrarse algún efecto o parte de la música, éstos deberán regrabarse en esta última etapa del proceso.

El trabajo del efectista requiere una percepción auditiva extraordinaria y una gran observación, en algunas imágenes los

efectos de sonido no necesariamente aparecen en cuadro, es el caso de los sonidos como el teléfono, el golpe de una puerta, etc.

Al grabar efectos es importante obtener una calidad de sonido clara y distinguible, sobre todo con efectos de corta duración. La música puede ser pregrabada o interpretada por músicos y cantantes dentro o fuera de la visión. Normalmente, la música original es proporcionada por el cliente, si así no fuera, el técnico musicalizador substituye las partes que pudieron borrarse junto con el diálogo.

Con las tres pistas, la de incidentales (ruidos de puertas, de pasos, teléfono, etc.) y efectos, música y diálogo, y la cinta que contiene la imagen, el técnico encargado efectúa la mezcla sobre la misma, obteniendo finalmente el producto terminado.

Por último, es importante mencionar que todo el proceso técnico del doblaje está sujeto a un estricto control de calidad en sus diferentes etapas, primordialmente en lo relativo al uso adecuado de nuestro idioma, a la sincronización y la calidad de sonorización.

4.8. ENTREGA DEL PRODUCTO TERMINADO

El departamento de producción se encarga de enviar al cliente su material a través de la Agencia Aduanal, misma que efectúa la cancelación de la fianza por concepto de importación temporal del material que el cliente envió a la empresa de doblaje. Es usual que la empresa de doblaje envíe al cliente además una copia del script en español.

Finalmente, la compañía productora es la que, en una gran mayoría de los casos, distribuye el material ya doblado al español en los países latinoamericanos. Al ser distribuido se transmite por los canales de televisión en los países correspondientes.

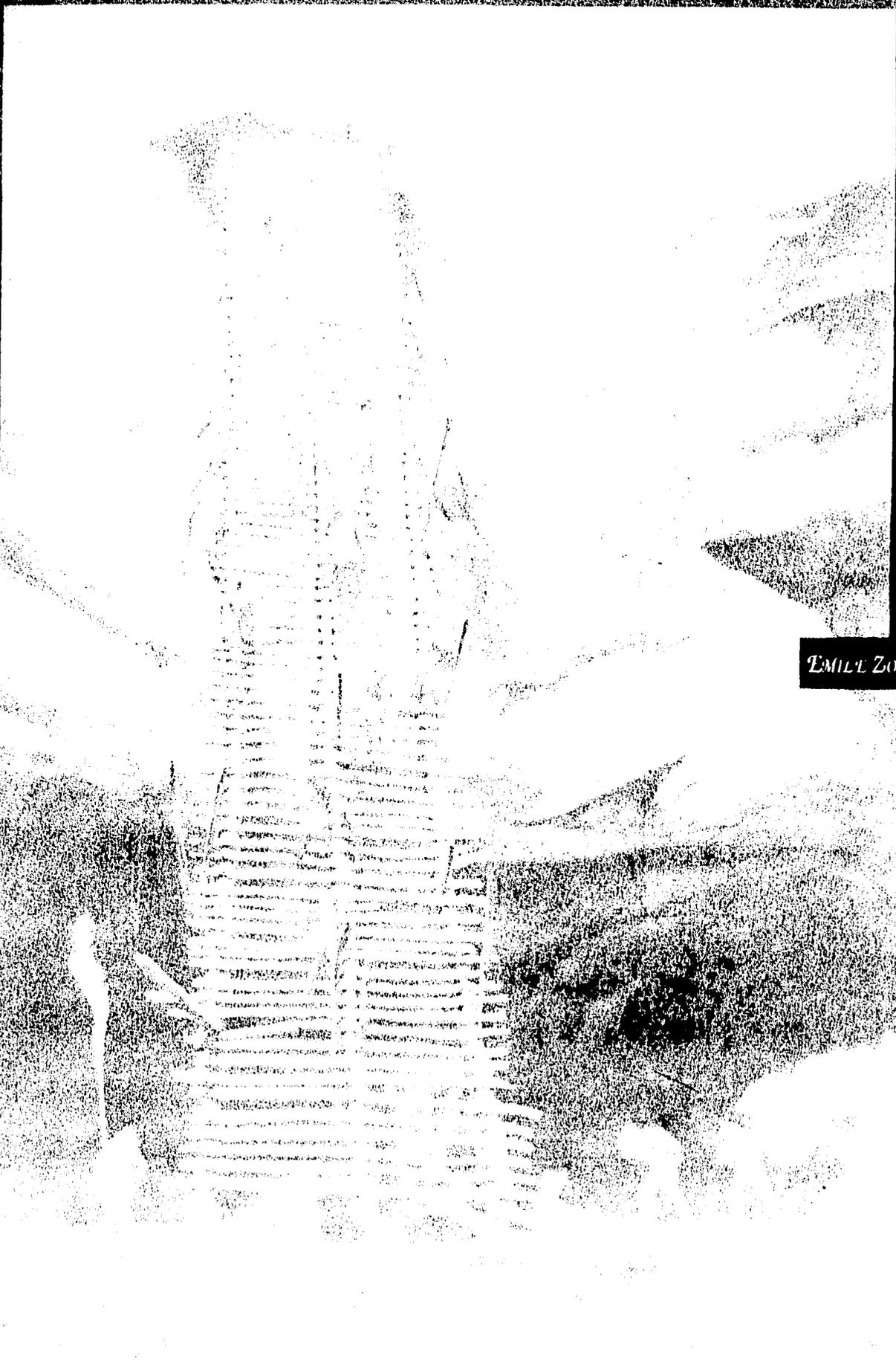
NOTAS

62. Ana María Cardero. *Diccionario de términos cinematográficos*: 59
63. Martín Alonso. *Enciclopedia del Idioma, Diccionario Histórico y Moderno de la Lengua Española (siglos XII al XX)*: 1590
64. *Diccionario Enciclopédico Gran Sopena*: 2865
65. José Ma. Baget, Op. Cit., 60
66. La palabra *loop* (lup) en inglés se traduce al español como lazo, gaza, presilla; rizo o bucle; circuito; atar con gaza o presilla; hacer un circuito.
67. Entrevista Carlos David Ortigosa
68. Idem
69. Entrevista Humberto Vélez
70. Entrevista Carlos David Ortigosa

"Buscaba un título que expresara el empuje de hombres nuevos, el esfuerzo que los trabajadores hacen, aún inconscientemente,

para desprenderse de las tinieblas tan duramente laboriosas en las que se debaten aún. Y un día,

por casualidad, la palabra Germinal llegó a mis labios."



EMILE ZOLA

BASES Y CRITERIOS CONTRACTUALES QUE REGULAN A LA INDUSTRIA DEL DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO

1. PRIMEROS INTENTOS DE REGLAMENTACION CONTRACTUAL

Al iniciar el doblaje de voz en México no había un esquema normativo para las relaciones contractuales entre los actores de doblaje y las empresas existentes, el número de actores y la actividad misma era reducido y fue a medida que se consolidó dicha industria, a la vez que aumentó la producción, que se incrementó también el número de actores de doblaje.

Como ocurre con cualquier industria, el personal que labora en ella es diverso. En las empresas de doblaje encontramos al personal técnico sindicalizado, al personal artístico sindicalizado, al de base o de planta y al administrativo.

En nuestro país, las relaciones laborales de actores y técnicos con las empresas de doblaje están establecidas mediante la intervención de dos sindicatos: para los actores las relaciones laborales están sujetas al contrato colectivo que para tal efecto se celebra con la Asociación Nacional de Actores (ANDA), para el personal técnico sindicalizado las relaciones laborales se rigen de acuerdo a lo estipulado mediante un contrato colectivo de trabajo con la sección 49 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). En cuanto al personal no sindicalizado o de confianza, que incluye al personal administrativo, las relaciones con la empresa se establecen a través de un contrato individual de trabajo.

En el caso de los actores de doblaje durante más de diez años después de iniciado el doblaje de voz para la televisión

carecieron de un contrato específico para esta rama de la actuación y se les catalogaba dentro de la categoría general de actores, teniendo por tanto los derechos y prestaciones laborales de cualquier actor afiliado a la ANDA. Los actores de doblaje son contratados, por intermediación de la ANDA, para la realización de un trabajo determinado.

Una de las problemáticas del actor de doblaje en los inicios fue precisamente su reconocimiento como tal, el doblaje era considerado un trabajo artesanal, más no artístico, la causa principal era el hecho de que las empresas de doblaje, por decirlo de algún modo, son maquiladoras, es decir, contratan con los clientes sobre la base de modificar el diálogo de una serie o programa ya grabado, no se trata de un proceso de producción, sino de una postsincronización exclusivamente.

Quizá sea éste el origen de que el doblaje se considere como una actividad carente de importancia, de que los actores de doblaje desempeñen su trabajo permanentemente en el anonimato, de que sea el doblaje la última alternativa laboral que considere un actor, de que el sueldo que se percibe sea cada vez menor.

Sin embargo, el doblaje de voz como actividad artística requiere de una gran especialización, no basta ser un excelente actor de cine, teatro o televisión, no siempre quien es un gran actor en otras especialidades lo es en el doblaje debido a que su técnica requiere conjugar una serie de habilidades que no todo actor posee. Así pues, la lucha más prolongada ha sido por el reconocimiento del doblaje como una especialidad dentro de la actuación por una parte y, por la otra, el reconocimiento y revaluación del actor de doblaje de manera que pierda su anonimato.

“Cuando tuvo mucha importancia el doblaje como industria, llegaron muchos periodistas a entrevistarnos y vimos que nos tenían conceptuados como doblajeros, palabra que consideramos peyorativa, era como definir a un periodista como periodiquero, siempre había que aclarar que no eramos doblajeros llegando a la conclusión de que así como había actores de cine, actores de teatro, actores de radio, nosotros eramos actores de doblaje. Los actores

*de teatro, por ejemplo, nos calificaban como los **mineros del arte** y para algunos otros eramos un grupo malinchista." 71*

Las condiciones de trabajo de un actor de doblaje, de finales de la década de los cuarenta a mediados de los sesenta, no estaban sujetas a reglamentación alguna, los horarios de trabajo no establecían un límite de horas, un actor podía iniciar a las ocho de la mañana de un día y terminar a las tres o cuatro de la mañana del día siguiente, por acuerdo del actor y la empresa. El pago de horas extras no estaba especialmente reglamentado, por lo que su establecimiento quedaba a criterio de cada empresa; las condiciones de las salas de doblaje en la gran mayoría de los casos eran desfavorables para los actores, no tenían suficiente ventilación, no se estudiaba el efecto dañino a la vista de los actores por el contraste que implicaba trabajar en una sala oscura, con la luz de la pantalla y una pequeña luz en el atril para leer el *script*.

Lo anterior hizo necesaria una reglamentación, misma que se logró gracias a la constante lucha de los actores por obtener los derechos laborales que les correspondían. Este empeño generó las condiciones para hacer posible el reconocimiento de la necesidad de reglamentar esta actividad y obligó a la ANDA a negociar los derechos correspondientes ante las empresas que requerían los servicios de sus agremiados, formalizando mediante un contrato las relaciones de trabajo.

La primera dificultad que enfrentó el actor de doblaje fue la carencia de un estatus jurídico definido, *"no sabían donde colocarnos, en algunos casos los abogados de las empresas nos colocaban como trabajadores y para otros como actores profesionistas..., si pedíamos algo a la empresa se nos negaba justificando que eramos prestadores de servicio, profesionistas, no teniendo obligación con nosotros la empresa, en cambio, cuando la empresa necesitaba algún rendimiento extra nos consideraban trabajadores, y como tales, teníamos obligaciones hacia la misma. Ese fue uno de los grandes problemas en la ANDA, ubicar con precisión nuestro rol jurídico, incluso como actores." 72*

Inicialmente, la producción de películas de largo metraje estaba a

cargo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (S.T.P.C de la R.M.), del cual la Asociación Nacional de Actores es una sección, y en el caso de la distribución, exhibición y la producción de corto metrajes -entre los que se encuentran las series y programas de televisión- se trataba del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. El doblaje estaba, respecto de la mano de obra, sujeto a ambos sindicatos.

El primer contrato colectivo de doblaje, que consideraba exclusivamente a los técnicos (ya que el STIC carece de una sección de actores), se elaboró a mediados de la década de los cincuenta con la intervención de la sección 49 del STIC y las empresas de doblaje.

El 11 de mayo de 1953, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica firman un Pacto de Amistad, Solidaridad y Ayuda Mutua, con el fin de contribuir al mejoramiento de los intereses de sus respectivos agremiados.

(C.f.r. anexo 4)

La cláusula tercera de dicho pacto se refiere al ámbito de jurisdicción de ambos sindicatos quedando al S.T.P.C. lo referente a la producción de películas de largo metraje destinadas para su explotación por cualquier medio, incluyendo a la televisión, y al S.T.I.C., lo referente a la distribución y exhibición de las mismas y exclusivamente, la producción de películas de corto metraje, así como cortos para televisión, noticieros, viajes narrados de propaganda, comedias cortas, etc., destinadas a la televisión.

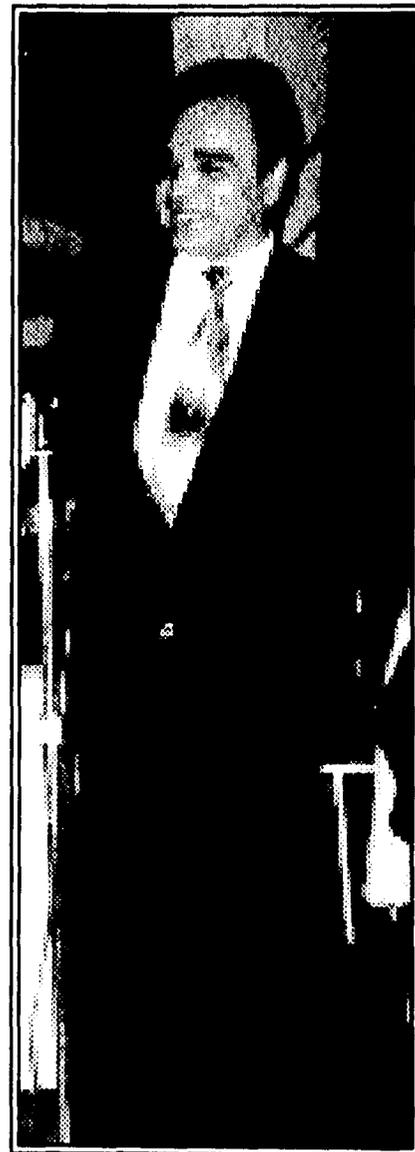
En su cláusula cuarta se establece el libre ejercicio laboral de los miembros de la sección de actores (ANDA) del S.T.P.C. en los escenarios de las salas de exhibición cinematográfica de la República y en los cortos a que se refiere la cláusula tercera, respetando los Estatutos y Reglamentos Internos del S.T.I.C., considerando a los actores como miembros transitorios -durante la temporalidad de su actuación- sujetos al contrato de trabajo del

S.T.I.C., sin perder su afiliación a la ANDA. Asimismo, destaca la cláusula sexta en la que el STIC se compromete a utilizar exclusivamente a actores miembros de la ANDA, con exclusión de elementos libres o miembros de otra organización.

Cuatro años más tarde, el 13 de mayo de 1957, el STIC y la ANDA formalizan un convenio en el que ratifican y anexan el Pacto de Amistad, Solidaridad y Ayuda Mutua; dicho convenio fue elaborado debido a que el STIC había celebrado un Contrato Colectivo de Trabajo con la empresa propietaria de los Estudios América, al que se anexaría un documento elaborado de común acuerdo entre el STIC y la ANDA para regular el trabajo de los actores, según establece la cláusula segunda de dicho convenio. En la cláusula tercera, la ANDA se compromete a garantizar al STIC la participación de todos sus afiliados en las películas producidas por las empresas que trabajan con dicho sindicato, incluyendo a los Estudios América.

(C.f.r. anexo 5)

Aunque no existe alguna referencia documental, parece ser que el primer contrato que se elaboró entre la ANDA y las empresas de doblaje, sin tener mayor alcance que su redacción, fue producto de la organización de varios actores iniciadores del doblaje de voz en México, algunos de los que habían doblado en Nueva York formaron parte de la primera comisión de actores encargada de la redacción de dicho contrato. Salvador Nájar, actor de doblaje desde los inicios del doblaje para televisión en nuestro país, participó en la comisión de actores encargada de la redacción del primer contrato



SALVADOR NAJAR

colectivo de trabajo en 1968 y comenta a este respecto: *“La primera comisión estaba integrada por Dagoberto de Cervantes, Raúl Leonel de Cervantes, Magdalena Ruvalcaba, Augusto Benedico, Roberto Espriu y su esposa Maruja Zen, Narciso Busquets, entre otros. Ellos elaboraron el primer contrato inédito a finales de 1967, dicho contrato no prosperó debido a una cláusula en la que una de las empresas no estuvo de acuerdo”*.

La primera comisión oficial se integró en 1968 para la redacción del primer contrato colectivo de doblaje que se conoce, mismo que se elaboró en el mes de agosto de ese año y en el que participaron Amparo Garrido, Ismael Larumbe, Pedro de Aguillón, Edith Birth, Armando Coria y como presidente Alberto Gavira. Este contrato fue aceptado y firmado por los representantes de las empresas de doblaje y la ANDA, inicialmente, se fijó un periodo de dos años para la revisión y modificación del mismo, posteriormente, se llegaría al acuerdo de hacer una revisión anual.

Para la formalización de dicho Contrato Colectivo de Trabajo, la ANDA, invocando el Pacto de Amistad, Solidaridad y Ayuda Mutua, así como el Convenio de mayo de 1957 con el STIC, solicita que este contrato se anexe al de la sección 49 del STIC que se refiere exclusivamente a los trabajadores técnicos y manuales.

Nace así el primer Contrato Colectivo de Trabajo de la especialidad de actores de doblaje, mismo que sufrió pocas modificaciones hasta 1982, año en que la empresa Televisa incursiona en el doblaje de voz.

Por las características técnicas del doblaje, el contrato que se elaboró presentó, y sigue presentando, ciertas dificultades para su cabal comprensión, además de que su extensión es por mucho mayor a la de cualquier contrato laboral.

Son muchas las variantes que deben considerarse con el fin de reglamentar esta actividad, las personas que intervienen desempeñan actividades de variada índole, es imposible establecer un horario fijo de trabajo así como un trabajo cotidiano por las características de esta actividad, es decir, un llamado o cita de trabajo se establece de acuerdo al número de *loops* que le

corresponden a un actor, el *loop* se mide de acuerdo al número de palabras, actualmente un *loop* se compone de 25 palabras, número que puede variar de acuerdo a la secuencia de cada escena. El número de *loops* determina el número de horas de trabajo, la categoría del personaje -si es un papel estelar o secundario- y el salario.

Por otra parte, si se trata de una serie donde el personaje aparece repetidamente ya estamos hablando de otra subclasificación que establece si el personaje es fijo o no, las terminaciones, cuando la película no se acaba en un día, se pagan extras; se determina un horario para que la empresa de un llamado a un actor o lo cancele y, a la inversa, el actor puede o no aceptar el llamado y para su cancelación deberá considerar también un cierto número de horas, los personajes estelares (con un número mayor de 100 *loops*), así como los personajes fijos, reciben un sueldo extra. Estos son solo algunos de los aspectos que hacen del contrato colectivo de trabajo un documento complejo incluso para los propios actores de doblaje.

