



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL DOBLAJE DE VOZ EN MÉXICO A TRAVÉS DEL CINE
DE ANIMACIÓN: ANÁLISIS SONORO DE LA PELÍCULA**

***SHREK*
(DREAMWORKS)**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

JAZMÍN ARCE RODRÍGUEZ

ASESOR: JESÚS CARLOS NARRO ROBLES.



MÉXICO D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADEZCO A:

Mis familiares de sangre y de cariño, amigas, amigos, compañeras, compañeros, maestras y maestros que compartieron conmigo espacio-tiempo a lo largo de mi vida de estudiante y contribuyeron para que yo llegara hasta aquí.

A los que ya no están porque me dejaron parte de ellos y se llevaron parte de mí, Juanito, hermano mayor, abuelita Margarita, abuelito Antonio, porque no me vieron cerrar este ciclo pero creían en mí. Están siempre en mi corazón.

A mis papás y hermanos por compartir mi sueño de ser universitaria y vivirlo conmigo hasta el final, a ti Vic por tu apoyo, a ti papá porque nunca me faltó lo necesario para estudiar y especialmente a ti mamá, por tu inapreciable ayuda -de noche o madrugada- llevaba mis controles en limpio siempre.

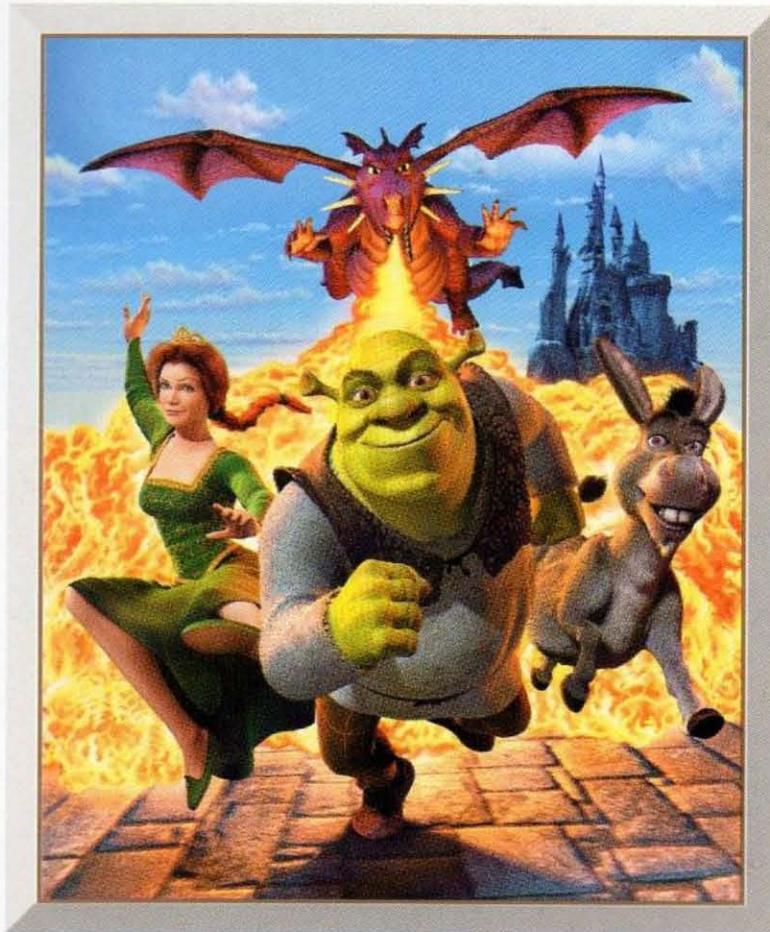
A Carlos Narro por ser mi asesor de tesis y un buen amigo.

A ti mi Cielo, Carlos Antonio, el Amor y hombre de mi vida, por tu motivación y apoyo pude dar el último estirón para lograr este objetivo. Te amo por siempre y para siempre.

A Dios por todo.

Jazmín

SHREK™



GANADORA DEL PREMIO DE LA ACADEMIA®
MEJOR PELÍCULA ANIMADA 2001

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Cap.1 LA IMAGEN Y EL SONIDO A TRAVÉS DE LA COMUNICACIÓN..	10
1.1. Lenguaje y comunicación	11
1.2. Relato, narración y discurso	12
1.3. Tipos de lenguaje	16
1.4. Lenguaje Audiovisual	19
Cap.2 SONIDO Y DOBLAJE EN EL CINE	22
2.1. El proceso inicial del sonido en el celuloide	23
2.2. Origen del doblaje	37
Cap.3 EVOLUCIÓN DEL DOBLAJE EN MÉXICO	52
3.1. El Doblaje incipiente de los años 30	53
3.2. Los años cuarenta y las compañías pioneras	59
3.3. Inicio y desarrollo de la Televisión mexicana. Su influencia en el doblaje desde los años 50 y 60	74
3.4. La modernización del Doblaje en los años 70 y 80	81
3.5. Tendencias actuales del Doblaje desde décadas de años 90 y 2000 en adelante	85
Cap.4 LA PELÍCULA DE SHREK Y SU VERSIÓN EN ESPAÑOL PARA MÉXICO	97
4.1. El filme y su trayectoria	98
4.2. El proceso de doblaje de la película	105
4.3. Personalidad e identidad de la versión mexicana	107

4.4. Similitudes y diferencias de la versión original con la doblada al español y la subtitulada en español	109
CONCLUSIONES	124
ANEXOS I y II	132
BIBLIOGRAFÍA	136

INTRODUCCIÓN

La comunicación en este tiempo de la cultura global, de los mensajes a escala planetaria y de las altas tecnologías de la comunicación se distingue por la reorganización de la sociedad, pues cada nuevo medio de comunicación que aparece básicamente lo es de información y también resulta de entretenimiento, como fue el cine en su momento, como la televisión en el suyo e internet en éste.

Cada vez los *media* se encuentran enlazados unos con otros, extendiendo su alcance a las masas a nivel internacional y, cuando la mayoría no habla la lengua de los productos audiovisuales que consume, he aquí que se hayan planteado procesos para llegar a más y poder ser entendidos, como el caso de la traducción.

En el caso de la producción audiovisual, la traducción de idiomas puede ser según lo requiera el que la comercialice, ya que puede ser traducción en vivo y simultáneamente, bien por subtítulo, impreso en la imagen o externamente o por doblaje, éste también puede variar, simultáneamente a la imagen, escuchando el idioma original a un volumen más bajo o, sincrónicamente, cuando coincide totalmente voz e imagen pareciendo que no estuviera en otro idioma.

En este caso, el doblaje que se hace para el cine y para la televisión, donde se fusionan la imagen con el sonido, audiovisión que ha permitido el dominio de las grandes empresas transnacionales de las industrias culturales, como *Hollywood* o las grandes cadenas de televisión norteamericanas. No obstante, también ha permitido que se cree toda una técnica y tecnología para realizar doblaje, puesto que este recurso permite la comprensión del relato de la producción de un país en muchos otros países.

El doblaje de voz es el proceso de sustitución de voces, por razones técnicas se hace en el mismo idioma cuando se corrigen diálogos con poca calidad auditiva, regrabándose en un recinto con mejores condiciones acústicas; pero el doblaje que nos interesa en esta investigación es el que generalmente es usado para cambiar de idioma a una película; tiene un mercado muy amplio, además de hacerse para cine infantil y de animación, se realiza para *video-homes*, cortometrajes, documentales, comerciales, promocionales y *trailers* de películas, telenovelas, juguetes,

videojuegos, CD-ROM, canciones y todo aquello que lo requiera,¹ y se registra en una banda sonora sincronizada con la imagen².

Si no queda registro auditivo de la traducción hecha, no es doblaje, como se le llega a decir erróneamente a los “explicadores” o “comentadores” de películas, considerados como el primer antecedente del doblaje según Alejandro Ávila, doctor en periodismo³; eran quienes leían los rótulos explicativos, también usaban objetos para hacer ciertos efectos, algunas veces sincronizados durante la época del cine mudo.

El director catalán Fructuoso Gelabert realizó una prueba, durante la proyección de su película *Los Competidores* (Fructuoso Gelabert, 1908), los mismos actores de la pantalla decían sus diálogos pero desde el foso del teatro, fuera de la vista del público; Gelabert colocó un espejo largo en la parte de abajo de la pantalla frente al público, pero invisible para éste, al mismo tiempo que dejaba ver y seguir las escenas de la función a los actores, conducía sus voces hacia el público, sincronizando sonido e imagen, asombrando al público asistente, pero no fue doblaje propiamente sino un intento por sonorizar el cine silente.

El doblaje hace perdurable el negocio y auge del cine infantil, la televisión comercial y educativa, ya que la expresión de los sentimientos es *una constante* en esta industria, así mismo da trascendencia al idioma español. Tiene valores económicos, psicológicos, emocionales y culturales.

Creo importante observar el trabajo de preproducción necesario en doblaje, los posibles problemas, inevitables en la misma realización, debido al cambio de idioma, la métrica y sintaxis de los idiomas, las diferencias culturales, entre otros, y cómo se salvan o no, al instante -digamos en un día de trabajo-, la evolución del doblaje mismo a raíz del avance tecnológico y la adaptación de la técnica, ventajas o desventajas en nuestros tiempos, así, poder vislumbrar lo que se espera del doblaje mexicano en el futuro.

Me interesó por admiración al trabajo de doblaje de la película *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jensen, 2001), reconocido por el público y por mismos realizadores de doblaje, sin embargo, mi mayor inquietud fue referida a saber el por qué de la participación de ciertos artistas (en este caso Eugenio Derbez), en el doblaje de filmes, quienes no se especializan

¹ Aquiles Morales Mejía, *Los costos en la industria del doblaje*, México, Facultad de Contaduría y Administración. UNAM, 1973, p. 4 y, entrevistas a Ilia Gil, actriz y directora de doblaje, Jorge Bárcenas, ingeniero en audio y Humberto Vélez actor y director de doblaje.

² Ignacio de la Mota, *Enciclopedia de la Comunicación (Artes, Ciencias y Técnicas)*, México, Limusa Noriega, v.2, 1994, p. 789.

³ Alejandro Ávila, *La Historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona, CIMS, (Libros de comunicación global), 1997, p. 56.

en dicha actividad, pero que algunas veces funcionan bien y hasta se descubre su talento para doblar.

Seleccioné la película de *Shrek*, además, porque como propuesta para cine infantil rompe con las clásicas imágenes de los cuentos, a las que está acostumbrado el público mexicano por lo ofrecido por *Walt Disney*.

También fue premiada con un Oscar en la categoría de mejor Animación Digital, siendo la inauguración de dicha categoría y la primera vez que participaban dos filmes de animación completamente digital, incluso los personajes asistieron en ese formato, como pudo verse al seguir la transmisión televisiva, eso fue lo sobresaliente en el año 2002 en la entrega de los premios Oscar.

Con esta investigación quise analizar la versión de doblaje en español para México de la película *Shrek*, empezando por describir la relación entre la comunicación y el lenguaje audiovisual que es el del cine y en este caso del cine de animación, ya que se divide en varios géneros. También me dí a la tarea de examinar el proceso histórico del sonido en el cine para comprender cómo surgió y cómo funciona para lograr explicar el origen del doblaje.

Al llegar a los orígenes del doblaje quise entender cómo y por qué surgió para después inspeccionar la evolución del doblaje en México, ya teniendo una panorámica de esa evolución, comencé a averiguar la manera en que es cuidada la versión en español de un filme. Así un objetivo con la investigación ha sido demostrar que la versión en español adquiere personalidad única como reflejo de un momento histórico lingüístico en nuestro país.

Teniendo la hipótesis de que el doblaje de voz permite contextualizar el relato a través del lenguaje sonoro y depende del país en el que se comercializará, para que se usen localismos o censure en doblaje de voz, para que refleje circunstancias culturales de ese país.

Para realizar esta investigación usé el método deductivo analítico, a través de sus recursos, bibliográficos, hemerográficos, videográficos, consultas en Internet, así como entrevistas a diferentes personalidades trascendentes del doblaje.

En el primer capítulo titulado: “La imagen y el sonido a través de la comunicación”, trato el lenguaje y la comunicación, el relato, la narración y el discurso, cómo se estructura el lenguaje, los tipos de lenguaje y en específico el lenguaje audiovisual.

El segundo capítulo “Sonido y doblaje en el cine”, me dí a la tarea de indagar exhaustivamente qué o cómo fue el antecedente del doblaje de voz, llegando hasta los orígenes del cine sonoro.

En el capítulo tercero, trato la evolución del doblaje, a partir de la década de los años 30 sus comienzos, cimentación, desarrollo sucesivo por décadas hasta nuestros días, lo que ha influido para que avance y llegue a ser lo que es hoy.

En el cuarto capítulo o final que es del análisis completo de la película *Shrek*, primero se observó el guión de la versión doblada para encontrar los términos usados y coloquiales, más comunes en el habla, luego se hizo la comparación con la versión original, es decir , el inglés y finalmente con la versión subtitulada en español.

Se eligieron frases o palabras que fueran ciertos localismos o llamaran la atención simplemente, dignos de ser comparados con el original y ver de qué manera, o en qué medida cambiaban al momento de ser traducidos en el doblaje o en subtítulaje, así observar si se altera el mensaje general de la obra o lo destruye como dicen los que detestan el doblaje.

1. LA IMAGEN Y EL SONIDO A TRAVÉS DE LA COMUNICACIÓN

El primer capítulo expone conceptos como lenguaje, lengua y habla sistemas de signos inseparables, pues usan los mismos recursos al buscar lo mismo: la comunicación; además son aprendidos por los seres humanos conforme se desarrollan física y psíquicamente en su círculo social, pero aquí los tratamos por separado para entenderlos mejor.

Además se analizan los cuatro elementos del lenguaje: signo, enunciado, texto y discurso, así como los tipos de lenguaje existentes para llegar a comprender uno más complejo, el audiovisual, el cual hace ver la evolución a la que ha llegado la sociedad para percibir a través de varios canales sensoriales complementarios en uno solo.

Vamos analizando el relato, la narración hasta llegar a entender el discurso, el cual nos interesa porque al ser una relación de ideas articuladas persiguiendo un fin o tendencia de su autor, buscan provocar algo a cierto público con su mensaje y, al observar un trabajo audiovisual, nos dejará un mensaje según el discurso de su autor.

Comprendiendo las particularidades de los conceptos y los elementos del lenguaje llegamos a generalidades como el lenguaje audiovisual y el discurso, que nos serán útiles para realizar el análisis del último capítulo.

1.1. Lenguaje y comunicación

El origen del lenguaje ha sido una incógnita motivadora de innumerables pensadores y científicos en diversas disciplinas y ciencias a lo largo de la historia de la humanidad, por ejemplo la lingüística, estudiaba el inicio del lenguaje como un apartado especial; la investigación filosófica, lo separó de ésta como objeto de estudio independiente a partir de la última parte del siglo XVIII, siendo así, existen relevantes y muy variadas teorías y explicaciones del comienzo del lenguaje; sin embargo no es objetivo nuestro plantear una nueva ni pronunciarnos por alguna otra.

Partimos de que el lenguaje y la comunicación han estado inherentes a la civilización humana en diferentes maneras y niveles de complejidad, su desarrollo ha sido social no individual, dando lugar además a la separación del género humano del reino animal, revelando su capacidad intuitiva e intelectual para comunicarse.

Un lenguaje es la facultad de comunicación del hombre; es la herramienta de la que se vale para expresarse, por lo tanto es cualquier recurso o forma sistematizada -y de innumerables posibilidades-, verbal o no verbal empleada por el ser humano para comunicar sus emociones, ideas o necesidades, para relacionarse con otros, o sólo para plasmar fantasías de su imaginación. Es independiente de la posición o estrato social al que pertenezca el individuo.

Un recurso o forma sistematizada, porque está dentro de un conjunto organizado de signos y señales que responden a determinadas normas de elaboración y composición entre sí mismas, para expresar algo a los semejantes, así el hombre las hace convencionales y las va adquiriendo dentro de su cultura, gracias a su propia necesidad de comunicación, la cual le permite relacionarse con el mundo y comprenderlo.

La comunicación es la razón de ser del lenguaje pero la esencia de éste es la representación: dichos recursos o formas pueden ser verbales o no verbales, pero siempre simbólicos, al representar algo por una señal o un signo (dibujo, imagen, gesto, sonido, movimiento o conducta, color, postura, entre otras cosas) que definirán el código en que se entablará la comunicación.

Formulada la codificación del concepto y expresada por alguien, otro sujeto semejante al percibir tal mensaje es consciente y comprende el o los símbolos codificados como representación y significación de algo más, así generará interpretaciones compartidas por los semejantes, y/o convenidas cultural y socialmente de acuerdo al tiempo y espacio en que existen, pero a su vez subjetivas, el cómo los decodifique dependerán de la biografía y experiencia del sujeto.

Al tratar de lenguaje salen a colación lengua y habla, como conceptos separados, esto es para comprenderlos mejor, pero son inseparables, ya que usan los mismos recursos y, persiguen el mismo objetivo, comunicar.

Lenguaje, lengua y habla, son sistemas de signos, aprendidos cada uno en los otros, simultánea y socialmente conforme se desarrolla física y psíquicamente el individuo dentro de su círculo social, estos se generan y articulan en el pensamiento de todo lo percibido con los sentidos.

Se denomina lengua al idioma vivo, a la manera única de hablar propia de un país, pueblo o región, caracterizándolo de otros, es su lengua materna. La lengua es determinada por tres factores, según Susana González Reyna (Profesora de la Facultad de Ciencias políticas y Sociales): el código, la raza y la cultura del grupo social; además dependerá de la geografía, del tiempo y del espacio para tener variaciones: horizontales, en dialectos; o verticales en lo conocido como jerga, argot y caló del idioma⁴.

El habla, es la expresión individual de la lengua -la lengua materna u otra(s) aprendida(s)- por selección y articulación de palabras (código ya establecido), para expresar algo que proyecte intelectualmente al individuo. También se le considera el medio indicado para la expresión poética, la cual aunque sigue ciertas normas, finalmente busca la estética⁵.

1.2. Relato, narración y discurso

El lenguaje tiene una estructura con la cual es comprendido y analizado, como se mencionó podemos encontrar cuatro elementos esenciales: signo, enunciado, texto y discurso⁶; estos se regulan bajo reglas de selección y combinación, por lo tanto su estructura no es ingenua ni al azar.

Signo, identifica/representa/designa algo distinto de lo percibido como tal; es en el lenguaje el elemento mínimo, dispuesto de sentido y valor -dados por el hombre, por lo tanto es arbitrario- en relación a otros diferentes, con

⁴ Susana González Reyna, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Trillas, 1988, p. 21.

⁵ Para este apartado se realizó una síntesis de otras varias fuentes consultadas como:

Ignacio de la Mota, *Enciclopedia de la Comunicación*, (Artes, Ciencias y Técnicas) México, Limusa Noriega, v. 2, 1994, p. 805.

Melvin De Fleur, *Teorías de la Comunicación de masas*, México, Paidós, 1991, p. 162.

J.B. Fages; B. Fery; P. Cornille, *Diccionario de comunicación*, Buenos Aires, Editor 904, 1977, pp. 137, 218.

Ignacio Méndez Torres, *El lenguaje oral y escrito en la comunicación*, México, Limusa, 1990, pp. 17, 22.

William Charles Morris, *Fundamentos de la Teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 36.

Pedro Montaner, Rafael Moyano, *Cómo nos comunicamos*, México, Alambra, 1993, pp. 26, 34.

⁶ Daniel Prieto Castillo, *Elementos para el análisis de mensajes*, México, ILCE, 1991, p. 23.

los cuales se combina y ordena en estructuras lineales subordinadas a principios generales y luego convencionales⁷.

Un signo lingüístico es una unidad psíquica, se asocia una imagen acústica, verbal o palabra (significante) y un concepto (significado). Esta imagen acústica no es en sí sólo el sonido material sino su huella psíquica, es decir, no es la designación de la palabra en sí a una cosa, -ya que el signo es arbitrario-, sino la representación psíquica evocada con la palabra. Es la interrelación de dos estímulos.

El significante, es lo captable por medio de los sentidos, su materia significante es verbal (lenguaje hablado o escrito, sistema Braille, etc.) o no verbal (imágenes, movimientos corporales, gestuales, etc.)⁸, Daniel Prieto la llama materialidad del signo⁹.

El significado, corresponde a la imagen conceptual o mental luego de la percepción sensorial del signo (estímulo aprendido o asociado), es decir la idea generada, por lo tanto no aparece a los sentidos. Y es normal que un significante provoque un sin número de significados o interpretaciones, debido al contexto donde es generado.

El enunciado puede ser una interjección, una palabra, una frase o una oración provista de sentido, construido en función de la intención del emisor, así, puede ser un enunciado en diferentes formas (disyuntivo, adversativo, consecutivo, subordinado, entre otras).

La comunicación o mensajes no se logran con enunciados aislados, estos van interconectados ya sea en un diálogo, una historia, o en algún género determinado como el cuento, la novela, entre otros; dicha combinación formará un *texto*, éste puede ser corto o largo como una publicación literaria en tomos, pero lo trascendente es el contenido y el sentido completo en él, descubierto por el lector/ perceptor.¹⁰

⁷ Ferdinand Saussure, *Curso de Lingüística general*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 79-80.

⁸ Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000, p. 462. Además para comprender y definir los conceptos de signo, significante y significado también se investigaron conceptos como señal, símbolo y código aunque algunos no están definidos en esta investigación y se consultaron fuentes como:

Alberto Merani, *El Lenguaje*, México, Grijalbo, 1980, p. 141.

Barbara J. O'Keefe, Delia G. Jesse, "Lenguaje y Comunicación" en *Comunicación Humana y Ciencias Sociales*, Barcelona, Mc Graw Hill, 1999, pp. 257, 270, 272, 266-267.

Edward Sapir, *El Lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 14, 29,31.

George Thompson, "El lenguaje y el pensamiento", en Roberto Peredo, *Introducción al estudio de la comunicación*, Teoría de la Comunicación 1, (Ediciones de comunicación), México, 1986, pp. 52, 204,

Wilbur Marshal Urban, *Lenguaje y realidad*, Argentina Ediciones tres tiempos, 1978, pp. 8, 27, 48, 50.

⁹ Daniel Prieto, *op., cit.* p. 48.

¹⁰ Helena Beristain *op., cit.*, p. 490 y Daniel Prieto, *op., cit.* p.45.

Se distinguen dos tipos de texto, según Daniel Prieto el *descriptivo-explicativo-valorativo*, por ejemplo el noticiario y el documental, generalmente en todo tipo de medio de difusión colectiva, y el otro es el *relato*, base por ejemplo para diversos géneros de cine, programas de televisión como series, telenovelas, dibujos animados, o historietas, cómics, fotonovelas entre otros.¹¹

El relato

El relato consiste en exponer una serie de acontecimientos, sucesos y datos, ya sea reales o ficticios pero relatables, cuenta una historia por medio de un narrador o bien por personajes, ya sea en una narración o en una representación teatral respectivamente. Se observa una situación inicial, luego los cambios por la sucesión de tiempos, (el presente y el pasado), y existe una relación causal (causa y efecto). El texto del relato puede no sólo ser escrito, sino oral o ambos a la vez, o en imagen. El relato es de gran interés para esta investigación.¹²

La narración

La narración es un tipo de relato (otros tipos son la descripción, el diálogo y el monólogo) que usa, precisamente, la técnica narrativa en uno o varios códigos y, al exponer, lo hace en continuidad o prosecución organizada, dentro de un contexto establecido.

La narración puede estar incluida en cualquier texto, de ahí que se nombren así generalmente a cualquiera de los diversos géneros literarios: epopeya, novela, cuento, fábula, leyenda, mito y, en los no literarios: que son géneros periodísticos: notas informativas y de carácter histórico, columnas, reportajes, redacción de entrevistas, crónicas y reseñas periodísticas. En el teatro del mismo modo tiene un lugar especial aunque no superior a éste. Es el proceso discursivo más empleado.¹³

¹¹ *Ibid.* p. 46.

¹² Antonio Prieto, Yolanda Muñoz, *El Teatro como vehículo de Comunicación*, México, Trillas, 1992, p. 37; Helena Beristain, *op., cit.*, p. 424; Ignacio de la Mota, *Diccionario de Comunicación audiovisual*, México, Trillas, 1998, p. 407; José Ignacio Martínez Souza, *Diccionario de información, comunicación y periodismo*, Madrid, Paraninfo, 1992, p. 452; Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM, Árbol Editorial, 2001, p. 34.

¹³ *Vid.* Ignacio de la Mota, *op., cit.*, pp. 321-322, Ignacio de la Mota, *op. cit.*, p. 942; J.B. Fages, *op.,cit.*, p.110; Norma Román Calvo, *op., cit.*, p. 49.

El discurso

Del latín *discurrere*, correr en todos los sentidos, discurso se usa como sinónimo de:

*Alocución, arenga, perorata, disertación, soflama, plática, prédica, oración, alegato, sermón, charla, panegírico, apología, homilía, conferencia, palabra, oratoria, invectiva, apostrofe, amonestación, diatriba, razonamiento, reflexión, raciocinio, inferencia.*¹⁴

En sí es el lenguaje puesto en acción; aquí trabajamos con discurso como una relación de ideas articuladas o razonamientos que en conjunto tiene/deja un texto, obra o imagen, por los fines o tendencia que tenga su autor con éste.

Puede encontrarse calificado por la elaboración o fines de su mensaje: discurso improvisado, cultural, propagandístico, político, artístico, argumentativo, científico, entre otros; se puede tipificar según dónde se observe, lea o escuche: discurso del cartel, de la pintura, de la obra teatral, del cómic, de la escultura, de la novela, etc. Otras veces se menciona para saber quién lo expresa: el discurso de los estudiantes, del poder, del arrepentido, de la Historia, del deporte, en fin.¹⁵

La tendencia es esencial en el discurso y está de acuerdo a los fines del mensaje, por lo tanto cuando se quiere estructurar o analizar un discurso, es necesario saber los lineamientos básicos según su tendencia y los fines de quien lo escriba, diga, realice o exprese, porque de acuerdo a eso será el lenguaje que ocupe.¹⁶

¹⁴ Fernando Corripio, *Diccionario de sinónimos y antónimos de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 1998, p. 399.

¹⁵ *Vid.*, Alberto Merani, *op., cit.*, pp. 125, 145; Ignacio de la Mota, *op., cit.*, p. 161; Ignacio de la Mota, *op., cit.*, p. 150; Ignacio Méndez Torres, *op., cit.*, p. 107; Helena Beristain, *op., cit.*, p. 154.

¹⁶ Además de la bibliografía citada se consultó para complementar todo el apartado anterior:

Pedro Montaner, Rafael Moyano, *op.,cit.*, pp. 30, 40.

Oswald Ducrot, Jean Marie Shaeffer. *Nuevo diccionario enciclopédico de las lenguas*, Madrid, Arrecife Products, 1998, p. 238.

Víctor Claudin , Héctor Anabitarte, *Diccionario General de Comunicación*, Barcelona, Mitre, p. 186.

Eileen Mc Entee, *Comunicación oral para el liderazgo en el mundo moderno*, México, Nueva Imagen, 1977, p. 41.

1.3. Tipos de lenguaje

El lenguaje es una capacidad humana con variables posibilidades, por tal, existen varios tipos¹⁷:

Lenguaje oral

El lenguaje oral o hablado, se considera como uno de los más completos, y principales porque al ser evocado con sonidos articulados emite información compuesta por varias formas de detalles con suma relevancia: entonaciones con una gama infinita (de suma importancia para el doblaje), intensidades, pausas y la misma respiración de quien lo dice, indicadores del estado de ánimo o emocional del emisor al momento de dar el mensaje, o de la trascendencia del significado de las ideas transmitidas y, otra forma es la mímica, gesticulaciones, ademanes expresivos o enfáticos de las ideas o emociones emitidas.

Antiguamente, su desventaja fue la fugacidad, al ser escuchado por única vez se perdía exactitud en la información al ser alterada por diversos factores; ahora puede guardarse en grabaciones tanto de audio como de video.

Lenguaje escrito

El lenguaje escrito es igualmente completo que el oral, e incluye la constante ventaja de la permanencia en el tiempo y en el espacio, al quedar registrado (libros, revistas, periódicos, informes, cuadernos, folletos, en archivos de computadoras, entre otros innumerables). Puede transmitir cultura, arte (Literatura), información, conocimientos, la Historia misma y, de una generación a otra o muchas otras más y tan diversas.

El lenguaje escrito es más preciso y menos repetitivo, mediante el uso de un amplio vocabulario, según la intención que desee puede provocar la más profunda emotividad por su significado, de ahí que su construcción requiere más cuidado, por ejemplo usa conjunciones para articular ideas, o bien puede hacer una fina selección o diseño de la tipografía (letrografía).

Lenguaje verbal

Estos dos tipos anteriores se entienden también como lenguaje *oral-articulado* o *verbal* (como nos referiremos en adelante), la forma más

¹⁷ Tomado básicamente de Daniel Prieto, *op., cit.*, pp. 42-89 y complementado con la bibliografía enlistada en los apartados anteriores.

directa, frecuente y plena de la comunicación del hombre, también es la más compleja y es usada como modelo para analizar cualquier otro tipo de lenguaje por lo tanto la más estudiada y desarrollada en cuanto a investigaciones.

El lenguaje verbal está constituido de palabras pero no independientes, sino dentro de enunciados que a su vez componen elementos interconectados unos con otros, para estructurar formas precisas que expresen algo coherente, inteligible cuando sea hablado/escrito (codificado), y más tarde escuchado/leído (decodificado) para ser interpretado adecuadamente.

Cuatro elementos son esenciales en un lenguaje, y se toman en cuenta para un análisis: el signo, el enunciado, el texto y el discurso.

Un lenguaje puede ser de uno u otro tipo, nivel o uso, en función de quién y cómo lo usa, a quién lo dirige, y para qué. Por ejemplo si alguien quiere dirigir su mensaje a determinado público receptor, en circunstancias sociales específicas, puede valerse del lenguaje identificado en varios niveles: formal, coloquial y vulgar.

El nivel *formal*, consiste no en la seriedad o “formalidad” de la situación en que se exprese, sino del vocabulario adecuado (técnico o especializado) y en la construcción sintáctica, por ejemplo el lenguaje científico usado por investigadores al tratar sobre su trabajo profesional, cuando no hablen de éste hablarán en el nivel coloquial.

El *coloquial* es el nivel informal o conversacional, se usa cotidianamente por todo ser humano, sin seguir estrictamente las reglas gramaticales, o ignorándolas algunas veces conforme el sujeto se haga entender y/o le comprendan. Se caracteriza por ser flexible y aceptar incontables reemplazos en lo fonético y en lo gráfico de acuerdo al sentido común, sin que se afecte el significado.

En ocasiones se suscitan malos entendidos por no entender o tener los referentes informales del emisor, tales como barbarismos, o neologismos y entre otras evasiones a las reglas gramaticales, es él (emisor) quien inicia la comunicación, y si ésta se busca efectiva, se recomienda por Susana González Reyna, no recurrir precisamente al nivel formal, simplemente practicar la lengua coloquial, cuidando exactitud y coherencia en lo que se diga.

El nivel *vulgar*, ignora cualquier regla formal o modalidad artística, es del que se vale un grupo social para comunicarse, se asocia aunque no es determinante de las personas con educación académica escasa. Algunas veces se usa para caracterizar a ciertos personajes en teatro o literatura, y

hasta es la forma en que algunos autores quieren transmitir sus sentimientos.

Según los usos acostumbrados del lenguaje pueden ser *informativo*, cuando se quiere dar a conocer algo, pensamientos, emociones o sucesos sociales, su enunciación es precisa; *expresivo* si se quiere transmitir o exaltar emociones en alguien u otros, muy diferente a sólo informar nuestro estado de ánimo, por ejemplo están las canciones y la poesía; y finalmente el uso *directivo*, éste es para pedir se haga o deje de hacer algo, lo usan los maestros, los padres, los jefes o los anuncios comerciales. Cada uso obedece a un propósito, el cual fija el contenido, sin embargo suelen estar juntos dos o tres usos a la vez¹⁸.

Otro de uso informativo puede ser el lenguaje silbado, de las islas Canarias y de los mazatecos al norte de Oaxaca, es un tipo definido de lenguaje, aprendido por habilidad y necesidad para cumplir su objetivo, la comunicación y aún es usado, entre los comunicantes, saben y entienden bien cómo decodificarlo por los sonidos, tiempos, etc.

Existen otros lenguajes que además de poner en común a la gente aportan información para realizar análisis de mensajes ya sean verbales, visuales y verbal-visuales, como son el lenguaje icónico (visual), el lenguaje verbo-icónico (verbal-visual), o simplemente para deleitar y exaltar emociones como es el lenguaje auditivo, en esta investigación me interesan los tres anteriores además del verbal, ya que el doblaje de voz se nutre de estos; también están el lenguaje mímico, el postural, objetual ambiental, del vestido y de las ceremonias, igualmente vinculados a los tipos de análisis, pero menos relevantes, para mis fines.

Lenguaje Icónico Visual

El lenguaje icónico (visual) es, como su nombre lo indica el que se percibe por la vista, pero capaz de llegar a los demás sentidos, comprende todo el universo de la imagen, desde lo escrito o no escrito, y estático como la fotografía, la pintura, el cartel, el dibujo, el esquema, el mapa, la diagramación, hasta todos los anteriores en la más sofisticada técnica, además todas y cada una de las posibilidades brindadas por las imágenes en movimiento, del cine o la televisión.

A diferencia del lenguaje verbal es difícil tipificarlo debido a sus innumerables combinaciones y sinfín de recursos, pero puede conmovir con más contundencia que la palabra misma, ya que directamente puede

¹⁸ Susana González Reyna, *op., cit.*, pp. 24-36.

suplantar, esconder o presentar la realidad como veracidad, porque uno mismo está percibiendo imágenes reales.

Lenguaje Verbo-Icónico

El lenguaje verbo-icónico (verbal-visual) tiene que ver con las relaciones entre el hablado/escrito y el visual, de acuerdo cómo se estén presentando al emitir un mensaje; Daniel Prieto hace notar la no complementariedad de lenguajes como insisten algunos autores, puesto que existen más bien diferentes composiciones entre ellos, por ejemplo una tipografía sirve bien como imagen, el caso del cómic, de logotipos, o puede ser que un texto dé a la imagen un sentido disímil al original, el caso de revistas, periódicos y noticiarios tendenciosos y amarillistas.

Lenguaje Auditivo

Es aquél que sólo puede ser escuchado, es decir, se dirige al sentido auditivo, por lo tanto puede ser verbal y además no verbal, así, comprende mensajes oral-articulados, interjecciones, música y sonidos de todo cuanto los produzcan, conocidos como efectos, para componer, crear y recrear ambientes en radio, cine y televisión.

Lenguaje Mímico

Lenguaje mímico o gestual, es importante auxiliar del oral-articulado, -por eso lo explicamos un poco más- pero resultaría incompleto de estar solo y querer decir lo mismo que el oral, le faltarían los matices emotivos de la entonación, aun cuando se apoye en gestos. En éste entra el lenguaje de los sordomudos, también conocido como de signos

1.4. Lenguaje audiovisual

La comunicación de masas caracterizada por la multiplicación de mensajes transmitidos a través de medios masivos de comunicación de manera pública y generalizada, representa la síntesis de todos los demás tipos de comunicación del hombre, apoyados de suficientes y variadas extensiones con una apropiada organización y especialización de la sociedad para extender su capacidad comunicativa ilimitadamente, puesto que se advierte la capacidad y habilidad intelectual del ser humano, en

una palabra: *evolución* para percibir por varios canales sensoriales, complementarios y unificados en uno solo.¹⁹

El término audiovisual ha sido utilizado a partir de 1930, primeramente por los norteamericanos luego del nacimiento del cine sonoro, posteriormente *audio-visuelle* se utilizó como adjetivo en Francia²⁰; extendido mundialmente, ahora se aplica no sólo a medios masivos de comunicación, donde hay una estricta coordinación automática entre imagen y sonido: cine, televisión, multimedia, -los que interesan para los fines de esta investigación-, también a otros procedimientos empleados por la pedagogía moderna, en oposición a los de texto impreso, para activar lo sensorio audiovisual y no sólo lo psicomotriz en los individuos.

El lenguaje es un sistema de signos y bajo el término también se designa y usa como tal al de instituciones sociales, de estructuras psíquicas, medios de comunicación no lingüísticos: como el lenguaje silbado, el del arte, el de las matemáticas y de otras tantas y diversas ramas de la ciencia, entre otras innumerables formas de simbolismos ya que se convierten en un código sistematizado con reglas definidas; la evolución de los medios y sobretodo radio, cine y televisión, originó que se relacionaran dos lenguajes para formar uno solo.²¹

Anteriormente ya mencioné los lenguajes visual y auditivo independiente uno de otro, ahora se trata del lenguaje audiovisual. Como explica Daniel Prieto, se tratan de lenguajes no complementarios, ya que cada uno tiene características, expresividad, código y canal o sentido específico al cual se dirige cada uno para ser percibido.

Imagen y sonido sí se compensan, se equilibran de acuerdo a una misma acción de comunicación, escena o secuencia, ya que cobran una trascendencia diferente al interactuar juntos, ejercen influencia uno sobre otro y se fortifican mutuamente, sin que uno sea superior o valga más que el otro; al combinar, unificar, armonizar, sincronizar y suceder sonidos (voz, música, efectos) e imágenes fijas/en movimiento para transmitir, conservar, reproducir y amplificar un mensaje totalmente nuevo, audiovisual, el cual por medio de vista y oído se percibirá en movimiento, con volumen, forma, tamaño, proporción, imagen, duración, ritmo,

¹⁹ Además de la bibliografía que será citada en este apartado para complementar se consultaron los siguientes títulos: Charles Wriqth Mills, *Comunicación de masas*, México, Paidós, 1999, p. 15; Daniel McQuail, *Sociología de los medios masivos de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1979, p. 22; Eulalio Ferrer, "Comunicología aplicada. Antecedentes y fundamentos de una idea nueva" en *Cuadernos de Comunicación*, México (Junio-julio 1979), p. 12.

²⁰ Guillermo Tenorio Herrera, *Elementos básicos para el estudio, análisis y crítica de la televisión mexicana*, Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1977, p. III 4.18.

²¹ Ignacio de la Mota, *Diccionario de Comunicación Audiovisual*, pp. 281-283.

intensidad y sonido en diferentes planos y composiciones ambientales y, por añadidura causará algún efecto emocional o psíquico en quien lo perciba.²²

Hay que entender que la percepción no es un proceso instantáneo, algunos de sus estadios son rápidos y otros lentos, pero el análisis de la información se va dando invariablemente en el tiempo mientras dura la percepción.

Al enfrentar un mensaje audiovisual, la visión tiende a ser más esforzada que el oído, pero más hábil espacialmente, ya que pone atención en el espacio que explora en ese tiempo preciso, los ojos están en constante movimiento, y aunque esto mismo puede variar la información recibida por el cerebro para su análisis, no deja de ser inmediata, simultánea, y se logra mediante un mínimo de esfuerzo, asimismo de concentración.²³

El oído es más hábil temporalmente, sin embargo la escucha no es simultánea; el oído encuentra una línea o un punto del campo de escucha, lo recoge y lo aísla, siguiéndolo en el tiempo; además escucha por cortos períodos, así lo percibido a través de él es memorizado en breves síntesis de dos a tres segundos de la evolución del sonido, formando unas llamadas *Gestalt globales*. Mientras pasan esos segundos el sistema oído-cerebro, realiza minuciosa y metódicamente, una encuesta de detalles precisos y característicos para reunir un informe global del evento formulado periódicamente.²⁴

²² Jaime Goded, *Cien puntos sobre la comunicación de masas en México*, México, J. Pablos, 1985, p. 145.

²³ Olivia Pineda Arzate, *Gramática Visual: Lectura de la Imagen*. Tesina de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1997, p. 68.

²⁴ Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 105.

2. SONIDO Y DOBLAJE EN EL CINE

En este capítulo se hace un recorrido cronológico del proceso inicial del sonido en el celuloide, cómo evolucionan los inventos y cómo se dieron competencias entre sus creadores y hasta entre continentes, concluidas finalmente con tratados que beneficiarían económicamente a los dueños de las patentes y no a sus creadores.

Igualmente en cronología se llega al origen del doblaje, acontecido en Francia para luego comenzar en otras partes del mundo antes de llegar a México.

2.1. El Proceso inicial del sonido en el celuloide

Toda la trayectoria evolutiva anterior al cine propiamente, había ido perfilando un lenguaje, y un medio audiovisual; desde el espectáculo de la linterna mágica, -predecesora más cercana-, se acompañaba de música, efectos sonoros y explicador(es), charlatán(es) o speaker(s) que daban vida a las imágenes de estos espectáculos. El cine usó la misma fórmula, es decir, había nacido requiriendo voz y sonido, que se expresaba de manera asincrónica.

El cine mudo y el sonoro comparten cronología y hasta con otros avances tecnológicos, como el micrófono o transductor (1827), básico para el teléfono(1876) y la radio(1899), que convertía al sonido en impulsos eléctricos, otros más como el disco (1888), y otros tantos creados *ex profeso* para apoyar el desarrollo del cine mudo y sonoro.

Se entrecruzan fechas, invenciones/aparatos e inventores, como Thomas Alva Edison (1847-1931), incansable creador, precursor, empresario, promotor y visionario; los mismos Lumière, Méliès y Pathé.

Entre todo este desarrollo, dos fueron los problemas constantes a resolver cuando se usó el sistema de grabación en rodillo o discos para la sonorización del cine: la sincronización imagen/voz y la amplificación del sonido.

El inicio del gramófono fue a finales del siglo XIX (1897)²⁵, con el que se posibilitaría el registro, archivo y reproducción de la música y la voz. En 1877, Edison patenta su fonógrafo (*Tinfoil*),²⁶ un aparato que permitió grabar y reproducir el sonido (sería antecedente del tocadiscos); A la mitad del mismo año se da a conocer el *Kinesiographe* (Kinesiógrafo) por Wordworth Donisthorpe, una composición rudimentaria de un fonógrafo y una tira de papel con imágenes fotográficas montadas.

Edison ya tenía esa idea (no se sabe si fue anterior, simultánea o influida por el kinesiógrafo de Donisthorpe), pretendía crear un fonógrafo óptico, tomando como base su cilindro fonográfico, que al grabar y reproducir el sonido hiciese lo mismo pero asociándole también imágenes.

²⁵ T.K. Derry Trevor I. Williams, *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900 (II)*, México, Siglo XXI, 1982, 6º ed., v.3, pp. 985-986.

²⁶ Jordi Pons i Busquet, *El Cine. Historia de una fascinación*, Barcelona, Fundació Museu del Cinema. Col·lecció Tomàs Mallol, Adjuntament de Girona, Àmbit Serveis Editorials, 20001, p.171, donde pone como fecha de la patente el año 1877, también Trevor I. Williams, *A History of an Invention*, Milan, Checkmarkbooks, 1987, p.241 y sólo una fuente diferente data un año más tarde, 1878; *cfr.* Robert Allen y Douglas C.Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, (Comunicación Cine Nº 70) 1995, p. 166.

En 1886 surge el cilindro de cera y Heinrich Hertz, demuestra la existencia de ondas electromagnéticas. Luego en 1888 se crea el disco plano; Eastman Kodak pone a la venta sus cámaras con película sensible de celulosa y, para esa fecha, ya había estado trabajando el colaborador y gran apoyo de Edison, William Kennedy-Laurie Dickson (1860-1935) en el intento combinado de aparatos y, en octubre de 1888²⁷ presentó un aviso previo de solicitud de patente llamado *cáveat*, sólo que no hubo buenos resultados.

Edison encomendó a su valioso colaborador W. Kennedy-Laurie Dickson estudiar sobre un prototipo de fonógrafo óptico, un aparato basado en un cilindro rotante recubierto de material sensible, sobre el cual serían registradas muchas imágenes pequeñísimas tomadas rápidamente de modo tal que, una vez fijadas podrían ser visualizadas por una persona a la vez por medio de una lente.²⁸

Méliès, recurriría a la realización de efectos sonoros, empatándolos mientras se daba la proyección de su cámara tomavistas, a manera de espectáculo teatral. Pathé, por su lado, cuando se inició con el negocio del cine ambulante, llevaba también un fonógrafo de Edison (adquirido a plazos) y organizaba audiciones públicas de grabaciones cortas, (canciones, arias, monólogos, etc.) hechas caseramente y contaba con auriculares, unos tubos flexibles conectados al aparato; doce personas escuchaban simultáneamente. También trató de empatar imágenes y sonido sin lograr sincronía alguna. Los avances continuaron.

En 1889, Edison viaja a París, a la Exposición Internacional de París y, se interesó en los inventos del *Fusil fotográfico* de Etienne-Jules Marey y la *secuencia fotográfica* de Eadweard Muybridge, a quien ya conocía: Ahí trató a Emile Reynaud (quien dará inicio ese mismo año al dibujo animado, que por diversas vicisitudes destruiría su invento de animación en 1913) con su *Teatro óptico*. Edison también conoció al alemán Ottomar Anschütz presentando una vez más y en venta su *Elektro-tachyscop*,²⁹ estos últimos pertenecientes a los antecedentes del cinematógrafo.

²⁷ A este aparato combinado, Francisco Peredo le llama *Kinetófono* y especifica que 1888 es el año de invención. Vid. Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, CISAN, CCyDEL, 2004, p. 44; en las demás fuentes consultadas sólo mencionan el logro del invento sin darle nombre específico, hasta que en fechas posteriores surgen otros aparatos de Edison más evolucionados, y que sí son nominados específicamente -como se verá más adelante-.

²⁸ Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière*, México, Dirección de Actividades Cinematográficas-UNAM, 1993, p. 222.

²⁹ El invento de O. Anschütz ya había sido presentado y descrito en la prensa especializada al finalizar 1887, en 1889 se había puesto a la venta en EUA, por lo tanto Edison lo conocía antes de ir a París y posiblemente ya lo hubiese adquirido, era notoria cierta influencia del *Elektrotachyscop* en el invento de Edison, pero él sólo acepta la influencia de Marey Muybridge en una entrevista en 1894 donde presenta el *Kinetoscope*. *Ibid.* p. 223.

Luego de ese viaje, Edison modifica su proyecto, retomando también la película de Eastman; en el laboratorio de Edison en West Orange, Dickson hace otro intento de sincronización el 6 de octubre de 1889, con un visor individual de películas, llamado *Kinetoscope* (*kinetoscopio* o *cinetoscopio*),³⁰ corrió una película de 17 metros de largo sobre un ocular, a estas imágenes empataron el sonido de un fonógrafo y a la cámara tomavistas nacida con este visor le denominaron *Kinetograph*; Edison y Dickson los patentaron en 1891.

En el año 1892 comienza la producción fonográfica en serie. Por otro lado en Francia, Georges Demenÿ (asistente de Marey), pretendiendo ser más hábil para el negocio que su maestro, presenta ese año un modelo de fonógrafo de cilindro, quizá ignorando la existencia del intento fallido de Edison-Dickson, o bien para pasar sobre el mismo, se trataba del *Phonoscope*, que necesitaba de la *cronofotografía* de Marey para tener qué proyectar, así que no era mejor y pasó sin trascendencia alguna para el sonido, pero Demenÿ logró constituir –aunque no duró mucho tiempo- la *Société Française du Phonoscope*, con socios inversionistas para comercializar su aparato.

Edison y Dickson en 1893 desarrollaron los *Peepshow Parlors*, mejorando la combinación Kinetoscopio-fonógrafo. En 1894 Edison abre el *Kinetoscope Parlor* un sitio en Broadway, Nueva York, donde proyectaba las diminutas imágenes en sus aparatos individuales, vistas por una persona a la vez; el año siguiente sus competidores empezaron a proyectar para muchos por función, gracias a una pantalla de gran dimensión, el *Panoptikon*.

En 1895 Demenÿ, cedió los derechos de su *Phonoscope*, a Léon Gaumont, quien lo comercializaría como *Biographe* o *Bioscope*, para dar batalla al cinematógrafo Lumière. Edison trató de superar la competencia, pero ésta era fuerte y apremiante, así que su más rápida y mejor decisión fue adquirir en 1896 la patente del *Vitascope*³¹ que era sólo un proyector.

En 1898 en Francia, Auguste Baron³² patenta el *Grafofonoscopio*, un sistema desarrollado, para registrar y reproducir al mismo tiempo las

³⁰ Hay obras donde llaman de distinta forma a este aparato aunque no datan el año específico de creación; por el contexto deduzco que se trata del mismo *Kinetographe* y no de su anterior invento (*Kinetófono*), sólo depende dicha variación de la traducción de cada obra: *Cinetófono; Cinefonógrafo de Edison*, en R. Allen y D. Gomery *op. cit.*, p. 156; *Kinetophone* (1913) en José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, p. 308.

³¹ El *Vitascope* era invención de Thomas Armat, quien fue convencido-obligado a ceder la invención, asegurándole la distribución del aparato y el respaldo del renombre de Edison, además de no ser perseguido por el pago de uso de la película perforada del mismo Edison.

³² Este apellido aparece como *Burnou* en Jean Mitry, *Estética y Psicología del cine. 2. Las formas*. México, Siglo XXI, 1978, p. 99 y como *Buraou* en José Luis Sánchez, *op. cit.*, p. 309.

escenas animadas y sus sonidos, con una frecuencia de veinte imágenes por segundo. Su programa presentaba *Madame Baron comment le film parlant cent pour cent* y *Le songe d'Athalie*, pero no repercutió y simultáneamente aparecieron otros proyectos.

Durante la Exposición Internacional de París del año 1900, se presentaron el *Phono-Cinéma-Théâtre* de Clement Maurice y Henri Lioret, sus pequeñas escenas habladas y cantadas atraían al público con el slogan: “visiones animadas de artistas célebres”, es decir, de los más renombrados de la época. Estas cortas películas se registraban en dos fases, primero se producía el disco en el fonógrafo, emitiendo la voz cercanamente a la bocina; luego el disco resultante, se colocaba en un reproductor y el actor debía repetir en ritmo y compás de lo grabado ahora frente a la cámara, muy parecido a lo que sería años más tarde el play back. También se presentó el *Telégaphone*, de Valdemar Poulsen, (antepasado del *Magnetophone*).

A lo largo del inicio del siglo XXI, en la primera década, surgen diversos sistemas eléctricos que podían incorporar directamente sobre la película el registro sonoro, en diferentes países de Europa y en EUA, sin fechas determinadas según varios documentos bibliográficos, esto porque no lograron trascender más allá de la etapa experimental, por ejemplo en Alemania trabajaron en ello, Oskar Messter, Ferdinand Duskes y existió el *Seeberófono*, de Guido Seeber. La empresa *Deutsche Grammophon* inventó el *Auxetófono*, un sistema de amplificación de sonido; en Gran Bretaña el *Cinéfono* (marcó influencia en los de EUA), el *Viváfono* y el *Animatófono*; en Italia los investigadores fueron Baraggiolo de Génova y Pietro Pierin; en EUA, el *Cameraphono* de E.E. Norton y el *Synchroscope* del alemán Greenbaum.

En el año 1901, fue cuando Léon Gaumont presenta un sistema de sincronización por circuito eléctrico. Por otra parte el *Phono-Cinéma-Théâtre* se mejora y se producen con regularidad pequeñas cintas cantadas. Este año surge el sonido óptico, con el *fotographono* de Ernest Ruhmer (en Alemania), él experimenta con la célula de selenio, emplea la célula fotoeléctrica diseñada por Bell (1873), sólo tiene dos inconvenientes al proyectar: bajo volumen, que se salvaba con auriculares para los espectadores y otro, es la lentitud de transformación de variaciones luminosas en eléctricas, lo cual provocaba el efecto de *inercia del selenio*.

El 7 de noviembre de 1902 L. Gaumont presenta a la Sociedad Fotográfica, un retrato parlante -o viviente- sucediendo las ideas de Demeny; se trataba del *Chronophone (Cronófono)*³³; Gaumont le daba suma importancia a la

³³ “Retrato Parlante,” así es llamado por Giuseppe Lo Duca vid. en *Historia del cine*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963, p. 64. ó “Fotografía Animada” en Virgilio Tosi, *op .cit.*, p. 277; otra fuente lo llama *Cronófono* desde

expresión hablada, por lo tanto al fonógrafo, al que consideraba como el más delicado de los órganos, el menos imperfecto y por lo tanto el que debía dirigir toda la marcha, ya que lo había combinado con un cinematógrafo. Se sabe de las patentes del alemán Oskar Messter, de 1903 a 1906 para la sincronización fonocinematográfica, pero aún fueron de poca fidelidad.