A lo anterior cabe agregar que por tratarse de un contrato que requiere de la aceptación tanto de los actores como de las empresas de doblaje, algunas de sus cláusulas en la práctica son inoperantes, como claro ejemplo tenemos la cláusula trigésima que al texto dice:

Independientemente de lo que corresponda al trabajador actor por concepto de loops, el actor que acepte papeles fijos tendrá como compensación a este compromiso, un aumento de \$150.00 en cada "llamado", siempre y cuando se trate de personajes estelares y no tenga más de 20 loops. Salvo en los casos en que esté contratado a sueldo fijo.

Dicha cláusula es impracticable y contradice el propio contrato que en la cláusula décima primera señala:

Dadas las especiales características de doblaje, se concede a la empresa un turno de trabajo de los actores que tengan más de 100 loops (considerando estelares a los que tienen de 101 loops en adelante), hasta de 9 horas de trabajo efectivo...

Por lo tanto, es inoperante el “*siempre y cuando se trate de personajes estelares y no tengan más de 20 loops*”, dicha frase anula de hecho la compensación a que se refiere la cláusula trigésima.

“El contrato colectivo de doblaje se convirtió en una cosa indescifrable, no lo entiende nadie, ni abogados, ni ejecutivos de la ANDA, ni las mismas personas que estábamos dentro podíamos entenderlo por las especificaciones técnicas tan especiales; por otra parte, en esa lucha por tener un contrato colectivo, era una parte la que ponían los actores y otra la que ponían las empresas. Cada cláusula elaborada por los actores, se desvirtuaba con una colaboración posterior de la empresa (siempre y cuando, salvo en aquellos casos, etc.), perdiendo su valor inicial y convirtiéndose en algo intraducible.” ⁷³

Las partes que intervenían en el contrato eran de un lado las empresas de doblaje establecidas formalmente en aquella época, Servicio Internacional de Sonido, S.A. (Clasa); Cinematográfica Interamericana, S.A. (Cimsa); T.V. Doblajes, S.A., Sono Mex Doblajes, S.A. (Sono-Mex); Estudios Sonoros Mexicanos, S.A.; Grabaciones y Doblajes, S.A.; Rivatón de América, S.A. y Compañía Mexicana Internacional de Doblaje, S.A. (Come-Ind), y del otro lado, la sección de actores de la ANDA perteneciente al S.T.P.C. de la R.M. y la sección 49 del STIC.

La Voz del actor, boletín de la ANDA, sección de actores del S.T.P.C. de la R.M., dió a conocer dicho contrato en su número 340, Año XIX, del miércoles 18 de julio de 1973, en su artículo titulado *Ante la crisis competitiva porque atraviesan las empresas de doblaje se prorrogó por un año el convenio*, mismo que se formalizó con fecha 6 de Julio de 1973, fijándose su revisión para el 14 de mayo de 1975.

El contrato estaba conformado por seis capítulos: Generalidades, Jornadas de Trabajo, Sanciones, Salarios, Pago de salarios y otras prestaciones y Casos Generales, con un total de 43 cláusulas, más cinco cláusulas transitorias. A continuación se señalan algunas de las disposiciones que destacan dentro del mismo:

- Se determina que en base al reconocimiento de la personalidad jurídica de la ANDA por parte de las empresas de doblaje, éstas se obligan a contratar única y exclusivamente a sus miembros, prescindiendo de la contratación de elementos libres. Lo anterior aseguraba una fuente de trabajo a los actores de la especialidad de doblaje afiliados a la ANDA.

- Se otorga facultades de intervención al Comité Ejecutivo de la ANDA en cuanto a la resolución de conflictos laborales que afecten exclusivamente a los actores y que no interfieran en las actividades controladas por la sección 49 del STIC, siendo nulo de pleno derecho cualquier arreglo que la empresa celebre directamente con el actor sin la intervención de la ANDA.

- Establece además un principio de censura, prohibiendo aquellos doblajes que ataquen, a juicio de ambas partes, la moral pública, las buenas costumbres o que afecten el pudor, honestidad, dignidad del trabajador artista del país, en cuanto a su historia, instituciones y gobierno.

- Es fijado un horario de trabajo para las compañías de las 8:00 a las 23:00 horas. Para 1978 el horario se redujo una hora y posteriormente, se estableció de las 8:00 a las 21:00 horas con una hora para comer.

- En cuanto a la dimensión de un *loop* se menciona que no deberá exceder de 35 palabras, en caso de que por razones técnicas exceda este número se considerará como dos o más *loops*. Producto de la lucha sindical fue la reducción del número de palabras a 25, mismo que se maneja en la actualidad.

- Para películas narradas se establece una variación en la extensión de los *loops*, por acuerdo del actor y de la empresa. Si se trata de películas mixtas, con más del 70% de narración, el pago se fijará de acuerdo al tabulador de narración; si es menor al 70% se considera el *loop* de 35 palabras, pagándose como un *llamado normal*, de igual modo se establece lo anterior en aquellos casos en que intervengan dos o más narradores en una película. En 1978, la película mixta se pagaba conforme al tabulador de narración si tenía el 60% de narración.

- En cuanto a los *llamados* se fijan varias clasificaciones dentro del contrato, entendiendo por *llamado* la cita de trabajo que se formula al trabajador a través de la ANDA por conducto de su delegado sindical; por *llamado de compensación* al que se efectúa cuando la empresa cancela un llamado resultando perjudicado el actor y bien, deberá percibir una compensación equivalente al 50% de su llamado original, o recibir un llamado equivalente en loops ese mismo día; por *llamado simultáneo* se entiende aquel o aquellos cuyo horario de iniciación esté comprendido dentro del tiempo del primer llamado.

- Los turnos de trabajo de acuerdo al número de *loops* de cada actor quedaron de la siguiente manera: en películas de media hora o una hora se estableció que de 1 a 20 *loops* el turno sería de 3 horas, de 21 a 60 *loops* de cuatro horas y de 61 *loops* en adelante de 7 horas. En películas de una hora y media y antologías se fijó de la misma manera, aumentando el turno de trabajo a 9 horas cuando se tratara de 101 *loops* en adelante.

- Un aspecto relevante en dicho contrato es el pago de *loops* de ambiente, multitud, grupo y reacciones. Antes de firmarse el contrato estos *loops* no se pagaban; en la cláusula vigésima primera se señala que deberán tomarse en cuenta haciendo un recuento exacto de su número bajo la supervisión del delegado de la ANDA.

- El primer salario mínimo que se estableció para un actor de doblaje fue de \$125.00 de 1 a 10 *loops* para películas de media hora, de una hora, y de hora y media, aumentando \$25.00 cada 10 *loops*; y para películas narradas con 15 minutos de duración \$250.00 y hasta \$1,000.00 en películas de una hora y media. Para 1978 el salario mínimo aumentó a \$250.00 y en películas narradas a \$400.00 para aquellas con 15 minutos de duración. El pago de doblaje de películas en otros idiomas diferentes del castellano se fijó al doble de lo estipulado en el tabulador de doblaje para películas en castellano. Asimismo, se estableció el pago de retomas o *retakes* como un llamado normal.

- En cuanto a las obligaciones de la empresa con la ANDA quedó estipulado el envío a la Asociación, de nóminas y la

cantidad que las amparaban los jueves de cada semana antes de las 15:00 horas; el pago del 1.5% sobre el total de la nómina por cada película que se contratara para médico, medicinas para enfermedades no profesionales y botiquín, 1.5.% por concepto de jubilación del actor y la cantidad de \$200.00 pesos semanales para el sostenimiento del Instituto Cinematográfico Andrés Soler. De igual modo, la empresa se obligaba a cubrir el salario de los delegados designados por la ANDA.

- En relación a los riesgos de trabajo se remitían a lo establecido en la Ley Federal de Trabajo. La empresa quedaba además obligada a mantener en condiciones adecuadas a la seguridad y salud de los actores las salas de doblaje.

- Hemos mencionado con anterioridad la importancia que para los actores de doblaje tiene su reconocimiento a través de los créditos, a pesar de que desde los inicios quedó establecido en el contrato, a la fecha no ha sido posible, salvo contadas excepciones, que el actor de doblaje pierda su anonimato. Al respecto la cláusula cuadragésima quinta obliga a la empresa a dar crédito oral al término de la película a los actores que doblen personajes estelares haciendo las gestiones correspondientes con las compañías productoras.

- Dentro de las cláusulas transitorias destaca la prohibición de exhibición en salas cinematográficas y en televisión de las películas de cualquier duración y dimensión que sean dobladas al castellano, salvo previa autorización de las autoridades correspondientes. En caso de innovaciones técnicas que pudieran lesionar las relaciones laborales se le concedía a la empresa un periodo de tres meses de experimentación, quedando obligada a revisar este aspecto con la ANDA.

- Si la empresa era propietaria o distribuidora de las películas, video-tapes o cualquier otro material doblado se obligaba a garantizar el derecho de intérprete de los actores en un 10% sobre el sueldo de nómina, remitiéndose a la Ley Federal de Derechos de Autor, de igual modo, se obligaba a presentar a la ANDA, en cada nómina, el nombre o razón social y el domicilio de la compañía propietaria y distribuidora.

Uno de los aspectos más sobresalientes en la obtención de derechos laborales por parte de los actores de doblaje fue el pago de regalías que, a pesar de mencionarse en los primeros contratos, durante más de 25 años no fue efectuado. Esto implicó una de las negociaciones más prolongadas del actor de doblaje, en primera instancia significó el logro de su reconocimiento como intérpretes, de tal manera que la Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI) -responsable del pago de dichas regalías por concepto de repetición de las películas, series o programas doblados al español-, en la actualidad reconoce al actor de doblaje como intérprete, algo que durante años no fue posible. Muchos son los actores que han participado en la lucha sindical por la obtención de derechos laborales y prestaciones para los actores de doblaje en nuestro país, sin embargo, sólo hasta 1993 se hizo posible ver alguno de los frutos de esta lucha, cuando en ese año, por vez primera un actor de doblaje recibió el pago de regalías por parte de la ANDI, este logro, aunque producto del esfuerzo de muchas personas, ha podido verlo cristalizado la anterior Comisión de Doblaje dentro de la ANDA, conformada por Juan Alfonso Carralero en calidad de presidente, Humberto Vélez y Herman López en calidad de vocales.

Humberto Vélez comenta al respecto: *"El derecho de intérprete funciona en la ANDI de la siguiente manera: el actor en el momento de grabar una canción, una telenovela o filmar una película sede el derecho de intérprete, cuando se repite la transmisión o se va a videocassettes de renta, entonces causa derecho de intérprete, pero estos derechos no son automáticos, la ANDI tiene que negociarlos con las empresas, una vez que los cobra, el intérprete puede cobrarlos a su vez. La problemática que enfrentó el actor de doblaje a este respecto fue el desconocimiento sistemático del doblaje como actividad artística, todos los presidentes de la ANDI, a excepción de Silvia Pinal, desconocieron al actor de doblaje como*



SILVIA PINAL

*intérprete; por primera vez, en 50 años de historia del doblaje, en 1993 aparece el primer recibo cobrado por un actor de doblaje en la ANDI, ésto implicó un gran esfuerzo humano y económico. En cuanto a la repetición de las series que están actualmente al aire, digamos **El túnel del tiempo**, **Los Thunderbird**, **Mi bella genio** y **La Isla de Gilligan**, entre otras, de ahora en adelante es posible variar la situación de no pagar un centavo por concepto de regalías. Esto cambia porque ya existe la actividad de doblaje en la ANDI y esto es un hecho histórico, un paso muy importante, el actor de doblaje tiene ahora su credencial que lo acredita como socio de la ANDI, lo que antes era impensable. En adelante el problema será cómo compaginar las películas de videorenta para pagarle a cada actor de acuerdo a la película que dobló”.*

2. BASES Y CRITERIOS CONTRACTUALES VIGENTES EN MATERIA DE SERVICIOS DE DOBLAJE

Como ya hemos mencionado, en 1982 la empresa Televisa incursiona en la industria del doblaje de voz en México con la compra de Servicios Internacionales de Sonido al Sr. Enrique Candiani, y la compra de Cinematográfica Interamericana al Sr. Carlos David Ortigosa, las dos principales compañías de doblaje en los años sesenta y setenta.

A partir de ese momento Televisa se convierte en la principal compañía de doblaje en nuestro país. En 1989, traslada el doblaje a Tlalpan 3000, al cambiar de domicilio cambiaron también su razón social como *Audiomaster 3000*, así como a los responsables de la empresa. Los nuevos responsables desconocieron el contrato colectivo de trabajo que la ANDA había formulado inicialmente y entró un nuevo sindicato, el Sindicato de Trabajadores Actores de Televisión y Radio (SITATYR). Lo anterior motivó que los actores de la especialidad de doblaje afiliados a la ANDA suspendieran labores en Televisa por un periodo aproximado de seis meses.

La presencia de un nuevo sindicato afectó considerablemente la situación laboral de los actores de doblaje pertenecientes a la

ANDA, significó una competencia desleal y divisiones al interior. El personal afiliado al SITATYR no dejó de laborar durante la huelga, lo que finalmente obligó a que la ANDA tuviera que aceptar un nuevo contrato colectivo compartiendo la fuente de trabajo con el SITATYR.

“Se aceptó el nuevo contrato con mayoría de actores de la ANDA, una mayoría muy relativa ya que no se mencionaba un número específico, esto creó una serie de conflictos entre actores de la ANDA y el SITATYR, conflictos que se viven cotidianamente porque la empresa está obligada a seleccionar en mayoría a actores de la ANDA y en minoría a los del SITATYR, lo que se hace de la manera en que el responsable cree que tiene que hacerlo, no ha habido forma de que se entienda que el doblaje debe hacerse con calidad, y no con mayoría y minoría. Los actores de doblaje pertenecientes al SITATYR se rigen actualmente a través del contrato colectivo que los técnicos tienen con la empresa Televisa.”⁷⁴

Con fecha 15 de abril de 1994, se celebró el contrato de doblaje más reciente entre la ANDA y *Audiomaster 3000*, con el fin de facilitar su comprensión se incluye al inicio un apartado de definiciones convencionales. Cabe mencionar que una modificación relevante en cuanto al uso de conceptos es el *loop*, que en este contrato es sustituido por la palabra intervención.

El contrato se conforma por seis capítulos con 64 cláusulas y cuatro cláusulas transitorias. Los apartados que incluye son: Generalidades, Jornadas de Trabajo, Sanciones, Salarios, Trabajos en actividades artísticas en la producción para radio y Prestaciones Sociales.

Considero relevante hacer una breve descripción de su contenido en los apartados de mayor importancia en el aspecto laboral:

- La cláusula primera señala textualmente: *“El Sindicato y la Empresa convienen expresamente que tanto para el presente Contrato como para los que se celebren posteriormente en revisión, se aplicarán las disposiciones del Artículo 395 de la Ley por lo que hace a los miembros de la ANDA. Los actores*

pertenecientes al Sindicato serán preferidos en mayoría para integrar cada reparto. La ANDA se obliga a no afectar o perjudicar los intereses de otros trabajadores al servicio de la Empresa, cuyos trabajos no podrán suspenderse ni interrumpirse aún en el caso de que al ejercitar las acciones que le correspondan de acuerdo con la Ley lleve a cabo la suspensión de las labores de los trabajadores actores afectos al Sindicato”.

Por una parte, no queda definido el porcentaje de mayoría al que se refiere la presente cláusula, quedando finalmente a criterio de la empresa el aspecto cuantitativo de dicha mayoría. Por otra parte, el derecho laboral de huelga de los actores de la ANDA se ve disminuido en sus efectos al señalar que otros trabajadores al servicio de la empresa (léase SITATYR) no podrán interrumpir sus labores por suspensión de labores de actores miembros de la ANDA.

- Se establece la creación de una Comisión Mixta, integrada por cuatro elementos por parte de la Empresa y cuatro por parte del Sindicato, para la prevención y resolución de problemas, con carácter de permanente, fijando un tiempo mínimo de dos meses para reunirse.

- Se detallan los formatos que se contemplan dentro del material doblado en tres clasificaciones: series, miniseries y programas unitarios; cine de corto y largometraje de personajes y/o dibujos animados y antologías que no se exhiban en salas cinematográficas; y material especial. En el apartado de definiciones convencionales se traduce al material especial como los audiovisuales, cápsulas, programas de capacitación, adiestramiento, desarrollo, programas didácticos, telenovelas, videoclips, teleteatros, programas seriados nacionales y programas de entrevistas.

- Un aspecto que no se consideró en los contratos iniciales fueron aquellos casos en que el material doblado se exhibió en salas cinematográficas; al respecto la cláusula novena del actual contrato señala que en caso de que el material hubiera sido doblado y pagado con el tabulador contenido en el contrato, la empresa coadyuvará con la ANDA para la gestión del pago de acuerdo al tabulador respectivo.

- La cláusula décima segunda obliga a la empresa a garantizar el Derecho de Intérprete a los actores miembros de la ANDA, en caso de que la empresa sea propietaria o distribuidora de las películas, en los términos establecidos por la Ley Federal de Derechos de Autor sobre el sueldo cubierto por cada repetición y, para tal efecto, se obliga a entregar a la ANDA una relación mensual con el título en ambos idiomas de las producciones dobladas durante el mes.

- En cuanto al horario de trabajo para el doblaje se fija de Lunes a Viernes de las 8:00 a las 22:00 horas y los Sábados de las 8:30 a las 15:00 horas; en el caso de actores con más de 101 intervenciones (estelares) la jornada será hasta de 7 horas, de ser necesario se ampliará a 8 horas para comer, considerándose la hora de comida dentro del tiempo efectivo de trabajo.

- Destaca también la reducción del número de palabras de 35 a 25 en una intervención, o bien una duración de 15 segundos por intervención, asimismo, se establece que en el caso de intervenciones de ambiente, multitud, grupo, reacciones, murmullo, etc., deberán tomarse en cuenta para determinar el número exacto de intervenciones del actor considerándose cuatro intervenciones por cada minuto de duración.

- Las jornadas de trabajo, de acuerdo al número de intervenciones de cada actor, se fijan de la siguiente manera:

.....

De 1 a 6 intervenciones	1.30 horas
De 7 a 20 “	2.30 “
De 21 a 40 “	3.00 “
De 41 a 60 “	3.30 “
De 61 a 80 “	5.00 “
De 81 a 90 “	5.30 “
De 91 a 100 “	6.00 “
De 101 en adelante	7.00 “
Dobletes o tripletes	2.30 “

.....

En esta cláusula se puede apreciar una reducción de dos horas en las jornadas de trabajo con respecto de los contratos iniciales, lo

anterior es de suma importancia para el análisis del aspecto industrial del doblaje, ya que las necesidades de producción obligan a la reducción de las jornadas, la presión que la empresa ejerce sobre directores y actores para el cumplimiento de dichos tiempos laborales, con el fin de evitar el pago de horas extras, ha provocado una pérdida de calidad en el doblaje actual.