En Gran Bretaña el ingeniero Eugène A. Lauste (1857-1935) deja las investigaciones de sincronización mecánica proyector/fonógrafo y, en septiembre de 1904 da paso al registro del sonido sobre la película, al lado de la imagen a un mismo tiempo; es la primera vez que se aplica el "...método de registro fotoeléctrico (Cámara de gas de König unida a una membrana acústica que hacía oscilar un haz luminoso)".³⁴

En abril de 1905 Henry Joly, asociado con el fotógrafo Mendel, patenta un sistema de registro fonográfico por medio de la luz, desviando el haz luminoso con un espejo oscilante unido a una membrana acústica. En noviembre el físico alemán Arthur Korn, perfecciona el oscilógrafo de espejos, *galvanómetro*. Este mismo año Gaumont ya grababa espectáculos de vodevil norteamericano y presentaba los cortometrajes ahí mismo en EUA.

Se obtiene la primera grabación –todavía no satisfactoria– en banda de celuloide (1906), por un “colaborador” de Edison, Eugène A. Lauste ³⁵quien había inventado el sistema de grabación de sonido, en la misma banda de celuloide dos años antes (1904), sin embargo no le dieron trascendencia ya que la banda sonora ocupaba gran parte de la tira de celuloide.

En 1907 Léon Gaumont presenta otro sistema pero de amplificación de aire comprimido, el *Elgéphone*, (L.G. sus iniciales). Lee De Forest (1873-1961 ó 1964), físico norteamericano, uno de los mejores pioneros del cine sonoro, antes lo había sido de la radio, de la cual era llamado el Padre, no obstante su contribución, nunca fue tomada en cuenta por la industria de la época. Desde su juventud se interesó por la electricidad y logró avances en propagación de las ondas electromagnéticas, él inventó y patentó en 1907 el *Audion Tube*, o *Vacuum amplifying tube*, (*Audion amplificador*) era

esa fecha *cf.* René Jeanne; Charles Ford, *Historia Ilustrada del cine 2*, Madrid, Alianza 1984, p. 339; José Luis Sánchez Noriega en *op.cit.*, p. 308 afirma que es hasta 1907 la presentación de éste con el nombre de *Elgéphone*, y cambió al nombre de *Cronófono* luego de perfeccionado. El *Cronófono* era un proyector cinematográfico conectado a dos fonógrafos cercanos a la pantalla, pero perdía toda sincronía, además su sistema de amplificación nunca fue óptimo.

³⁴ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 99.

³⁵ Tal vez para esa fecha, Edison lo habría invitado a asociarse con él, ya que contaba con prestigio, instalaciones y desarrollo científico en su laboratorio; era sabido que a eso recurría Edison con aquellos sobresalientes en el ramo; no hay ninguna otra fuente que explique o asegure esa colaboración, sólo Homero Alsina así lo declara en *Historia del cine norteamericano I. Desde la creación al primer sonido. (1893-1930)*, Barcelona, Laertes/Kaplan, 1993, p. 161.

una válvula tríodo amplificadora, la cual detectaba y amplificaba las ondas sonoras, resolviendo precisamente ese problema para las grandes salas cinematográficas. En la década de los años veinte él tomará más fuerza para promover su invento, explicaré más adelante.

En 1908, Lauste continuó probando, así, reemplazó la cámara de König por la célula de selenio para el registro fotoeléctrico, perfeccionando el sistema de Rhumer, al aplicar el oscilógrafo de Korn, lograba la sincronización con el galvanómetro y, a su vez resolvía la inercia del selenio, sin embargo no lograba aumentar el volumen. Hasta diciembre de 1910, Lauste realizará los primeros registros fotoeléctricos favorables, fuera de De Forest.

Por su parte Nicola Magnifico patenta en 1908, un sistema con ese avance reciente y similar, pero que nunca se supo más de él; era combinación del de Lauste y de Joly, así lo describía su autor:

Sobre la película, la palabra deja su imagen en claroscuro, con la forma de una línea sinuosa. Se obtiene nuevamente la palabra registrada por medio de una célula de selenio (que reemplaza aquí la célula fotoeléctrica) y de altavoces.³⁶

En el Barrio de Sans en Barcelona, España, alejado de los avances técnicos de sonorización, el director catalán Fructuoso Gelabert realizaba una prueba de su inocente ingenio por sonorizar su película *Los Competidores* (1908) durante la proyección.

Mientras Gaumont, en el verano de ese año ya empezaba a promover comercialmente su cine sonoro, alquiló el Teatro del Gymnase, para dar funciones durante dos meses; el 27 de diciembre de 1910 presenta oficialmente a la Academia de Ciencias su *Cronóphone o Elgéphone*, orgulloso de la supuesta sincronía, nada satisfactoria en realidad, luego de la proyección el profesor de Arsonval apareció en la pantalla diciendo:

El cinematógrafo para nuestro ojo registra el recuerdo de un momento, el fonógrafo para nuestros oídos graba el recuerdo de la palabra. Realizar la unión perfecta de dos instrumentos es reconstruir el recuerdo de la vida misma.³⁷

En marzo de 1911 comienza a dar funciones regulares en el “Gaumont-Palace”, el programa comprendía un pequeño filme hablado o cantado.³⁸

³⁶ René Jeanne; Charles Ford, *op. cit.*, p. 339.

³⁷ Rosa Agost, *Traducción y doblaje: palabras voces e imágenes*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 42.

³⁸ Francisco Peredo indica el año 1912, en que Gaumont presentaba escenas de ópera y operetas. Francisco Peredo, *op. cit.*, p. 44.

A México llega un *cronófono de Gaumont* en 1912, traído por un supuesto ayudante suyo, quien realizó una presentación en junio de ese año en el Teatro Colón, anunciado como “*Gaumont Parlante*”, pero sólo desvirtuó el invento y la sincronía prometida, el tipo realmente desconocía su funcionamiento, sólo buscaba el dinero de las entradas, el público se decepcionó y el aparato quedó encerrado en el sótano del teatro hasta 1917.³⁹

En 1913 Edison ya producía sus películas parlantes, aunque antes había visto negocio en la venta de los equipos individuales cambió de giro, no obstante este año fue el de su retirada en la sonorización, pues nunca consiguió superar los dos principales problemas de la misma (amplificación y sincronización de imagen-sonido), sin embargo se había encargado de notificar lo contrario y de que en sus laboratorios habían logrado aumentar la sensibilidad del micrófono de grabación⁴⁰, todo para persuadir a una cadena de vodevil (la *Keith-Albee*) de que probase su *Kinetophone*; y sólo logró permanecer apenas dos semanas, el público descubrió la mentira del supuesto avance.

Era 1914 y Gaumont, casi había cesado su producción de fonoescenas, las cuales requerían de gran inversión para material y personal, los demás dueños de las salas no querían gastar. Daría inició la Primera Guerra Mundial a fines de julio, el futuro era incierto y no se sabía nada de sus realizaciones, ni de investigaciones de otros en la sincronización, hasta reanudada la paz en 1918, no obstante avanzaba el campo del radio receptor de válvulas, los amplificadores, entre otros que traerían nuevos progresos y beneficios.

Una vez pactada la pacificación mundial, los ingenieros alemanes Hans Wogt, Joë Engl y Joseph Massolle, utilizaron los tubos de electrodos presentados por L. De Forest y fabricaron el primer aparato de registro de palabra y sonidos más cercano a lo perfecto hasta entonces: “...*la corriente microfónica modulaba la luz de una lámpara pointolite situada en un tubo de vacío*”.⁴¹ este sistema fue patentado el 17 de Abril y el 3 de Junio de 1919 con el nombre de *Tri-Ergon* (Obra de tres)⁴², que daría pie al *Movitone*.

³⁹ Vid. *supra* p. 52, 2º párrafo y cita N° 89.

⁴⁰ Sólo una fuente asevera este éxito y el de la sincronización, las demás lo niegan. Vid. Roland W. Clark. *Edison el hombre que inventó el futuro*, México, Edamex, 1991, pp. 167-179.

⁴¹ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 100.

⁴² Aunque inicialmente este sistema había sido un fracaso, se inició una asociación de estos tres ingenieros germanos, y nueve años más tarde tendría una transformación importante al fusionarse con la empresa de Oskar Messter y el grupo Heinrich Kuchenmeister, convirtiéndose en la *Tonbil-Syndicat (Tobis)*, dirigida por Heinrich Bruckmann. Vid. *supra*, p. 37, 2º párrafo y cita N° 56.

El año de 1920 Gaumont presenta un modelo –el ya conocido y abandonado en México desde 1912- en la Exposición Universal de París, hasta ese momento se atrevió a mostrarlo en un círculo científico; años más tarde tendrá oportunidad de mejorarlo con ayuda de dos ingenieros daneses.⁴³ Por su parte Lee De Forest había comenzado a trabajar en un cine sonoro, rechazado siempre por las empresas hollywoodenses, y se sabe, luego de un primer experimento suyo en 1921, fue a Berlín, invitado para una exhibición pública donde realizó sus primeras películas sonoras. Ese mismo año avanzó el desarrollo del micrófono para la radiodifusión.

En 1922 los creadores del *Tri-Ergon* presentan la primera película con sonido incorporado: *Der brandstifter*, aprovechando los progresos de De Forest, quien por otra parte, daba cuenta de su proceso en dos pasos:

- a) Para recoger la imagen, las ondas sonoras (voz del actor) son transformadas en ondas eléctricas, estas ondas sonoras y de luz a su vez, quedan grabadas al costado de la banda del celuloide;
- b) Para reproducir la imagen se invierte el procedimiento: ondas de luz transformadas en eléctricas, éstas en ondas sonoras y éstas de nuevo son amplificadas en un parlante cercano a la pantalla.⁴⁴

Ese mismo año –1922- la *AT&T (American Telephone and Telegraph Company)*, y su filial la *Western Electric* en sus avances sobre la red telefónica a larga distancia había “inventado” el sistema *Vitaphone (Sound-on-disc)*, éste consistía en la grabación de discos de cera por lo cual debían ser conservados a cierta temperatura invariable y en un ambiente libre de polvo, que aseguraba su óptimo funcionamiento, si en el proceso alguna vibración insignificante se producía quedaba registrada, estropeándolo todo, así resultaba impensable grabar en exteriores. Éste sistema electromagnético sí permitía la sincronización con el filme pero limitadamente y fue rechazado en breve debido a intentos fallidos, con el tiempo se abriría paso.

Luego a su regreso de Alemania, De Forest comenzaría la realización de sus *Phonofilms* en abril de 1923 en Nueva York, donde lo presentó a la prensa; una de sus logradas experiencias quedó registrada en la película *La caravana de Oregon (The Covered wagon, James Cruze, 1923)*⁴⁵, producida por *Famous Players-Lasky* y *Paramount Picture*, basada en la novela homónima de Emerson Hough; una épica de migración del Oeste, con un costo excesivo para el género, -setecientos ochenta y dos mil dólares- y aunque retribuyó, el sonido sincronizado y grabado en exterior no fue el principal ni el único atractivo, contó entre otros elementos, con escenarios y

⁴³ *Vid. idem.*

⁴⁴ Homero Alsina, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁵ En México se exhibió el 6 de junio de 1924 con el título de *El vagón cubierto*, pero no hay indicio de que se haya presentado sonorizada, como lo era de origen.

actores naturales -indios verdaderos-, quinientos carromatos e improvisación de escenas según la locación real. De esa fecha a 1927 De Forest alcanzó mil filmes, entre los que contenía fragmentos de óperas, orquestas, instrumentales, la voz de George Bernard Shaw, y la actuación de otros tantos comediantes más, aunque no hay registro de alguna otra producción de largometraje.

En Washington, la Biblioteca del Congreso (*Library of Congress*) tiene la colección de los *Phonofilms* de De Forest para darle un sitio oficial al antecedente del cine sonoro actual, Hollywood lo reconocería mucho tiempo después,⁴⁶ mientras, lo rechazó, evitando cambiar la manera general de hacer cine, el cual, redituaba muy bien *mudo* además prescindía del equipamiento con sistemas de sonorización en todas las salas cinematográficas; sólo queda el detalle técnico inequívoco, el sonido en sus cintas está en el celuloide, mientras que los de la *Warner Brothers*, hacían inicialmente uso de discos, una técnica más rudimentaria, pero con la cual se promovería la aceptación y luego la competencia de grabación en celuloide y, cuando ocurrió, De Forest acusó el posible plagio de su invento, obteniendo indemnizaciones menores consumidas en gastos de las demandas hechas al inventor Theodore W. Case, a la *Fox Film Corporation* y a la *Western Electric*, entre otros más.

También en el año de 1923 en Berlín, por un lado la *UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)*, presentó *Das leben auf dem dorfe*, su primer film sonoro, aún cuando despertó curiosidad y admiración entre los espectadores, inexplicablemente ese mismo año la *UFA* cedió los derechos de explotación a un grupo suizo: *Heberleein-Iklé*, éste, años más tarde los venderá a William Fox⁴⁷ quien ya estaba pisando fuerte en el mercado germano al fundar una filial alemana, la *Deutsche Fox* (1923) y logró controlar una importante sala berlinesa ya que la entrada del cine extranjero estuvo restringida desde 1921 y continuó hasta 1924 en Alemania.

Viene otro paso importante para el cine hablado, en 1924 inicia el uso primitivo de lo que sería actualmente el *play back*, al grabar previamente en un fonógrafo la canción que el actor interpretaría ante cámaras; este actor sólo gesticularía todo el tiempo que durase lo previamente grabado, simulando hacerlo en vivo; este recurso devolvería a la cámara la movilidad perdida en los primeros meses de la sonorización, ya que los sistemas de grabación de voz eran rudimentarios más que perfeccionados

⁴⁶ Años después luego de haberse creado la Academia de Ciencias Cinematográficas (1927), ésta le entregó a Lee De Forest en 1959 un Oscar especial por sus descubrimientos en el campo del sonido cinematográfico, otorgándole crédito y reconocimiento a su esfuerzo.

⁴⁷ Vid. *infra.*, p. 35, cita N° 52.

y, los motores de las cámaras y proyectores eran muy ruidosos a pesar de contar con cabinas “insonorizadoras”.

Este año –1924-, también fue el de la expansión de la *Warner Brothers*, una empresa con menos tiempo de cimentación y prestigio que las majors de Hollywood, pero dispuesta a crecer: buscó apoyo en *Wall Street*, aliándose con la empresa inversionista y de banca *Golden Sachs*, con la cual planifica a corto y largo plazo, consigue una importante línea de crédito bancario –la primera productora en conseguir un crédito así– *Warner* para ser competitiva ante las *majors*, necesitaba mejorar instalaciones, además tener un circuito de distribución mundial o por lo menos nacional.

Comienza con la compra de una estación de radio en Los Ángeles, con esto inicia contactos con ingenieros de los Laboratorios *Bell Telephone*⁴⁸ y de la *Western Electric*, es decir tiene acceso a la tecnología de *AT&T*, estas empresas habían estado promoviendo sus avances en la sonorización para radiodifusión y telefonía, luego para cine; también los grandes estudios las habían rechazado igual que a De Forest, sólo los *Warner* se arriesgaron a evolucionar. Así es como adquirieron en 1925, por la cifra de setecientos treinta y cinco mil dólares, los moribundos estudios de la *Vitagraph* con una red de quince salas.

Sam Warner fue el más entusiasmado con la sonorización y motivó a sus hermanos. Acordó con la *Western Electric*, que ésta contribuiría con ingenieros y equipo, *Warner* con técnicos y locales; desde el principio le atrajo convenientemente la sustitución de la gran orquesta por altavoces, para no pagar a las grandes bandas en cada presentación. A fines de ese mismo año en la *Warner* ya habían comenzado a producir películas más caras, adquirió laboratorios de elaboración de película, más puntos de distribución foránea, además otra emisora de radio a fines de 1925 en Los Ángeles, necesaria para promoción. Siempre se menciona la situación de quiebra a superar por *Warner*, sin embargo formó parte de lo planeado a corto plazo por *Goldman Sachs* previendo a futuro.

Al adquirir la patente y sonorizar el cine con el sistema *Vitaphone*, quedó fundada en junio de 1925, la *Vitaphone Corporation* de *Warner Brothers* y el 20 de abril, la *AT&T* le otorga la licencia exclusiva de uso del sistema *Western Electric*, en caso de que productoras quisieran implementarlo para exhibir sus películas deberían pedir una sub-licencia a *Vitaphone*; -

⁴⁸ Alejandro Ávila, *La Historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona, CIMS, (Libros de comunicación global), 1997, p. 25, menciona que la *Bell Telephone* consiguió la patente del sistema de sonorización de De Forest, vendida por él mismo –no precisa la fecha precisa-, sus ingenieros continuaron trabajando el sonido con disco hasta alcanzar regular perfección.

después la misma *Western* cambiaría ese acuerdo pues así no le resultó tan productivo-.

Los preparativos fueron iniciados, los equipos fueron instalados en estudios y en salas cinematográficas, llegó el momento de la realización filmica con dicho sistema en la película *Don Juan*,⁴⁹ rápidamente estuvo terminada; el 6 de agosto de 1926 la *Warner* presentó éste su primer largometraje con banda sonora sincronizada, dirigido por Alan Crossland. La cita fue en el *Warner Theatre* de Nueva York, con el sonido o más bien la música como nuevo elemento expresivo; una ópera de Mozart, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, pregrabada en el *Opera House* de Manhattan; el programa se complementó con otras cintas cortas y *sketches* cómicos. La palabra no figuró única o absolutamente, igual que en otro segundo filme realizado por la *Warner*, *Orgullo de Raza (In old San Francisco, Alan Crosland 1927)*, que sólo aumentó en ruidos y efectos sonoros, este film ni siquiera se menciona comúnmente en los libros de la Historia del cine, tampoco que la misma *Warner* probó con la presentación mensual de paquetes de cortometrajes y una película muda a partir de septiembre de 1927, ya luego lanzaría sólo largometrajes, mientras que *Fox* lanzó semanalmente su *Noticiero Movietone* desde octubre de ese año.

En Alemania, el año de 1925, es presentado con el *Tri-Ergón* un discurso del ministro alemán de relaciones exteriores, Gustav Stresemann. William Fox con la patente adquirida del *Tri-Ergon*, regresa a EUA y en julio de 1926 compra el *AEOLigth* del ingeniero Theodore De Case, ofrecido por éste, se asocian y pactan la modificación del aparato,⁵⁰ De Case junto con el ingeniero Earl T. Sponable, la llevan a cabo en los laboratorios de la

⁴⁹ Según René Jeanne y Charles Ford, *op. cit.*, p. 14. *Warner* estaba terminando la película e incorporó el sistema; según Mitry, *op. cit.*, pp.100-101, *Warner* se apresuró a prepararla y realizarla en pocas semanas *ex profeso* para ganarle a *Fox* el estreno, que ya planeaba lanzar con el mismo adelanto.

⁵⁰ Emilio García Fernández; Santiago Sánchez González, *Guía histórica del cine 1895-1996*, Barcelona, Film Ideal, 1997, p.103 no menciona al grupo suizo, pero sí que William Fox adquirió el *Tri-Ergón* hasta 1926 de manos de la UFA, suena lógico porque el año de crisis económica de ésta inició a partir de 1925 y buscaba recursos de donde fuera, especialmente de las *majors* de *Hollywood* que querían penetrar en el mercado germano y lo lograrían; sin embargo otra fuente coincide en ser 1925 el año en que Fox hace la adquisición del aparato alemán para ser modificado por De Case y Sponable, pero no que le haya comprado el suyo a De Case. Vid. Miguel Barbachano, *Cine Mudo*, México, Trillas, 1998, p. 116. En otra fuente coincide ser ese mismo año cuando lo que menciona como “el laboratorio de investigación privado Case-Sponable” contactó a Fox y no al contrario como parecía haber sucedido. Vid David Bordwell, “la introducción del sonido”, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1997, p.334. Por su parte De Case había colaborado estrechamente con De Forest en sus *Phonofilms* años atrás –Francisco Peredo, *op.cit.* p. 44 lo documenta-, y después también llegó a inventar un sistema de sonido sobre la película presentado en 1925, que llamó *AEOLigth*; según Hochheiser, la Fox se interesó en el sonido en 1926 y en julio de ese año adquirió este aparato de manos de su inventor Theodore Case, además se asociaron en la nueva *Fox-Case Corporation*, pero que no contaba con la licencia de uso de exhibición pública, (aquella que otorgó *Western Electric* a *Vitaphone*), así que la adquirieron hasta diciembre, el filme *Don Juan* de *Warner Bros.* apareció el 6 de agosto de 1926. Sheldon Hochheiser, “*AT&T and Development of Sound Motion-Picture Technology*”, *The down of sound*, New York, The Museum of Modern Art, 1989, p. 28.

Electrical Research Products Inc; una rama también de la *Western Electric* que a su vez era controlada por *AT&T*, a este aparato le darán el nombre de *Movietone*.

El *Movietone* de Fox era el sistema *movie-on-sound*, óptico o de pista sonora-fotográfica lateral cuyo procedimiento consistía en lo mismo que el de De Forest, la señal sonora se convierte en eléctrica y, a su vez en luminosa, así es registrada al margen sobre la misma película. Su ventaja es la perfecta sincronización, haciendo posible separar la banda sonora, por consiguiente editar e insertar lo seleccionado, como si fuese imagen y hasta realizar la filmación con registro de sonido en exteriores con la misma fidelidad. Al lanzarse al mercado cinematográfico sería explotado como *Movietone Newsreel*; se especializaría en ser noticiario o documental.

Su estreno lo marcó *La marcha de los cadetes de West Point (Marching West Point Cadets)* el 20 de abril pero le valió su primera presentación taquillera, el 21 de mayo de 1927 con *el despegue de Nueva York a París de Charles Lindbergh (Charles Lindbergh taking off for Paris, 1927)*, en un vuelo solitario a través del Atlántico, acontecido el día anterior.

El 6 de octubre de 1927, filmado en los nuevos escenarios sonoros de Warner, se presenta por primera vez *The Jazz Singer (El cantante de Jazz)*, también dirigido por Alan Crosland, protagonizado por Al Jolson, este fue el film que marcó el *nacimiento oficial del cine sonoro*, aunque era una película muda con intertítulos, algunos números insertos hablados/cantados; al público le fascinó *escuchar hablar* a las imágenes en movimiento y la hizo un éxito de taquilla; costó medio millón de dólares y recaudó el séptuplo. Esto motivó a los demás estudios aún reticentes a la sonorización, ésta había abierto su puerta al fin, lo que había sido lento para *Warner* desde 1924, se fue sucediendo en avances casi simultáneos que la mejoraban desde enero de 1927.

Muchas sociedades tuvieron que someterse a las condiciones de la *Western-Electric* para entrar a la competencia, por ejemplo el nuevo sistema que desarrollaron los Laboratorios de ingeniería de la *Bell*, era una máquina reproductora combinada para usar en teatros, contenía el equipo necesario para reproducir películas de *Movietone*, con sonido en cinta y producciones *Vitaphónicas* con sonido en disco, a través del mismo proyector, amplificadores y altavoces. La *Electrical Research Products Inc. ERPI*, (nueva subsidiaria de *Western*, que funcionó desde enero de 1927 para asumir los negocios de las películas sonoras y de otros no de telefonía) había comenzado a instalar los equipos necesarios desde mayo de 1927, los exhibidores con la suficiente fortuna para comprar dichos equipos duales comenzaron a anunciar en sus programaciones alternando títulos de *noticiarios Fox* y cortos *Vitaphone*.

Por otra parte, el grupo *Rockefeller*, es aludido por David Sarnoff director administrativo de la *Radio Corporation of America*, *RCA* (filial del *Chase National Bank*) le ofrece el sistema *RCA Photophone* que había creado en alianza con la *General Electric* –ambos rivales de *Western Electric*–, el más rentable y eficaz, basado en el sonido óptico (desarrollado anteriormente por De Forest) y de densidad fija, ajustado esta vez por Vladimir Zvorykine, sin embargo tampoco fue tomado en cuenta, había aparecido desde enero de 1927; por lo tanto para explotarlo, recurrieron a la fundación de una nueva empresa, la *RKO (Radio Keith Orpheum)*, aliándose con la distribuidora de cine *FBO (Film Booking Of America)* de Joseph Kennedy, la cadena de exhibidores *Keith-Albee Orpheum*, los restos de *Pathé-Exchange*, de la *Mutual* y de la *Triangle*, el apoyo de diversas compañías de radio *CBS*, *Marconi*, entre otras, así su primer filme fue *El crimen perfecto (The Perfect Crime)*, Bert Glennon, 1928)⁵¹.

En Europa, también competían -contra el continente americano- por la sonorización del cine Francia, Gran Bretaña y Alemania; en la primera León Gaumont seguía dando batalla, en 1928 presenta el sistema *Gaumont-Peterson-Poulsen*, resultado de sus avances complementados por los científicos daneses Valdemar Poulsen y Axel Peterson, era un sistema de proyección con doble banda en dientes de sierra, registraba el sonido en todo lo ancho de una película de 35mm sincronizada con otra película, la de la imagen, las dos películas iban enrolladas sobre el mismo árbol. Las vibraciones del aire al pegar en el micrófono producían una corriente amplificada que nutría un galvanómetro equipado con un espejo pequeño.

Parte del equipo móvil se desviaba de un ángulo que aumentaba cuando la corriente se intensificaba. Así, una fuente luminosa reflejada por el espejo móvil, al filme lo impresionaría en forma de zig-zag negro, resaltando de un fondo blanco, una vez tirado el positivo. La conversión de luz en sonido se producía mediante el fenómeno de la sensibilización del selenio por la luz, es decir, el selenio es un conductor excelente de la corriente eléctrica y más si es intensamente aplicada, éste como una excelente válvula, envía una corriente homóloga a los amplificadores y altoparlantes, luego de ser tocado cuando la luz traspasa la imagen en dientes de sierra de la película sonora. La sincronía suponía ser perfecta, sin embargo no fue funcional, pero no es de extrañar, que la complicación insalvable fuera evitar el gasto en dos películas, mientras que los modelos de De Forest, el *Tri-Ergón* y el *Movietone* y, *Photophone* con una sola tenían imagen y sonido, además facilitaba la edición.

En lo cotidiano, el sistema *Vitaphone* resultaba impráctico, por lo tanto las deficiencias no lo hacían viable, obligaba a que el rollo de película durase lo mismo que el disco (diez minutos aproximadamente), éste había de ser

⁵¹ Este filme sí fue estrenado en México en versión sonora hasta el 26 de septiembre de 1929.

cambiado y, cualquier desfase entre fotograma y sonido al hacer el cambio arruinaba la sincronización, su única ventaja era que al momento de terminar el filme, el director podía escuchar el disco para verificar si el sonido había sido tomado satisfactoriamente.

En Alemania ⁵², contaron con el *Meistertone*, de Heinrich Kuchenmeister (*Frequenz-Ton film G.m.b.H.*) otro era el *Klang-film (Karolus Lich A.G.)* del profesor Karolus, un sistema de densidad fija y oscilaciones de un galvanómetro con espejo dirigido por una célula Kerr, además del ya pionero *Tri Ergón*. Los dueños de estas patentes decidieron unirse, primero los del Tri-Ergón, incluso los del *Gaumont-Peterson-Poulsen* se aliaron con la empresa de Oskar Messter y el grupo holandés de Heinrich Kuchenmeister formando la Sociedad *Tobis (Ton Bild-Syndikat A. G.)* o bien el sindicato *Tobis* el 30 de agosto de 1928, cuyo director y fundador fue el doctor Heinrich Bruckmann, a su muerte el grupo holandés adquiriría la *Tri-Ergón Music Aktiengesellschaft* y la mayoría de las acciones *Tobis*, dominando el holding europeo al que también entraron el grupo inglés *Schlesinger (British Talking Pictures Corp.)* y el mismo Lee De Forest.

Simultáneamente la *AEG (Allgemeine Electricitats-Gesellschaft)*, *Siemens-Halke* y *Phillips* líderes en telefonía e industria eléctrica alemana, instituyeron la firma *Klang-Film G.m.b.H.*, luego bajo este patrocinio en 1929 los dos consorcios se fusionaron en la sociedad *Tobis-Klang-Film*, (*Tobis* encargado de los aparatos de registro y *Klang-film* de los aparatos de reproducción de sonido) y, lanzaron al mercado con este nombre su sistema de sonorización permitiendo producir, explotar y difundir filmes sonoros y hablados en Europa sin tener que recurrir a América; dicho sistema era compatible con el *Movietone*.

En el continente americano, en EUA, desde febrero de 1927 varias productoras y distribuidoras realizaron un acuerdo para estudiar y resolver preguntas sobre la sonorización sobretodo definir un sistema único que evitara incompatibilidades a la hora de exhibir todo el producto fílmico disponible, así que fue en mayo de 1928 cuando se firma el acuerdo con la *Western Electric* para que *Warner* adoptara la tecnología *sound-on-movie*, que resultaba más viable, aunque lo lograría definitivamente hasta 1931. Ese fue un período de transición difícil para las salas y todavía existían filmes mudos con adición de música o de

⁵² En José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 309 encontré algunas inconsistencias documentales, habla del *Photophone*, como un invento alemán perteneciente a la *AEG* o *Phillips*, *Siemens* y *Halke*, asimismo menciona que Louis Gerard Pacent crea el *Phonofilm* con el que rodó mil películas de 1923 a 1926, tal vez fue una confusión de nombres por su parte; en el primer caso ese es el nombre del aparato americano de RCA, en el segundo caso tal vez Sánchez Noriega descubrió simultaneidad o coincidencia de aparatos o bien el plagio, ya que así se llamó el aparato de De Forest, pionero real de la sonorización *on movie* o sobre la película además acumuló un similar número de filmes; al contrastar con Jean Mitry, *op. cit.*, p. 101; y con una fuente aún más reciente Francisco Peredo *op. cit.*, p. 45; se entiende la confusión/error de Sánchez Noriega.

efectos especiales, parcial o enteramente hablados y sonorizados, pero con anteriores sistemas, incluso pequeñas productoras se estancarían en esa transición, luego se daría la guerra de patentes sonoras entre continentes americano y europeo, concluida con los *acuerdos de París* en 1930.⁵³

El cine sonoro eliminó la improvisación característica de los iniciadores del cine, además trajo consigo muchas ventajas, entre éstas saber el aproximado de material que sería usado, la continuidad narrativa mejoró al descartar los intertítulos, se suprimieron excesivas escenas explicativas, así como las metafóricas del lenguaje visual mudo, los planos eran los necesarios y ahora eran más largos, subordinados al diálogo, éste como elemento de duración concreta, ya se podían recrear auditivamente situaciones de realidad aunque no estuviesen a cuadro, es decir, inició el empleo del *sonido en off* y, paradójicamente se descubre el silencio en el cine.

El cine hablado o de *talkies*, en principio casi volvió al teatro filmado; luego la sonorización saturó de musicales la pantalla; poco a poco fue equilibrándose la imagen y el sonido (voz, música y efectos sonoros) en pantalla. Y con esta transición el público ya estaba listo para el nuevo hábito de disfrutar audio y visualmente el cine.

2.2. Origen del doblaje.

Los problemas de sincronización y amplificación del sonido, desafíos motivadores del desarrollo de la sonorización en el celuloide habían sido superados con implementos tecnológicos desde 1904 y 1906 por Lee De Forest, la sonorización fue aceptada oficialmente hasta 1927, pero lo irremediable fue la decepción de escuchar las verdaderas voces demasiado nasales, agudas o monótonas, y con acentos extranjeros de las estrellas del cine silente, tanto femeninas como masculinas; descubrir sus nulas aptitudes de voz para teatro, mucho menos para el canto y la falsedad del virtuosismo en los instrumentos musicales, aunque claro, hubo excepciones, las cuales lograron sobrevivir en la pantalla y destacar.

El “sonido en conserva” como le llamaba Chaplin a la sonorización, algunos famosos del cine silente, entre ellos René Clair y Murnau, veían al cine en peligro, no porque ya no sería igual sin sonido, sino por lo que veían venir; Incluso los maestros del cine soviético Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov redactaron (1928) un manifiesto en defensa del arte cinematográfico, veían al sonido como peligro porque atentaba contra el desarrollo del lenguaje cinematográfico, el arte sería sometido por

⁵³ José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 309.

comerciantes, como mero espectáculo, pero tarde o temprano tendrían que aceptarlo.⁵⁴

En 1927 se había inaugurado oficialmente el cine, año en el cual las “talkies” conquistaron definitivamente *Hollywood* sin embargo se seguiría haciendo cine mudo hasta 1930⁵⁵; además dos fueron los principales sistemas ópticos prevalecientes, el de *Fox-Case Corp. (Movietone)* y el de *RCA (Photophone)* ambos compatibles, esto estandarizó la sonorización en América; *Warner* habría de abandonar el sistema *Sound-on-disc* y declinarlo por estos (1931); en Europa existían sus competidoras, varias patentes de sistemas de sonorización que terminaron unificándose (1928) este año en el sistema *Tobis-Klang-Film*⁵⁶.

Por otro lado la razón de la tardanza para promover más la sonorización, luego de tanta patente y acuerdo, era económica no técnica, implicaba un gasto excesivo acondicionar los cines y adquirir el equipo para realizar filmes sonoros. Al fin se daría paso a la adaptación no sólo de las salas y sino del mismo público como espectador de cine sonoro, la actualización técnica del personal para realizarlo, entre otras cosas. El 6 de julio de 1928, se anunció en EUA con el *slogan*: “Una película cien por ciento hablada”, *Luces de Nueva York, (Lights of New York, Bryan Foy, 1928)*, producida otra vez por *Warner* y, dentro de esos primeros filmes sonoros existen algunos destacados por sus directores como *Submarine* (Frank Capra, 1928); *Sombras blancas en los mares del sur (White shadows in the South Seas, William S. van Dyke y Robert Flaherty, 1928)* y *La multitud (The Crowd, King Vidor, 1928)*⁵⁷.

A EUA le importaba el mercado internacional, pues *Hollywood* se fortalecía con éste y, creyó afianzar su poderío cinematográfico con el nuevo sistema acústico, pero muchas naciones repudiaron el cine en un idioma diferente al suyo -el sonido le ocasionó el problema del idioma-, y no se podría obligar a los distribuidores franceses, italianos, alemanes, rumanos,

⁵⁴ Emilio García Fernández, Santiago Sánchez González, *Guía histórica del cine 1895-1996*, Barcelona, Film Ideal, 1997, p. 112.

⁵⁵ Homero Alsina Thevenet, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Los monopolios estadounidense y alemán concluirían la desatada guerra de las patentes sonoras en 1930, en la cual los ganadores sólo podían ser los dueños de las grandes industrias eléctricas y los bancos, no los creadores de dichos avances; en el mes de julio de ese año en París, firman un acuerdo y luego es ratificado en 1932, con el cual, cada uno tendría sus áreas preferentes de comercialización en el mundo, además se permitían el intercambio de patentes o licencias, así como el paso de cualquier película a través de cualquier aparato de proyección en cualquier sistema de registro adoptado entre *RCA, Western-Electric* y *Tobis-Klang-Film*. José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p.309.

⁵⁷ De hecho no se exhibió en México *Lights of New York*, pero sí *The crowd* ó *La multitud* (en México la llamaron *Y el mundo marcha*) se estrenó el 12 de mayo de 1928 en varios cines como Palacio, Odeón, Granat, Goya, Rialto, Bucareli, Majestic y Royal, ambas sin sonido, lo contrario en el caso de *Submarine* -como se verá más adelante - y, *White Shadows in the South Seas* se estrenó en el Cine Palacio hasta el 12 de abril de 1929, también sin sonido.

escandinavos, españoles y los mismos latinoamericanos, a proyectar filmes con diálogos que no entendieran esos públicos, estos simplemente no querían inglés sino sus propios idiomas.

Al mercado latino, los productores hollywoodenses lo consideraron poco trascendente, al principio y, se enfocaron con el que sólo podían comercializar, el de habla inglesa, por lo tanto, el propio, el de Canadá e Inglaterra y, Australia, no obstante también hubo problemas por diferencias en el acento, el británico, fue exigido por los ingleses a riesgo de cerrar su mercado⁵⁸.

Fue 1928 el año que vio nacer al doblaje de voz -se desconoce con exactitud el día o el mes-, un período evidente de transición y adaptación al cine sonoro, donde estaba puesta toda la atención y, de momento no trascendió, más bien, esta opción se reservaba para el momento oportuno.

Hollywood estudiaba posibilidades para seguir comercializando en numerosos países evitando perder su mercado ante una noticia procedente de Francia, que realmente alarmó al grado de pánico a los empresarios de la industria filmica: “*Los espectadores destrozan un cine cuando se proyectaba una película hablada en inglés.*”⁵⁹ Así surgieron diversas declaraciones desde instancias oficiales y de especialistas del área de cultura, como el jefe de la División cinematográfica del Departamento de Comercio de los EUA, Mr. N.D. Golden:

‘Hollywood deberá filmar películas habladas en cinco idiomas, -inglés, español, francés alemán e italiano, si quiere mantener para sus films , sus grandes mercados extranjeros.’(...) Wesley Stout, famoso comentarista de temas cinematográficos, escribía en el Saturday Evening Post: ‘Los países de habla española son nuestro único mercado extranjero valioso, de momento podremos mantener ese mercado enviando a él películas silenciosas filmadas a la vez que nuestras ediciones habladas. Eventualmente haremos películas parlantes en español pero esto es cosa futura’... Joaquín de la Horia, en la revista Cinelandia, era más explícito y en octubre de 1929 anuncia que los principales estudios de Hollywood se preparan para filmar en idioma castellano pero, además, da a entender que conoce casos de decisiones tomadas en firme. ⁶⁰

⁵⁸ Más tarde cuando los ingleses supieron de la solución del doblaje exigieron se realizara por actores británicos en películas hollywoodenses. Vid Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1973, p. 22.

⁵⁹ Citado en Juan B. Heinink, Robert G. Dickson. *Cita en Hollywood*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.* p. 22.

Para esas fechas las grandes compañías contaban perfectamente con el equipo técnico y humano para producir directamente en castellano y exportar esa producción hispana, ya tenían actores y actrices hispanos - desde el cine mudo-, así como el departamento de redacción en español, para material informativo y publicitario, para rótulos y subtítulos necesarios en cada filme, pero no se atrevían a arriesgar o al menos a hacerlo público.

Dio el primer paso *La Empire Productions Inc.*, nueva compañía de productores independientes en Nueva York, presidida por Maurice A. Chase y en labores de supervisión Edmund Lawrence, ex directivo de *Paramount*, dicha empresa estaba asociada al *Latin American Under Writer Syndicate*. Anunciaron su compromiso de producir una serie de doce películas de dos bobinas -cortometrajes-, completamente hablados y cantados en español y, que sí circuló en cartelera, sin embargo es difícil hoy encontrar un catálogo de estos. Luego la *Empire* anunciaría en 1930 una nueva remesa de 42 títulos y repentinamente se trasladó a México.

Igualmente le siguió el empresario Juan J. Pablo -conocido como el prestidigitador Li Ho Chang- quien inicia en Nueva York la *Hispano America Movitonal Films*, produciendo cortometrajes también combinando comedias y piezas musicales y, perduraría activo hasta fines de los años 50.

Ante tal competencia declarada, la industria hollywoodense se percató del público hispano parlante, tan potencial, numeroso y afecto al cine, no lo creía tan satisfactorio, pero se dio cuenta de su fidelidad, los productores aceptaron que éste era el siguiente más amplio después del de EUA; ahora sí, las *majors* reaccionaron, América Latina era la opción, pusieron en cartelera algunas películas cortas, cómicas o musicales que ya habían estado preparando con sonido.

Corría casi a la mitad el año de 1929,⁶¹ cuando se deciden en *Hollywood* por hacer las primeras versiones dobles de filmes mudos, o sea, otra versión completamente sonora, con intervenciones sonoras y/o ya hablada, después optaron por la realización de versiones múltiples o multilingües, es decir, una versión por idioma en muchos idiomas -hasta

⁶¹ También fue el año de la caída de la bolsa de valores de *Wall Street* (octubre), el cine no se veía afectado; aunque aparentemente los ingresos en taquilla disminuyeron un 25 por ciento, la sólida estructura del negocio cinematográfico fue lograda por su integración vertical desde años anteriores y, le haría afrontar la crisis, además que sería como el aliciente necesario para apostar por una renovación en infraestructura cinematográfica, para satisfacer a un público ávido de curiosidad. Sólo William Fox sí se vio afectado al carecer de liquidez, pues había pedido préstamos para adquirir un importante paquete de acciones de *MGM* -ambicionando controlar la industria-, le resultó lo contrario al cobro de los acreedores y, la *Fox Film Corporation* quedó en aprietos, pero al participar en la realización de versiones castellanas, con la versión hispana de *El precio de un beso* (*One Mad Kiss*, James Tinling, 1929), logró un acierto que le permitió seguir adelante con estas versiones y ese mercado hasta 5 años más.

catorce- de una misma película, con mismos director, guión y decorados pero diferentes actores y en horarios nocturnos, lo cual, requería gran inversión en recursos técnicos, humanos y económicos, así que luego se limitó al francés, alemán, sueco y *español*, de esta manera los mercados extranjeros no se perderían.⁶²

Las estrellas del *star system* se sustituían por actores mexicanos, cubanos, chilenos, españoles, argentinos, peruanos, venezolanos, entre otras nacionalidades según a qué país se dirigiera el film; se incentivó así la contratación de actores extranjeros y, también el establecimiento de estudios de filmación en otros países, tratando de reducir costos y evitar restricciones y tener a más extranjeros cerca, el caso de los estudios franceses *Des Reservoirs*, adquiridos por la *Paramount* en *Joinville-Le Pont*, un suburbio de París, la idea fue de Robert T. Kane un ex empleado de *Paramount*, que establecido independientemente en París, lo plantea y cuenta con la anuencia de los directores -A. Zukor y J. Lasky- de la compañía.

Cabe mencionar que precisamente Francia, en esa época, al mantener relaciones mercantiles con EUA, padecía una crisis económica, que repercutió en su industria cinematográfica, sufriendo una seria adversidad, circunstancia que favoreció la adquisición no sólo de *Paramount* en *Joinville*, sino también de los *Estudios Eclair-Menchen* por la compañía *Tobis*.

En *Joinville* se rodaron durante 18 meses, de 1929 a 1930, un total de 20 títulos con sus respectivas numerosas versiones, realizadas simultáneamente, plano a plano de cada diferente idioma; -después cambió la dinámica, ya que a la hora del trabajo de edición, era un caos de escenas con todas la versiones juntas-, lo cual, retrasó el trabajo, el mismo título y escenarios, con diferentes horarios, director y actores, incluso guión original; esto comenzó a depender de la respuesta del público después de la exhibición de la primera versión, el caso es que estas producciones siempre contaron con el repudio de estrellas, productores y críticos.

Según Rosa Agost, la primera película rodada en estos estudios alternos fue la francesa, *Un trou dans le mur*⁶³, (René Barberis, 1930), basada en una comedia de Yves Mirande, versión original de la castellana *Un hombre de suerte*, dirigida por Benito Perojo, con el título alterno *El Tesoro de los Menda*, concluida desde julio de ese año, fue estrenada por primera vez el

⁶² Alejandro Ávila, *La historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona, CIMS, (Libros de Comunicación global,) 1997, p. 68.

⁶³ Vid. Rosa Agost, *op. cit.*, p. 43 y Juan B. Heinink, Robert G. Dickson. *op. cit.*, p. 96; pero nunca mencionan estos últimos, que haya sido doblada.

13 de septiembre de 1930 en San Juan de Puerto Rico, el 6 de octubre en Valencia, España y con el título de *Un hombre con suerte*, en México, hasta el 23 de octubre en el Cine Olimpia; finalmente también tuvo una versión sueca. En el caso de estas versiones, la dinámica fue realizarse una tras otra, es decir, al concluir una versión completa, se realizaba la siguiente completa.

Aunque la primer película doblada en *Joinville* y por actores todos españoles, fue *Devil and the Deep*, no fue la primera en estrenarse en Barcelona, ese lugar lo ocupó la película *Desamparados (Derelict)*, Rowland W. Lee, 1930), doblada en 1931 y estrenada a fines de ese año.

Entre otros recursos, también se acudió al uso de *Tarjetas tontas*; los mismos actores norteamericanos hacían la versión en otros idiomas, el caso de Laurel y Hardy (*El Gordo y el Flaco*), leían los diálogos en tarjetas fuera del campo de la cámara, con pronunciación debida de esos otros idiomas en textos deletreados -equivalentes al sonido en inglés-. Aunque los actores no sabían de idiomas, ni qué estaban diciendo con exactitud, conforme avanzaban en cada versión se les iban ocurriendo más ideas para mejorar sus gags, sin tener que hablar, así cada versión era única, al menos diferente o de más duración. También se les acompañaba de más elenco que hablaba el idioma en el cual se trabajaba la película y, mayormente de origen mexicano.

Pero finalmente no fueron satisfactorias, también se desecharon, resultaban muy caras, -siempre había un set que se destruía, por eso se procuró que esa escena de destrozos y pastelazos fuera sin hablar para emplearla en todas las versiones-, requería mucho tiempo y el público notaba el acento del inglés -que no quería escuchar-.

Otros ejemplos que podemos contar son el de Harold Lloyd y el de Buster Keaton, éste rueda secretamente el título *Estrellados* (1930, MGM), versión en español de *Free and Easy*, adaptada y supervisada en diálogos por el catalán Salvador de Alberich, al parecer buena producción.

Aclaremos que el cierre de la década de los años 20 y el comienzo de la siguiente fue un momento de gran expectativa ante el desarrollo del cine hollywoodense ascendente en castellano y, del funcionamiento adecuado con el público deseado, así las producciones que se habían estado preparando algunos meses atrás estaban listas para exhibirse, coincidiendo y alternando espacios en cartelera con las primigenias de adición y/o sustitución de voces sincronizadas, o sea, con doblaje, la invención que daría -y sigue dando- de qué hablar, ya veía la luz.

Es Francia, la que ve ahora nacer al doblaje de voz, atribuido a dos especialistas en sonido que trabajaban para *Paramount* en París; al

ingeniero Edwin Hopking, quien en 1928 con un procedimiento ideado por él mismo, logra la sincronización e intenta por primera vez la solución para las inadecuadas voces de las grandes estrellas del cine mudo; pudo grabar en otra pista voces con mejor calidad, intención y sonido de actores anónimos. Y, al ingeniero austriaco, Jacob Karol, quien tuvo la idea de cambiar textos del guión original y luego, el idioma, es decir, que se escucharan otras palabras que las dichas por los actores de la imagen y en otras lenguas; la prueba fue grabada en otra pista, logrando voces en un idioma diferente.⁶⁴

Karol viajó a Nueva York para presentar la idea a Adolph Zukor, presidente de *Paramount*, quien no la consideró con seriedad en el momento, hasta verla concretizada en el filme: *The Flyer* (s.d., s.a.),⁶⁵ doblado al alemán, pero antes de esto, Jack Cohn, director de *Columbia Pictures* sí había atendido la propuesta de Karol y le había puesto a prueba con un rollo de dicha película, Karol prefirió doblarla toda –cuatro rollos- para una exhibición de experimento, en la que directivos de *Columbia* y *Paramount* estarían presentes, incluyendo al mismo Zukor, quien ahí comprendió la trascendencia y conveniencia comercial del doblaje, así, nombró a Karol supervisor general de doblajes en *Joinville*, firmando un conveniente contrato en 1929.⁶⁶

La siguiente fase para la historia del doblaje fue del máximo rendimiento, es decir, en lo comercial fue dando resultado eficaz, pero en lo artístico no sería tan afortunado.

En el mismo 1929, *Warner*, intenta iniciar en Alemania la exhibición de su segunda película sonora, *The Singing fool* (1928) con Al Jolson, doblada al alemán, su sistema era aún *vitaphone* -con sonido en disco-, pero tuvo inconvenientes legales, pues la *Telefunken* ya empleaba un sistema similar

⁶⁴ Vid. Rosa Agost, *op., cit.*, pp. 43-44 y Alejandro Ávila, *op., cit.*, p. 65.

⁶⁵ Se desconocen director y año de realización, nunca se encontró registro alguno de esta película, ni en las revistas *Variety Film Reviews 1926-1929*; el título más parecido fue *The Flying Fool, El loco del aire*, que fue estrenada en México el 2 agosto de 1929, en el teatro Imperial, dirigida por Frank S. Mattison en 1925, producida por *Sunset Productions* y *Aywon Film*, incluso se hizo otra versión en 1929, dirigida por Tay Garnett, que produjo *Pathé Exchange* y se presentó silente y sonora en México, el mismo año, el 14 de noviembre en el cine Regis.

⁶⁶ Esta exhibición no está documentada con fecha exacta - supongo que fue realizada ya en el año de 1929-, ni se cuenta con el registro de ese doblaje, desapareció, aunque tampoco existe documento del reparto de participantes para doblar, Alejandro Ávila asegura la intervención del santanderino Ramón Pereda Saro, actor, guionista y director de cine. Vid. Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 66. Ricardo Pablo Olivares cita a Claude Autant-Lara en su tesis, quien le atribuye la invención del doblaje a Karol, por la película *Trader Horn* (William S. van Dyke, 1930, *MGM*), en México ésta se estrenó el 8 de julio de 1931, en el Cine Regis, pero la fuente no indica que haya sido presentada la versión sonora, menos la doblada. Vid. Jorge María Luisa Amador, Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM, CUEC, 1982, p. 43; y al buscar más información de este filme, no hay indicación de haber sido sometida al proceso de doblaje, sólo da crédito de sonido a Andrew Anderson, pues sí contó con bastantes efectos sonoros. *Variety Film Review 1929-1932*, 11 de febrero de 1930.

y alegó su derecho a la oficina de Patentes, los tribunales fallaron a favor de Warner y pudo exhibir con éxito.

En EUA, de las primeras copias sincronizadas que se presentan en 1929, pertenecen a Pathé, que contrató en su plantilla a intérpretes “políglotas” y fueron *Su íntimo secreto* (*Her Private Affair*, Paul L. Stain, 1929)⁶⁷, y *La gran parada*, (*The Grand Parade*, Fred Newmeyer, 1930), cuyo doblaje fue dirigido por Emile de Recta, de Universal, que reeditó *La dama de Shangai* (*Shanghai Lady*, Harry Pollard, 1929) y RKO, con el primer intento de doblaje en castellano neutro -según García Riera- en la película musical *Río Rita*⁶⁸ (Luther Reed, 1929) donde participaron según se anunció, las voces de los españoles Ramón Pereda, Romualdo Tirado y Martín Garralaga.

Además en esos primeros intentos lo que se probó fue doblaje de interpretación de instrumentos y canciones -idea lograda mucho tiempo atrás con la grabación en fonógrafo, en un incipiente *play back*⁶⁹-, como en las películas *Show Boat* (*Bohemios*, James Whale, 1929) donde Laura La Plante se presenta tocando el banjo en escena y Corinne Griffith en *The Divine Lady* (*La divina amante*, Frank Lloyd, 1929) toca el arpa y canta, siendo respectivamente un intérprete de banjo negro y Zhay Clark, quienes tocaron y cantaron fuera de cámaras; o *Devil and the Deep*⁷⁰ (Marion Gering, 1932).

Entre los primeros intentos deslucidos de doblaje existen dos títulos similares: *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929, MGM) y *Broadway* (Pål Fejös 1928-1929, Universal Pictures).

*The Broadway Melody*⁷¹, fue considerada como una obra maestra de la sonorización, con éxito en taquilla y artístico, ganó su nominación a mejor película en los premios Oscar, destacando no sólo dirección, actuaciones,

⁶⁷ Esta película será mencionada más adelante *Vid. infra.*, Cap.3 p. 56, Cita N° 103.