El "doblaje industrial" ha dado prioridad al aspecto cuantitativo, quedando el aspecto cualitativo en segundo plano. *"La razón por la que el actor ha demeritado su calidad es la industrialización, contra la palabra cantidad no puede existir la palabra calidad, porque en los años sesentas había tiempo para planear y hacer el doblaje de una película; actualmente la industrialización de la televisión exige más horas de transmisión, más películas y esto ha ido en detrimento de la calidad. El alma mater de la falta de calidad es finalmente, la falta de exigencia del público mexicano."* ⁷⁵

- El capítulo IV relativo a los salarios, establece dentro del tabulador una garantía mínima por llamado de N\$ 23.35 en las primeras 6 intervenciones, de N\$ 24.75 de 7 a 20 intervenciones y a partir de 21 intervenciones un aumento del 6% de dicha garantía cada 20 intervenciones. El precio por intervención se fija en N\$ 1.06, incrementándose a razón de 0.4% a partir de la intervención número 41. Las terminaciones se pagarán como horas extras independientes del llamado original, mismo que será pagado en su totalidad por la empresa en el caso de que no se termine el total de intervenciones que le correspondan. En lo referente al pago de horas extras, de 1 a 50 intervenciones se pagará el 50% de lo que marca el tabulador por hora y de 51 intervenciones en adelante, la primera hora se pagará a razón de N\$ 41.55, la segunda, tercera y cuarta hora N\$ 57.55 y la quinta y sexta hora N\$ 86.35. El actor que acepte papeles fijos tendrá como compensación un pago de N\$ 14.60. Como lo establecen los contratos iniciales de doblaje, la empresa se obliga a cubrir el salario del delegado de la ANDA, asegurándole un ingreso mensual mínimo de N\$ 1,592.45.

- En lo relativo a prestaciones sociales (capítulo VI), la empresa deberá cubrir a la ANDA, sobre el monto de los salarios de sus miembros, el importe del 3% para el fondo de jubilación y del 4% para fines de previsión social, así como el 2% del total de las nóminas para el sostenimiento de la estancia infantil de la Anda. Asimismo, pagará una cantidad equivalente al llamado mínimo como aportación al Instituto Cinematográfico Andrés Soler, de teatro, radio y televisión.

- En lo referente a las condiciones de las salas y equipo de doblaje la empresa se obliga a adaptarlas para la seguridad y salud del actor, así como contar en sus instalaciones con servicio de sanitario, lugar para descanso con servicio telefónico, médico de planta, botiquín, áreas verdes, sistemas de inyección y extracción de aire en cada sala, asientos dentro de la salas, botes de basura, una distancia adecuada entre el atril y la pantalla o monitor, iluminación adecuada en el atril y en la sala, servicio de restaurante durante la jornada laboral, servicio permanente de café y agua purificada, y planta de energía eléctrica.

- La cláusula sexagésima cuarta señala que la empresa se compromete a dar crédito oral a los actores que interpreten personajes estelares en el material a doblar, señalando que en los casos en que no sea posible se le notificará al delegado. A la fecha este renglón ha sido uno de los más olvidados por parte de las empresas, pese a la importancia que para el actor de doblaje tiene su reconocimiento.

“El actor de doblaje en los años sesenta, a pesar de que tenía menos defensas contractuales, vivía mucho mejor que el actual con un contrato voluminoso, vigilado por las comisiones y el comité ejecutivo de la ANDA; paradójicamente los logros sindicales son muchos. Nuestro contrato colectivo se ha ido complicando porque los formatos de la televisión cambiaron el concepto laboral totalmente, porque los tiempos de grabación son distintos, la técnica ha variado, los costos de las empresas también han variado. A raíz de esto se está planeando la creación de una Federación que integre a todos los actores de doblaje, no se pretende deshacerse de

los sindicatos actuales, sino la unión de los actores en una representación única que negocie con las empresas.” 76

Las personas que actualmente se organizan para concretar esta idea son Juan A. Carralero, Humberto Vélez, Herman López por parte de la ANDA, Rubén Maya por parte del SITATYR y Azucena Rodríguez por parte de la Cooperativa de Doblaje.



HERMAN LOPEZ, JUAN A. CARRALERO Y HUMBERTO VELEZ

En la actualidad existen varios sistemas de contratación en la industria del doblaje en México:

- Las compañías que trabajan con contrato exclusivo con la ANDA.
- Las que comparten su contrato con la ANDA y el SITATYR.
- Servicios de Televisión Mexicana del Sr. Candiani. que trabaja con contrato exclusivo con el SITATYR.
- Intersound. que es una empresa norteamericana que está definiendo trabajar mediante contrato exclusivo con los actores sin la participación de ningún sindicato.
- Doblaje. Audio y Traducciones (DAT). que también está definiendo hacer su contrato con la ANDA.
- La Soc. Coop. de Producciones Cinematográficas y Adaptaciones Sonoras (Proceinas). que trabaja sin sindicatos por tratarse de cooperativistas.

Esta disgregación es otro de los factores que ha afectado la asociación de los actores de doblaje, indudablemente la creación de una Federación de actores de doblaje en México, permitiría avances laborales que hasta ahora no han sido posibles y con ello, el mejoramiento de sus condiciones de vida. Aunque todavía no se ha formalizado su creación, actualmente los organizadores estudian las posibilidades que tendría con cada una de las facciones de la actividad y han solicitado el nombramiento de tres

responsables en cada caso. Se calcula un número inicial de trece personas que formalizarían próximamente ante notario público los estatutos, el acta constitutiva y las reglas de operación de la misma. Los fines de dicha Federación pueden resumirse en los siguientes puntos centrales ⁷⁷:

- A) Hacer frente común a las condiciones desfavorables de trabajo.
- B) La creación de un sistema para el retiro a través de un fondo, mismo que se sustentaría en la aportación que los propios actores realizaran. De esta manera podría asegurarse el retiro decoroso de los actores de doblaje, que cuentan con un fondo de jubilación en los respectivos sindicatos con tasas muy bajas sujetas a la Ley Federal del Trabajo.
- C) Fomentar la capacitación de los actores de doblaje.
- D) El reconocimiento del actor de doblaje a través de créditos y publicaciones especiales.
- E) A mediano plazo, el incremento de los ingresos que obtenga la Federación mediante la creación de negocios alternativos.

NOTAS

- 71. Entrevista Salvador Nájjar
- 72. Idem
- 73. Idem
- 74. Entrevista Humberto Vélez
- 75. Idem
- 76. Idem
- 77. Idem



*El mejor doblaje
es el que no existe
a la vista del espectador,
es este su verdadero arte,
misterioso
y oculto*

HACIA UNA ESTETICA DEL DOBLAJE

1. LA SEDUCCION DEL LENGUAJE

En este apartado busco analizar la seducción que provoca el uso de nuestro idioma en series, programas y películas extranjeras dobladas al español, en términos de asimilación de estereotipos y esquemas culturales extranjeros que adquieren una nueva dimensión al romperse y transformarse las barreras del idioma.

Gracias a la seducción que ejerce el lenguaje, es posible encontrar las causas de que un programa extranjero transmitido por la televisión sea visto por el auditorio sin detenerse a analizar que está doblado, que el personaje original habla en otro idioma, lo que es más, es frecuente creer que el actor que aparece en pantalla es mexicano, es decir, es común encontrar en una buena parte del auditorio que la existencia del doblaje pase desapercibida.

Como se mencionó en un principio, el doblaje de voz surgió como una necesidad de la industria cinematográfica norteamericana de mantener cautivo al público latinoamericano perdido durante los inicios de la sonorización. Luis Reyes de la Maza, afirma que el



interés no se limita solamente a este fin, sino que pretende trascender a la esfera de lo cultural mediante la utilización del doblaje como un medio de "*invasión pacífica*."⁷⁸

Aunque no comparto este enfoque, puesto que me parece que pudiera admitir elementos de tipo maniqueísta, considero pertinente su análisis desde el punto de vista de los efectos que el doblaje de voz ejerce en el auditorio televidente.

Con este fin, en la inteligencia de que una revisión profunda de este aspecto resultaría tema para la elaboración de un nuevo proyecto de investigación, deseo aventurarme al sólo planteamiento de algunos lineamientos, que en mi opinión, debieran contemplar futuras investigaciones al respecto.

La industria del doblaje de voz, como ya lo hemos dicho, es exclusivamente prestadora de un servicio de traducción de voces y por lo tanto se trata de una industria maquiladora de productos de alta rentabilidad en el mercado. De alguna manera, el doblaje de voz sirve a intereses extranjeros, gracias a él se ha hecho posible la infiltración de producciones extranjeras, en su gran mayoría norteamericanas, ocupando un considerable tiempo dentro de la programación de la televisión mexicana.

Dentro de las implicaciones del doblaje de voz, se encuentra indudablemente la de competir con producciones nacionales; competencia que se presenta desleal si reconocemos que el producto extranjero a nivel técnico y de producción supera en calidad a los programas nacionales. Esto explica que como protección a la industria cinematográfica nacional se haya establecido la prohibición de películas extranjeras dobladas al español a mediados de los años cincuenta.

Sin embargo, el doblaje de voz en televisión no sólo no fue prohibido sino acogido por este medio. La industria de la televisión en México no tuvo la capacidad de cubrir las horas de transmisión que el público demandaba, fue necesario recurrir a series y programas extranjeros presentados en nuestro idioma a través del doblaje de voz, esta necesidad lejos de atenuarse fue

incrementándose al grado tal que, la industria de la televisión, creó una industria alterna: la del doblaje de voz.

Generalmente se reconoce al doblaje de voz como “*un mal necesario*”, se reconoce que, salvo contadísimas excepciones, el doblaje desvirtúa la originalidad artística de una obra cinematográfica, de un programa o serie para la televisión. Escuchar la voz doblada de grandes actores reconocidos mundialmente resulta en la mayoría de los casos grotesco y aberrante.

Pese a ello, sobre todo en países latinoamericanos con un alto índice de analfabetismo, el doblaje justifica su existencia como instrumento de comunicación; “*el doblaje es una prostitución cinematográfica, ya que corrompe el original, pero su impacto como vehículo de comunicación es formidable, su utilidad social es muy grande, permite al gran público aproximarse a un producto extranjero del que puede aprender.*”⁷⁹

En primera instancia abundaré un poco acerca del origen de nuestro idioma, con la intención de dilucidar lo que he optado por llamar “*seducción del lenguaje*” dentro del doblaje de voz. Considero el análisis de dicha cuestión, un pivote importante para un acercamiento más objetivo de la relación que guarda el doblaje de voz con los medios de comunicación masiva y, por lo tanto, su influencia en la comunicación colectiva.

Referimos al español como nuestra “*lengua materna*” obliga a reflexionar algunas cuestiones que fundamenten dicho postulado.

El castellano, al igual que el italiano, el francés, el portugués, etc., está considerado dentro de las lenguas romances, que son producto de la fusión del latín con otras hablas aborígenes durante la época de extensión territorial del Imperio Romano. El latín como idioma vivo desapareció dando lugar a varias lenguas. Durante varios siglos, en España se hablaron varios idiomas derivados del latín, como son el gallego, el leonés, el catalán y el castellano, este último fue imponiéndose sobre las lenguas hispanorromances hasta convertirse en lengua española.

El español vino a dar a nuestras tierras con la Conquista Española y por consiguiente la Colonización de América, con la fusión de “dos mundos”, obligada por la fuerza de las armas. Surgió el sincretismo de España y América en varios ámbitos de la cultura, la religión, las costumbres, las tradiciones y la lengua.

En el caso de la lengua, este nuevo español de América se fragmentó en diversas lenguas americanas, entre ellas, el español de México. El español de México presenta a su vez diferencias dialectales según las regiones de nuestro país. Así, podemos hablar del español del norte del país, del centro y del sur, por ejemplo. *“Juan M. Lope Blanch..., se refiere en sus estudios primordialmente al habla de la Ciudad de México que, por su gran población y por su prestigio cultural -prestigio que viene desde la época de la Colonia-, actúa como crisol lingüístico en el que se funden las más diversas corrientes dialectales.”*⁸⁰

Evidentemente no es posible desconocer la influencia de las lenguas indígenas como el náhuatl en el español mexicano, así como la existencia de anglicismos procedentes de Estados Unidos. *“...además de los anglicismos comunes a toda la lengua española (estándar, snob, filmar, club, cóctel, cheque, líder...), se usan en el español de México muchos otros: carro (por automóvil), suéter, checar, hobby, folder, clutch, réferi, lunch, closet, emergencia, elevador, entre un crecido número.”*⁸¹

El doblaje de voz en nuestro país utiliza en forma generalizada el español que hablamos en la Ciudad de México, evitando dentro de la censura lingüística que establecen las propias compañías de doblaje el uso de anglicismos o expresiones regionalistas que impidan la generalización del contenido semántico de alguna palabra en otros países latinoamericanos.

La lengua materna, entendida como el código de la comunicación lingüística, es aprendida por el ser humano de manera práctica, es decir, mediante un conocimiento inconsciente de ella, sus aspectos gramaticales pueden ser conscientes o no. Con el aprendizaje de la lengua, aprendemos también el uso o la norma lingüística de la comunidad a la que pertenecemos.

El aprendizaje de una lengua extranjera es, por lo tanto, un mecanismo consciente, obliga al aprendizaje de una gramática diferente y de normas lingüísticas diferentes. De ahí que toda lengua, que no sea la materna o de origen, se presente ajena a nosotros.

"El lenguaje es forma trasmisora de contenidos; forma canalizadora y base de mensajes significativos, de intenciones y fines... el campo semántico refleja necesariamente la complejidad y profundidad del espíritu humano, las posibilidades de la mente para construir e inventar significados y mensajes de carácter material o espiritual, concretos o abstractos, relacionados con la realidad o reflejo de las mayores fantasías. Sin embargo, a pesar de esas posibilidades expresivas y significativas, en su deseo o intención de comunicarse, los hombres tropiezan con un límite específico: la posibilidad de comprensión mutua, la capacidad de interpretación y entendimiento por parte del oyente." ⁸²

El uso de la lengua materna conlleva, de algún modo, conceptos de arraigo y pertenencia. Un claro ejemplo de lo anterior se refleja en el caso del extranjero que radica en un país donde su lengua materna es poco usada, al escucharla, sea en otra persona de su misma nacionalidad o en alguna canción existe una referencia inmediata a su origen, imprimiéndole frecuentemente una carga emotiva.

Recuerdo una anécdota que un compañero y amigo me contó alguna ocasión: estaba en una reunión con varias personas entre las que se encontraba un español, el efecto del alcohol provocó en él una reacción incontrolable, sorprendidos los ahí reunidos observaron como se subía al techo de un automóvil para saltar sobre él, el escándalo ocasionó que varios vecinos salieran, una mujer se acercó a él hablandole en catalán, su lengua materna, ante lo cual el hombre se tranquilizó y rompió a llorar.

Como vemos, hay una seducción inexorable con respecto de nuestra lengua materna, que mantiene una estrecha relación con nuestro origen, con nuestro arraigo: nos pertenece y de alguna manera le pertenecemos. Los mecanismos inconscientes que operan

a través de la lengua resultan un interesante objeto de estudio para la lingüística y la psicología.

Michel Foucault abunda sobre este tema: *"El lenguaje se enraiza no por el lado de las cosas percibidas, sino por el lado del sujeto en su actividad. Y es posible, entonces, que haya surgido del querer y de la fuerza, más que de esta memoria que duplica la representación. Se habla porque se actúa, no porque al reconocer se conozca. Al igual que la acción, el lenguaje expresa una voluntad profunda."* ⁸³

Uno de los tratados más completos sobre la seducción es obra del autor Jean Baudrillard, en cuanto a la seducción inherente a un discurso señala: *"En la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más superficial, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y de un estar en juego, de una pasión de desviar -seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad- que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto. Por ello todo discurso interpretativo es lo menos seductor que hay. No solo sus estragos son incalculables en el dominio de las apariencias, sino que bien podría ser que hubiera un profundo error en esta búsqueda privilegiada de un sentido oculto... lo que desvía un discurso, lo que verdaderamente le desplaza, le seduce en sentido propio, y lo hace seductor, es su misma apariencia, la circulación aleatoria o sin sentido, o ritual y minuciosa, de sus signos superficiales, sus inflexiones, sus matices."* ⁸⁴

Cuando escuchamos un idioma extranjero en algún programa de televisión, tenemos una clara idea de que lo que observamos pertenece a otro país, dicho programa puede mostrarnos aspectos sociales, económicos, de la cultura, de la ciencia, de la forma de vida, de la ideología del país de referencia que, aunque pueden tener una semejanza con nosotros, no dejan de establecer ciertas diferencias fundamentales. Pero, ¿qué pasa cuando ese mismo

programa es transmitido por televisión y se nos presenta doblado al español, “*nuestra lengua materna*”?

Aunque sólo a manera de postulado, ya que para una afirmación de este tipo requeriría de un análisis más profundo, me atrevo a sugerir, que el doblaje de voz influye, directa o indirectamente, en el proceso de asimilación de esquemas culturales ajenos a nosotros.

Si la forma de vida en un determinado país, sus costumbres, su ideología, se presentan al auditorio televidente en su lengua materna, este solo hecho implica ya una identificación, una empatía que no sería posible si se le presenta en otro idioma. A esto cabe agregar que los programas norteamericanos producidos para la televisión, en una gran mayoría de los casos, contienen un fin comercial, la creación de estereotipos y “*formas adecuadas de vida*” (contenidos de apariencia) tienen este trasfondo, de igual modo el doblaje de voz permite no sólo su asimilación sino su reafirmación por conducto de su constante repetición.

He mencionado algunos efectos de la seducción del lenguaje en el auditorio televidente, conviene además hacer una breve referencia de las proposiciones de algunos autores en materia de comunicación de masas y los efectos que los medios de comunicación masiva ejercen sobre el auditorio.

Dentro del análisis acerca de los efectos de la comunicación masiva, es frecuente encontrar propuestas simplistas que plasman con un tinte de perversidad a los *mass media*, en tanto portadores del Mal, e incluso, responsables directos del cambio de actitudes en los receptores.

De la Maza, no escapa a esta visión al hablar de una “*invasión pacífica*” en la que el doblaje de voz es solo un instrumento para concretar dicha finalidad. Esto no significa, que deba desconocerse la influencia de los medios de comunicación masiva, sino que es necesario un planteamiento más analítico que visceral.

Acudiendo al texto de Joseph T. Kappler, *Efectos de la comunicación de masas*, Miguel de Moragas, reconoce un giro teórico en su planteamiento acerca de la necesidad de abandonar “*la*

tendencia a considerar la comunicación de masas como una causa necesaria y suficiente de los efectos que producen en el público, para verla como una influencia que actúa, junto con otras influencias, en una situación total. Esto significa (dice Moragas), que la interpretación de la causalidad debe contextualizarse en el conjunto de factores comunicativos y sociales que se entrecruzan." 85

En este sentido, Moragas hace también referencia a la investigación de Lazarsfeld sobre el seguimiento de los cambios de opinión y de actitud derivados de la campaña electoral norteamericana de 1941, en Erie, Ohio. *"Este estudio descubre que los medios de comunicación más que promover cambios, lo que hacen es reforzar las opiniones ya existentes. Más que los medios, son los contactos personales, los intercambios grupales y, más específicamente, los líderes de opinión quienes son capaces de conseguir la producción de cambios de actitud." 86*

Ambos postulados permiten analizar con mayor objetividad los efectos del doblaje de voz en el auditorio televidente. Es evidente que la televisión no es el único medio de comunicación masiva, el cine, el radio, la prensa, etc., son otros medios de los que la sociedad recibe un constante bombardeo de información.