⁶⁸ Realizada con lo más neutro posible ya que contó con voces presumiblemente sudamericanas; pero ha desaparecido, ya no hay registro visible o audible de ésta; en México se proyectó no sonorizada, -no indica lo contrario la fuente- estrenada el día 27 de febrero de 1930, con dos semanas en cartelera. Emilio García Riera menciona este título como *Rito Rita* lo cual quizá fue un error de transcripción en la edición consultada. Años más tarde se realizó otra versión del filme, *Río Rita* (Sylvan Simon, 1942). Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹ *Vid supra*, p. 30, último párrafo.

⁷⁰ Esta película aparece con la incorrección de ser llamada *Devil on the deep*, -tal vez un dedazo en la transcripción- de Alejandro Ávila, *El doblaje*, Madrid, Cátedra, (Signo e imagen), 1997, p. 44, pero su título original es *Devil and the deep*, en México se le llamó *El Loco del submarino*, en España *Entre la espada y la pared*, además menciona ser la primera película doblada en castellano español en los Estudios de Joinville, cuya preparación se gestó desde finales de 1931. Heinink y Dickson, en su investigación nunca hacen referencia a esta película ni a cualquier otra de sus versiones. Por otro lado al estrenarse en México, el 2 de noviembre de 1932, en el Cine Olimpia no se presentó sonorizada. En cuanto a que Ávila resalte el filme, supongo que es en el sentido de ser la primera doblada exclusivamente para el público de España, por ende doblada sólo por españoles.

⁷¹ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 23, 160-163.

música y escenografía, pero en su versión doblada, como pionera, suscitó una serie de opiniones diversas en diferentes países; no fue hasta que España y América Latina rechazaran y reclamaran con indignación la mezcolanza de acentos, antes, ninguno de los directores o productores hollywoodenses sabía o entendía español y, nunca advirtieron lo inadecuado de ese doblaje, tan sólo habían estado satisfechos al término de dicho proceso, porque tenían una película lista en otro idioma, el español.

Y en el caso de *Broadway*⁷², ésta, basada en una pieza homónima de Jed Harris, fue doblada al castellano en *Hollywood* a fines de 1929, en un proceso con duración de dos meses de ensayos de actores y orquesta, costando más de veinticinco mil dólares, donde, participaron los actores mexicanos Carlos Amor y Rosa del Mar, además los españoles Juan Torena y la princesa María de Borbón entre otros; ésta versión fue llevada a Cuba, ahí se realizó una votación para saber la aceptación del doblaje y, sólo obtuvo 12 puntos a favor de los 3,098 emitidos, asimismo ser colocada en el último puesto en la clasificación de los títulos en español que se estrenaban; en México mientras, la crítica aplaudía a la *Universal* por el acierto, aunque con imperfecciones técnicas –sin sincronía perfecta, el acento pocho de cierta actriz, mala selección de voces, entre muchas más- se agradecía básicamente no escuchar inglés, lo cual, denotó interés por el mercado de habla hispana para solucionar el problema del cine hablado y se confirmaba la posibilidad muy convincente del cambio de idioma.

Paramount Lasky Corporation por su parte, se sabe que convocó a cinco actores que hablaran español, y llegaron quinientos portando el traje regional de su país natal: manolas, toreros, cantaores, Cármenes, gauchos, peruanos, cubanos, charros y chinas poblanas, los gerentes de producción norteamericanos encantados seleccionaron uno de cada uno y realizaron una gran *Latin Fantasy*, el resultado fue la repulsión por parte de Argentina y España, exigiendo su acento y/o ceceo; otro intento fue buscar un narrador (Manuel Conesa, hermano de la *Gatita Blanca*), que explicara en español castizo anticipadamente lo que ocurriría en la escena, pero sólo el final no sería narrado, así no importaría que fuera película muda o hablada originalmente en inglés. El resultado fue la carcajada colectiva del público hispano y mejor desecharon la idea.

Según Reyes de la Maza, la *MGM* al intentar resolver la mezcolanza de acentos en las versiones hispanas y trascender los errores de los primeros, audazmente tuvo la iniciativa de convocar a un latino para que dirigiera

⁷² Sí fue exhibida en México el 28 de noviembre de 1929 en el Cine Olimpia. Pál Fejös, director húngaro con larga trayectoria en su país natal, al pasar por *Hollywood* realizó tres filmes mudos, por los que fue intensamente elogiado y, en 1931 volvió a Europa.

una película destinada al público de habla hispana; se trató de Xavier Cougat, catalán, director de su propia orquesta desde 1928, con varios años de residencia en EUA, conocido como compositor y arreglista de ritmos tropicales, además caricaturista del ambiente cinematográfico en “*Los Angeles Times*”; sólo realizaría dos intentos que igualmente detestó el público latino: *Charros, gauchos y Manolas* (*Revista Internacional o Fantasía Cougat* (1930)⁷³ donde reunió montajes de cuadros musicales de “lo característico” de países como México, España y Cuba a modo de promocional turístico; se estrenó en Los Angeles el 15 de marzo de 1930, en la Ciudad de México el 31 julio del mismo año en el Cine Olimpia y, en Barcelona hasta el 7 de marzo de 1931. El otro título con la misma línea fue del cortometraje *Un fotógrafo distraído* (1930), suficientes para que la productora concluyera definitivamente sus intentos de este cine en español, ya que tales propuestas habían ocasionado hacer el ridículo, que fue lo que concluyeron los productores.

Así sería el comienzo del *cine hispano*, es decir, el cine producido en EUA en castellano, caracterizado por ser *híbrido*, a semejanza de los primeros intentos de doblaje, el castellano hablado reunía varios acentos; como los latinoamericanos también repudiaron los diferentes acentos del idioma español de ese cine, la *Spanish Latin American Film Bureau Inc.* (amparada por *Sono- Art*⁷⁴) participante en las películas hispanas, propuso hacer versiones en *castellano neutro*, como un dialecto/castellano artificial o más bien, un español internacional unificado, donde se respetarían los ceceos iberoamericanos evitando que el doblador exagerase el acento propio o del país al que se dirigía esa versión, pero aglutinaba los giros lingüísticos latinoamericanos más representativos; idea que a nadie convenció y fue descartada entre carcajadas.

La *guerra de acentos* nunca se superó más bien agotó a los contendientes, lo que satisfizo en algunos lugares demostró lo opuesto en otros, hubo producciones que de plano causaron rechazo absoluto, lo cual hacía

⁷³ Vid. Luis Reyes de la Maza, *op.cit* , pp. 23-24, él afirma ser la *MGM* quien produjo este filme, e indica tratarse de dos título diferentes no uno, al consultar Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, *op. cit.*, pp. 30-31, 79-80, descubrí otras situaciones, Xavier Cougat nacido en Gerona, La Coruña, fue llevado a La Habana a la edad de tres años; en la década de los años 40 fue conocido como *el rey de la rumba* en sus apariciones en películas de *MGM*, -por lo cual, de la Maza tal vez lo relacionó con esa productora- pero en 1929, se había asociado a la cooperativa *Hollywood Spanish Pictures*, dando como resultado sus dos producciones, *Fantasía Cougat o Charros Gauchos y Manolas o Revista Internacional*, además *Un fotógrafo distraído*, según una nota aclaratoria en la segunda fuente citada, el primero, largometraje producido por la cooperativa y realizado posiblemente en *Estudios Tiffany*, aunque según en otras reseñas revisadas por los autores, encontraron la atribución del crédito a *Universal* y, su distribución en México fue gracias a *Paramount*.

⁷⁴ *Sono- Art* una de las productora menores en *Hollywood* conocidas como “*Las indies*”, (productoras independientes, desprovistas generalmente de medios de fabricación propios, en ellas trabajaban muchos actores del cine mudo que no superaron la prueba del sonido, otras eran *Chesterfield, World, Wide, Tiffany Mascot*); tenía a sus comienzos acuerdo de distribución con *Paramount* y que buscaba expandirse al asociarse con *World Wide* y captando la producción de James Cruze. Juan B. Heinink, *op., cit.*, p. 23.

pensar en la idea anterior, sin embargo, también existieron contadas excepciones bastante bien logradas en todos los sentidos superando las vicisitudes de la entonación.

Para el segundo semestre de 1930 el sonido en el cine demostraba no ser una moda, además el total de la producción cinematográfica ya era sonora; gracias al aporte de Lauste, a las ideas de Karol y Hopking; en ese mismo año las pistas de música y efectos sonoros se mezclarían en una sola, llamada desde entonces, banda sonora internacional o *soundtrack*, otra diferente sería la pista de diálogo, ésta posibilitaría la sustitución y cambio de idiomas con mejor calidad.

Así es como a principios de esta década el sonido alcanza madurez y más realismo, puliendo tres elementos observables en tres producciones que igualmente caracterizan a países competidores en tal avance: nitidez sonora en *Aleluya (Hallelujah)*, King Vidor, 1929, EUA), planos sonoros en *El Ángel Azul (Der Blaue Engel)*, Joseph von Sternberg, 1930, Alemania, EUA) y la voz en *off*, en *Bajo los techos de París (Sous Les Toits de Paris)*, René Clair, 1930, Francia).

El intento en doblaje de las empresas norteamericanas de haberse realizado correctamente hubiese sido el más atinado: trabajar con buenos actores, directores y escritores hispanos residentes en su país natal y sólo llevados para trabajar temporalmente, pero al hacer la convocatoria, el caso de España, sí llegaron pero muchas veces desconocidos y sobre todo actores desempleados por ser poco profesionales, como hasta lo afirmaba un periódico ibérico agradeciendo les quitaran esa plaga,⁷⁵ pero esto no lo supieron los productores estadounidenses hasta ver los resultados y verse desengañados. En el caso de México, se verá después que fue lo contrario con los actores –se explicará más adelante en la evolución del doblaje en México-.

La realización de *dobles versiones, múltiples, simultáneas* o *hispanas* fue regularmente constante por parte de los grandes estudios desde mediados de 1930, nunca resultó redituable, además fueron vistas despectivamente, no hubo aceptación por problemas técnicos, por el idioma o su acento, por contenido, actuación, entre otras características que no respondieron a las expectativas de *Hollywood* ni a las del público al que eran destinadas.

Siendo el día 26 del segundo mes de 1931, la crítica cinematográfica Luz Alba, comentaba en *El Ilustrado*, acerca de la frustración por lo mucho que se había esperado del cine en español:

⁷⁵ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 24.

...la verdad es que cometimos un error, al esperar que las primeras cintas hechas en nuestro idioma resultaran perfectas, cuando hasta las habladas en inglés necesitaron de algún tiempo para perfeccionarse, y cuando por otra parte la producción yanqui es mala el 99% de las veces⁷⁶.

Pero la esperanza se avivaba y había una posición optimista aunque no tardaría en cambiar:

Ahora las cosas han cambiado. Por de pronto, Hollywood ha contratado a dos directores, uno de habla española y otro que entiende el español para la producción en castellano, y ha comenzado a hacer una selección de artistas, de manera que las cintas en nuestro idioma seguirán mejorando.⁷⁷

El público también inconforme con las primeras pruebas e intentos fallidos de doblaje, no dejó de ser seguidor de las películas sonoras, pero prefería la versión con las estrellas norteamericanas, aun cuando no las entendiera, incluso se hizo afecto a las subtituladas -cuando se recurrió a éstas-, no obstante pronto se desesperaría de no entender ni alcanzar a leer los textos sobrepuestos a la imagen, ya que registraba alto porcentaje de analfabetismo.

Estudiando lo acontecido con las versiones hispanas llegué al análisis de la década entera de los años 30. En el otoño de 1931 (septiembre), declinó la producción de dichas versiones norteamericanas castellanas que habían sido dirigidas por realizadores norteamericanos que no entendían español⁷⁸, seis meses más tarde (marzo, 1932) la *Fox* vuelve a llamar a José López Rubio, director de diálogos, adaptador y escritor para versiones cinematográficas, para que trabajara con base en obras teatrales: comedias musicales y operetas, ya fueran de autores ibéricos o sudamericanos y algunos lanzamientos esporádicos fueron de *Universal*, *Columbia* y *Warner Bros.*, de mayor regularidad las *Paramount* de Gardel, -quien sería más apreciado por la productora hasta su muerte-.

En 1932, sólo *Paramount*, *Universal* y *Columbia* filmaron un total de nueve producciones norteamericanas castellanas, pero estrenadas 10 en la Ciudad de México, y de hecho estas productoras eran las que tenían el reconocimiento por lograr versiones inteligentes, ordenadas y de cortesía hacia el idioma español, en cambio *Fox*, atentaba a la justicia, respeto y buen gusto del país al cual se dirigiera.⁷⁹

⁷⁶ Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 229-230.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Vid. infra.*, Apartado 3.1. p. 52.

⁷⁹ Reyes De la Maza, *op. cit.*, p. 232.

1932

	<i>Paramount</i>	<i>Fox</i>	<i>Universal</i>	<i>Columbia</i>	Independiente	Total
Número de estrenos	5	2	1	1	1	10
Año de realización	1-(1930), 2-(1931), 2-(1932)	1931	1932	1932	1929	

80

De tal modo, concluyeron su participación definitivamente las *majors* para el cine hispano en 1933, pero un grupo de independientes trató de continuar con la proeza en adelante y hasta 1936, sin buen resultado, sus películas si no eran de relleno, alcanzaban clasificación de segunda categoría y otras ni se distribuían; lo que explica la disminución de estrenos en nuestro país:

Año	Total de estrenos
1933	5
1934	10
1935	7
1936	6
1937	3
1938	1
1939	2

81

En 1937, llegaron a México tres filmes norteamericanos de estreno, mientras, la guerra civil española ya era motivo de atención para guiones cinematográficos en *Hollywood*, incluso anunciaron Fox, Columbia y MGM, la realización de algunos títulos pero quedaron en intención o inconclusos, sólo el de *Paramount* alcanzó a tomar forma, *The Last Train from Madrid*, pero obviamente nunca se estrenó y, las consecuencias fueron evidentes hasta por 15 años más para la productora, Franco cerró su sede en España.

Sin embargo en EUA, en el mismo año -1937- se realizó -según Heinink y Dickson- la última gran producción hispana, *La vida Bohemia*, producida por el multimillonario español fundador de *Cantabria Films*, luego, en 1939 se realizó *El Milagro de la Calle Mayor*, todavía en doble versión, producida independientemente por *Arcadia Pictures*, que figuró en un catálogo para la *Grand National* casi en quiebra y estrenada por *Fox* medio año antes que su versión inglesa *A Miracle of Main Street*, ésta desligada de

⁸⁰ Luisa Amador, Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 547.

⁸¹ *Idem.*

la hispana al estrenarse por *Columbia*. Y en la Ciudad de México se exhibieron en 1938 solamente una película norteamericana hispana y, en 1939 sólo dos.

En total y por todo el decenio de los años 30 se contaron 91 estrenos en los cines mexicanos de *cine hispano norteamericano*, según lo registrado en la *Cartelera Cinematográfica* de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco. La conclusión definitiva del *cine hispano* se dio al llegar la segunda Guerra Mundial, “nadie en *Hollywood* volvería a hacer mención sobre nuevas producciones en español”⁸² aparte de que mezclaran los acentos, lo molesto de estas producciones fue que se tratara de traducciones en 99% de la película en inglés, pero mal hecha, con temas y costumbres estadounidenses, insoportables para el público de América Latina, además los directores desconocían el idioma español –gran falta de respeto- y pedían a actores y actrices hispanos la sujeción de su interpretación a la ya realizada en la versión gringa, lo cual desmeritaba su actuación.⁸³

García Riera documenta que fueron más de 40 películas en *castellano neutro* las realizadas en los dos años 1930 y 1931 y, sólo 15 en 1932 y, en los siguientes años se produjeron todavía menos hasta no realizarse ni una al acabar la década⁸⁴; Alberto Boschi señala 123 películas entre 1929-1939⁸⁵, entretanto Tomás Pérez Turrent también asevera ser 1933, el año de término de estas versiones⁸⁶.

En cuanto al *cine hispano*, García Riera señala que “existió por unos años y produjo entre 1929 a 1940 unas 175 películas antes de desaparecer en la década siguiente.”⁸⁷

Revisando minuciosamente las carteleras, de Amador y Ayala Blanco desde las décadas de 1920 a 1940, se realizaron, efectivamente 172 producciones hispanas de las que se tiene registro entre las *majors*, además existen 72 títulos de cortometrajes y medimetrajes pero de

⁸² Juan B. Heinink, Robert G. Dickson, *op. cit.*, p. 69.

⁸³ Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 233, 260.

⁸⁴ García Riera Emilio, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ Alberto Boschi; Leonardo Gandin; Jean-Louis Leutat; *et al.*, *Historia General del Cine. América.(1915-28)*, Madrid, Cátedra, (Signo e Imagen) 1997, p. 125.

⁸⁶ Tomás Pérez Turrent, *Cine Latinoamericano Años 30-40-50*, México, Memoria XI Festival de Cine Latinoamericano, (Cuadernos de Cine N° 35), 1990, p. 67.

⁸⁷ *Cfr.* Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985, p. 78; además Román Gubern, afirma que aumentaba la cifra desde 1930 a 1933, mientras que Alejandro Ávila cita y contradice a éste corrigiéndole en una investigación más actual, aseverando ser 1931 el año en el cual declina la producción de versiones hispanas, eso produjo el cuestionamiento de productoras estadounidenses por la poca aceptación latinoamericana; lo cual culminó con el cese de su realización en 1936, mientras, ya se veían películas incipientemente dobladas; con lo que podemos estar de acuerdo por las fechas, ya que el doblaje se descubrió desde 1928, *cfr.* Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 44. Heinink y Dickson confirman un cese en 1931, pero no sería definitivo.

pequeñas productoras y estudios independientes que no alcanzaron a competir o siquiera exhibirse; hacen un total de 244 títulos castellanos realizados en EUA y, de todas éstas, sólo se exhibieron en México un total de 152, desde fines de los años veinte, (17 de mayo de 1929) hasta principios de los años cuarenta, con la *premier* de *La última cita* (*Bernard B. Rey*, 1935), casualmente la última de las hispanas que, clausuraba la exhibición de éstas en nuestra ciudad, el 16 de septiembre 1942.

Como vemos después de tantos años las cifras son oscilantes, tanto de películas como del año de conclusión de las versiones, pero lo cierto fue la trascendencia posterior de esa búsqueda de soluciones: la producción de cine hispano en EUA y, la afluencia de escritores y directores españoles (excepcionalmente talentosos y reconocidos), para hacer ese cine en Francia y, mayormente talentos latinoamericanos y mexicanos en los EUA, quienes después serían pioneros y gran apoyo para la *industria* del cine mexicano.

El procedimiento de sustitución de voces fue usándose cada vez más y pronto habría de adquirir el nombre de *doblaje*, prosperando además en el mundo, por ejemplo Alemania desde 1931, ya impulsaba su propia industria con un sistema que daba alta calidad en sincronía y sonido, llamado *Nachsyncronisierung Gers-Thun*. Ese mismo año, pero en Italia, se iniciaba también el hábito del doblaje, gracias al estudio *Fono-Roma* de Hugo Donarelli y de su esposa. Incluso por razones políticas se impuso como obligatorio el doblaje por el gobierno de Mussolini el 22 de octubre de 1930, convirtiéndose en ilegal el uso del subtítulo.

En España, periodistas y críticos demandaban estudios de doblaje para hacerse en su país y no recurrir a *Joinville* (Francia); sobresalieron en la especialidad los primeros denominados, *Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles T.R.E.C.E.*, desde julio de 1932, de Pedro Trilla y el ingeniero Adolfo de la Riva en Barcelona, de importancia para México - se verá más adelante- con clientes como la *FOX*, la *RKO*, *United Artists* entre otros; en el año 1933 un estudio de la *Metro Goldwyn Mayer*; un tercero en Madrid, procedente de Italia: *Fono España S.A.*, que Hugo Donarelli instaló y dirigió; luego en 1935 surgió *Acustic S.A* y un año más tarde *Voz de España*, en Barcelona⁸⁸.

⁸⁸ Alejandro Ávila, *op. cit.*, pp. 72-74, 82; Alejandro Avila, *El doblaje*, p. 44.

3. EVOLUCIÓN DEL DOBLAJE EN MÉXICO

En éste, el tercer capítulo, se hace una secuencia cronológica desde los años treinta, cuando comenzó el incipiente doblaje hasta los inicios de los años cuarenta y, cómo llegó a nuestro país, continuando en orden cronológico con los inicios y desarrollo de la televisión mexicana se hace una revisión de cómo influyó para la cimentación del doblaje mexicano, hasta llegar a esta década, mezclándose así evolución tecnológica de la televisión con la evolución misma del doblaje en nuestro país.

3.1. El Doblaje incipiente de los años 30.

El doblaje se instituyó en México por influencia de *Hollywood*, como ya se vió, a causa de la sonorización, como recurso para corregir malas tomas de sonido y, de la necesidad de realizar varias versiones cinematográficas en otros idiomas de un solo título, o bien como recurso audiovisual para simular que un actor era también intérprete de alguna canción o instrumento, todo lo anterior para seguir comercializando y no perder su hegemonía internacional. Las productoras principales: *Paramount*, *Fox*, *Metro Goldwyn Mayer*, *Warner Brothers First National S.A.*, *Columbia* y *Universal*.

En la ciudad de México ya se conocían los filmes sonoros y doblados desde 1912, cuando un “supuesto” ayudante de León Gaumont –porque no lo era- hizo funcionar ineficientemente su modelo *Cronophone*, presentado como “Gaumont parlante” en el Teatro Colón de nuestro país, totalmente desincronizados imagen y sonido, además subió tanto el volumen que produjo más distorsión, el público comenzó a salir enfurecido a mitad de la función, por tal, fue abandonado y olvidado, hasta 1927 se realizó un nuevo intento,⁸⁹ otro manipulador lo accionó adecuadamente logrando óptimo resultado, sonoridades naturales y sincronía perfecta, presentando los filmes con los que había llegado el aparato e hizo un recorrido por varios cines; luego llegarían los largometrajes de *Vitaphone* y/o *Movietone* a la ciudad.

El primer largometraje exhibido con sonido totalmente sincronizado para el público mexicano con el sistema *Vitaphone*: con el título de *Submarino* (*Submarine*, Frank Capra, 1929, *Columbia Pictures*) estrenado el 26 de abril de ese año en el Teatro Imperial, y que permaneció por cuatro semanas en cartelera⁹⁰, primero fue silente y luego musicalizado, es decir, se le agregaron algunas canciones con murmullos lejanos y ruidos ambientales, pero sin voz específica para los personajes; la novedad y la inexperiencia de operadores hizo que en lugar de que lucieran esos básicos efectos sonoros resultaran un fiasco.

El 23 de mayo de 1929 se exhibió en la ciudad de México, en función de gala en el Cine Olimpia, anunciada como la primera película “hablada”: *La última canción* (*The singing fool*, Lloyd Bacon, 1928, *Warner Bros.*) y durante tres semanas más en cartelera y, a fines del año fue presentada

⁸⁹ Hay que aclarar que en Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 11, 166, menciona que el aparato Gaumont se accionó nuevamente en 15 años, es decir en 1927, sin mejores resultados y más adelante, menciona de la Maza ser el año 1917 cuando se reactivó el aparato, es decir, luego de 5 años, funcionando como es debido; puede ser una confusión de dedazo en los números 17 por 27, pero preferí darle importancia al funcionamiento positivo porque hace mucho hincapié en ello.

⁹⁰ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 14 y María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera 1920- 1929*, p. 437.

Broadway (Pål Fejös, 1929, Universal Pictures) la primera película “doblada al castellano”, en un proceso largo y costoso en *Hollywood*⁹¹.

De hecho incluyendo los títulos anteriores, hacen un total de 57 películas norteamericanas en versión sonora exhibidas en México al cierre de esa década, algunas presentaban además su versión silente, de este total, según lo documentado en la *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*, de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, 18 fueron de *Paramount*, 6 de *MGM*, 6 de *Universal*, 5 de *R.K.O.*, 5 de *United Artists*, 4 de *Warner Brothers Pictures*, 4 de *Pathé*, 3 de *First National S.A.*, 2 de *Fox*, 1 de *Columbia*, y 2 de otras productoras menores y, aunque otras películas fueron dobladas, no fueron presentadas en nuestro país, sino sus versiones originales.

Al final de los años 20, el cine en México aún era silente, no era un espectáculo popular masivo y tampoco industria, era difícilmente visto en el interior del país y mucho menos exhibido en el exterior. Entre los años 20 y 30 existían 42 teatros o salas cinematográficas en la ciudad, entre 1916 y 1929 se contó con un poco más de 139 largometrajes nacionales de ficción, alcanzando un promedio de producción y exhibición de seis películas al año.

Los últimos estrenos de filmes mudos en general en la ciudad se registraron el 8 y 13 de noviembre de 1930, *Brotherly Love*, (*Yo venceré*, Charles F. Riesner, 1928, *MGM*) en el cine Olimpia y la alemana *Die Carmen von St. Pauli* (*Flor de hampa*, Erich Waschneck, 1930) en el cine Palacio, respectivamente. En teoría, se pretendía que desde esa fecha las salas de estreno sólo presentaran material sonoro y, así sucedió, se dio el caso de proyecciones en idioma original, -con sonido claro-, pero sin subtítulos, lo cual indignó a algunos.

Como vemos se intentó de todo: Los *intertítulos*, o carteles en inglés intercalados a las imágenes, ya se empleaban desde el cine mudo, cuando los filmes comenzaron a ser más largos de un minuto de duración, o en las historias con cinta de 300 metros por bobina y en las contadas en un cuarto de hora; las imágenes requerían de clarificación del relato para la secuencia narrativa y, también funcionaba en otro idioma, después se iría desplazando ese uso al principio del filme para localizar el inicio de la acción; con el tiempo y el avance tecnológico, el recurso para esas situaciones y especialmente la traducción de la película completa, serían los *subtítulos* o letreros sobrepuestos a la imagen,⁹² para traducir (solución

⁹¹ Vid. *supra* p. 37, penúltimo párrafo, cita N° 57.

⁹² Subtitulado es el proceso de traducción al cual son sometidas las películas por cuestión de idioma, para ser vistas en países diferentes al de realización, esto es que se introduce la traducción de los diálogos, por medio de líneas de texto en un color visible -blanco, amarillo o azul- en la parte inferior/superior de la imagen al tiempo que hablan los personajes o al aparecer algún texto del idioma original, su inconveniente es el

momentánea) cuyo uso se fue generalizando desde fines de la década de los años veinte en adelante, en México sí tuvo mejor aceptación que el propio doblaje, pues fue propuesto por el Departamento Central del Distrito Federal.

*A partir del mes de septiembre quedará prohibido que las películas cinematográficas que se exhiben en la ciudad de México contengan lecturas en idiomas extranjeros debiendo ofrecer en sus títulos leyendas escritas exclusivamente en idioma castellano*⁹³. (El Universal, 8 de junio de 1929)

Las primeras películas mexicanas sonoras eran del conocido sonido indirecto, es decir, registradas en disco, datan del año 1929, (la mayoría ya inexistentes), reportando tomas de posesión, informes presidenciales, historias de rancheros y folklore, melodramas, hazañas militares españolas, entre otros temas, sólo ganaron ser estrenadas en las salas mexicanas, pero el público no tomó como trascendente el nacimiento del cine sonoro mexicano.

Hollywood fue prolífico en versiones castellanas, en 1930 alcanzó 72 filmes, aunque estrenadas sólo 16 en nuestro país, en 1931 fueron producidas menos de la mitad, 32 películas, sólo faltó una por estrenar⁹⁴, así las *majors* enviaron a un observador para reportar la aceptación social ante la oferta cinematográfica sonora en América Latina y, en julio de 1931 llegó Baltasar Fernández Cué a México, dialoguista asturiano de películas habladas en español que informaba a sus jefes, un grupo de productores en tregua (de *MGM, Paramount, Fox, Warner Bros., Universal* y *Hal Roach*), quienes decidieron dejar de hacer cine en español a fines de ese año, pues detectaron cierto decaimiento de demanda a la mitad del año anterior⁹⁵, sólo reanudarían esas producciones hasta saber respuestas del enviado, éste afirmó que los filmes eran del gusto del público, siempre y cuando los actores interpretaran y hablaran bien, además pedían un buen argumento, ya no sorprendía el sonido o escuchar el español en el cine, es decir, exigían lo mismo en cualquier idioma original o no.⁹⁶

Fernández Cué fue quien vio conveniente la proximidad de *Hollywood* con México, ya que varios actores y actrices renombrados allá, eran de origen mexicano y podrían apoyar empírica e histriónicamente en próximas

reducido tiempo y espacio en la pantalla, por la velocidad de la misma acción del filme y tiene que lograr la proeza de sintetizar la idea del diálogo, pocas veces traducen literalmente, ya que en lo general existe cierta censura.

⁹³ Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 107, Cfr. *El Universal*, 8 de junio de 1929.

⁹⁴ Amador y Ayala Blanco, *op. cit.*, *Cartelera 1930- 1939*, p. 386.

⁹⁵ Como se mencionó anteriormente no había sido aceptado el doblaje híbrido realizado por directores norteamericanos o extranjeros que no supieron distinguir la diferencia de acentos. *Vid supra* p. 46, penúltimo párrafo en adelante y cita N° 76.

⁹⁶ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano. (1896-1947)*, México, Trillas, 1997, pp. 114-117.

producciones destinadas al público nacional, como sucedió, siempre hubo soporte técnico estadounidense en el origen de la sonorización del cine nacional, así como para los orígenes del doblaje en México como se verá.

El sonido *on movie* u óptico en México, se inauguró con *Santa* (Antonio Moreno, 1931) hasta 1931, su filmación inició en noviembre de ese año, concluyó el 5 de enero del siguiente y el 30 de marzo de 1932 se estrenó; el logro fue de los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, inventores en *Hollywood* de un sistema más liviano de sonorización⁹⁷, junto con más elementos iniciados y experimentados allá precisamente, Antonio Moreno, actor español en la dirección, en la fotografía el rusocanadiense Alex Phillips, como Santa y Marcelino, Lupita Tovar y Donald Reed (Ernesto Guillén, nombre real) respectivamente, ambos mexicanos que habían participado en cine hispano o las “novedades mexicanas”, el debut del niño Ismael Rodríguez, hermano menor de los sonorizadores y quien después brincaría a la dirección cinematográfica.

La adaptación de la novela *Santa*, del escritor mexicano Federico Gamboa, publicada en 1903 (hecha película por primera vez en 1918) fue de Carlos Noriega Hope (alias Silvestre Bonnard), contó con la autorización del mismo Gamboa, la música de Agustín Lara y, la producción a cargo de la *Compañía Nacional Productora de Películas*, surgida de la asociación de Gustavo Sáenz de Sicilia, Eduardo de la Barra, Rafael Ángel Frías, Carlos Noriega Hope, encabezada por el distribuidor Juan de la Cruz Alarcón quien compró a Jesús H. Abitia los *Estudios Chapultepec*⁹⁸; esta productora realizó 30 filmes hasta cerrar en 1938. Su acierto, no sólo destacó por el sonido óptico, sino que cimentaba el inicio de la producción continua del cine mexicano con base técnica y financiera.

Mientras el año de 1932, marcaba el estreno de *Santa* sonorizada en México, fue el año en que iniciaron los primeros estudios de doblaje en Barcelona, España -como se mencionó-, denominados T.R.E.C.E. (Trilla-la Riva Estudios Cinematográficos Españoles), propiedad de los españoles Pedro Trilla quien falleciera en 1935, -cuando ya los estudios hacían rodajes sonoros-⁹⁹ y del ingeniero Adolfo de la Riva, cuyo sistema de doblaje y sonorización llamado **Rivatón**, fue de su invención, piloto aviador y republicano, a quien el ambiente político le hizo trasladarse en su avión a Gran Bretaña en 1939, dos años más tarde llegar a México, es decir, en 1941.

Se sabe por Pedro De Aguillón, un actor inigualable e iniciador del doblaje mexicano, quien a su vez se enteró por Salvador Carrasco *El Monje Loco*,

⁹⁷ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, p. 77.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 85.

personaje destacado en los inicios de la radiodifusión mexicana, que el primer intento de doblaje de voz en México, fue en un estudio de cine con actores mexicanos de la radiodifusora XEW –ésta había iniciado desde 1930-, entre los años 1933 y 1935¹⁰⁰ para la película *Ann Harding*, hecha exclusivamente para la actriz norteamericana Ann Harding.¹⁰¹

Carrasco sabía porque él mismo participó en ese doblaje y dilucidaba de sus recuerdos que la película fue estrenada con seguridad en el cine Anáhuac¹⁰²; incluso se abrió un concurso de vales para musicalizarla, al cual acudieron diversos compositores reconocidos en la década de los 30, como Agustín Lara, Gonzalo Curiel, Luis Alcaraz entre otros tantos.

La actriz Ann Harding participó al lado de John Loder, en otra película, *Su íntimo secreto (Her Private Affair, 1929)*, dirigida por Paul L. Stain y, de las verdaderas pioneras en ser dobladas a cargo de la productora *Pathé Inc.*¹⁰³,

¹⁰⁰ Cecilia Armida, Mendivil Iturrios, *El doblaje de voz en la televisión mexicana*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1995, p.39.

¹⁰¹ No se encontró registro de dicha película en toda la filmografía de la actriz y menos su estreno en México, aunque sí existen los títulos *The Hollywood God-About* (1934) y *Screen Snapshots Series 16, No.1* (1936), documentales cortos de 11 y 10 minutos respectivamente, presentaban algo de la vida cotidiana de las estrellas de *Hollywood*, en ambas es ella misma no un personaje al igual que los otros actores y, se ajustan a las fechas aproximadas de realizarse el mencionado doblaje, quizás uno de los dos se proyectó antes de alguna premier de las 17 películas en las que participó Harding en los años 30 y, que fueron estrenadas en México, al poner el título en español le dejaron el suyo para resaltar más su nombre y a su vez el del estreno, o tal vez en esa vaguedad de recuerdos de los entrevistados, sea realmente otro título como el notificado por García Riera, que también fue sometido al proceso de doblaje, -lo mencionamos más adelante-. Vid, imdb, Earth's Biggest Movie Database TM, *Ann Harding*, [en línea], 5pp., s/lugar de edición, Dirección URL: <http://www.imdb.com/name/nm0362267/>, [consulta miércoles 6 de junio y lunes 10 de septiembre de 2007].

¹⁰² Un dato que se corroboró es que el cine Anáhuac no fue abierto hasta mediados de la década de los años 40, porque según un listado de cines estrenados a lo largo de la década de los años 30, éste no aparece ; lo que se menciona es que de 1920 a 1930 existían 42 salas cinematográficas y sólo aumentaba el número de butacas, además no era de los más exclusivos o que ofreciera estrenos, sino que era de los conocidos cines de “barriada” que presentaban películas de segunda, de vaqueros o varias funciones seguidas de cortometrajes por sólo 50 centavos, si acaso, algún estreno mucho tiempo después de la premier y no promocionaban a propósito sus funciones, en cartelera anunciaban difícilmente algún nombre del protagonista, así que no pudo haber sido estrenada *Ann Harding* en ese cine. Vid. Compañía Operadora de Teatros S.A., *Las salas cinematográficas en la Ciudad de México y su área metropolitana*, México, COTSA, Diciembre, 978, p. 20 y charla con Enrique Solórzano Catalogador Fotográfico de la *Filmoteca UNAM*, (martes 11 de septiembre de 2007). Por tal motivo podría ser cierta la presentación de la película *Ann Harding* en este cine y nunca hubo registro alguno que lo constate, tal vez sí se presentó, pero en la década de los años cuarenta o quizás fueron muy vagos y erróneos esos datos proporcionados, tal vez fue una confusión de fechas y pronunciaciones, también se halló la película *Love Laughs at Andy Hardy (Cupido contra Andy Hardy, Willis Goldbeck, 1946)*, de *MGM*, estelarizada por Mickey Rooney, que fue doblada al castellano y sí se estrenó en México, el 15 de agosto de ese año en el cine Magerit, con dos semanas en cartelera. Amador y Ayala Blanco, op. cit., p.276

¹⁰³ *Pathé Inc.*, estudio de ya larga trayectoria tenía contratado a un buen grupo de intérpretes políglotas para la producción de versiones en varios idiomas, pero no llevaría a cabo ese plan, sino adelantarse a realizar el doblaje de la película mencionada en 1929, así como de *Los viajes de Tom Terris alrededor del mundo (Vagabond Adventure Series)*, de noticiarios y comedias cortas, estrenados antes de declarar su crisis financiera y disolución para fusionarse a RKO.

pero no fue exhibida en México –así documenta García Riera¹⁰⁴- sino su versión original el 25 de julio de 1930 en el Cine Regis, de hecho fue la segunda que realizó la actriz, pero la primera de sus películas en ser estrenada en nuestro país.

Los títulos de esas realizaciones norteamericanas en castellano terminales de las *majors* y que serían exhibidas en nuestro país fueron tres:

Inmaculada (Louis Gasnier, *United Artists*) con Andrea Palma, filmada en junio de 1939, última película norteamericana en versión castellana para el mercado hispano, pero estrenada a casi un año de realización, el 2 de mayo de 1940 en el Cine Balmori; *Papá soltero* (*Bachelor Father*, Richard Harlan, 1939, *Paramount*) con Tito Guizar y Carlos Montalbán (personalidad trascendente para el doblaje mexicano como se verá más adelante) y, *La última cita* (Bernard B. Ray, 1935, Columbia) interpretada por Andrea Palma, estrenadas respectivamente, el 27 de septiembre de 1941 en 6 cines y el 16 de septiembre de 1942 en el Cine Politeama¹⁰⁵.

Sin embargo el cese fue más allá de la aceptación o rechazo del *cine hispano*, ya que comenzó la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, por lo tanto desde mediados del año, cubrir el mercado hispano dejó de ser prioridad en adelante y aún cuando acabara la gran conflagración.

Cuando *Joinville* abrió en Francia en la década de los años 30, encontró la manera más rápida posible de doblar aquellos primeros doblajes en castellano. Con esta técnica conseguían doblar una película en 6 días. Pedro Puche escritor, periodista compositor y director cinematográfico español, trabajó ahí, después en los estudios Trilla-La Riva en España, ganando 70 pesetas por día de dirección de doblaje, aplicando lo hecho en Francia, él explica dicha forma de realizarse:

*...hacía aprender el libreto a los dobladores de forma que en la sesión de grabación debían encajarlo en los labios del personaje sin apenas ensayos. Se ensayaba una vez la película entera y acto seguido, se procedía a la grabación de la misma de principio a fin. Únicamente se ordenaba cortar la grabación, si se producía algún fallo técnico o algún error de los sincronizantes.*¹⁰⁶

Se sabe que Luis Buñuel intervino como corrector de diálogo de doblaje en *Joinville*, a principios de su gran carrera como cineasta, -incluso que

¹⁰⁴ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵ Amador y Ayala Blanco. *Cartelera 1930-1939*, p. 384.

¹⁰⁶ Alejandro Ávila, *Historia del Doblaje*, p. 86.

coabraba sin hacer nada¹⁰⁷-; su misión, algo así como supervisor escénico, era hacer las primeras lecturas de los guiones con actores de doblaje, así mismo adaptar el diálogo; colaboró al lado de Claudio de la Torre, escritor español, catedrático en *Cambridge* y de familia de artistas e intelectuales. Él fue el primer comisionado en adaptar los diálogos en castellano y corregirlos. Desde junio de 1931 la *Paramount* le nombró coordinador de doblaje de castellano y jefe del departamento literario español, también seleccionaba las películas que debían hacerse en doble o más versiones.

Prácticamente como director de diálogo la participación de, de la Torre tomó gran trascendencia aunque pareciera trabajo de segundo orden, pues además de ser indispensable en la grabación al supervisar el sentido de las frases y la dicción, controlaba el desarrollo de las secuencias, decidiendo si las tomas eran buenas o no, además contribuía con aportaciones que enriquecían el trabajo, muchas veces, hecho por quienes no entendían el idioma.

3.2. Los años cuarenta y las compañías pioneras del Doblaje.

Desde 1929, era notorio y abierto el rechazo por el intento de introducir el cine en inglés en nuestro país, por tratarse de una “invasión lenta” que atentaba contra la industria filmica nacional y el lenguaje, así, desde ese año, el Departamento del Distrito hacía pública la prohibición de pasar cintas con leyendas en idioma extranjero y que comenzaría a partir del mes de septiembre.¹⁰⁸

También era sabido que las productoras estadounidenses habían recurrido a la contratación de actores y de ciertas figuras que sobresalían en nuestro país, para trabajar en *Hollywood* y, para hacer doblaje, tal recurso ya venía dándose desde la década de los años 30.

Existe una anécdota importante que sirvió de pretexto ideal para que las grandes productoras de *Hollywood* apostaran por el doblaje otra vez. La *Metro Goldwyn Mayer*, cuando en 1940 estrenó en su idioma original, la película multipremiada con Oscars, *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wint*, Víctor Fleming, 1939)¹⁰⁹, en un cine de un pequeño pueblo de Yucatán, no llegó a diez asistentes; enfrente, otra sala exhibía una película mexicana hablada en español, la cual registró lleno total, ante tal circunstancia que venía repitiéndose, la *MGM* decide volver a doblar en

¹⁰⁷ Juan B. Heinink, Robert G. Dickson, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁸ Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁹ Su estreno en la ciudad de México aconteció el 22 de enero de 1941, en los cines Alameda -5 semanas- e Iris -8 semanas- respectivamente de exhibición.

español, corrigiendo los errores del pasado¹¹⁰, es decir, contratando sólo actores mexicanos, para emplear sólo un acento, “ el neutro” como se le llamó tiempo atrás.

Pero existe otro hecho más determinante para forzar/apoyar y realizar doblaje en nuestro país, al final del sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-40), aún continuaba el rechazo y prohibición de doblaje de cine extranjero, además de una crisis económica que afectaba entre otros rubros al cine nacional.

Cuando el gobierno de Ávila Camacho (1940-46) comenzaba se creó el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana como medida de recuperación de la industria cinematográfica, luego vino la ayuda estadounidense con claras intenciones estratégico ideológicas: en préstamos, asesoría técnica, en la exhibición y provisión casi ilimitada de película virgen, “posiblemente la ayuda al cine mexicano se inició antes de 1942 y se mantuvo en secreto dentro de lo posible, hasta cuando las amenazas, alemana y británica de infiltrar al cine argentino obligaron al Departamento de Estado a impulsar un proyecto y un convenio con México, que inevitablemente salió a la luz por sus dimensiones y características.”¹¹¹ El proyecto –entre otros- de apoyo al cine mexicano por parte de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, y de Rockefeller, se firmó oficialmente el 15 de junio de 1942.

El cine nacional comenzó a reportar avances en el mercado de habla española (en Europa y Latinoamérica), es decir, su mejor época, la conocida como *cine de oro mexicano (1939-1945)* lo cual sería visto con recelo por los productores hollywoodenses, entonces encontraron ventaja a través de la exhibición, buscaron y lograron imponer sus condiciones dentro de una nueva cadena mexicana de cines para evitar competencia en la exhibición.

La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, OCAIA, era la encargada del abastecimiento de película virgen a los productores mexicanos a través del Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Filmica Mexicana (*Commitee on Raw Film of The Mexican Film Industry*), conformado por destacados miembros de la industria nacional del cine, por B. J. Negules, de la *American Photo Supply*, subsidiaria en México de *Eastman Kodak* y principal productora estadounidense, asimismo la OCAIA, presidida por Nelson Rockefeller, aportaba dinero a los productores mexicanos para producciones con propaganda estadounidense, pero indirectamente-este apoyo debía ser lo más secreto

¹¹⁰ Vid. *supra.*, p. 46 penúltimo párrafo en adelante.

¹¹¹ Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, pp. 166-167.

posible-, lo depositaban por medio de un fideicomiso creado para este fin en el Banco de México, luego el gobierno mexicano hacía la transferencia de fondos a través de la Secretaría de Hacienda hacia un fideicomiso en el Banco Cinematográfico, S. A., éste otorgaba directamente los recursos a los productores.

Nelson Rockefeller en una posición privilegiada por su familia y ante el Estado Mayor norteamericano por su cargo, también gozaba de buena relación con el presidente Manuel Ávila Camacho y, siempre trató de hacer ver a *Hollywood* lo provechoso para EUA de la cercanía y buena posición del *cine mexicano* en el mundo, lo que explicaba el apoyo, pero los productores de las *majors* sólo lo entendían en su contra y verían que le quitaban mercado, por lo que tomarían acciones, teniendo de su lado al embajador norteamericano en México, Messersmith, éste no se llevaba nada bien con Rockefeller.

En 1941 el doblaje y el subtítulo en español fueron un requisito de exhibición de películas en cine, gracias a la promulgación del Reglamento de Supervisión Cinematográfica, por lo tanto el público mexicano comenzó a realmente adentrarse en las tramas de películas extranjeras.

El segundo artículo de tal reglamento, permitía la exhibición siempre y cuando el texto y subtexto cumplieran lo estipulado por la Constitución General de la República: *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 6° de la Constitución General de la República. Las películas que no están dialogadas o 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.*¹¹²

El 6° artículo Constitucional, ha planteado que las películas autorizadas para su proyección en el país son las que no afectan los derechos de terceros, las que no causan disturbios a la paz pública ni lastiman las buenas costumbres de los mexicanos, así el ordenamiento determinaba la obligación de que se subtitulara todo el material extranjero que no viniera doblado al español, aunque en la práctica era nula dicha obligación, las películas importadas ya venían o dobladas o subtituladas por sus propias necesidades comerciales.

¹¹² DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, Reglamento de Supervisión Cinematográfica, 1ª sección, p. 1, Tomo CXXVIII, Núm. 16, México, Viernes 19 de septiembre de 1941 en Jorge Bárcenas Rivera. *El doblaje para la televisión en México: Historia, desarrollo y proceso*. Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, México, ENEP Aragón, UNAM, 2005, p. 28.

Los productores estadounidenses planeaban estrategias para conseguir su mercado de vuelta, aún cuando sabían que el gobierno mexicano “prohibía” el doblaje del cine extranjero, imponiendo su cine doblado, les daba confianza lograrlo puesto que ya habían conseguido someter -en condiciones de exhibición- a una nueva cadena de cines, el mismo Miguel Alemán, secretario de Gobernación, afirmaba a los representantes de las distribuidoras norteamericanas que el decreto sobre exhibición se cancelaba definitivamente.

Por lo tanto doblar los filmes y exhibirlos estaba augurado sin complicaciones. De hecho Cecilia Mendivil hace notar que la publicación *Cinema Reporter*, informaba hacia fines de 1942 que estaban por terminarse de alistar laboratorios de doblaje en la zona de Paseo de la Reforma, para cambiar de idioma a todos los filmes extranjeros, que veían en la producción nacional buena competencia¹¹³.

Se tiene el antecedente en la historia del doblaje mexicano que en 1944, la empresa publicitaria *Grant Advertising S.A.*, una de las más importantes en México, perteneciente a una cadena mundial con sede en Chicago y, que producía muchos programas radiofónicos -como el Dr. I.Q., entre muchos más-, prestó sus instalaciones para que se realizaran las pruebas iniciales de voz, a actores mexicanos que doblasen películas al castellano para filmes de la *MGM* en Nueva York, sin embargo esta práctica de contratar a actores mexicanos por parte de productoras norteamericanas ya se había venido realizando con anterioridad.

Llegaron a México Ilushia “Ilia” Lotard y el Sr. Lopert, con la consigna de encontrarlos, así contactaron al valenciano Luis de Llano Palmer, quien dirigía el Departamento de Radio en dicha agencia, producía programas como *Las aventuras del Capitán Fack* y *Ausha, el árabe*, y quien convoca a todas las voces de la radiodifusora XEW a ser probadas, Salvador Canseco, Tomás Perrín, Arturo de Córdoba, y casi 50 actores más, asignando los personajes por voces.

Es contratado un grupo de sólo actores mexicanos, treinta en total, en el cual eligieron a Blanca Estela Pavón para Ingrid Bergman, a Guillermo Portillo Acosta para Charles Boyer, a Víctor Alcocer para Joseph Cotten, entre otros como Miguel Ángel Ferriz, su esposa Matilde Palou, Amparo Villegas, Cuca Escobar o *Cuca, La Telefonista*, Edmundo García -Locutor de la W- Rosario y Dolores Muñoz Ledo -hermanas-, Ciro Calderón, Salvador Carrasco, Luis Farías, Alberto Gavira, José Ángel Espinosa Ferrusquilla y más.

¹¹³ Cecilia Mendivil, *op. cit.*, p. 39.

La película a doblar fue *Luz que agoniza* (*Gas Light*, George Cukor, 1944), estrenada en la navidad ese mismo año en el cine Metropolitan de la ciudad de México, consiguiendo el gran éxito esperado, pues la publicidad ahora sí cumplía las expectativas anunciadas por una entrada de 4 pesos: “¡Hoy el acontecimiento del año, esperado por todo México! ¡Todo en español!, ¡Ni un título!” Permaneciendo ocho semanas en cartelera.¹¹⁴

Una segunda película doblada con actores mexicanos fue *Las llaves del Reyno*, (*Keys of the Kingdom*, John M. Stahl, 1944) en ésta, eligieron a Carlos David Ortigosa para doblar a Gregory Peck, también actuaba Vincent Price, entre otros; ésta se estrenó en el cine Palacio Chino el 20 de diciembre de 1945, con tres semanas de exhibición de la versión original, no la doblada, -inexplicablemente-¹¹⁵.

El gremio de actores reaccionó para apoyar al cine nacional evitando deslealtad y que se contribuyera a facilitar la competencia a la producción filmica nacional, aquellos actores que fueran a trabajar en doblaje a Nueva York ya no se les permitiría trabajar en cine nacional y, se organizó un comité de vigilancia para el cumplimiento de tal resolución, todo esto se acordó en una asamblea general la noche del 30 de mayo de 1944 en la Asociación Nacional de Actores.

No obstante el anterior acuerdo, el 31 de mayo de 1944 se anunciaba en la prensa cultural la salida de otro grupo de mexicanos hacia el mismo destino y la misma misión, esta vez reclutados por David Silva, entre ellos Carmen Montejo, Isabela Corona, Milisa Sierra entre muchos más.

También el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica STIC, se oponía al doblaje, como lo hizo saber Salvador Carrillo, diputado y secretario general de su Sección 1 y, de estar en la disposición de practicar medidas que impidieran la exhibición de películas norteamericanas dobladas en todos los cines del país, a fin de contrarrestar la competencia de la industria del cine nacional.

El siguiente paso de la Asociación de Productores de *Hollywood*, fue informar al Departamento de Estado, pidiendo no intervenir, algo que no hizo, entonces comenzarían a limitar el abastecimiento de película virgen a manera de escarmiento por las diversas oposiciones como se hizo en su momento a Argentina, cuando también fue competencia de mercado en idioma español y, sobre todo por tener tratos con Alemania durante la segunda gran Guerra Mundial.

¹¹⁴ *Excelsior*, lunes 25 de diciembre de 1944, Segunda sección, p. 9.

¹¹⁵ Amador y Ayala Blanco, *Cartelera 1940- 1949*, p. 221.

La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, OCAIA, pidió entonces que aumentara el monto estipulado del material para México, pero el Departamento de Estado requirió a su embajada que fuera investigado el destino de cada dotación suministrada al país, así como el monto estimable por usar el resto del año, hasta que la película virgen fue desprovista definitivamente en junio de 1944.

A fines del mes de agosto de 1944, el día 29, el Comité Regulador de Material Virgen de la industria Fílmica Mexicana pidió ayuda al presidente Ávila Camacho, se le explicaba que habían cumplido con las sugerencia de la OCAIA de formar ese comité, encargado de vigilar también cómo se ocupaba el material, pero por la falta de abastecimiento de película, la industria pararía a partir de fines del mes de septiembre o inicios de octubre, por lo tanto se comunicaron con los representantes de la OCAIA, Francis Alstock y Frank Fouce, quienes no lograron solucionar nada pero sugirieron sería más eficaz la intervención del presidente a través de la Embajada Norteamericana.

Nestor Rockefeller no tenía buena relación con Messersmith, embajador de su país en el nuestro y, el Departamento de Estado al notar que el conflicto con México había dejado desacuerdos entre la Casa Blanca y *Hollywood*, decidió desplazar a la OCAIA en las relaciones con México hacia el mes de octubre.