Así pues, no es posible reducir el problema de una infiltración cultural a la existencia del doblaje de series y programas extranjeros que por conducto de la televisión son transmitidos en nuestro país, en todo caso, el doblaje se suma como un instrumento más dentro del ámbito de la comunicación masiva.

Por otra parte, encontramos el contexto social y económico que envuelve a los diferentes estratos sociales que conforman nuestra sociedad. Los niveles educativos, de información, de alfabetización, varían de acuerdo a estos contextos y, por lo tanto, un estudio más profundo sobre los efectos del doblaje de voz deberá considerar todos estos aspectos.

Katz, Blumler y Gurevitch plantean un enfoque en el estudio de los efectos conocido como usos y gratificaciones de la comunicación de masas, *"el enfoque de usos y gratificaciones toma*

como punto de partida al consumidor de los medios más que a los mensajes de éstos, y explora su conducta comunicativa en función de su experiencia directa con los medios. Contempla a los miembros del público como usuarios activos del contenido de los medios, más que como pasivamente influidos por ellos... Es el producto combinado de disposiciones psicológicas, factores sociológicos y condiciones ambientales el que determina los usos específicos de los medios por los miembros del público.” ⁸⁷

La creciente industrialización de los medios y, por lo tanto, de sus contenidos ideológicos y culturales, ha provocado por una parte la sustitución “*de procesos de comunicación interpersonales por sistemas de comunicación masivos o técnicos*” ⁸⁸, y por otra, en lo tocante a la cultura, su estandarización.

Armand Mattelard. define a la industria cultural como un “*sistema y un movimiento global de producción de la cultura como mercancía... A través de un modo industrial de producción, se obtiene una cultura de masas hecha de una serie de objetos que llevan muy claramente la huella de la industria cultural: serialización, estandarización, división del trabajo.*” ⁸⁹

La televisión, por sus características industriales y sus fines comerciales, se encuentra inscrita en el campo de las industrias culturales. Sus efectos sobre el auditorio que le asiste, están contenidos básicamente en una creciente estandarización lingüístico-cultural.

Quizá lo único que podamos afirmar con relativa certeza es que el doblaje se ha constituido como un instrumento o herramienta que facilita dicha estandarización, reafirmando y promoviendo modelos importados, lo anterior, tiene además un contenido económico en el actual esquema de integración comercial.

2. PROPUESTAS PARA UNA ESTETICA DEL DOBLAJE

La primera interrogante que surge es si efectivamente existe una estética del doblaje. En el sentido estricto de la palabra, lo estético nos

remite necesariamente a lo bello, es la belleza su objeto de estudio.

Durante muchos años se ha discutido si el doblaje de voz es una actividad artística o es simplemente artesanal. Esta cuestión ha sido el motivo de la marginación de lo que se ha dado en nombrar la especialidad del doblaje dentro de la actuación.

Los que ven al doblaje de voz como mera actividad artesanal y en este sentido mecánica, afirman que el doblador únicamente presta su voz a un personaje determinado, reduciendo al doblaje a la simple repetición del texto -solo que en otro idioma-, y sincronía labial.

Del otro lado, los que definen al doblaje como una actividad artística, consideran que no sólo se trata de darle voz a un personaje, sino de interpretar e incluso crear un personaje, lo que obliga a que el doblador tenga como cualidad esencial la de ser actor. En los hechos se ha ido imponiendo esta última afirmación, siendo plenamente aceptado el doblaje como una especialización dentro de la actuación.

En 1944, cuando la Metro Goldwyn Mayer optó por el doblaje de sus producciones cinematográficas, basó la selección de los que participarían en el doblaje de las voces bajo dos criterios, el primero consistió en encontrar el español de mayor aceptación en países latinoamericanos, y el segundo en determinar quienes podrían tener mayores habilidades al efectuar esta actividad.

El español de mayor aceptación, ya hemos mencionado las causas, fue el mexicano. En cuanto a las personas que fueron convocadas a hacer las primeras pruebas, se pensó primordialmente en los actores de radio, debido a que reunían el talento que el doblaje necesitaba, la gran habilidad en el manejo de la voz.

Para el actor de doblaje, el instrumento de trabajo lo constituye la voz. El actor de doblaje, a diferencia de otras ramas de la actuación, no se enfrenta a la presencia de un público que acuda a ver su actuación, se enfrenta únicamente al personaje en la pantalla y al *script*, de ahí su anonimato. Su presión no es la presencia del público, sino el tiempo. A diferencia de los actores de cine o de teatro que tienen tiempo para pensar, asimilar y ensayar su

personaje, el actor de doblaje tiene apenas unos cuantos minutos para el estudio de su personaje.

"El problema es espinoso para el actor que dobla, quien está privado del tiempo de incubación del personaje (un largometraje se sincroniza en cinco días, cuando se invirtieron varios meses en rodar la versión original) y de las directrices del realizador del film. Debe descifrar el personaje siguiendo un proceso inverso, es decir, buscando a través de la interpretación gestual y sonora del actor extranjero cuáles podían ser sus propósitos interpretativos y tratando de restituirles una equivalencia, una cadencia impuesta: sus palabras deben coincidir con el movimiento de los labios que aparecen en la pantalla." ⁹⁰

El arte de doblar es *per se* el arte de hablar, todo cuanto tenga de artístico y estético se encuentra inscrito en el manejo de la voz. A continuación mencionaré brevemente algunas cualidades artísticas que todo actor de doblaje debe observar en cuanto al manejo de su voz.



GRABACION EN UN ESTUDIO DE DOBLAJE

- El actor de doblaje requiere primordialmente una excelente dicción, para lo cual es indispensable el ejercicio constante de emisión de la voz, de pronunciación. Debe evitar vicios tales como la nasalización, el silbado entre dientes, el ceceo, etc.

- Debe tener conciencia de su voz y de las posibilidades que ésta le ofrece en cuanto a su conducción. La voz, tanto al cantar como al hablar, tiene una musicalidad, en el caso del habla esto es lo que se conoce como inflexión de la voz. El actor de doblaje

debe estudiar la inflexión y el frasco de acuerdo al que le otorga el actor original, el sentido de la frase se determina por ambos aspectos, de cómo se utilicen depende en gran medida su comprensión.

- Otro elemento que interviene es la adecuada respiración, sin un buen manejo de la misma se corre el riesgo de no lograr la interpretación original.

- La excelencia del actor de doblaje es su capacidad de improvisación, su habilidad actoral para encontrar de inmediato el estado anímico de un personaje e igualarlo. Asimismo, debe tener una enorme sensibilidad actoral en cuanto a emoción y temperamento se refiere.

- Requiere ejercitar además la lectura rápida y la memoria, ya que en cuestión de segundos, deberá repetir en forma memorizada la frase correspondiente para ponerla en labios del personaje. Las secuencias o intervenciones del actor de doblaje se ensayan y graban en forma inmediata.

- Es muy importante que el actor conozca el manejo del micrófono, de tal manera que pueda controlar su nivel de voz, acercándose al micrófono para decir una frase más confidencial y alejándose cuando deba gritar, reír, etc.

- Sin duda una de las cualidades que distinguen a un actor de doblaje de otro, es su sentido del ritmo, su estilo se define en gran medida por este aspecto y es aquí donde frecuentemente el gran actor en otras ramas de la actuación, encuentra sus limitantes. Por eso se dice que no todos los actores pueden doblar. El actor de doblaje se distingue por su habilidad al asimilar el ritmo del idioma extranjero, adecuándolo al ritmo de su propio idioma.

- Se afirma que el actor de doblaje alcanza su mayor potencialidad una vez que logra la re-creación de un determinado personaje, igualando la creación del mismo por parte del actor original. Sin embargo, a pesar de que la actividad del actor de doblaje sea una actividad fundamentalmente re-creativa, más que

creativa, se han dado casos, ciertamente únicos, en que algunos grandes actores de doblaje han superado esta meta, creando por conducto exclusivo de la voz un personaje. Así tenemos actores como Víctor Alcocer, Jorge Arvizu, Yolanda Mérida, etc., que han logrado crear verdaderas caracterizaciones. Es el caso también del doblaje de dibujos animados, que por sus características, ofrece al actor de doblaje mayor libertad en el aspecto creativo.

¿quién no recuerda la voz de Tin-Tán en el *El Libro de la Selva* o la voz de Jorge Arvizu en *Los Picapietra*?

Es innegable que conforme ha crecido la industria del doblaje de voz en México, los aspectos estéticos del doblaje han

sido cada vez más abandonados, el doblaje artístico ha sido desplazado por el doblaje industrial que exige una gran producción reduciendo sus tiempos de elaboración.

El cuidado de la calidad

estética de los primeros tiempos del doblaje en México no tiene ya cabida en una industria cuya preocupación se centra en la producción. Por otra parte, el doblaje como alternativa laboral de los actores es poco costoso ante los salarios tan bajos que perciben. Los grandes actores, directores y traductores, abandonaron esta actividad en busca de otras fuentes de trabajo. Nada hay que indique algún cambio en esta tendencia.

Es probable que en México suceda con el doblaje que ha sucedido en Francia, según Odette Aslan: "...se ha creado una



GERMAN VALDEZ "TIN TAN"

categoría de actores especializados en la sincronización y que han renunciado a cualquier otra actividad como actores. Su experiencia en el reflejo sincrónico es preciosa para las empresas de doblaje, pues no hacen perder tiempo repitiendo las tomas; pero se anquilosan. Sus confortables retribuciones les llevan a ser, durante cuarenta horas semanales, verdaderas máquinas de hablar. Se han alejado de la creación viva.”⁹¹

Cabe mencionar que algunos cambios técnicos, introducidos por innovaciones tecnológicas, han afectado en alguna medida la estética del doblaje.

Así sucede con la introducción de la cinta video-tape que permitió el manejo de varios canales en la grabación del sonido, de tal manera que en la actualidad es posible que un actor grabe todo su papel de forma independiente, los tiempos de grabación de las voces se redujeron, sin embargo, esto provocó un rompimiento en la relación humana, es decir, si una escena requería de la presencia de dos o más actores, al hacer éstos su papel por separado dejó de existir una correspondencia en los tonos, en la emoción y en el temperamento, lo cual implicó una grave pérdida en cuanto a calidad del doblaje. Es también el caso de la operación electrónica de nivelación de audio, que causó la pérdida de los distintos niveles o planos sonoros. Estos son sólo algunos de los motivos por los que el doblaje que escuchamos se presenta irreal para el televidente, las voces se escuchan gritadas o el actor no le da la intención requerida por la escena.

Hasta este momento he mencionado algunos elementos estéticos que el doblaje de voz debe contemplar para poder inscribirse en la categoría de actividad artística. Durante los años sesenta y parte de los setenta, las compañías de doblaje en México podían vanagloriarse de efectuar un doblaje de alta calidad artística, actualmente la presunción se reduce a la alta productividad en detrimento de la calidad.

Aunque resulta una propuesta ideal, ubicada en la esfera del deber ser, es importante recuperar la estética original del doblaje,

recuperar sus cualidades artísticas. La capacitación jugará un rol determinante en la cristalización de esta propuesta.

Para ello se hace necesario integrar dentro de los programas de enseñanza en las carreras técnicas y profesionales de actuación, un programa exclusivo de especialización en actuación de doblaje, que contenga tanto los elementos artísticos como técnicos de esta especialidad. Asimismo, contar con programas especiales para el adiestramiento de traductores y adaptadores de doblaje.

No obstante de haber transcurrido cinco décadas de existencia del doblaje de voz en México, a la fecha, no ha sido analizado debidamente el aspecto de los contenidos de las series y programas importados a nuestro país. Hemos sido testigos e incluso fieles observadores de series, en su mayoría de entretenimiento, que han recurrido a todo tipo de géneros-comedia, comedia de humor negro, policíacos, terror, tragedia, etc.-, sin embargo, pocas son las series o programas extranjeros de contenido verdaderamente cultural.

En nuestro país se ha doblado casi todo, por no decir todo, el material que el cliente ha solicitado, sin considerar el análisis de contenido del mismo.

A la pregunta ¿qué se debe doblar?, se antepone otra, ¿es factible pensar en una selección de los programas y series a doblar bajo el criterio de su contenido?

En mi opinión, este aspecto, por demás puntilloso, debiera ser una preocupación constante de empresarios de las industrias del doblaje y de la televisión en México, así como de las autoridades competentes en la materia.

La televisión, es esencialmente un medio de entretenimiento, aunque también presenta, en mucha menor medida, contenidos informativos y culturales. Ciertamente, un criterio de selección de su programación no puede excluir las series y programas de entretenimiento.

Lo que en realidad se propone es la selección de aquellos contenidos que sirvan de portadores de cultura y conocimiento. Si

hablamos de las series y programas doblados al español, la pretensión debiera ser, más que la adopción de estereotipos y conductas, el conocimiento de una cultura extranjera que aporte elementos a nuestro bagaje cultural, así como la elevación del nivel educativo con series de contenido pedagógico.

NOTAS

78. Luis Reyes de la Maza, op. cit., 13-17
79. Entrevista Fernando Alvarez
80. José G. Moreno de Alba. *El Español de América. El Español de México*: 25
81. Idem., 29
82. Manuel Orduño Martínez. *Teoría y práctica de la lingüística moderna*: 178
83. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*: 283
84. Jean Baudrillard. *De la Seducción*: 55
85. Miguel de Moragas Spá. *Sociología de la comunicación de masas*: 13
86. Idem., 15
87. Idem, 129 y 152
88. Idem, 20
89. Armand Mattelard y Jean Marie Piemme . *La televisión alternativa*: 11
90. Aslan Odette. *El actor en el siglo XX, evolución de la técnica, problema de estilo*: 194
91. Idem., 195

CONCLUSIONES

- Con la finalidad de recuperar al mercado cinematográfico latinoamericano, durante los inicios de la sonorización en el cine, Hollywood se aventuró a la producción de películas, originalmente habladas en inglés, en versiones castellanas de 1929 a 1939. Dichas versiones se llevaron a cabo rehaciendo las películas, lo que implicó una excesiva inversión, tanto en recursos económicos, como técnicos y humanos. Estas producciones fracasaron además, por el rechazo del público ante el mosaico de acentos diversos y la decreciente calidad actoral de las mismas.
- Durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos suspende la producción y abandona temporalmente el mercado cinematográfico extranjero, lo que permitió que varios países consolidaran sus industrias cinematográficas nacionales. Al finalizar la guerra, Hollywood, emprende un nuevo intento por mantener cautivo al mercado latinoamericano, mediante la utilización de la técnica del doblaje de voz, sustituyendo las voces de actores norteamericanos en sus producciones cinematográficas por las voces de actores de habla hispana.
- El doblaje de voz en México fue utilizado inicialmente, como respuesta a la necesidad técnica de reposición de diálogos en películas nacionales, en aquellos casos en que la voz del actor presentaba deficiencias en la calidad del sonido. El doblaje como una herramienta de apoyo a la comercialización de producciones extranjeras, se remonta al año de 1944, en que la Metro Goldwyn Mayer contrata alrededor de 50 actores mexicanos de radio, teatro y cine con el fin de doblar sus películas y presentarlas al auditorio latinoamericano en su propio idioma.
- De 1944 a finales de 1947, varios actores mexicanos prestaron sus voces en los estudios de la Metro. La suspensión del doblaje en

Hollywood se debió básicamente al fracaso del doblaje en el cine, ya que el público mostraba reticencias por la mezcla de acentos y la poca calidad técnica del doblaje. Por otra parte, en el caso de México y Argentina, se prohibió la exhibición de películas extranjeras dobladas al español en las salas cinematográficas, con el fin de proteger a sus respectivas industrias nacionales.

- La llegada de la televisión abre un nuevo mercado al doblaje de voz al surgir la necesidad de cubrir un mayor tiempo de transmisión con series y programas extranjeros, en su gran mayoría norteamericanos, mismos que fueron doblados al español en nuestro país dando origen a la industria del doblaje de voz en México. La televisión permitió el desarrollo y consolidación de dicha industria que actualmente se mantiene en una etapa de auge.
- Por la calidad técnica y artística, y gracias a la aceptación del español de México en toda Latinoamérica, el doblaje de voz mexicano ocupó, durante la década de los años sesenta y de los años setenta, el primer lugar a nivel internacional.
- En los inicios de la década de los años sesenta, el doblaje sufrió importantes cambios técnicos con la entrada al mercado de la cinta de video. Ello permitió reducir tiempos y costos de producción y significó, por tal motivo, la modificación de su proceso técnico.
- En el ámbito de las relaciones contractuales entre empresas y actores de la industria del doblaje de voz, es conveniente apuntar que en el transcurso de la elaboración del primer contrato colectivo de trabajo a la actualidad, los logros sindicales se han visto reflejados en el mejoramiento de las condiciones de trabajo de los actores de doblaje. Sin embargo, se requiere una revisión a fondo de los ingresos y los costos de las diversas compañías, a fin de reevaluar la actividad en materia de salarios y percepciones del personal que labora en las mismas.

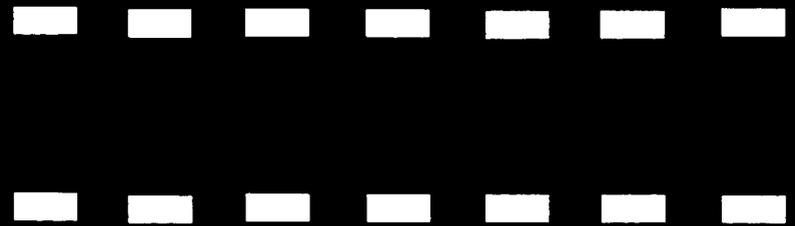
- Asimismo, es necesario establecer procedimientos más adecuados en lo tocante a la vigilancia y aplicación de las disposiciones establecidas en el contrato colectivo de trabajo, así como para la precisión y clarificación de algunas de sus cláusulas con la finalidad de facilitar su comprensión y su efectiva su aplicación.
- Es indispensable además una toma de conciencia en cuanto a la necesidad de fortalecer la unión por parte de los actores, que se traduzca en un decidido apoyo a la constitución de la Federación de Actores de Doblaje en México y que sea garantía de su permanencia y correcta evolución.
- Considero importante valorar la posibilidad de efectuar futuras investigaciones en torno al tema de la seducción que ejerce el uso de nuestro idioma en el doblaje de programas extranjeros sobre el auditorio televisivo. La empatía del auditorio hacia los mensajes que se transmiten no tendría el mismo impacto, si estos contenidos se presentaran en otro idioma. Lo anterior ha contribuido a reafirmar y promover estereotipos y estilos de vida ajenos a nuestra cultura.
- En materia de elevación de la calidad artística del doblaje de voz, se propone la elaboración de programas de capacitación y adiestramiento dentro de las escuelas de actuación, como una especialización en este campo, tanto para la formación de actores y directores de doblaje, como para la formación de traductores-adaptadores de dicha especialidad.
- Indudablemente, existe una estética del doblaje que se ha visto afectada por la creciente industrialización de esta actividad. La producción ha ido en aumento, en detrimento de la calidad artística del doblaje. Revertir esta tendencia, implicaría necesariamente, mantener un mayor equilibrio entre los fines lucrativos de la industria y la valoración de las cualidades estéticas del doblaje.