Finalmente la industria nacional a pesar de su rechazo al doblaje, tuvo que ceder ante productores norteamericanos pues era totalmente dependiente del Estado mexicano y del apoyo norteamericano. Así *Hollywood* fue más hábil y supo cómo manejar a la industria fílmica y al gobierno mexicanos opuestos al doblaje, Maurice Silverstone y el señor Mullins, de la *20th Century Fox*, vinieron a México a entrevistarse con Miguel Alemán, Secretario de Gobernación, por el motivo sabido, así Alemán sugirió a Francis Fouce, representante permanente de la OCAIA en nuestro país que hablara con los distintos secretarios representantes de las secciones del recién creado STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y del STIC, obteniendo las siguientes respuestas:

Rechazo de Jorge Negrete, secretario de la Sección 7 del STPC de actores; moderada autorización de Figueroa, secretario de la Sección 2 de técnicos, éste veía al doblaje como una fuente de trabajo para actores y la industria, siempre y cuando se hiciera en México y la más favorable fue de la Salvador Carrillo, secretario General del STIC, luego de la argumentación de Fouce, éste aseveraba que para el cine estadounidense el público mexicano representaba sólo el 2% de su mercado, -nunca fue cierto-, y que para los productores mexicanos el ingreso obtenido del mercado estadounidense llegaba entre 15 y 20% del costo de producción, además

“Fouce advirtió a Carrillo que si la industria del cine mexicano continuaba con su oposición al doblaje de cintas estadounidenses habría represalias contra la cinematografía mexicana, que sería a final de cuentas la más afectada”¹¹⁶.

Carrillo concluyó que los productores mexicanos debían mejorar calidad antes que restringir a la industria filmica norteamericana u oponerse al doblaje de sus producciones. Ahora los líderes del STIC ya no rechazaban doblaje, sino que estaban instaurados en una posición de conveniencia. El STIC para ese entonces quedó encargado sólo de producir cortometrajes y de la exhibición y los trabajadores de esta área, no les afectaba la nacionalidad de los filmes proyectados en las salas nacionales, es decir, no les preocupaba si perturbaba o no a la producción mexicana, que ya estaba en manos del STPC.¹¹⁷

Luego otro grupo más de actores sería llevado también a Nueva York en 1945, en éste participaron Pedro De Aguillón, Manolo Fábregas, Roberto Spriú, Roberto Ayala, Dagoberto de Cervantes, Juan Domingo Méndez y Salvador Quiroz.

Otras películas en las que participaron mexicanos fueron *Leven Anclas* (*Anchors Aweigh*, George Sydney, 1945) –sólo se estrenó en nuestro país la versión sin doblar, cines Magerit y Lido, 13 de mayo 1948 y *El cartero llama dos veces*, (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) que sí se estrenó doblada en México, el 29 de noviembre de 1946 en los mismos cines anteriores y estuvo dos semanas en cartelera¹¹⁸; Pedro De Aguillón, participó prestando su voz a Frank Sinatra en la primera y a Hume Cryon en la segunda, así mismo, en ésta última Manolo Fábregas dobló a John Garfield y, consiguió un contrato de 5 semanas para doblar en la *MGM*.

Al llegar a *Nueva York* desde 1944, esos mexicanos fueron los primeros en aprender a hacer doblaje, y fue complemento de su quehacer interpretativo, pues no hay que perder de vista que no sólo trabajaban en radio sino tenían trayectoria en teatro, carpa y cine, es decir, contaban con todo un manejo y dominio de la actuación y, aunque sus carreras tomaran caminos y vuelos diferentes, de ahí la calidad en los resultados del doblaje mexicano en lo subsecuente.

Carlos Montalbán, actor mexicano, cuyo nombre real era Jesús, hermano mayor del actor Ricardo Montalbán, quien estelarizara el programa “*La Isla de la Fantasía*”, -también parientes de la actriz Iza Mancué y de la vedette

¹¹⁶ Francisco Peredo Castro. *op. cit.*, p. 329.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Amador y Ayala Blanco, *Cartelera 1940- 1949*, pp. 302 y 252.

Celia Montalbán¹¹⁹-, fueron los maestros que legaran la técnica de dicho proceso, el primero había comenzado su carrera en *Hollywood* actuando al lado de la diva y ganadora de un Oscar (1944), Tallulah Bankhead, él incursionó desde el cine mudo, en múltiples versiones y en cine hispano *Hollywoodense*, asimismo vivió la transición de la introducción del sonido al séptimo arte, de ahí la vasta experiencia y capacidad para comunicar las bases del doblaje, fungía como gerente del departamento de español en la *MGM* en ese entonces.

En los estudios de *MGM*, cuentan los pioneros del doblaje como Pedro De Aguillón, quien permaneció dos años doblando en *Nueva York* hasta noviembre de 1947, que la realización del doblaje sí era profesional allá, un edificio completo funcionaba para este proceso, por ende con numerosas salas, cómodas, bien decoradas, sobre todo acondicionadas acústicamente, evitaban ruidos innecesarios –alfombradas, tapizadas de corcho, etc.-. Ahí se elaboraba el doblaje de la siguiente manera: Las sesiones comenzaban a las 8 de la mañana, a las 11:00 horas se daban 30 minutos a los actores para tomar un café o refrigerio, a las 13:00 horas era el *lunch* para todos y, regresaban para concluir a las 17:00 horas¹²⁰.

Había un trabajo previo de un traductor sobre el guión, el director se encargaba de seleccionar tramos para marcar los *loops*¹²¹, asimismo seccionar toda la película en los *loops* correspondientes y, luego el departamento de edición era el encargado de unirlos individualmente –con el paso del tiempo y la funcionalidad de dicha labor se encargaría de todo el proceso desde marcar y cortar- con una parte de película velada y cinta blanca o negra, pegándolas con cinta adhesiva, de manera que esa sección de escena se proyectara repetidas veces hasta que la detuviera el proyccionista, quien operaba los controles técnicos al momento de hacer el doblaje, de esta manera, los actores memorizaban previamente el texto de esa parte de escena, en tiempo indeterminado, lentamente, a veces rápido y, en estas repeticiones, primero veían y analizaban la escena, luego empezaban a poner las palabras en su lugar, el siguiente paso al ya saber la intensidad de emoción, ponían el tono, hasta conjuntar todo en una toma que ya se registraba. No importaba el número de repeticiones de cada *loop*, o cuántos de estos se hicieran al día, lo trascendente era “hacerlo bien”.

¹¹⁹ Vid expedientes personales en la Biblioteca de la Cineteca Nacional.

¹²⁰ Cecilia Mendivil, *op. cit.*, p. 35.

¹²¹ En lo práctico importa más entender la funcionalidad que tienen en doblaje que el significado o traducción literal del término *loop*: lazo, gaza, presilla; rizo, o bucle, circuito; atar con gaza o presilla; hacer circuito. En tales inicios, un *loop*, o sección de la película, se repetía incansablemente, se medía en 30 segundos en pantalla, era muy breve, conteniendo una o varias frases del texto traducido, variaba de acuerdo a las pautas del mismo diálogo; se marcaban en el guión y eran enumerados siguiendo la secuencia del capítulo, con esta guía luego se cortaba la película, para unir cada *loop* individualmente, lo cual facilitaba que el actor estudiara sólo esa parte de imagen y de texto para doblarlo.

En caso de llegar hasta 15 tomas sin conseguir lo que quería el director, éste traía un cafecito, es decir, buscaba que se relajara el actor por unos minutos, para que al intentarlo nuevamente se concentrara y lograra hacerlo mejor. De Aguillón afirma, se alcanzaban entre 14 y 17 loops al día y la paga era semanal, 250 dólares, es decir, mil mensuales¹²².

Luego de ser grabadas todas las voces, regresaban todos los *loops* al departamento de edición, para unir la película completa o copia de trabajo, que era revisada verificando la correcta sincronía entre los movimientos de labios de actores y del sonido del diálogo en español.

Por otra parte, hay registro en junio de 1945 en la revista *Cinema Reporter*,¹²³ que ya se doblaba en México, el caso de una película de *20th Century Fox*, *La canción de Bernadette* (*The song of Bernadette*, Henry King, 1943), fue presentada con el título en español de *El milagro de Lourdes*¹²⁴ y la sustitución de voces había sido ya en una sala especial para este fin, en la *Compañía Fonomex*, subsidiaria de *Panamerican Films*, a cargo de los ingenieros Adolfo de la Riva, Carlos Jiménez y, el director artístico Luis Cortés, fueron anunciados los créditos y la función privada para prensa, técnicos y autoridades, en el cine Magerit, contando con gran aceptación y elogios, de hecho el estreno fue el 23 de diciembre de 1944 en el Palacio Chino¹²⁵, permaneciendo hasta cuatro semanas en pantalla, es decir, casi todo el mes del siguiente año.

No se menciona cuáles actores participaron para doblar, pero suponemos tal vez hayan sido algunos de los mexicanos que volvieron pronto de *Hollywood*, incluso porque Jorge Negrete secretario de la Sección 7 del STPC, llegó a hacer hincapié en los tabuladores para los pagos a actores, y fingió que “no existía problema por el doblaje de esta película” cuando se entrevistó con Fouce, además parece lógico que de la Riva se involucrara primero en este medio, antes de regresar como dueño de una empresa de doblaje, e instaló unos laboratorios encargados de revelado de película y venta de equipo para cine.

A fines de los años 40, prácticamente estaba profesionalizada la manera de hacer doblaje en el mundo, los casos de España e Italia por sus antecedentes históricos como se mencionó, y cuatro años fueron continuos de hacer doblaje por mexicanos para la *MGM* en EUA (1944 a 47).

¹²² Cecilia Mendivil. *op. cit.*, p. 36.

¹²³ *Cinema Reporter*, 23 de junio de 1945, p. 22 *cfr.* Cecilia Mendivil, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁴ *Excelsior*. Domingo 25 de diciembre de 1944, p. 12.

¹²⁵ Francisco Peredo. *op. cit.*, p. 328.

Según memorias de los pioneros, como **Carlos David Ortigosa**, refiere que a fines del año 1947 regresaron de Nueva York, debido al rechazo de Argentina y México de películas dobladas; la percepción del doblaje siempre fue negativa por creerlo un atentado contra la industria del cine nacional y una invasión directa del cine estadounidense que desataría el “principio del fin” del idioma español.

Una campaña proteccionista del cine mexicano prevaleció, por lo tanto, desde 1949 aproximadamente se canceló la exhibición de cine doblado en la práctica, aunque no estuviera decretado legislativamente o reglamentado cuando menos, esto se confirma con las fechas de estreno de los últimos filmes doblados en *MGM*, pero más tarde, la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica aparece en el Diario Oficial el 31 de diciembre de 1949, respondiendo al apoyo solicitado al presidente Miguel Alemán por los productores cinematográficos del país.

En la *Cartelera Cinematográfica 1940-1949* de Maria Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, presentan 53 filmes doblados al español y exhibidos en México a lo largo de la década entre 1945 y 1947, de los cuales, 51 son norteamericanos, sólo un italiano y sólo un británico. Hasta aquí podríamos entender y ver la primera etapa de la historia del doblaje mexicano, con la primera generación de actores de doblaje, en parte, gracias a ellos se lograrían las primeras compañías y salas de doblaje en la Ciudad de México.

Ya finalizando la década de los años 40, De la Riva se asoció con Monte Klenband, ex militar y también aviador, así, fundaron los Estudios **Rivatón de América S.A.**, donde se hacían todos los noticiarios para cine e instalaron ahí una sala de doblaje; el primero proporcionó el equipo para hacer doblaje que él mismo ideó desde que vivía en España y, el segundo había conseguido los contactos con las diferentes productoras estadounidenses, para cambiar de idioma esencialmente a cortometrajes¹²⁶ de dibujos animados en un principio y, luego fueron los primeros en doblar series televisivas de 30 minutos de duración, tales como el *Llanero Solitario* (*The Lone Ranger*, 1949-1957 y 1966-1969), *Boston Blackie* (1951-1953), *Cisco Kid* (1951-1956), *Caravana* y *El investigador submarino*, entre otras más.

En el equipo de colaboradores contaban con la pareja de cómicos, Santos –Edmundo, de quien hablaremos más adelante- y Mr. Lee, además Dagoberto de Cervantes, Omar Jasso, Luis Aragón, Pedro De Aguillón y Carlos David Ortigosa aunque predominaban actores de radionovelas,

¹²⁶ Como resolución a la que se llegó luego de que De la Riva ganara un juicio a la RCA por usar sin autorización su sistema Rivatón, ésta le pagaría una mensualidad de dos mil dólares, acordando que a cambio de recibir tal cantidad De la Riva no debía usar su sistema en largometrajes.

acostumbrados a hablar con mucho volumen. Estuvo funcionando esta originaria empresa de doblaje hasta 1977.

Ortigosa recuerda que en 1948, además fue invitado por Emilio Azcárraga para doblar en los **Estudios Churubusco**, que tenían poco más de un año de haber arrancado, éste fue otro lugar para hacer doblaje, así que Ortigosa llamó al francés Alan Antik con quien había colaborado en *MGM* y trabajaron durante un año, cuando era vigente el Reglamento de Supervisión Cinematográfica que autorizaba como necesario para la exhibición de filmes el doblaje y el subtítulo de películas de todas las nacionalidades.

Tiempo después sería prohibido el doblaje para cine por disposición gubernamental, al promulgar el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica el 6 de agosto de 1951, otra vez, a manera de protección de la industria, pero favorecía el doblaje de dibujos animados para cine, cuyo público destinatario era el infantil, esto benefició a los famosos Estudios *Disney*.

Edmundo Santos, actor, locutor, cantante, bailarín de *Broadway* y maestro de baile, es otro mexicano pionero del doblaje, quien trabajó en los Estudios *Walt Disney* en Los Ángeles California, dirigía doblaje al español y adaptaba las canciones de las películas de 1943 a 1949, en los Estudios *Burbank*; al ser nombrado representante para México de la *Disney*, llega a nuestra ciudad en 1950 junto con José Manuel Rosano, también mexicano y voz de *Pepe Grillo*, con quien había trabajado allá y continuaron haciéndolo aquí, éste hecho es trascendente porque es la etapa que inicia y cimienta el doblaje para cine en nuestro país a lo largo de cinco años, logrando dar a conocer el doblaje mexicano en América Latina y España.¹²⁷

Así Santos buscó asociarse con Carlos David Ortigosa, doblaron entre 1950 y 1955, tiempo de su sociedad y, su primer película fue *La Cenicienta* (*Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton S. Luske, Walt Disney, R.K.O., 1950), luego *Peter Pan* (Hamilton Luske, Clyde Geronimi y Wilfred Jackson, Walt Disney y R.K.O. 1953), *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton S. Luske, Walt Disney, R.K.O., 1951) *La leyenda del jinete sin cabeza* (*The legend of Sleepy Hollow*, Clyde Geronimi y Jack Kinney, 1949) y *El Sr. Sapo*, (*The Wind in the Willows*, James Algar, Jack Kinney, 1949) entre otras.¹²⁸

¹²⁷ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁸ *Ibid.* p. 44.

Richard Thompkins, traído por la RKO como gerente a los Estudios *Churubusco Azteca*, crea su propia empresa en 1954, **R. K. Thompkins y Asociados, S.A.**, la cual, ubicada en la calle de Fray Cervando Teresa de Mier, en el centro de la Ciudad de México, se distinguió por contar con buenos sueldos y trabajo de calidad debido a los actores, directores y colaboradores participantes, aun cuando no se doblara cine, sino programas para TV de media hora.¹²⁹

En esta empresa es reconocido Dagoberto de Cervantes como importante y gran aportación al doblaje, “padre del buen doblaje” –afirma Salvador Najar-¹³⁰, dramaturgo y director teatral, quien egresado de Bellas Artes dirigió doblaje en este estudio al estilo de teatro o de *Joinville*, pues los actores debían memorizar el diálogo que estaba perfectamente adaptado en cada libreto, no se requería improvisación y sólo el director podía modificarlo, los intérpretes debían actuar frente a la pantalla, ya que no existía atril alguno y el micrófono pendía del techo, así que eran libres de movimientos corporales, es decir, se trabajó y respetó siempre la técnica actoral de alto nivel.

Algunos que estuvieron dirigidos aquí por De Cervantes fueron Beatriz Aguirre, Rosa María Moreno, Alberto Gavira, Miguel Córcega, Juan Domingo, Sergio Bustamante, Estrellita Díaz, Evangelina Elizondo y muchos más. Sin embargo debido a la competencia desleal de una empresa nueva, *R. K. Thompkins y Asociados, S.A.* cerró en 1964.

Santos se asoció con Richard Thompkins, luego de doblar *La Dama y el Vagabundo*, (*Lady and the Tramp*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton S. Luske, 1955) entonces continuaron colaborando juntos en **Dibujos Animados S.A.**, sonorizando ese tipo de material en el tercer piso del edificio de Thompkins, se les uniría un socio más, Mr. Irwing Lee por fechas y situación ante doblaje, su principal objetivo fue doblar para televisión todo lo de *Disneylandia*, así como su publicidad de 1956 a 1957. Otra película en la lista del señor Santos es *La noche de las Narices Frías ó 101 Dálmatas*. (*One Hundred and One Dalmatians*, Wolfgang Reitherman, Clyde Geronimi y Hamilton S. Luske, Walt Disney y Buena Vista, 1960).¹³¹

Pedro De Aguillón menciona los Estudios CLASA (1936), como uno de los únicos en la ciudad de México, en aquel tiempo era gerente Ernesto Candiani “El Coronel”, quien tenía dos hijos, Enrique -un joven y audaz- y Raúl, ambos filmaban noticiarios y comerciales para cine en 35mm y en 16mm, en su pequeña empresa **Servicios Internacionales de Sonido, S.A. SISSA**, fundada en 1955, y mejor conocida como *Películas Candiani*,

¹²⁹ Cecilia Mendivil. *op. cit.*, p. 52.

¹³⁰ Entrevista a Salvador Najar, 11 de agosto de 2008.

¹³¹ Cecilia Mendivil. *op. cit.*, p. 49.

comenzaron haciendo pruebas de doblaje que luego de ser enviadas a EUA, les fueron aceptadas, así, les mandaron trabajo; Enrique quien era el titular se asocia con Antonio Carvajal y comienzan a doblar en precarias condiciones dentro de lo que fuera una salita de *rushes*, -donde se veía rápidamente lo filmado en el día de rodaje de dichos estudios -. Ahí muy lentamente y trabajando de 10 a 12 horas, lograban una película por mes y luego por semana.¹³²

Lo primero en doblarse fue la serie filmada para televisión *El Conde de Montecristo*, doblada por Alejandro Ciangueroti y *Foro Siete*, hacia el año de 1955. Algo que logró esta empresa fue reducir costos de producción al emplear para la copia de trabajo cinta de 16mm, en lugar de 35mm.¹³³

Ortigosa tiene un suceso muy memorable según su experiencia. Luego de concursar con Ken Smith (esposo de la actriz Estrellita Díaz) y Enrique Candiani, -para ser representante de la *Columbia Pictures* en México-, él es seleccionado, pero no disponía de capital y, Candiani sí, por lo que le propone se asocien, sin embargo la *Columbia* no acepta ese convenio y opta por firmar sólo con Enrique Candiani.¹³⁴

Dos colaboradores importantes de SISSA han sido Fernando Álvarez, traductor y director de doblaje, -más tarde al cambiar de razón social en la década de los años 80- gerente de producción, encargado de capacitación artística y de la supervisión literaria, desde el comienzo de esta compañía también el actor Narciso Busquets, quien fue el primer director de SISSA y un entrañable maestro de esta técnica (1955-70), generaciones siguientes lo recuerdan con admiración y cariño, él comenzó a adquirir la especialidad al doblarse a sí mismo en películas en las que actuaba desde los 8 años de edad, entre muchos personajes y actores le fue característico doblar a Orson Wells.

Entre los colaboradores en esa etapa además de los mencionados, están los traductores Antonio Carvajal y su esposa, 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, Víctor Alcocer, algunos otros nombres se repiten, como en las demás compañías.¹³⁵

Siendo 1957, el licenciado Carlos David Ortigosa estaba fuera del convenio de Columbia y del de Candiani; conoció a Robert W. Lerner (hermano del compositor norteamericano Alan J. Lerner) y comienzan acuerdos y desde

¹³² *Ibidem.*, pp. 52-53.

¹³³ Jorge Bárcenas. *op. cit.*, p. 46.

¹³⁴ Cecilia Mendivil. *op. cit.*, p. 53.

¹³⁵ Jorge Bárcenas. *op. cit.*, pp. 45-47.

1958 fueron socios por 25 años, -hasta que falleciera Lerner-, en **Cinematográfica Interamericana, S. A., CIMSA**, donde doblaron entre sus mejores logros, programas televisivos que aún se cuentan entre los más gustados y preferidos para el público mexicano como *Mi Bella Genio*, *El Súper Agente 86*, *Los Intocables*, entre otras series como *El Show de Carol Burnert*, *El Fugitivo*, *La Cuerda Floja* y más. También producían teatro, especialmente de lo que se encargaba Lerner.

Bastantes nombres se rescatan entre los que doblaron en CIMSA: los ya mencionados De Cervantes, Estrella Díaz, Alberto Gavira, Miguel Ángel Ferriz, Yolanda Mérida, Ignacio López Tarso, David Reynoso, (Ben, en la caricatura *Los 4 Fantásticos*), Víctor Alcocer, Alberto Pedret (Robert Stack), Álvaro Mutis (narrador de *Los Intocables*), Jorge Arvizu “El Tata”, Jorge Lavat, Claudio Brook, Agustín López Zavala (Narrador de *Remy*), Blanca Sánchez, María Antonieta de las Nieves, Beatriz Aguirre, Luis Manuel Pelayo, Luis de Alba, Salvador Najjar, Armando Coria, Alejandro Ciangeroti, Eduardo Arcaraz, Enrique Couto, Eduardo Arozamena, entre muchos más que fueron los que dejaron bases fuertes en el doblaje mexicano.

Mientras **CIMSA**, según el testimonio del señor De Aguillón, era la mejor empresa artísticamente hablando, por contar con excelentes actores por ende voces de igual condición, aunque se cuidaba la forma de hablar y la traducción-adaptación, se gozaba de entera libertad al ejecutar el trabajo, lo cual hacía fluir calidez y veracidad en las interpretaciones y, todo lo anterior quedó registrado en los resultados de las series mencionadas, distinguiéndose en los años 60 y 70, de hecho **CIMSA** y **SISSA** siempre compitieron lealmente por hacer el mejor doblaje.¹³⁶

En 1959-1960, Enrique Rodríguez creó **Estudios Sonoros Mexicanos**, encargado de sonorizar largometrajes; en la siguiente década se fundará otra empresa al asociarse Enrique Rodríguez hijo con Julio Macías, exgerente de producción de CIMSA.¹³⁷

En 1959 Edmundo Santos continuaba haciendo todo el doblaje de *Disney* para televisión y cine, siguiendo así pero ya en su propia compañía, **GRABACIONES Y DOBLAJES S.A. de C.V.**, mejor conocida como “**Estrellita**”, en reconocimiento y admiración del señor Santos y demás actores a la actriz cubana, cantante de opereta, traductora y directora de doblaje Estrellita Díaz quien colaboró con él, para poner voz a importantes personajes, entre estos a “Aurora”, *La Bella Durmiente (Sleeping Beauty, Clyde Geronimi, 1959)*; desde que ella falleció repentinamente y en plena

¹³⁶ Cecilia Mendivil, *op. cit.*, pp. 54-56.

¹³⁷ *Vid. infra.*, p.80. **SONO MEX.**

juventud, una sala de esta empresa llevaba su nombre, hasta generalizarlo a la compañía entera.¹³⁸

Las **primeras compañías** y salas de doblaje en la Ciudad de México no diferían mucho en su forma de hacer doblaje de las de *Hollywood*, aunque al principio algunas contaban con equipo muy básico, con y para cine, con el tiempo y la especialización, fueron mejorando tecnológicamente y creciendo en número.

El trabajo de una sala de doblaje mexicana –no en EUA, por eso es importante– en aquellas décadas de comienzos, era de una semana aproximadamente para doblar un largometraje de una hora y media y, sólo se doblaba cine, por lo tanto el equipo usado era de cine, generalmente formatos de película de 35 mm y de 16mm, que se siguieron usando cuando llegó la televisión, se le conocía como sistema óptico, lo que cambiaría sería el tiempo de trabajo, aproximadamente doce horas eran las necesarias para una película de una hora, y seis horas para un corto.

Iniciaba el proceso con dos copias de trabajo que el cliente entregaba, de una de ellas se sacaba el audio original para que el traductor al escucharlo fuera sacando el guión ya traducido, luego lo iba marcando y contrastando con imagen, es decir, con la película, así podía adaptar y sugerir los tramos para hacer los *loops* adecuadamente, luego mecanografiaba el guión ya marcado y lo entregaba al editor, quien con esta referencia debía cortar y pegar los *loops* para ser sometidos al proceso de doblaje, en la sala a oscuras, sólo con la pantalla y el atril al frente, memorizando cada *loop* antes de doblarlo, la referencia del idioma original, –inglés regularmente– se escuchaba por medio de un altavoz para los ensayos, luego de acabado el doblaje el editor unía los *loops* debidamente enumerados en la película completa, revisando sincronía y errores, en caso de alguno, hacía el aviso para hacer la corrección (*retake*) proporcionando el número de *loop*. Este sistema prevalecería por casi treinta años.¹³⁹

Las películas para ser transmitidas por televisión, requerían del *telecine*, un sistema donde cada fotograma de la película es descompuesta en cuestión de segundos por medio de luz, ésta es emitida por un tubo descomponiéndola en tres colores primarios (*rojo, azul y verde*) después de pasar por la película. El haz luminoso cae sobre tres celdas fotoeléctricas, una para cada color, estas convierten la luz en señales eléctricas, así las 3 señales se fusionan eléctricamente en un procesador de video, emitiendo una señal que llega a los receptores de televisión.¹⁴⁰

¹³⁸ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁹ Cecilia Mendivil, *op. cit.*, pp. 65-68.

¹⁴⁰ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 33.

El surgimiento de empresas de doblaje para televisión en nuestro país y la misma televisión, permitirían el desarrollo de una industria, consideremos a ésta la primera etapa de cuatro del doblaje mexicano –y faltan tres más–, a pesar de los doblaje-fóbicos y prohibiciones gubernamentales.