- Finalmente, es indispensable profundizar en el análisis de contenido de las series, programas y películas dobladas al español que se transmiten en nuestro país. De igual modo, es necesario que empresarios de las industrias del doblaje y de la televisión en México, fortalezcan la divulgación de contenidos que aporten elementos al bagaje cultural y al nivel educativo de la población.

TESIS SIN PAGINACION

COMPLETA LA INFORMACION

ANEXO 1



CUADRO 1

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
SOMBRAS HABANERAS (BAJO EL CIELO DE LA HABANA/NOCHES HABANERAS)	CLIFF WHEELER HISPANIA TALKING FILM CORP 1929	4/12 29 LOS ANGELES
SOMBRAS DE GLORIA (BLAZE O' GLORY)	ANDREW L. STONE SONO-ART PRODUCTIONS LTD 1929	25.01 1930 LOS ANGELES
LADRONES (NIGHT OWLS)	JAMES PARROTT HAL ROACH MGM 1930	7 1 30 NEW YORK
LOS PEQUEÑOS PAPAS (THE FIRST SEVEN YEARS/JUGANDO A PAPAS)	ROBERT F. MCGOWAN HAL ROACH MGM 1930	4 2 30 NEW YORK
CHARROS, GAUCHOS Y MANOLAS (REVISTA MUSICAL CUGAT)	XAVIER CUGAT HOLLYWOOD SPANISH PICTURES COMP 1930	15/3/30 LOS ANGELES
UN FOTOGRAFO DISTRAIDO	XAVIER CUGAT HOLLYWOOD SPANISH PICTURES COMP 1930	15/3/30 LOS ANGELES
LA ESTACION DE GASOLINA (THE BIG KICK/LA GRAN PATADA/EL PUESTO DE GASOLINA)	WARREN DOANE HAL ROACH/MGM 1930	12/3 30 SAN JUAN DE PUERTO RICO
LA VIDA NOCTURNA (BLOTTO)	JAMES PARROTT HAL ROACH/MGM 1930	19/4 3 BARCELONA
LOS FANTASMAS (WHEN THE WIN BLOWS)	JAMES W. HORNE HAL ROACH MGM 1930	8/5/30 SAN JUAN DE PUERTO RICO
LA ROSA DE FUEGO	W.L. GRIFFITH TOM WHITE PRODS 1930	29/3 30 LOS ANGELES
POBRE INFELIZ (THE SHRIMP/EL INFELIZ)	CHARLES ROGERS HAL ROACH/MGM 1930	8/5/30 SAN JUAN DE PUERTO RICO
LOS CAZADORES DE OSOS (BEAR SHOOTERS)	ROBERT F. MCGOWAN HAL ROACH MGM 1930	18/6/39 LA HABANA
EL JUGADOR DE GOLF (ALL TED UP)	EDGAR KENNEDY HAL ROACH MGM 1930	8 5/30 MEXICO
ASI ES LA VIDA (WHAT A MAN/COSAS DE LA VIDA)	GEORGE J. CRONE SONO-ART PRODS 1930	3 5/30 LOS ANGELES
ALMA DE GAUCHO (ALMA GAUCHA/AMOR ARGENTINO)	HENRY OTTO CHRIS PHILLIPS PRODS 1930	7 6 30 LOS ANGELES
TIEMBLA Y TITUBEA (BELOW ZERO/TIEMBLA Y VACILA)	JAMES PARROTT HAL ROACH MGM 1930	27/6 30 BUENOS AIRES

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
EL CUERPO DEL DELITO (THE BENSON MURDER CASE/JUEGO, AMOR Y SANGRE)	CYRIL GARDNER PARAMOUNT PICTS 1930	21-5-30 MADRID
ESTRELLADOS (FREE AND EASY)	EDWARD SEDGWICK M.G.M	14-7-30 LA HABANA
LA FUERZA DEL QUERER (THE BIG FIGHT/LA GRAN PELEA)	RALPH INCE JAMES CRUZE PRODS 1930	21-6-30 LOS ANGELES
RADIOMANIA (HOG WILD)	JAMES PARROTT HAL ROACH/MGM 1930	19-7-30 SAN JUAN DE PUERTO RICO
UN HOMBRE DE SUERTE (UN TROU DANS LE MUR/EL TESORO DE LOS MENDA)	BENITO PEROJO CINESTUDIO CONTINENTAL PARAMOUNT 1930	13-9-30 SAN JUAN DE PUERTO RICO
MONSIEUR LE FOX (MEN OF THE NORTH/EL ZORRO)	HAL ROACH M.G.M. 1930	12-12-30 BARCELONA
EL PRECIO DE UN BESO (ONE MAN KISS/UN BESO APASIONADO, LA CANCION DEL BESO)	JAMES TINLING, MARCEL SILVER FOX FILM CORP 1930	26-7-30 SAN ANTONIO DE TEXAS
AMOR AUDAZ (SLIGHTLY SCARLET)	LOUIS GASNIER PARAMOUNT PICTS 1930	10-7-30 MEXICO
LA JAULA DE LOS LEONES (LA TRAGEDIA DEL CIRCO)	FRAD BALSHOFER PRODS CI-TI-GO 1930	9-8-30 LOS ANGELES
LOCURAS DE AMOR (FAST WORK/ AY AMOR COMO ME HAZ PUESTO!)	JAMES W. HORNE HAL ROACH/MGM 1930	2-9-30 SANTIAGO DE CHILE
GALAS DE LA PARAMOUNT (PARAMOUNT ON PARADE/PARAMOUNT DE GALA)	D.ARZNER, O.BROWER, E.GOULDWING, V.HEERMAN, F.TUTTLE, E.H.KNOFF, R.V.LEE, V.SCHERTZINGER, A.E.SHUTERLAND, E.LUBITSCH, L.MENDES, E.VENTURINI.	28-8-30 BUENOS AIRES
EL HOMBRE MALO (THE BAD MAN)	WILLIAM McGANN FIRST N.A.L PICTS 1930	28-6-30 LOS ANGELES
HUYE, FALDAS! (GIRL SHOCK)	JAMES H. HORNE HAL ROACH/MGM 1930	6-10-30 LA HABANA
NOCHE DE DUENDES (THE LAUREL-HARDY MURDER CASE/DEUDOS Y DUENDES)	JAMES PARROTT HAL ROACH/MGM 1930	16-10-30 SN. JUAN DE PUERTO RICO

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
EL REY DEL JAZZ (THE KING OF JAZZ)	JOHN MURRAY ANDERSON KURT NEWMAN UNIVERSAL PICTURES 1930	5/9/30 BUENOS AIRES
DOÑA MENTIRAS (THE LADY LIES/LAS MORENAS)	ADELQUI MILLAR CINESTUDIO CONTINENTAL PARAMOUNT 1930	5/11/30 VALENCIA
CASCARRABIAS (GRUMPY)	CYRIL GARDNER PARAMOUNT PICTURES 1930	11/9/30 MEXICO
EL SECRETO DEL DOCTOR (THE DOCTOR'S SECRET/MEDIA HORA)	ADELQUI MILLAR PARAMOUNT PICTURES 1930	8/11/30 LOS ANGELES
OLIMPIA (HIS GLORIOUS NIGHT/SI EL EMPERADOR LO SUPIERA)	CHESTER M. FRANKLIN M.G.M 1930	10/10/30 LOS ANGELES
DEL MISMO BARRO (COMMON CLAY/ARCILLA/BARRERAS SOCIALES)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1930	19/9/30 NEW YORK
DE FRENTE, MARCHEN! (DOUGHBOYS)	EDWARD SEDGWICK M.G.M. 1930	11/12/30 SN. JUAN DE PUERTO RICO
EL NOMBRE DE LA AMISTAD (FRIENDSHIP)	RICHARD HARLAN FOX FILM CORP 1930	29/9/30 BARCELONA
CUPIDO CHAUFFEUR (AMOR EN LA FRONTERA)	JACK WAGNER FOX FILM CORP 1930	27/10/30 BARCELONA
EL PRINCIPE DEL DOLAR (DOLLAR DIZZY)	JAMES W. HORNE HAL ROACH/M.G.M. 1930	15/12/30 LA HABANA CUBA
EL ULTIMO DE LOS VARGAS (LAST OF THE DUANES)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1930	3/10/30 NEW YORK
ENTRE PLATOS Y NOTAS	JACK WAGNER FOX FILM CORP 1930	10/10/30 BARCELONA
LA VOLUNTAD DEL MUERTO (THE CAT CREEPS/LA HEREDERA DE MR. WEST/ EL GATO Y EL CANARIO)	GEORGE MELFORD UNIVERSAL PICTURES 1930	20/11/30 MEXICO
EL VALIENTE (THE VALIANT/EL PATIBULO)	RICHARD HARLAND FOX FILM CORP 1930	7/11/30 NEW YORK
LAS CAMPANAS DE CAPISTRANO (AMOR Y SACRIFICIO)	LEON DE LA MOTHE PRODS LATINAS LTD 1930	3/10/30 LOS ANGELES
WU LI CHANG (MR. WU)	NICK GRINDE M.G.M. 1930	31/10/30 LOS ANGELES

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
TODA UNA VIDA (SARAH AND SON/CORAZONES DE PLOMO)	ADELQUI MILLAR PARAMOUNT PICTURES 1930	15 12 30 VALENCIA
EL DIOS DEL MAR (THE SEA GOD)	EDUARDO VENTURINI PARAMOUNT PICTS 1930	17 10 30 LOS ANGELES
LA CARTA (THE LETTER)	ADELQUI MILLAR PARAMOUNT PICTS 1930	21 1 31 BILBAO
LOS QUE DANZAN (THOSE WHO DANCE/PAJAROS DE CUENTA/FIN DE FIESTA)	WILLIAM McGANN WARNER BROS PICTURES 1930	5 11 2 30 NEW YORK
EL PRESIDIO (THE BIG HOUSE)	WARD WING COSMOPOLITAN 1930	14 11 30 LOS ANGELES
ORIENTE Y OCCIDENTE (EAST IS WEST/EL BARCO DEL AMOR)	GEORGE MELFORD UNIVERSAL PICTURES 1930	26 12 30 LOS ANGELES
SEVILLA DE MIS AMORES (CALL OF THE FLESH/LA SEVILLANA/EL CANTANTE DE SEVILLA)	RAMON NOVARRO M.G.M. 1930	5 12 30 LOS ANGELES
UNA CANA AL AIRE (LOOSER THAN LOOSE)	JAMES W. HORNE HAL ROACH M.G.M. 1930	21 11 30 LOS ANGELES
CUANDO EL AMOR RIE (THE LOVE GAMBLER/LADRON DE AMOR/EL DOMADOR DE MUJERES/POR UNA APUESTA)	DAVID HOWARD. WILLIAM J. SCULLY FOX FILM CORP 1930	26 12 30 NEW YORK
LA FIESTA DEL DIABLO (THE DEVIL'S HOLIDAY)	ADELQUI MILLAR PARAMOUNT PICTURES 1930	11 2/31 BILBAO
PARLEZ VOUS? (PARLEZ VOUS?)	KURT NEWMANN UNIVERSAL PICTURES 1930	31 10 30 LOS ANGELES
EL BARBERO DE NAPOLEON (NAPOLEON'S BARBER)	SIDNEY LANFIELD FOX FILM CORP 1930	15 11 30 BUENOS AIRES
REGENERACION (LA MUJER QUE SUPO AMAR)	GUILLERMO CALLES GUILLERMO CALLES 1930	2 4 31 MEXICO
LA LLAMA SAGRADA (THE SACRET FLAME/AMOR CONTRA AMOR)	WILLIAM McGANN WARNER BROS PICTURES. INC 1931	30 1 31 LOS ANGELES
DESCONCIERTO MATRIMONIAL (DESCONCIERTO CONYUGAL/DESACUERDO MATRIMONIAL)	LOU BRESLOW FOX FILM CORP 1930	17 11 30 BARCELONA

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
A MEDIA NOCHE (EVIDENCIA)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1930	5 1 31 MADRID
SALGA DE LA COCINA! (HONEY/SUEGRA PARA DOS/DULCE COMO LA MIEL)	JORGE INFANTE PARAMOUNT PICTURES 1930	25/2/31 BILBAO
OULOUI, MARIE (WE, WE, MARIE/SI, SI, MARIA)	KURT NEWMANN UNIVERSAL PICTURES 1930	23-1-31 LOS ANGELES
LA CATTIVADORA (CORAZONES DE ACERO/EL TRIUNFO DE UNA MUJER VENCIDA)	JOSEPH LEVERING IBERIA PRODUCTIONS, INC 1930	23 4 31 SN. JUAN DE PUERTO RICO
DRACULA (DRACULA)	GEORGE MELFORD UNIVERSAL PICTURES 1931	11/3-31 LA HABANA
SU ULTIMA NOCHE (THE GAY DECEIVER/TOTO)	CHESTER M. FRANKLIN M.G.M. 1931	1 5 31 SAN JUAN DE PUERTO RICO
SOMBRAS DEL CIRCO (HALF-WAY TO HEAVEN/EN MITAD DEL CAMINO DEL CIELO)	ADELQUI MILLAR PARAMOUNT PICTURES 1931	24/4/31 BILBAO
HOLA, RUSIA! (HELLO, RUSIA!)	KURT NEWMANN UNIVERSAL PICTURES 1930	3/3-31 SA FRANCISCO
DE BOTE EN BOTE (PARDON US/LOS PRESIDARIOS)	JAMES PARROT HAL ROACH/M.G.M. 1931	19.3/31 MEXICO
LA DAMA ATREVIDA (THE LADY WHO DARED)	WILLIAM MCGANN FIRST NAL. PICTURES 1931	20/3/31 NEW YORK
EN CADA PUERTO UN AMOR (WAY FOR A SAILOR/PASO AL MARINO/ LA RUTA DEL MARINO)	MARCEL SILVER M.G.M. 1931	27/3/31 NEW YORK
LA GRAN JORNADA (THE BIG TRAIL/HORIZONTES NUEVOS)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1931	13/2/31 NEW YORK
DON JUAN DIPLOMATICO (THE BOUDOIR DIPLOMAT/DIPLOMATICO DE SALON)	GEORGE MELFORD UNIVERSAL PICTURES 1931	13 2/31 LOS ANGELES
RESURRECCION (RESURRECTION/EL PRINCIPE Y LA ALDEANA)	EDWIN CAREWE UNIVERSAL PICTURES 1931	6/3.31 NEW YORK
LAS CALAVERAS (BE BIG)	JAMES W. HORNE HAL ROACH/M.G.M. 1931	8 7 31 BUENOS AIRES
EL CODIGO PENAL (THE CRIMINAL CODE)	PHIL ROSEN COLUMBIA PICTURES 1931	19:2 31 MEXICO
LA FRUTA AMARGA (MIN AND BILL/ESTRELLA NEGRA)	ARTHUR GREGOR M.G.M. 1931	13 3 31 NEW YORK

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
LA SEÑORITA DE CHICAGO (THE PIP FROM PITTSBURG)	JAMES PARROT	8/4/31 MEXICO
LA MUJER X (MADAME X)	HAL ROACH/M.G.M 1931	28/3/31 SN. JUAN DE PUERTO RICO
LA INCORREGIBLE (MANS LAUGHTER/LA HOMICIDA)	CARLOS F. BORCOSQUE M.G.M. 1931	17/3/31 MADRID
DEL INFIERNO AL CIELO (THE MAN WHO CAME BACK/CAMINO DEL INFIERNO/REGENERACION)	LEO MITTLER PARAMOUNT PICTURES 1931	27/2/31 NEW YORK
POLITQUERIAS (CHICKENS COME HOME)	RICHARD HARLAND FOX FILM CORP 1931	11/6/31 BUENOS AIRES
GENTE ALEGRE (ARRIBA EL TELON)	JAMES W. HORNE HAL ROACH M.G.M. 1931	1/5/31 LOS ANGELES
MONERIAS (ROUGH SEAS)	EDUARDO VENTURINI PARAMOUNT PICTS 1931	8/4/31 MEXICO
EL TENORIO DEL HAREM (ARABIAN NIGTHS/CABALLEROS ARABES)	JAMES PARROT HAL ROACH/M.G.M. 1931	2/7/31 MEXICO
CHERI-BIBI (THE PHANTOM OF PARIS)	KURT NEWMANN UNIVERSAL PICTURES 1931	30/5/31 SN. JUAN DE PUERTO RICO
SU NOCHE DE BODAS (HER WEDDING NIGHT)	CARLOS F. BORCOSQUE M.G.M. 1931	4/4/31 MADRID
EL IMPOSTOR (SCOTLAND YARD/LA MUJER DEL OTRO)	LOUIS MERCANTON PARAMOUNT PICTS 1931	17/4/31 NEW YORK
CARNE DE CABARET (THE CENTS A DANCE/EL TRIUNFO DE UN AMOR/ EL TORBELLINO DEL JAZZ)	LEWIS SEILER FOX FILM CORP 1931	8/5/31 NEW YORK
EL PRINCIPE GONDOLERO (HONEYMOON HATE)	CHRISTY CABANNE COLUMBIA PICTURES 1931	10/7/31 LOS ANGELES
ENTRE NOCHE Y DIA (77 PARK LANE/LA CASA DEL TERROR)	EDUARDO VENTURINI PARAMOUNT PICTURES 1931	8/1/31 SANTIAGO DE CHILE
EL PROCESO DE MARY DUGAN (THE TRIAL OF MARY DUGAN)	ALBERT DE COURVILLE FAMOUS PLAYER'S GUILD	26/6/31 NEW YORK
ESTAMOS EN PARIS (PARISIAN GAETIES)	MARCEL DE SANO M.G.M. 1931	25/5/31 MEXICO
LO MEJOR ES REIR (LAUGHTER)	KURT NEWMANN UNIVERSAL PICTURES 1931	12/9/31 SN. JUAN DE PUERTO RICO
	E.W. EMO PARAMOUNT PICTURES 1931	

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
EL COMEDIANTE	E. VILCHES Y L.H. FIELDS J.H. AUER PRODS. LTD 1931	31/7/31 NEW YORK
CUERPO Y ALMA (BODY AND SOUL/ESCUADRONES)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1931	5/6/31 NEW YORK
UN CABALLERO DE FRAC (EVENING CLOTHES/UN HOMBRE DE FRAC)	R. CAPELLANI Y C. SAN MARTIN PARAMOUNT PICTS 1931	3/10/31 SN. JUAN DE PUERTO RICO
ESCLAVAS DE LA MODA (ON YOUR BACK/SOBRE SU ESPALDA)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1931	3/7/31 NEW YORK
HAY QUE CASAR AL PRINCIPE (PAID TO LOVE/PRINCIPE DE AMOR/ "ERASE UNA VEZ UN PRINCIPE...") SOÑADORES DE LA GLORIA	LEWIS SEILER FOX FILM CORP 1931	24/7/31 NEW YORK
EL PASADO ACUSA (THE GOOD BAD GIRL)	MIGUEL CONTRERAS T. IMPERIAL ART FILMS 1931	8/1/32 LOS ANGELES
LAS LUCES DE BUENOS AIRES	DAVID SELMAN COLUMBIA PICTURES 1931	21/8/31 LOS ANGELES
EL HOMBRE QUE ASESINO (STAMBOUL)	ADELQUI MILLAR PARAMOUNT PICTURES 1931	23/9/31 BUENOS AIRES
¿ CONOCES A TU MUJER ? (DON'T BET ON WOMEN)	DIMITRI BOCHOWETZKY PARAMOUNT BRITISH 1931	13/1/32 BILBAO
LA LEY DE HARLEM (FAZIL/EN LOS BRAZOS DE ELLA/ EL HIJO DEL DESIERTO)	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1931	13/9/31 SN. JUAN DE PUERTO RICO
LA PURA VERDAD (NOTHING BUT THE TRUTH)	LEWIS SEILER FOX FILM CORP 1931	9/10/31 LOS ANGELES
ERAN TRECE (CHARLIE CHAN CARRIES ON)	MANUEL ROMERO PARAMOUNT PICTURES 1931	4/12/31 BUENOS AIRES
MAMA	DAVID HOWARD FOX FILM CORP 1931	4/12/31 NEW YORK
¿ CUANDO TE SUICIDAS ? (QUAND TE TUES-TU?/CUANDO TE MATAS?)	BENITO PEROJO FOX FILM CORP 1931	25/9/31 NEW YORK
EL CLIENTE SEDUCTOR	MANUEL ROMERO PARAMOUNT PICTURES 1931	27/1/31 BILBAO
	RICHARD BLUMENTHAL PARAMOUNT PICTURES 1931	8/2/32 MADRID

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
MI ULTIMO AMOR (THEIR MAD MOMENT/SU ULTIMO AMOR/ MOMENTO LOCO)	LEWIS SEILER FOX FILM CORP 1931	28/11/31 LOS ANGELES
HOLLYWOOD, CIUDAD DE ENSUEÑO (BAJO EL CIELO DE HOLLYWOOD)	GEORGE J. CRONE FENIX FILM CORP 1931	31-12/31 LA HABANA
MARIDO Y MUJER (BAD GIRL)	BERT E. SEBELL FOX FILM CORP 1931	22-2-32 LOS ANGELES
HOMBRES DE MI VIDA (MEN IN HER LIFE)	DAVID SELMAN COLUMBIA PICTURES 1932	12-2-32 LOS ANGELES
EL CABALLERO DE LA NOCHE (DICK TURPIN/TU AMOR O LA VIDA)	JAMES TINLING FOX FILM CORP 1932	19-11-32 NEW YORK
EL ULTIMO BARON SOBRE LA TIERRA (THE LAST MAN ON EARTH/ EL ULTIMO DE SU SEXO)	JAMES TINLING FOX FILM CORP 1932	30-1-33 MADRID
ESPERAME	LOUIS GASNIER PARAMOUNT PICTURES 1933	24-2-33 SN. JUAN DE PUERTO RICO
MELODIA DE ARRABAL	LOUIS GASNIER PARAMOUNT PICTURES 1931	5-4-33 BUENOS AIRES
LA CASA ES SERIA	JAQUELUX PARAMOUNT PICTURES 1933	25-5-33 SN. JUAN DE PUERTO RICO
BUENOS DIAS	FLORIAN REY PARAMOUNT PICTURES 1933	16-3-33 BILBAO
PRIMAVERA EN OTOÑO	EUGENE FORDE FOX FILM CORP 1933	21-3-33 BARCELONA
EL REY DE LOS GITANOS (EL ZINGARO VAGABUNDO)	FRANK STRAYER FOX FILM CORP 1933	23-5-33 BARCELONA
DOS NOCHES (REVENGE AT MONTE CARLO/AMANTE Y TRAIIDORA)	CARLOS F. BORCOSQUE FANCHON ROGER PICTS 1933	28-7-33 NEW YORK
UNA VIUDA ROMANTICA	LOUIS KING FOX FILM CORP 1933	1-9-33 NEW YORK
LA MELODIA PROHIBIDA (LA CANCION PROHIBIDA)	FRANK STRAYER FOX FILM CORP 1933	13-9-33 LOS ANGELES
NO DEJES LA PUERTA ABIERTA (PLEASURE CRUISE/VIAJE DE PLACER/ ¿ DONDE HAS PASADO LA NOCHE ?)	LEWIS SEILER FOX FILM CORP 1933	3-11-33 NEW YORK

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
YO, TU Y ELLA (MUJER, TRIANGULO)	JOHN REINHARDT FOX FILM CORP 1933	29.01.33 NEW YORK
LA CRUZ Y LA ESPADA (ORO DE CALIFORNIA)	FRANK STRAYER FOX FILM CORP 1933	1 2/34 NEW YORK
LA CIUDAD DE CARTON (HOLLYWOOD, LA CIUDAD DE CARTON)	LOUIS KING FOX FILM CORP 1933	22 2-34 NEW YORK
AMOR QUE VUELVE	W.L. GRIFFITH LATIN AMERICAN PICTS INC 1934	20 3/36 LOS ANGELES
GRANADEROS DEL AMOR (MASCARADA)	JOHN REINHARDT FOX FILM CORP 1934	15/5/34 SANTIAGO DE CHILE
LA BUENAVENTURA	WILLIAM MCGANN FIRST NAL. PICTS 1934	18 5 34 LOS ANGELES
UN CAPITAN DE COSACOS (EL CENTAURO/COSACOS/ ENTRE DOS FUEGOS) CUESTA ABAJO	JOHN REINHARDT FOX FILM CORP 1934	29 8-34 BUENOS AIRES
DOS MAS UNO. DOS (DON'T MARRY/OJO, SOLTEROS/NO TE CASES/ DESABILLE)	LOUIS GASNIER EXITO CORP INC 1934	10/8 34 NEW YORK
LAS FRONTERAS DEL AMOR (VIVA MI TIERRA)	JOHN REINHARDT FOX FILM CORP 1934	26 10/34 NEW YORK
EL TANGO EN BROADWAY (AMOR NETRE RASCACIELOS)	FRANK STRAYER FOX FILM CORP 1934	30/11 34 NEW YORK
TRES AMORES (BACHELOR MOTHER/LA MADRE ADOPTIVA/ FELIZ ACCIDENTE)	LOUIS GASNIER EXITO CORP INC 1934	28/12 34 NEW YORK
NADA MAS QUE UNA MUJER (PURSUED/LA LLAMA BLANCA/ LA VENDA EN LOS OJOS) EL CANTANTE DE NAPOLES	AUBREY SCOTTO UNIVERSAL PICTURES 1934	2-11/34 NEW YORK
SEÑORA CASADA NECESITA MARIDO (MI SEGUNDA MUJER)	HARRY LACHMAN FOX FILM CORP 1934	23/11 34 NEW YORK
ASEGURE A SU MUJER	HOWARD BREHERTON WARNER BROS 1934	22-2/35 NEW YORK
JULIETA COMPRA UN HIJO	JAMES TINLING FOX FILM CORP. 1934	8 2-35 NEW YORK
ANGELINA O EL HONOR DE UN BRIGADIER	LEWIS SEILER FOX FILM CORP. 1934	8 3/35 NEW YORK
	LOUIS KING FOX FILM CORP. 1935	22/3-35 NEW YORK
	LOUIS KING FOX FILM CORP. 1935	6 9/35 NEW YORK

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

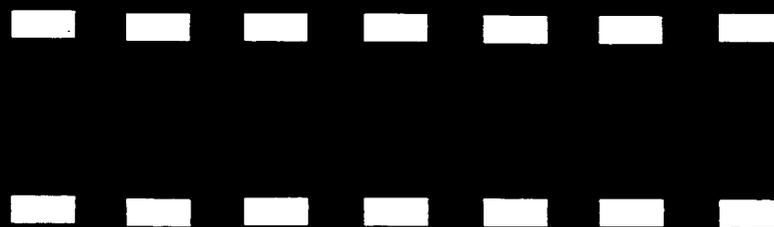
PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
EL DIA QUE ME QUIERAS	JOHN REINHARDT EXITO PROD. INC. 1935	5-7-35 LA HABANA
EL DIABLO DEL MAR (DEVIL MONSTER)	JUAN D'VAL THEATER CLASSIC 1935	12-12-35 MEXICO
TANGO BAR	JOHN REINHARDT EXITO PROD. INC. 1935	5-7-35 NEW YORK
CONTRA LA CORRIENTE	RAMON NOVARRO EXITO PROD. INC. 1935	6-3-36 NEW YORK
TE QUIERO CON LOCURA (LA CURA DE REPOSO)	JOHN J. BOLAND FOX FILM CORP. 1935	1/11/35 NEW YORK
PIERNAS DE SEDA (SILK LEGS)	JOHN J. BOLAND FOX FILM CORP. 1935	4-10-35 NEW YORK
MILAGROSO HOLLYWOOD (HOLLYWOOD MILAGROSO)	ALLEN WATT ROYAL FILMS 1935	3/1-36 BILBAO
UN HOMBRE PELIGROSO	RICHARD KAHN PROD. LATINAS 1935	11/10-35 NEW YORK
LA ULTIMA CITA	BERNARD B. RAY COLUMBIA PICTS. 1935	17/1-36 NEW YORK
ROSA DE FRANCIA	GORDON WILES FOX FILM CORP 1935	25/10-35 NEW YORK
ALAS SOBRE EL CHACO (STORM OVER THE ANDES/TEMPESTAD SOBRE LOS ANDES)	CHRISTY CABANNE UNIVERSAL PICTS 1935	20-11-35 BUENOS AIRES
NO MATARAS (MI HERMANO ES UN GANSTER)	MIGUEL CONTRERAS T. HISPANO INTERNATIONAL FILM CORP 1935	8/11-35 NEW YORK
EL CRIMEN DE MEDIA NOCHE (THE MIDNIGHT PHANTOM/ EL FANTASMA DE MEDIA NOCHE)	BERNARD B. RAY RELIABLE PICTS 1935	21/2-36 NEW YORK
DE LA SARTEN AL FUEGO (WE'RE IN THE LEGION NOW-THE REST CURE / LA LEGION EXTRANJERA)	JOHN REINHARDT GEORGE A. HIRLIMAN ENTERPRISES 1935	11/12/35 NEW YORK
EL CAPITAN TORMENTA (CAPTAIN CALAMITY/CAPTAIN HURRICANE)	JOHN REINHARDT METROPOLITAN PICTURES CORP 1936	2/7-36 MEXICO
EL CARNAVAL DEL DIABLO (THE DEVIL ON HORSEBACK / EL DIABLO SE DIVIERTE / LA CANCION DE LOS ANDES)	CRANE WILBUR METROPOLITAN PICTURES CORP 1936	3/12-36 MEXICO

PELICULAS REALIZADAS EN HOLLYWOOD EN VERSION CASTELLANA DE 1929 A 1939.

PELICULA	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO
TENGO FE EN TI	JOHN REINHARDT VICTORIA FILMS 1940	28/2/41 SANTIAGO DE CHILE
LA VIDA BOHEMIA (TRAGEDIAS DE LA VIDA BOHEMIA)	JOSEF BERNE CANTABRIA FILMS 1937	2/6/38 SANTIAGO DE CHILE
CASTILLOS EN EL AIRE	JAIME SALVADOR EDUARDO LE BARON PRODUCTIONS 1938	6/4/38 LOS ANGELES
VERBENA TRAGICA	CHARLES LAMONT CANTABRIA FILMS 1938	7/3/39 LOS ANGELES
MIS DOS AMORES (MI PRIMER AMOR)	NICK GRINDE COBIAN PRODUCTIONS INC 1938	4/10/38 PUERTO RICO
DI QUE ME QUIERES	ROBERT SNODY WILLIAM ROWLAND PRODUCTIONS 1938	2/2/39 MEXICO
EL TROVADOR DE LA RADIO	RICHARD HARLAN DARIO PROD. 1938	26/1/39 PUERTO RICO
PAPA SOLTERO	RICHARD HARLAN DARIO PROD. 1938	9/5/39 SANTIAGO DE CHILE
LOS HIJOS MANDAN	GABRIEL SORIA COBIAN PROD INC 1939	4/9/39 PUERTO RICO
EL OTRO SOY YO (EL VAGABUNDO / LA VUELTA DEL HIJO PRODIGO)	RICHARD HARLAN DARIO PROD. 1939	27/10/39 PUERTO RICO
CUANDO CANTA LA LEY (EL RANCHO DEL PINAR / EL CHARRO CANTOR)	RICHARD HARLAN DARIO PROD. 1939	19/12/39 SANTIAGO DE CHILE
EL MILAGRO DE LA CALLE MAYOR (A MIRACLE ON MAIN STREET / QUIERO SER MADRE)	STEVE SEKELY ARCADIA PICTS 1939	8/9/39 BUENOS AIRES
LA INMACULADA	LOUIS GASNIER ATALAYA FILMS 1939	19/9/39 LOS ANGELES

NOTA: DATOS OBTENIDOS DEL LIBRO "CITA EN HOLLYWOOD" DE JUAN B. HEININK Y ROBERT G. DICKSON.

ANEXO 2



PELICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL Y ESTRENADAS EN MEXICO DE 1944 A 1948.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
LA LUZ QUE AGONIZA (GAS LIGHT)* CHARLES BOYER, INGRID BERGMAN, JOSEPH COTTEN	GEORGE CUKOR M - G - M, 1944	25/12/44 CINE METROPOLITAN OCHO SEMANAS
LA ESTIRPE DEL DRAGON (DRAGON SEED) KATHARINE HEPBURN, WALTER HUSTON, ALINE MACMAHON	JACK CONWAY M - G - M, 1944	02/02/45 CINE CHAPULTEPEC DOS SEMANAS
EVOCAACION (THE WHITE CLIFFS OF DOVER) IRENE DUNNE, ALAN MARSHALL, VAN JOHNSON	CLARENCE BROWN M - G - M, 1944	23/02/45 CINE METROPOLITAN DOS SEMANAS
VAMOS A BAILAR (LADY, LET'S DANCE!) JAMES ELLISON, WALTER CATLETT, LUCIEN LITTLEFIELD	FRANK WOODRUFF MONOGRAM, 1944	28/02/45 CINE TERESA
LA TRAGEDIA DEL HOMBRE INVISIBLE (THE INVISIBLE MAN'S REVENGE)** JOHN HALL, LEON ERROL, JOHN CARRADINE	FORD BEEBE UNIVERSAL, 1944	28/02/45 CINE OLIMPIA DOS SEMANAS
LA SEPTIMA CRUZ (THE SEVENTH CROSS) SPENCER TRACY, SIGNE HASSO, HUME CRONYN	FRED ZINNEMAN M - G - M, 1944	09/03/45 CINE METROPOLITAN DOS SEMANAS
LA CIUDAD DE ORO (BARBARY COAST GENT) WALLACE BEERY, BINNIE BARNES, JOHN CARRADINE	ROY RUTH M - G - M, 1944	23/03/45 CINE METROPOLITAN
TENER Y NO TENER (TO HAVE AND HAVE NOT) HUMPHREY BOGART, LAUREN BACAIL, WALTER BRENNAN	HOWARD HAWKS WARNER BROS., 1945	30/03/45 CINE CHAPULTEPEC DOS SEMANAS
EL FANTASMA DE CANTERVILLE (THE CANTERVILLE GHOST) MARGARET O'BRIEN, CHARLES LAUGHTON, ROBERT YOUNG	JULES DASSIN M - G - M, 1944	30/03/45 CINE METROPOLITAN
EL MATRIMONIO ES ASUNTO PRIVADO (MARRIAGE IS A PRIVATE AFFAIR) LANA TURNER, JAMES CRAIG, JOHN HODIAK	ROBERT Z. LEONARD M - G - M, 1944	07/04/45 CINE METROPOLITAN TRES SEMANAS
OJOS DEL ALMA (DESTINY)** GLORIA JEAN, ALAN CURTIS, FRANK CARSON	REGINALD LE BORG UNIVERSAL, 1944	18/04/45 CINE OLIMPIA DOS SEMANAS
EL REGRESO DE AQUEL HOMBRE (THE THIN MAN GOES HOME) WILLIAM POWELL, MYRNA LOY, LUCILE WATSON	RICHARD THORPE M - G - M, 1944	21/04/45 CINE METROPOLITAN
NOCHE EN EL ALMA (EXPERIMENT PERILOUS) HEDY LAMARR, PAUL LUKAS, GEORGE BRENT	JAQUES TOURNEUR R.K.O., 1944	04/05/45 CINE PALACIO CHINO DOS SEMANAS
LA GARRA ESCARLATA (THE SCARLET CLAW) BASIL RATHBONE, NIGEL BRUCE, GERALD HAMER	ROY WILLIAM NEILL UNIVERSAL, 1944	16/05/45 CINE TERESA DOS SEMANAS
EL MAÑANA ES NUESTRO (AND NOW TOGETHER)** ALAN LADD, LORETA YOUNG, SUSAN HAYWARD	IRVING PICHEL PARAMOUNT, 1944	18/05/45 CINE PALACIO CHINO Y REX
HOTEL BERLIN (HOTEL BERLIN) FAYE EMERSON, HELMUT DANTINE, RAYMOND MASSEY	PETER GODFREY WARNER BROS., 1945	06/07/45 CINE MAGERIT
UNA GRAN DAMA (MRS. PARKINGTON) GREER GARSON, WALTER PIDGEON, EDWARD ARNOLD	TAY GARNETT M - G - M, 1944	27/07/45 CINE METROPOLITAN DOS SEMANAS
TARZAN Y LAS AMAZONAS (TARZAN AND THE AMAZONS)** JOHNNY WEISSMULLER, BRENDA JOYCE, JOHNNY SHEFFIELD	KURT NEWMANN R.K.O., 1945	13/09/45 CINE BUCARELI CUATRO SEMANAS

PELICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL Y ESTRENADAS EN MEXICO DE 1944 A 1948.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
CUANDO ELLAS QUIEREN (MAISIE GOES TO RENO) ANN SOTHERN, JOHN HODIAK, TOM DRAKE	HARRY BEAUMONT M - G - M, 1944	30-11-45 CINE PRINCIPAL
TENTACIONES DE OTOÑO (BLONDE FEVER) PHILIP DORN, MARY ASTOR, GLORIA GRAHAME	RICHARD WHORF M - G - M, 1944	14-12-45 CINE PRINCIPAL
LAS LLAVES DEL REINO (THE KEYS OF THE KINGDOM)* GREGORY PECK, THOMAS MITCHELL, VINCENT PRICE	JOHN M. STAHL FOX, 1944	20-12-45 CINE PALACIO CHINO TRES SEMANAS
LOS COCINEROS DEL REY (NOTHING BUT TROUBLE) STAN LAUREL, OLIVER HARDY, MARY BOLAND	SAM TAYLOR M - G - M, 1944	09-01-46 CINE TERESA
CAMPANAS DEL DESTINO (THE CLOCK) JUDY GARLAND, ROBERT WALKER, JAMES GLEASON	VICENTE MINNELLI M - G - M, 1944	16-01-46 CINE TERESA
PERDIDOS EN UN HAREM (LOST IN HAREM) BUD ABBOTT, LOU COSTELLO, MARILYN MAXWELL	CHARLES F. REISNER M - G - M, 1944	06-02-46 CINE TERESA
EL RETRATO DE DORIAN GREY (THE PICTURE OF DORIAN GREY) GEORGE SANDERS, HURT HATFIELD, DONNA REED	ALBERT LEWIN M - G - M, 1945	22-03-46 CINE MAGERIT SEIS SEMANAS
SU ALTEZA Y EL BOTONES (HER HIGHNEES AND THE BELLBOY) HEDY LAMARR, ROBERT WALKER, JUNE ALLYSON	RICHARD THORPE M - G - M, 1945	19-04-46 CINE LIDO DOS SEMANAS
AQUI EMPIEZA LA VIDA (WEEKEND AT THE WALDORF) GINGERS ROGERS, LANA TURNER, WALTER PIDGEON	ROBERT Z. LEONARD M - G - M, 1945	03-05-46 CINE MARGERIT
EL VALLE DE LA ABNEGACION (VALLEY OF DECISION) GREER GARSON, GREGORY PECK, DONALD CRISP	TAY GARNETT M - G - M, 1945	17-05-46 CINE MAGERIT OCHO SEMANAS
CUATRO TESTAMENTOS (DANGEROUS PARTNERS) JAMES CRAIG, SIGNE HASSO, EDMUND GWEEN	EDWARD L. CAHN M - G - M, 1945	24-05-46 CINE NOVELTY
KISMET (KISMET) RONALD COLMAN, MARLENE DIETRICH, JAMES CRAIG	WILLIAM DIETERLE M - G - M, 1944	12-07-46 CINE MAGERIT CUATRO SEMANAS
ROMPENUBES (THIS MAN'S NAVY) WALLACE BEERY, TOM DRAKE, JAMES GLEASON	WILLIAM A. WELLMAN M - G - M, 1945	02-08-46 CINE LIDO
EL ROSAL DE LA VIDA (OUR VINES HAVE TENDER GRAPES) EDWARD G. ROBINSON, MARGARET O'BRIEN, JAMES CRAIG	ROY ROWLAND M - G - M, 1945	09-08-46 CINE MAGERIT TRES SEMANAS
LA MUJER LEJANA (PERFECT STRANGERS)*** ROBERT DONAT, DEBORAH KEER, GLYNIS JOHNS	ALEXANDER KORDA LONDON FILMS, 1945	23-08-46 CINE MAGERIT
FUEGO DE JUVENTUD (NATIONAL VELVET) ELIZABETH TAYLOR, MICKEY ROONEY, DONALD CRISP	CLARENCE BROWN M - G - M, 1945	30-08-46 CINES MAGERIT Y LIDO DOS SEMANAS
AVENTURA (ADVENTURE) CLARK GABLE, GREER GARSON, JOAN BLONDELL	VICTOR FLEMING M - G - M, 1945	20-09-46 CINE MAGERIT CUATRO SEMANAS
ABBOTT Y COSTELLO EN HOLLYWOOD (ABBOTT & COSTELLO IN HOLLYWOOD) BUT ABBOTT, LOU COSTELLO, FRANCES RAFFERTY	S. SYLVAN SIMON M - G - M, 1945	10-10-46 CINE LIDO

PELICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL Y ESTRENADAS EN MEXICO DE 1944 A 1948.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
LA RUEDA DE LA FORTUNA (MEET ME IN ST. LOUIS) JUDY GARLAND, MARGARET O'BRIEN, MARY ASTOR	VICENTE MINNELLI M - G - M, 1944	18/10/46 CINE MAGERIT DOS SEMANAS
SIN AMOR (WITHOUT LOVE) SPENCER TRACY, KATHARINE HEPBURN, LUCILLE BALL	HAROLD S. BUCQUET M - G - M, 1945	25/10/46 CINE MAGERIT
EL HIJO DE LASSIE (SON OF LASSIE) PETER LAWFORD, DONALD CRISP, JUNE LOCKHART	S. SYLVAN SIMON M - G - M, 1945	01/11/46 CINE MAGERIT CINCO SEMANAS
EL CARTERO LLAMA DOS VECES (THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE) LANA TURNER, JOHN GARFIELD, CECIL KELLAWAY	TAY GARNETT M - G - M, 1946	29/11/46 CINES MAGERIT Y LIDO DOS SEMANAS
FUIMOS LOS SACRIFICADOS (THEY WERE EXPENDABLE) ROBERT MONTGOMERY, JOHN WAYNE, DONNA REED	JOHN FORD M - G - M, 1945	13/12/46 CINE LIDO
LOS VERDES AÑOS (THE GREEN YEARS) CHARLES COBURN, TOM DRAKE, BEVERLY TYLER	VICTOR SAVILLE M - G - M, 1946	25/12/46 CINE MAGERIT Y LIDO SIETE SEMANAS
LA LEY DEL VALOR (BAD BASCOMB) WALLACE BEERY, MARGARET O'BRIEN, MARJORIE MAIN	S. SYLVAN SIMON M - G - M, 1946	30/01/47 CINE LIDO DOS SEMANAS
EL RUISEÑOR MENTIROSO (TWO SISTERS FROM BOSTON) JUNE ALLYSON, KATHRYN GRAYSON, JIMMY DURANTE	HENRY KOSTER M - G - M, 1946	14/02/47 CINE MAGERIT
ORO EN EL BARRO (THE HOODLUM SAINT) WILLIAM POWELL, ANGELA LANSBURY, ESTHER WILLIAMS	NORMAN TAUROG M - G - M, 1946	21/02/47 CINE MAGERIT
SARGENTO AL AGUA (NO LEAVE, NO LOVE) VAN JOHNSON, PAT KIRKWOOD, KEENAN WYNN	CHARLES MARTIN M - G - M, 1946	24/04/47 CINE MAGERIT
ESPOSAS PARA DOS (TWO SMART PEOPLE) LUCILLE BALL, JOHN HODIAK, LLOYD NOLAN	JULES DASSIN M - G - M, 1946	02/05/47 CINES MAGERIT Y LIDO
TIERRA DE ESPERANZA (AN AMERICAN ROMANCE) BRIAN DONLEVY, ANN RICHARDS, WALTER ABEL	KING VIDOR M - G - M, 1944	10/05/47 CINE MAGERIT
DOBLE ILUSION (TWICE BLESSED) PRESTON FOSTER, GAIL PATRICK, GEMELAS WILDE (LEE Y LYN)	HARRY BEAUMONT M - G - M, 1945	10/05/47 CINE LIDO DOS SEMANAS
FURIA SALVAJE (THUNDERHEAD SON OF FLICKA) RODDY MCDOWALL, PRESTON FOSTER, RITA JOHNSON	LOUIS KING FOX, 1945	25/06/47 CINE REX
CORAZON SECRETO (THE SECRET HEART) CLAUDETTE COLBERT, WALTER PIDGEON, JUNE ALLYSON	ROBERT Z. LEONARD M - G - M, 1946	19/07/47 CINE MAGERIT DOS SEMANAS
CUPIDO CONTRA ANDY HARDY (LOVE LAUGHS AT ANDY HARDY) MICHEY ROONEY, LEWIS STONE, SARA HADEN	WILLIS GOLDBECK M - G - M, 1946	15/08/47 CINE MAGERIT DOS SEMANAS
A PARIS SEÑOR RECLUTA (WHAT'S NEXT, CORPORAL HARGROVE?) ROBERT WALKER, KENNAN WYNN, JEAN PORTER	RICHARD THORPE M - G - M, 1945	27/11/47 CINE BALMORI
GENOVEVA DE BRABANTE (GENOVEFFA DI BRABANTE)**** HARRIET WHITE, GARR MOORE, ENRICO GLORI	PRIMO ZEGLIO VI-VA-FILMS, 1947	05/10/49 CINE COSMOS

PELICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL Y ESTRENADAS EN MEXICO DE 1944 A 1948.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
EL MILAGRO DE MONTE CASSINO (IL SOLE DI MONTECASSINO)**** FOSCO GIACHETTI, LILIANA LAINE, ADRIANA BENETTI	GIUSEPPE MARIA S. FONORAMA, 1945	06 04 50 CINES LUX ROYAL COLOSO, VICTORIA
EL HOMBRE DE BLANCO (D'HOMME À HOMMES)***** JEAN LOUIS BARRAULT, HELENE PERDRIERE, BERNARD BLIER	CHRISTIAN JAQUE R.I.C., 1948	29 09 51 CINE ARCADIA

* Aunque Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco solo señalan que se trata de películas norteamericanas, es muy probable que sean las versiones dobladas al español

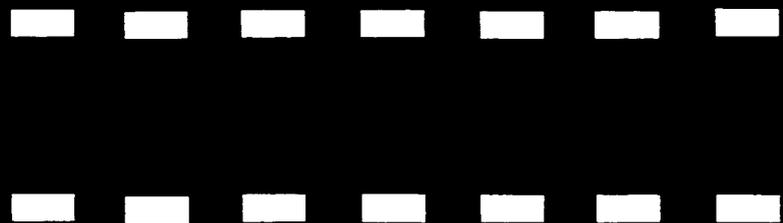
** Películas en dos versiones: con subtítulos y dobladas al español.

*** Película alemana doblada al español.

**** Película italiana doblada al español.

***** Película francesa doblada al español.

ANEXO 3



PELICULAS EXTRANJERAS DE DIBUJOS ANIMADOS ESTRENADAS EN MEXICO DE 1940 A 1969.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
FANTASIA (FANTASIA)	WALT DISNEY R.K.O.	25/12/1941 TEATRO IRIS CINCO SEMANAS
EL DRAGON CIBFLADO (THE RELUCTANT DRAGON)	WALT DISNEY R.K.O.	25/02/1942 CINE OLIMPIA
DUMBO (DUMBO)	WALT DISNEY R.K.O.	09/07/1942 CINE ALAMEDA
CASTILLOS EN EL AIRE (MR. BUGS GOES TO TOWN)	MAX FLEISCHER PARAMOUNT	20/08/1942 CINE PALACIO CHINO
BAMBI (BAMBI)	WALT DISNEY R.K.O.	04/02/1943 CINE LINDAVISTA DOS SEMANAS
LOS TRES CABALLEROS (THREE CABALLEROS) CARMEN MIRANDA, AURORA MIRANDA, DORA LUZ	WALT DISNEY R.K.O.	21/12/1944 CINE ALAMEDA DIEZ SEMANAS
MUSICA MAESTRO (MAKE MINE MUSIC)	WALT DISNEY R.K.O.	25/07/1946 CINE ALAMEDA CUATRO SEMANAS
CANCION DEL SUR (SONG OF THE SOUTH) JAMES BASKET, BOBBY DRISCOL, RUTH WARWICK	WALT DISNEY R.K.O.	05/11/1947 CINE ALAMEDA CINCO SEMANAS
BONGO (FUN AND FANCY TREE) EDGAR BERGEN, ANA MARIA GONZALEZ (VOZ)	WALT DISNEY R.K.O.	16/12/1948 CINE ALAMEDA TRES SEMANAS
RITMO MELODIA (MELODY TIME/MELODY TUNE)	WALT DISNEY R.K.O.	04/05/1950 CINE ALAMEDA DOS SEMANAS
LA CENICIENTA (CINDERELLA)	WALT DISNEY R.K.O.	17/01/1951 CINE ALAMEDA SEIS SEMANAS
DOS PERSONAJES FABULOSOS (ICHABOD AND MR. TOAD)	WALT DISNEY R.K.O.	10/10/1951 CINE OLIMPIA
ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS (ALICE IN THE WONDERLAND) CARLOS MARCH, STEPHEN MURRAY, LOU BUNIN	DALLAS BOWER	24/12/1951 CINE PRADO DOS SEMANAS
ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS (ALICE IN WONDERLAND)	WALT DISNEY R.K.O.	17/01/1952 CINE ALAMEDA
PETER PAN (PETER PAN)	H. LUSKE, C. GERONIMI W. JACKSON	11-12/11/1953 CINE ALAMEDA CINCO SEMANAS
EL TESORO DE LA ISLA DE PAJAROS (POKLAD PTACHIO OSTROVA)	WALT DISNEY N.D.A. KAREL ZEMAN	16/03/1954 TEATRO IRIS
FLORESILLA ESCARLATA	CESKOSLOVENSKY F. K. ATAMANOV	01/07/1954 TEATRO IRIS DOS SEMS
LA PASTORA Y EL DESHOLLINADOR (LA BERGERE ET LE RAMONEUR)	EST. SOYUZMULTFILM PAUL GRIMAUT LES GEMEAUX	22/07/1955 CINE PARIS DOS SEMANAS

PELICULAS EXTRANJERAS DE DIBUJOS ANIMADOS ESTRENADAS EN MEXICO DE 1940 A 1969.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
PEPITO EL VALIENTE (JEANNOT L'INTREPIDE)	JEAN IMAGE FILMS JEAN IMAGE	08/12/1955 CINE POLANCO
CARNAVAL DE TOM Y JERRY	M.G.M.	28/03/1956 CINE REX SIETE SEMANAS
FESTIVAL BUGS BUNNY	WARNER BROS.	07/06/1956 CINE RITZ
FIESTA DE WALT DISNEY	R.K.O.	20/06/1956 CINE PALACIO
BILL Y COO (BILL Y COO)	DEAN RIESNER REPUBLIC	23/08/1956 CINES OPERA. ESTADIO. PRINCESA Y VENUS. 28/11/1956 CINE REX
PRIMER GRAN FESTIVAL DEL PAJARO LOCO	UNIVERSAL	
SEGUNDO CARNAVAL DE TOM Y JERRY	M.G.M.	06/12/1956 CINE REX DOS SEMANAS
HANSEL Y GRETEL (HANSEL AND GRETEL)	JOHN PAUL M. MYERBERG PROD.	12/12/1956 CINE INSURGENTES
LA DAMA Y EL VAGABUNDO (LADY AND THE TRAMP)	HAMILTON LUSKE WALT DISNEY	19/12/1956 CINE METROPOLITAN OCHO SEMANAS 24/07/1957 CINE INSURGENTES
FESTIVAL DISNEYLANDIA	WALT DISNEY, R.K.O.	
VIAJE A LOS TIEMPOS PREHISTORICOS (CESTA DO PRAVEKU) VLADIMIR BEJRAL, PIETR HERRMAN, JOSEF LUKAS	KAREL ZEMAN JADRAN FILMS	17/10/1957 CINE VERSALLES TRES SEMANAS
NUEVO CARNAVAL DE TOM Y JERRY	M.G.M.	04/04/1958 CINE ARIEL DOS SEMANAS
FESTIVAL DE TERRY TOONS	FOX	18/09/1958 CINE POLANCO CINE POLANCO
UN CUENTO DE HADAS (UNE FEE PAS COME LES AUTRES)	JEAN TOURANE DEL DUCA	02/10/1958 CINE METROPOLITAN DOS SEMANAS
LA INVENCION DESTRUCTIVA (VYNALEZ ZKAZY) ARNOST NAVRATIL, LUBUS TOKOS, JANA KATLAVKOVA	KAREL ZEMAN CESKOSLOVENSKY F.	15/10/1958 AUDITORIO NACIONAL 21/04/1960 CINE VERSALLES. 4 SEM
PERRI (PERRI)	P. KENWORTHY JR. Y R. WRIGHT WALT DISNEY	25/12/1958 CINE ALAMEDA CUATRO SEMANAS
SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO (SEN NOCI SVATOJANSKE)	JIRI TRNKA CESKOSLOVENSKY F.	26/11/1959 CINE ROBLE (II RESEÑA) 29/12/1960 CINE LAS AMERICAS
FESTIVAL WARNER DE DIBUJOS ANIMADOS	WARNER BROS.	17/12/1959 CINES LIDO Y ESTADIO

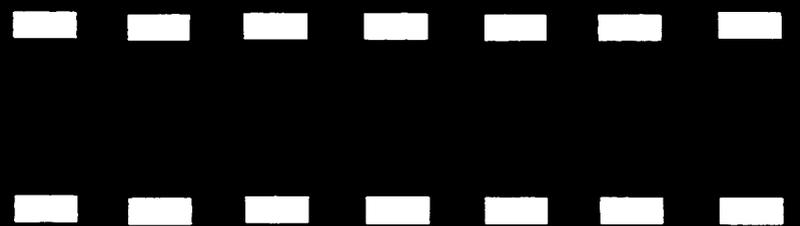
PELICULAS EXTRANJERAS DE DIBUJOS ANIMADOS ESTRENADAS EN MEXICO DE 1940 A 1969.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERA
LA BELLA DURMIENTE (SLEEPING BEAUTY)	CLYDE GERONIMI WALT DISNEY	24 12 1959 CINES ALAMEDA. CONTINENTAL, POLANCO. SEIS SEMS 03 03/1960 CINE ARIEL
SEGUNDO FESTIVAL DEL PAJARO LOCO	UNIVERSAL INT	
CUARTO Y ULTIMO FESTIVAL DE TOM Y JERRY Y SUS AMIGOS	M.G.M.	24 11 1960 CINE CHAPULTEPEC TRES SEMANAS
LAS 1001 NOCHES ARABES (THE THOUSAND AND ONE ARABIEN NIGHTS)	BUSUSTOW Y KIMMEY. IDEM	25 05/1961 CINE CONTINENTAL, REAL CINEMA COLISEO. DOS SEMANAS
LA NOCHE DE LAS NARICES FRIAS / 101 DALMATAS (ONE HUNDRED AND ONE DALMATIANS)	W. REITHERMAN. H. S. LUSKE Y S. GERONIMI. WALT DISNEY	21 12/1961 CINES CHAPULTEPEC. CONTINENTAL, REAL CINEMA Y ARIEL. OCHO SEMANAS.
ALAKAZAM EL MAGO (SAIYU-KI)	TEZUKA YABUSHITA TOEI NICHIMEN	26/07/62 CINE PALACIO CHINO
FESTIVAL DE CARICATURAS		03/01/1963 CINES POLANCO Y OPERA
EL BARON DE LA CASTAÑA (BARON PRASH) MILOS KOPECKY, JANA BREJCHOVA	WARNER BROS. KAREL ZEMAN CESCOLOVENSKY F.	01/11 1963 CINES LATINO Y PASEO DOS SEMANAS
EL ETERNO CAZADOR (THE HUNTING INSTINCT)	W. REITHERMAN WALT DISNEY	07/11/1963 CINES REAL CINEMAY ARIEL. SIETE SEMANAS
LA SERPIENTE BLANCA (HAKUYA DEN)	YABUSHITA OKABE. TOEI NICHIMEN	9/01/64 CINES LAS AMERICAS Y COLISEO
MEWSETTE DE PARIS (GAY PURRE-EE)	ABE LEVITOW WARNER BROS	12/03/1964 CINE LATINO
LA ESPADA EN LA PIEDRA	W. REITHERMAN WALT DISNEY	10/12/1964 CINES MEXICO NUEVE SEMANAS
QUINTO FESTIVAL DE TOM Y JERRY		08 04 1965 CINES CONTINENTAL Y OLIMPIA. CINCO SEMANAS
YOGI BEAR. EL OSO FAMOSO (HEY THERE, IT'S YOGI BEAR)	M.G.M. HANNA BARBERA COLUMBIA PICTURES	20 12 1965 CINES CONTINENTAL Y OLIMPIA. CINCO SEMANAS.
CARNAVAL DE TOM Y JERRY		20 12 1966 CINES CONTINENTAL Y ARIEL. DOS SEMANAS.
QUINTO FESTIVAL DEL PAJARO LOCO.		18/05/1967 CINE ARIEL
EL PRINCIPE Y EL DRAGON DE OCHO CABEZAS (WANPAKU OJI NO OROCHITAJI)	UNIVERSAL INT YUGO SERIZAWA TOEI	29 09 1967 CINE REFORMA DOS SEMANAS

PELICULAS EXTRANJERAS DE DIBUJOS ANIMADOS ESTRENADAS EN MEXICO DE 1940 A 1969.

PELICULA Y REPARTO	DIRECTOR Y CIA. PRODUCTORA	ESTRENO EN MEXICO Y TIEMPO EN CARTELERIA
EL SUPER AGENTE PICAPIEDRA (THE MEN CALLED FLINTSTONE)	HANNA BARBERA COLUMBIA PICTURES	06/10/68 CINE ARIEL CUATRO SEMANAS
AVENTURAS DE SIMBAD EL MARINO (SIHNDBAD HO BOKEN)	TAJJI Y ABUSHITA TOEI	03/10/1968 CINES LAS AMERICAS, ARIEL E HIPODROMO. CUATRO SEMS
THUNDERBIRDS. AMOS DEL ESPACIO (THUNDERBIRDS ARE GO)	DAVID LANE CENTURY 21 PICTS	24/10/1968 CINE CUTTLAHUAC DOS SEMANAS
SEPTIMO FESTIVAL DE TOM Y JERRY	M.G.M.	24/10/1968 CINES ORFEON E HIPODROMO.
EL SUBMARINO AMARILLO (YELLOW SUBMARINE)	GEORGE DUNING KING FEATURES, SUBA	17/07/1969 CINE INTERNACIONAL
FESTIVAL NO. 1 PANTERITA ROSA	FILMS Y APPLE FILMS UNITED ARTIST	18/09/1969 CINES POLANCO, RIVOLI E HIPODROMO.

ANEXO 4



**PACTO DE AMISTAD, SOLIDARIDAD Y AYUDA MUTUA
QUE CELEBRAN, POR UNA PARTE, EL SINDICATO
DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA
DE LA R.M. (S.T.P.C.) Y POR LA OTRA,
EL SINDICATO DE TRABAJADORES
DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA,
SIMILARES Y CONEXOS DE LA R.M. (S.T.I.C.)**

LAS ORGANIZACIONES CITADAS, olvidando las actuales diferencias que las mantienen alejadas, y considerando que el estudio, mejoramiento y defensa de los intereses de sus respectivos agremiados será más eficaz y trascendente cuando sus relaciones intersindicales sean estrechas y permanentes; que la incrementación de sus fuerzas, como organismos de resistencia, será imposible mientras no exista una cabal armonía entre los trabajadores de la Producción, de la Distribución y de la Exhibición; que el desarrollo pleno de la Industria Cinematográfica en nuestro país traerá como consecuencia mediata la elevación cultural, artística y social de nuestro pueblo y como consecuencia inmediata el aumento de fuentes de trabajo y la tranquilidad económica de los trabajadores que a dichas actividades se dedican; y finalmente, que la creación de un clima de mutua confianza hará posible el alcanzamiento de las metas anteriores, han acordado celebrar el presente PACTO DE AMISTAD, SOLIDARIDAD Y AYUDA MUTUA, que funcionará de conformidad con las siguientes

CLAUSULAS:

PRIMERA.- Las organizaciones pactantes, en beneficio de la armonía necesaria que debe reinar entre los trabajadores cinematográficos de las ramas de la Producción, Distribución y Exhibición, como el medio más adecuado e idóneo para la resolución de sus problemas específicos, se comprometen a respetarse mutuamente sus respectivas autonomías, jurisdicción de

trabajo, fuentes donde laboran sus agremiados, y el control y disciplina de los mismos, y a prestarse solidaridad y ayuda mutua en sus luchas obrero-patronales y en los conflictos que pudieran afectar su estabilidad e independencia o pusieren en peligro su existencia.

SEGUNDA.- Para los efectos de la cláusula anterior, los pactantes se comprometen a consultarse antes de ejecutar cualquier acto que afecte o pudiere afectar los intereses de alguna de ellas; a estudiar conjuntamente, en el caso de que surja un peligro que amenace la existencia de cualquiera de las signatarias o sus derechos fundamentales, o las conquistas obtenidas por sus respectivos afiliados, la mejor forma de contrarrestar dicho peligro y a prestarse una rápida, amplia y efectiva cooperación para su defensa; a prestarse mutuo apoyo en caso de que exista el peligro de que cualquiera de las organizaciones firmantes sea desplazada de alguna de las fuentes de trabajo legítimamente conquistadas; y a no lesionar en ninguna forma y bajo ningún concepto los intereses de las agrupaciones filiales o centrales a las que pertenezcan las signatarias, y, en términos generales, a desarrollar una política que otorgue plena vigencia a los diversos aspectos que abarca la cláusula Primera de este documento.

TERCERA.- Las signatarias de este documento se reconocerán mutuamente las siguientes jurisdicciones: Al S.T.P.C. exclusivamente, la Producción de películas de largo metraje en estudios cinematográficos y exteriores, destinadas para su explotación, por cualquier medio, inclusive en la industria de la televisión, y al S.T.I.C., la Distribución, Exhibición y exclusivamente, la producción de películas de corto metraje, así como cortos para la televisión, noticieros, viajes narrados, de propaganda, comedias cortas, etc., destinadas a televisión. Para este efecto, se entiende por película de corto metraje, toda aquella cuyo tiempo de pantalla no exceda de treinta minutos, en la inteligencia de que se establece la prohibición de que dos o más cortos se filmen en forma tal, que sean susceptibles de unirse y formar así películas de largo metraje.

CUARTA.- Los miembros de la sección de Actores del S.T.P.C. (A.N.D.A.), de todo género y especialidad, podrán trabajar libremente en los escenarios de las salas de exhibición cinematográficas de la República y en los cortos a que se refiere la cláusula anterior, obligándose a respetar los Estatutos y Reglamentos internos del S.T.I.C. y disposiciones de su Comité Nacional, en cuyo seno trabajarán en calidad de miembros transitorios, sujetos al contrato de trabajo del S.T.I.C. en cada fuente, durante la temporalidad de su actuación, sin perder por ningún concepto su afiliación a la Sección de Actores del S.T.P.C. (A.N.D.A.).

QUINTA.- La Sección de Actores del S.T.P.C. (A.N.D.A.) y el S.T.I.C., por separado, elaborarán un Reglamento tendiente al control de promotores, empresarios, agentes teatrales, representantes, productores, etc., para garantizar los intereses de ambas Organizaciones.

SEXTA.- El S.T.I.C. solamente utilizará actores miembros del S.T.P.C. (A.N.D.A.), con exclusión de elementos libres o miembros de otra organización.

SEPTIMA.- El trabajo de laboratorio de los cortos a que se refiere la cláusula Tercera de este documento, podrá llevarse cabo en los Laboratorios de los Estudios Cinematográficos controlados por la Sección de Técnicos y Manuales del S.T.P.C. y por trabajadores miembros de esta Sección.

OCTAVA.- Las partes se comprometen a no celebrar pactos de solidaridad y Ayuda Mutua, o Alianzas o Coaliciones, con otras organizaciones cuyos postulados y tácticas de lucha no sean afines con los postulados y tácticas de lucha del S.T.P.C. y del S.T.I.C., miembro de la C.T.M. Ambas organizaciones se comprometen a identificar su actividad en las luchas político-sociales, en todo aquello que convenga a los intereses de la clase trabajadora y no afecte a los intereses particulares de cualquiera de ellas o de sus respectivos afiliados.

NOVENA.- Las pactantes se obligan a presentar en el término de veinte días siguientes a la firma de este documento, el desistimiento de los juicios o recursos existentes ante las autoridades respectivas. Ambas partes se comprometen igualmente, a presentar en un término de veinticuatro horas, este Pacto, ante la H. Junta Federal de Conciliación y Arbitraje, Grupo especial Núm. Once, para su aprobación por la propia Junta, con todos los efectos jurídicos inherentes a un laudo.

México, D.F. a 11 de mayo de 1953.

**POR EL COMITE CENTRAL
DEL S.T.P.C. DE LA R.M.**

**POR EL COMITE NACIONAL
DEL S.T.I.C.**

ANEXO 5

**CONVENIO QUE CELEBRAN, POR UNA PARTE,
EL SINDICATO DE TRABAJADORES
DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA,
SIMILARES Y CONEXOS DE LA REPUBLICA MEXICANA
(S.T.I.C.) Y POR LA OTRA LA ASOCIACION NACIONAL
DE ACTORES (A.N.D.A.)**

ANTECEDENTES

- A.-** Con fecha 11 de mayo de 1953 se firmó un Pacto de Solidaridad, Amistad y Ayuda Mutua entre el Sindicato de la Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la R.M. (S.T.I.C.) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (S.T.P.C.) con el objeto de terminar con las diferencias entonces existentes y con el propósito de establecer relaciones estrechas y permanentes, incrementando sus fuerzas como organismos de resistencia, como el medio más adecuado para la resolución de sus problemas específicos y el desarrollo pleno de la Industria Cinematográfica que producirá en forma mediata la elevación cultural, artística y social de nuestro pueblo y en forma inmediata el aumento de fuentes de trabajo y la tranquilidad económica de los trabajadores cinematográficos en general.
- B.-** Hasta la fecha ambas partes han cumplido con las disposiciones que dicho Pacto establece lo que, entre otros resultados positivos, ha permitido la construcción de los "Estudios América" de esta Ciudad.
- C.-** La Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A.) que al mismo tiempo forma parte del S.T.P.C. como su Sección de Actores, y que controla en su seno a la totalidad de los actores, nacionales y extranjeros, de todo género y especialidad, de la República Mexicana, fué tomada en consideración en dicho Pacto para el efecto del trabajo de sus agremiados en las fuentes de trabajo controladas por el S.T.I.C.,

dentro de las disposiciones previstas en las Cláusulas CUARTA, QUINTA, SEXTA del propio Pacto, que la A.N.D.A. y el S.T.I.C. han observado estrictamente, lo que ha propiciado un ambiente favorable de amistad y comprensión, contribuido al mantenimiento de las buenas relaciones existentes entre el S.T.I.C. y el S. T. P. C., permitido el libre trabajo de los actores en toda la República y facilitado la resolución al S.T.I.C. de algunos problemas de carácter obrero-patronal en diferentes plazas del país.

- D.** -Dentro de su jurisdicción y con las facultades que le otorga la cláusula TERCERA del Pacto invocado, el S.T.I.C. ha celebrado Contrato Colectivo de Trabajo con la Empresa propietaria de los "Estudios América" que comprende las labores que deben desarrollar los trabajadores de la industria.
- E.**- Dentro del espíritu del Pacto y con los propósitos previstos en su cláusula QUINTA, considerando que independiente de la protección sindical de carácter general que los actores obtengan del S.T.I.C., aquellos pueden alcanzar una protección concreta a través de la A.N.D.A. toda vez que ésta cuente con una vasta organización dentro de la producción de películas en el terreno artístico, delegados especializados, Departamento Jurídico destinado exclusivamente a la atención de los actores extranjeros, Departamento del Impuesto sobre la Renta, clasificadores de "scripts" con amplia experiencia, etc., han formalizado el presente Convenio que operará mediante las siguientes:

CLAUSULAS

PRIMERA.- El Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana (S.T.I.C.) y la Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A.), ratifican en todas sus partes, considerándose que queda anexado al presente Convenio, el Pacto de Solidaridad, Amistad y Ayuda Mutua celebrado con fecha 11 de mayo de 1953, entre el propio S.T.I.C. y

el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (S.T.P.C.)

SEGUNDA.- Para cumplir con mayor amplitud con lo previsto en la Cláusula Quinta del Pacto que queda incorporado y para alcanzar los objetivos a que se refiere el antecedente "E" de este Convenio, el S.T.I.C. anexará al Contrato Colectivo de Trabajo que tiene firmado con la empresa de los Estudios América, un documento elaborado por la A.N.D.A., de común acuerdo con el S.T.I.C. que para regular el trabajo de los actores contenga las disposiciones relativas a la prestación del trabajo, tabuladores de salarios, horarios, Delegados, vigilancia del cumplimiento de los contratos individuales, clasificación de Scripts y retención de impuestos y cuotas sindicales que corresponden a la A.N.D.A., y en general, las normas que sean necesarias para la mejor y más amplia protección de los actores.

TERCERA.- La A.N.D.A. garantiza al S.T.I.C. la participación indefinida y permanente de todos sus afiliados en las películas que produzcan todas las empresas que trabajan como éste y con el objeto de asegurar el trabajo constante de los Estudios América en beneficio de sus trabajadores técnicos y manuales, de planta y de rodaje, miembros activos o transitorios del S.T.I.C.

CUARTA.- Las presentes se obligan a presentar, en término de veinticuatro horas, este Pacto, ante la H. Junta Federal de Conciliación y Arbitraje, Grupo especial No. 11, para su aprobación con todos los efectos jurídicos inherentes a un laudo.

México D.F., Mayo 13 de 1957

**COMITE EJECUTIVO
NACIONAL DEL S.T.I.C.**

DIP. SALVADOR CARRILLO
Secretario General

ENRIQUE H. MAYORGA
Secretario de Organización

JORGE BAEZA
Secretario Tesorero

DOMINGO URIBE
Srio. de Asuntos Técnicos

POR LA SECCION DEL S.T.I.C.

RAMON VILLARREAL
Secretario General

**COMITE EJECUTIVO
DE LA A.N.D.A.**

LIC. RODOLFO ECHEVERRIA
Secretario General

VICTOR JUNCO
Secretario del Int. Y Ext.

VICTOR PARRA
Secretario de Trabajo

JAIME FERNANDEZ
Srio. de Est., Org. y Prop.

JOSE A. ESPINOZA
Secretario Tesorero

ARTURO SOTO RANGEL
Srio. de Cult. y Prev. Soc.

JULIAN GARCIA
Srio. de Actas y Acuerdos

FUENTES CONSULTADAS

A. BIBLIOGRAFIA

Alonso, Martín. *Enciclopedia del Idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española.* Tomo II. Madrid, Aguilar, 1958.

Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1930-1939.* México, Filmoteca de la UNAM (Documentos Filmoteca No.2), 1980.

Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1940-1949.* México, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1984.

Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1950-1959.* México, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1985.

Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1960-1969.* México, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1986.

Anduiza, Virgilo. *Legislación cinematográfica mexicana.* México, Filmoteca UNAM, 1983.

Baget H., José María. *Televisión: un arte nuevo.* Madrid, Rialph (Libros de Cine), 1965.

Baudrillard, Jean. *De la Seducción.* México, Red Editorial Iberoamericana, 1990.

Cardero, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos.* México, UNAM: ENEP-Acatlán.

Diccionario Enciclopédico Gran Sopena. Tomo IV. Barcelona, Ramón Sopena, 1973.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas.* Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 1968.

García Riero, Emilio. *México visto por el cine extranjero.* Tomo I 1894-1940. México, Era, Universidad de Guadalajara, 1987.

Heinink, B. Juan y Robert Dickson. *Cita en Hollywood: Antología de películas norteamericanas habladas en español.* España, Mensajero, 1990.

- Mandrujano Torres, Mario Ignacio.** *Violación a la Ley Federal sobre Derechos de Autor en el doblaje mexicano.* México, 1993. Tesis de Derecho. (UNAM: Facultad de Derecho).
- Mattelart, Armand y Jean Marie Piemme.** *La televisión alternativa.* Barcelona, Anagrama; 1981.
- Moragas Spá, Miguel de.** *Sociología de la comunicación de masas.* Barcelona, Gustavo Gilli, 1985.
- Moreno de Alba, José G.** *El Español de América. El Español de México.* México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1973.
- Odette, Aslan.** *El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica.* México, Gustavo Gilli, (Comunicación Visual), 1979.
- Orduño Martínez, Manuel.** *Teoría y práctica de la Lingüística moderna.* México, Trillas, 1981.
- Reyes, Aurelio de los.** *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947).* México, Trillas, 1987.
- Reyes de la Maza, Luis.** *El cine sonoro en México.* México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, (Estudios y Fuentes del Arte en México-XXXII), 1973.
- Sadoul, George.** *Historia del cine mundial.* México, Siglo XXI; 1972.

B. CONVENIOS Y CONTRATOS

- Pacto de Amistad, Solidaridad y Ayuda Mutua.* STPC de la RM-STIC. México, Mayo 11 de 1953.
- Convenio ANDA-STIC.* México, Mayo 13 de 1957.
- Contrato Colectivo de Trabajo ANDA-Empresas de Doblaje.* México, Julio 6 de 1973.
- Contrato Colectivo de Trabajo ANDA-Empresas de Doblaje.* México, Octubre 2 de 1978.
- Contrato Colectivo de Trabajo ANDA- Audiomaster 3000.* México, Abril 15 de 1994.

C. HEMEROGRAFIA

Albar, Manuel. "Las películas dobladas en lengua castellana". *Cine Mexicano*. México, Año I, v.1, No.10, diciembre 23 de 1944: 9.

Aldama, Fabián de. "El doblaje de películas americanas y la opinión de los públicos nuestros". *Cinema Reporter*. Columna Puntos de Vista. México, Año IX, No. 363, Junio 30 de 1945: 27.

Cantú Robert, Roberto. "Doblaje de cintas en México". *Cinema Reporter*. México, Año V, No. 222, Octubre 16 de 1942: 1.

Cantú Robert, Roberto. "Éxito sensacional de Bernadette, la más grande producción de la 20th Century Fox, doblada al español en México por la Cia. de doblaje FONOMEX, subsidiaria de Panamerican Films, S.A.". *Cinema Reporter*. México, Año IX, No. 362, Junio 23 de 1945: 22.

Cantú Robert, Roberto. "Fracaso de las películas dobladas". *Cinema Reporter*. Sección Técnica Cinematográfica. México, Año IX, No. 360, Junio 9 de 1945: 27.

Cantú Robert, Roberto. "Fracaso del doblaje en el centro". *Cinema Reporter*. Columna Puntos de Vista. México, Año IX, No. 367, Julio 28 de 1945: 27.

"El cine sonoro mexicano, sus inicios (1930-1937)". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*. México, No.9, 1979.

Excélsior: Cartelera Cinematográfica. México, Diciembre 25 de 1944: 9.

"Homenaje a los iniciadores del cine mexicano (1896-1938)". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*. México, No. 8, 1978.

D. ENTREVISTAS

FERNANDO ALVAREZ

DIRECTOR Y TRADUCTOR DE DOBLAJE

Mayo de 1992

México, D.F.

PEDRO DE AGUILLON
PIONERO DEL DOBLAJE DE VOZ EN MEXICO
Mayo 7 de 1994
México, D.F.

CARLOS DAVID ORTIGOSA
PIONERO DEL DOBLAJE DE VOZ EN MÉXICO
Agosto 3 de 1994
México, D.F.

SALVADOR NAJAR
ACTOR DE DOBLAJE
Octubre 7 de 1994
México, D.F.

HUMBERTO VELEZ
ACTOR DE DOBLAJE
Octubre 27 de 1994
México, D.F.