En cuanto a actores pioneros, se habló de algunos grupos trascendentes y como pioneros del doblaje en 1944 y 45, sin embargo desde que comenzó el cine en *Hollywood* muchos mexicanos fueron atraídos y llamados por estos estudios para trabajar no sólo los que se conocen como pioneros del doblaje.

3.3. Inicio y desarrollo de la Televisión mexicana. Su influencia en el doblaje desde los años 50 y 60.

El arranque del doblaje mexicano fue en la década de los años cuarenta sin embargo como vimos para la década siguiente, ya no existiría el doblaje para cine, pero sí el doblaje mexicano para televisión y , con mucha fuerza aproximadamente a mediados de ese decenio, pues ocurre un suceso que será descrito a continuación.

La televisión, se abrió paso como nuevo medio de comunicación electrónico e instantáneo para verse desde casa, ya no acudiendo a una instalación de manera colectiva, aún no tenía reglamentos ni restricciones legislativas, y comenzó con demanda de programación: material filmico, dibujos animados, series televisivas, programas educativos y de capacitación entre otros, traídos por las agencias de publicidad, así fue como llegaron producciones y diverso material para programar de EUA y doblado en Puerto Rico, los casos de *Bonanza*, *Patrulla de Caminos*, *Rin Tin Tin*, *Lassie* y *Jim de la Selva* y que más tarde se redoblaría en nuestro país.

Era evidente la falta de experiencia e infraestructura adecuadas, agreguemos altos costos, “la tele” no era un artículo generalizado entre la población, así que los anunciantes aún no apostaban tanto por patrocinar, lo hicieron con reservas y pagando la mitad de los costos manejados para radio como incentivo de las televisoras,¹⁴¹ la televisión mexicana no comenzó haciéndose sola, tampoco olvidemos que la tecnología que evolucionó a la televisión vino a influir en el doblaje.

La televisión en nuestro país había tenido pruebas experimentales desde finales de los años 20, dos profesores de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica ESIME, y del Instituto Técnico Industrial, Francisco Javier Stavoli y Miguel Fonseca, trajeron el primer equipo de televisión de

¹⁴¹ Gabino Carrandi Ortiz. *Testimonio de la televisión Mexicana*. México, Diana, 1986, p. 55.

EUA con apoyo económico del Partido Nacional Republicano (PNR) como parte del ambicioso proyecto propagandístico y de difusión cultural, el cual, pretendía preponderar a los medios electrónicos, incluso el partido logró desarrollar una sólida presencia en la sociedad con su estación de radio durante la década de los 30, pero no lo logró con la TV, que iniciaría operaciones formales hasta 1950 luego de casi 2 décadas de experimentación.¹⁴²

A partir de 1934 comenzaron las insuperables e innumerables contribuciones del joven inquieto Guillermo González Camarena en el desarrollo de la televisión, la más relevante, ser el primero en conseguir un sistema que le daba color a la imagen, que patentó en México (1940) y en EUA (1942). Sus esfuerzos apoyaron que México fuese el primer país de habla hispana en disponer de este nuevo medio.

González Camarena, había inaugurado (1946) la primera estación televisiva experimental con las siglas XEHGC; el presidente Miguel Alemán Valdez lo comisiona junto con Salvador Novo para viajar a EUA y Gran Bretaña respectivamente (1947) y observar los sistemas televisivos adoptados en el mundo, concluyendo que el ejemplo estadounidense (comercial-privado) era el viable a diferencia del sistema de monopolio estatal británico.¹⁴³ Cronológicamente surgieron los canales televisivos como describiremos:

La concesión se otorgó en 1949 al primer canal de tv comercial, pero salió al aire oficialmente el 1° de septiembre de 1950, con el informe presidencial, su fundador Rómulo O'Farril, propietario del periódico Novedades; le llamó *Televisión de México, S.A.*, al cual, se le autorizó *el Canal 4 con las siglas XHTV*. El horario de transmisión era de las 17:00 horas a las 19:00 horas con esporádicos anunciantes. El equipo técnico usado era RCA.¹⁴⁴

El siguiente canal fue de la empresa *Televimex S.A.*, ***XEW-TV Canal 2***, de Emilio Azcárraga Vidaurreta, con transmisiones de prueba desde octubre de 1950, y regulares a partir del 21 de marzo de 1951 con la transmisión a control remoto de un partido de beisbol desde el Parque Delta, -después Parque Deportivo del Seguro Social, hoy Plaza Delta-; cuya sede se estableció en Televisión¹⁴⁵ oficialmente, el 12 de enero de 1952 con la

¹⁴² Fernando Mejía Barquera. "del canal 4 a Televisa" en *Apuntes para una historia de la Televisión Mexicana*, México, Revista Mexicana de Comunicación, Televisa, 1998, pp. 20-21.

¹⁴³ *Ibidem* p. 23-25.

¹⁴⁴ *Ibidem.*, pp. 26-27; Jorge Mejía Prieto. *Historia de la radio y la televisión en México*, México, Editores Asociados, 1972, p. 186.

¹⁴⁵ Azcárraga había ordenado desde 1943, la construcción de un edificio en Avenida Chapultepec, para instalar sus emisoras XEW y XEQ, lo llamaría Radiópolis, pero ante la llegada de la televisión, en 1948 decidió que funcionaría para su televisora, y le nombró Televisión. Gabino Carrandi Ortiz. *op.cit.*, p. 76.

transmisión de una función de lucha libre. Sin embargo la programación ya en forma arrancó once días antes de las 15:00 a las 22:30 horas. El equipo técnico empleado al inicio de transmisiones, fue de la empresa estadounidense *General Electric* y Laboratorios *Dumont*.¹⁴⁶

El ingeniero Guillermo González Camarena, consiguió en enero de 1950, la concesión de empleo comercial de *Televisión González Camarena S.A.* para el **Canal 5**, con las siglas **XHGC**, que inició formalmente, con la transmisión a control remoto del Festival del Día de las Madres, organizado por el diario *Excélsior*, desde el Teatro Alameda, sede del canal. Las operaciones regulares se establecieron a partir del 18 de agosto de 1951. Contaba con dos horarios de transmisión de 05:00 a 17:45 horas y de las 20:00 a 22:45 horas. El equipo técnico usado era de sus propios laboratorios GONCAM. (Cecilia Armida dice ser 1952 cuando comenzó a operar).¹⁴⁷

Retomemos, que en los comienzos de la televisión mexicana se satisfizo el requerimiento de programaciones cortas que incluían películas de largo metraje, series y programas extranjeros, principalmente norteamericanos, ya que aún no se producían programas nacionales o sólo unos cuantos, como los producidos por las agencias de publicidad y, que iban en vivo y, no se grababan o filmaban – la primera videograbadora se inventó hasta 1956, para usar *video* cinta electrónica o *videotape*, se verá más adelante– con quienes comprometían su tiempo las televisoras, o con los mismos clientes directos, es decir, el papel de las televisoras no era de producción sino de “venta de estación” de tiempo en la pantalla chica, lo mismo para una emisión de horas, de media hora o de quince minutos, o veinte segundos para un comercial y, alquilaban todo lo necesario para la emisión: cámaras iluminación, estudio, utilería, también vendían el uso y diseño de escenografía y cobraban para pagar a terceros: honorarios de directores, productores, artistas, músicos, locutores, entre otros.

*La producción de los canales existentes, 2, 4, y 5, antes de formar Telesistema Mexicano en 1955, era corta y aparte de exhibir películas de largometraje, comprometían su tiempo con agencias de publicidad y clientes directos...” que ellos sí producían, “empaquetaban”, mejor dicho, cobraban comisiones de agencia por toda clase de gastos.*¹⁴⁸

El Canal 4 transmitía dos horas; el Canal 2, siete horas y media; el Canal 5, quince horas y media, y se completaba la programación con *El estudio Raleigh*, *Gimnasio Nehi* (marca de refresco), *La hora Batey* (era un ron), *El profesor Colgate*; *Viana con los Zavala*, entre otras cuantas emisiones

¹⁴⁶ Fernando Mejía Barquera, *op. cit.*, p. 28 y Jorge Mejía Prieto, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁷ Fernando Mejía Barquera, *op. cit.*, p. 27 y Jorge Mejía Prieto, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴⁸ Gabino Carrandi Orti, *op. cit.*, p. 82.

producidas en México, los demás programas eran extranjeros,¹⁴⁹ así la población requería programación doblada no subtitulada que venía en otro idioma, lo cual permitió consolidarse como industria al doblaje en nuestro país y con el esfuerzo de algunos emprendedores.

...aún para aquellos que sabían leer la lectura de subtítulos requería de un esfuerzo extra, se calcula que el auditorio invierte del 60% del tiempo en la lectura de subtítulos, quedando menos de la mitad del tiempo a la lectura de la imagen, sic...¹⁵⁰

Con el desarrollo del doblaje los públicos, televidente, que se iniciaba y el ya asiduo cinéfilo, se beneficiaron ya que la captación auditiva y visual de toda la pantalla aumentó cien por ciento, abarcaba los diálogos de todos los personaje presentados en pantalla, primero, segundo o tercer plano, incluso los de voz en *off*, es decir, que no aparecieran exactamente a cuadro pero presentes de alguna manera, como un narrador, además así ya se podía seguir y comprender el desarrollo de la historia y las escenas multitudinarias, de los ambientes, ya fuera viendo completa la imagen o aún sin ver la pantalla, como si se siguiera una emisión radiofónica.

Las televisoras buscaron la cobertura masiva para crecer, primero individualmente, hasta que decidieron fusionarse primeramente en 1954 los canales 2 y 5, luego en 1955 los tres, 2, 4 y 5 conformando Telesistema Mexicano S.A. formalmente en mayo de ese año, buscaban entre otras ventajas –económicas- la de evitar perjuicios a sus clientes con la aguerrida competencia antes existente entre los canales, protegerse entonces mutuamente, así como expandirse con repetidoras en varias partes “estratégicas” de la República y luego en Norte (1961) Centro y Sudamérica (1965)¹⁵¹, además en la ciudad se notaba la aceptación del nuevo medio, con las antenas que salían de los techos de las casas, y la compra de aparatos aprovechando el pago a plazos.

La expansión de la TV se logró en gran medida gracias al desarrollo de la grabación en *Videotape*¹⁵², sistema de registro para imagen y sonido mediante una cinta magnética regrabable, esto es que se podía editar o corregir errores al instante, así economizaba tiempo, material y dinero en las producciones que se exportaban, principalmente telenovelas, además

¹⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 80-89.

¹⁵⁰ Cecilia Mendivil, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵¹ Fernando Mejía Barquera, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁵² “En 1956, Telesistema Mexicano inicia negociaciones con la empresa *Ampex* para adquirir equipo de grabación en cinta de video que ese año había salido al mercado. Dos años después, en 1958, Telesistema adquiere, a través de su filial *XEFBTV* de Monterrey, la primera máquina de videotape que opera en el país. (...) El 3 de abril de 1959 se difunde el primer programa grabado en *videotape* en México, se trata de un capítulo de la serie *Puerta al Suspenso*”. Fernando González, Aníbal Gutiérrez, Felipe López Veneroni, “Aproximaciones a la Televisión cultural” en *Apuntes para una historia de la Televisión Mexicana*, México, Revista Mexicana de Comunicación, Televisa, 1998, pp. 290-292.

de poder asegurar una programación por más horas a lo largo del día. Este avance también funcionó para el doblaje.

Un documental y una clase de matemáticas son los primeros programas que salen al aire del primer canal cultural y educativo, XEIPN, Canal 11, del Instituto Politécnico Nacional, su primera transmisión oficial se efectuó el 2 de marzo de 1959, de las 18:00 a las 20:00 horas. Para obtener el permiso necesario contó con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública, de Alejandro Peralta, director del IPN y de Walter Cross Buchanan, secretario de Comunicaciones y Transportes.¹⁵³

Antes de la llegada del *videotape* y el enriquecimiento de las técnicas televisivas en la década de los años 60, se usaba en la grabación de los programas televisivos, el *Kinescopio*, este sistema aunque requería película cinematográfica de 16 milímetros, tenía calidad bastante defectuosa.

El 24 de noviembre de 1960 surgió la Iniciativa de Ley donde el Art.4º sí prohibía la exhibición de películas dobladas, ya fuera para cine o televisión, pero permitía el empleo de subtítulos o leyendas al castellano. Es sabido que los empresarios de la industria cinematográfica presionaron a las dependencias gubernamentales que trataban lo referente a dicho sector para obtener protección y beneficios. El Art.4º hacía notar que era un incentivo para las clases medias a que buscaran y disfrutaran del cine nacional. El Senado finalmente la congeló.¹⁵⁴

En 1963 llegan a México las primeras señales internacionales *en vivo* provenientes de EUA, no por satélite sino por microondas- esto prevalecerá hasta 1966-: en vivo y en directo difundió la televisión mexicana el lanzamiento de la nave *Mercury IX*, suceso de importancia mundial, luego acontecería el funeral de John F. Kennedy, asesinado en noviembre y más tarde la coronación del Papa Paulo VI, transmitida por satélite de Roma a Nueva York y, de ahí a México por microondas.

Nuestro país aún no tenía infraestructura propia para la comunicación vía satélite, las imágenes provenientes de Europa llegaban primero a EUA y luego se enviaban a nuestro país por microondas y/o viceversa. A 26 estados de la República llegaba la imagen televisiva desde las estaciones repetidoras, llamadas de microondas, mediante una red cuya construcción se había iniciado en 1955. En 1965 el gobierno concluye ampliar esta infraestructura y crear una Red Federal de Microondas que abarcara todo el territorio nacional. Hasta que en 1965, el primer satélite comercial de comunicaciones en México es colocado en órbita, el *Pájaro Madrugador* (*Early Bird*).

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Cecilia Mendivil, *op. cit.* p. 45.

Para 1966 nuestro país se une a la Organización Internacional de Comunicaciones por satélite (INTELSAT), así adquiere el derecho de utilizar los aparatos espaciales del consorcio.¹⁵⁵

En 1968 inician actividades dos nuevos canales **XHTIM Canal 8** y **XHDF Canal 13**, inaugurados oficialmente con la transmisión del 4º Informe de Gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz el 1º de septiembre de ese año. El **Canal 8** concesionado desde el 24 de junio de 1967 por la empresa *Fomento de Televisión S.A.* que después para ser fortalecida financieramente, se asocia con *Televisión Independiente de México*, filial del Grupo Alfa De Monterrey, Nuevo León. Sus transmisiones son regularizadas hasta el 25 de enero de 1969. Su sede fueron los antiguos estudios Cinematográficos San Angel Inn.¹⁵⁶

El **Canal 13** comenzó su difusión regular a partir del 12 de octubre de 1969, pero su concesión fue dada desde junio de 1967 a la empresa *Corporación Mexicana de Radio y Televisión*, presidida por Francisco Aguirre Jiménez, dueño de la cadena *Organización Radio Centro*. Programó a base de series filmadas provenientes de Eurovisión. En 1972 pasa a ser propiedad del Estado, para fortalecer su papel de emisor, fue lo que pretendió el gobierno de Luis Echeverría, a través de los medios de comunicación.¹⁵⁷

A partir de 1969, se establece una conexión internacional permanente de nuestro país con el exterior a través del satélite *Intelsat III*, colocado sobre el Océano Atlántico. Así es como México se integra a la comunicación Vía Satélite. Son transmitidos desde nuestro país los juegos de la XIX Olimpiada, para ello se utiliza el satélite *ATS-3*, propiedad de la NASA y rentado por INTELSAT.¹⁵⁸

El 20 de mayo de 1969 es otorgada la concesión para ofrecer servicio de televisión por cable en el Distrito Federal, a *Cablevisión S.A.* empresa filial de *Telesistema Mexicano*, sin embargo comenzó a funcionar en 1970. El estadounidense John Walson había inventado esta tecnología desde 1947, y fue empleada en México en 1954 al instalar un pequeño sistema de cable en Nogales, Sonora para llevar canales provenientes de su país a los estadounidenses que vivieran en nuestro territorio, aunque existieron otros sistemas de este tipo, sólo con Cablevisión fue cuando comenzó el desarrollo industrial de la TV por cable en México.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Fernando Mejía Barquera, *op. cit.*, pp. 46-48.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.49.

¹⁵⁷ Guillermo Tenorio Herrera, *op. cit.*, p. III, 5.21.

¹⁵⁸ Fernando Mejía Barquera, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁹ Cronología general, "Del desarrollo tecnológico de la Televisión" en Apuntes para una historia de la Televisión Mexicana, México, Revista Mexicana de Comunicación, Televisa, 1998, pp. 536-537.

Este hecho marca el fin de una primera etapa del doblaje en que el comienzo de la televisión en nuestro país apoyó enormemente al doblaje de voz y es el principio del segundo momento del doblaje mexicano para televisión como se verá.

En cuanto a empresas de doblaje: Al llegar la década de sesentas, el presupuesto de Candiani fue disminuyendo, al necesitar inversión, invita a Ken Smith, quedando como socios de **SISSA**, Smith, Raúl y Enrique Candiani; luego los estudios **CLASA** cerraron, pero el área de doblaje fue instalada provisionalmente en un domicilio particular, Sur 118 y, Candiani compró unos laboratorios de cine al Ing. Randall en la Ex hacienda Coapa, al lado de los estudios América, contando con varias salas de doblaje mejor conocidas como *Oruga*¹⁶⁰, luego dicha sociedad prescinde de Smith, pero continúa laborando durante 25 años más y, tendrá más historia que contar en las siguientes décadas¹⁶¹.

Por otro lado Ken Smith quedó independiente y logrará los “verdaderos” estudios de doblaje en México, -a opinión de Salvador Najar-, ya que contaba con todos los requerimientos técnicos necesarios para la especialidad, ubicados en la calle de América 121, sin embargo sufrieron inconvenientes, debido a una mala instalación del aire acondicionado.

En 1968, el 1° de marzo surge **SONO-MEX Doblajes S.A.** al asociarse Julio Macías, ex gerente de producción de CIMSA y Enrique Rodríguez hijo, colaboraron unos años y se disolvió la sociedad.

Luego de la escisión, Enrique Rodríguez se queda con *Estudios Sonoros Mexicanos* instala una sala de doblaje en División del Norte y una más en Ermita Iztapalapa en el DF, y más tarde otra en L. A., California y, Macías con *SONOMEX*, la cual, resulta ser buena competencia contra las originarias, pues con capital nuevo y arduo trabajo, demostró ofrecer calidad, hasta formar lo que es hoy el *Grupo Macías*, con filiales en varios puntos de América, en México están *Sono Mex Doblajes S.A.*, *Macías T.V.*, *The Art of the Sound*, y *Sub & Dub* (en D.F.), en E.U.A., *Roman Sound* (en L.A.) y en Brasil, *Le Sound Sonomex* (en Sao Paulo).¹⁶²

¹⁶⁰ Jorge Bárcenas, habla de la anécdota dice que adquirió el nombre de *Oruga* porque en esa calle justamente enfrente de las instalaciones de SISSA, ya que todavía era una zona semi-rural, había una máquina de siembra movida por una banda sin fin, y para indicar dónde se localizaba la empresa ese era el referente, “la oruga”.

¹⁶¹ *Vid. infra* ., “Las instalaciones de Oruga” p. 82.

¹⁶² Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 52.

3.4. La modernización del Doblaje en los años 70 y 80.

Entre 1954 y 1970 aún continuaba en promedio el mismo número de compañías de doblaje, pero aconteció la llegada de la televisión por cable en el mercado mexicano, suceso de trascendencia para el doblaje, por el aumento de la necesidad de programas doblados, lo cual presiona a las empresas a abrir más salas incluso al surgimiento o reestructuración de compañías, más evidente en la siguiente década -de años 80-, además traería cambios tecnológicos trascendentes para el doblaje mexicano, de ahí que se considere como el Segundo momento en la historia del doblaje.

En 1972, tiene lugar un movimiento estratégico, luego de competir entre sí durante 4 años, se fusionan *Televisión Independiente* (filial del grupo Alfa) ó canal 8, con 25% de acciones y *Telesistema Mexicano*, es decir, canales 2, 4, 5 con 75% de acciones y, surge entonces oficialmente *Televisión Vía Satélite S.A. Televisa*, el 8 de enero de ese año así, es designado presidente del consorcio, Emilio Azcárraga Milmo.

Uno de los principales objetivos fue hacer honor a su nombre, *Televisión vía Satélite S.A.*, es decir, utilizar la tecnología de la comunicación por satélite como vehículo fundamental para difundir sus señales, tanto en México como en el extranjero. Desde principios de esta década fue su preocupación y comenzaría a lograrlo. En 1976 inicia operaciones la *Red Univisión*, fundada gracias a que el consorcio Televisa adquirió el 20% de acciones de la *Spanish International Communication Corporation (SICC)* de EUA, que incluía estaciones en L.A., *Nueva York* y *San Antonio*, logrando así exportar su programación vía satélite y microondas.

En 1982 tendrá una crisis severa el grupo Alfa por lo que decide vender su paquete financiero a Azcárraga, quedando éste como accionario mayoritario desde entonces.

Por otro lado en doblaje, en la compañía ***Grabaciones y Doblaje S.A “Estrellita”***, falleció el señor Edmundo Santos el 3 de agosto 1977, su sucesor para trabajar y doblar todo lo de *Disney* fue el Señor Francisco Colmenero cuñado de Santos, quien trabajo con él desde niño y aprendió la técnica, conservando el nivel de calidad, por lo tanto, la exclusividad de este trabajo y, por lo cual, nunca pudo ser rechazado por España, (hasta 1991) país que sólo permite su doblaje.

En 1977 se destaca la trascendente labor de ***SONOMEX HOLLYWOOD DIVISION***, empresa mexicana situada frente a los estudios *Universal* en L.A., California, fundada por Francisco Rodríguez, hermano de los pioneros sonorizadores Rodríguez, a petición de productoras norteamericanas porque se tenía gran técnica de doblaje, logrando hacerlo hasta en 7 idiomas, gran proeza de trabajo durante aproximadamente 4

años, pues no se contaba con actores preparados y había que colectarlos prácticamente, seleccionarlos y habilitarlos para doblaje, además en tantos idiomas. Pero el trabajo, aun así, se lograba y bien hecho. Además la ventaja fue estar cerca de las productoras, así rápidamente entregaban el trabajo luego de terminado, ahí colaboró Salvador Najjar como director, hasta que tuvieron que cerrar por la prohibición del doblaje en México- durante esa década-.¹⁶³

Década de los Años 80

Al llegar el año 1981, Enrique Rodríguez, Joaquín Ortega Arena y Joaquín Ortega Esquivel formaron la Sociedad Cooperativa *Producciones Cinematográficas y Adaptaciones Sonoras*, S.C.L. **PROCINEAS**, mejor conocida como *la cooperativa*, algo inusual en doblaje, la primera y única sociedad cooperativa de doblaje en México, de ahí que su relación y trato con los sindicatos es diferente, además sus cooperativistas no pueden pertenecer a sindicato alguno.

Tiene un Consejo de Administración presidido por Magdalena Leonel, el Secretario es Enrique Rodríguez y un Tesorero, Sergio Vera, también 39 personas más en un comité de administración y control de esta cooperativa, todos con sus correspondientes prestaciones (seguro de gastos médicos, seguro de vida, vales de despensa, canasta navideña, ayuda escolar si tienen hijos, vacaciones pagadas y reparto de utilidades).

Cuenta con cuatro salas y tiene una planta de actores combinada, sus cooperativistas –reciben su parte proporcional al reparto de utilidades, pero también trabajan actores del sindicato de la ANDA o del SITATYR así como actores *freelance* -cobran por honorarios-. Para ser cooperativista primero se prueba que se es actor, luego de un tiempo se hace una solicitud a todos los miembros para que lo acepten como miembro, entonces se firma una exclusividad para laborar sólo en la cooperativa.

El trabajo más sobresaliente de la Cooperativa son series como *El Gran Shogun*, *Mágnam* y *El auto increíble*, en largometrajes destacan *Los Profesionales* (*The Professionals*, 1966, Richard Brooks), *Historia sin fin I* (*Never Ending Story I*, 1984, Wolfgang Petersen) y *II* (1991, George Miller) y la primera versión de la primera trilogía de *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).¹⁶⁴

¹⁶³ Testimonio de Salvador Najjar, actor y director de doblaje, entrevista realizada el 11 de agosto de 2008.

¹⁶⁴ Oscar Clemente Jiménez. *La industria del doblaje en México*. Una visión general. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación. México, Centro Universitario de Periodismo y Arte en Radio y Televisión, 1999, pp. 66-68.

Ante el crecimiento de su programación por cable, Televisa requería mayor trabajo de doblaje así que la solución fue adquirir salas de doblaje, finalizando el año 1981, compra las dos empresas fuertes de doblaje: **SERVICIOS INTERNACIONALES DE SONIDO S.A., SISSA** (1955) de Enrique Candiani, con más de 10 estudios y trabajando desde hacía ya 25 años, en cuyas instalaciones estaba *CLADSA Compañía Latinoamericana de Doblaje S. A.* distribuidora de SISSA, -sin embargo dejó cierto porcentaje de propiedad a Enrique Candiani y también adquirió parte de SISSA - y **CINEMATOGRAFICA INTERAMERICANA, CIMSA** (1958) que Ortigosa decidió venderle, pues Lerner su socio había muerto ese año.

Las dos primeras conservaron su razón social cada una, sólo CIMSA cambió a *Telespeciales S.A. de C.V.*, así permanecen en “las instalaciones de Oruga” y no hay cambio de ejecutivos en SISSA ni en CLADSA y, continúa el señor José Giacardi, en la dirección con vasta experiencia y buena relación con los clientes.¹⁶⁵

En los principales puestos de *Telespeciales* quedaron el licenciado Lawrence Dickens, sustituyendo al antes dueño Sr. Carlos David Ortigosa, además coordinaba a las dos empresas; como gerente Raymundo Sánchez Aldana, como Jefe de Producción el señor Felipe Rivera Pereyra.

Llegó el momento del cambio de razón social para crear **AUDIOMASTER 3000**, así es como llegan a las instalaciones de Tlalpan 3000 en 1989, con lo mejor del equipo humano y técnico de las empresas anteriores, todas las instalaciones eran de lujo, para 650 personas que en total colaboraban, y se obtenían 4000 medias horas de doblaje anual.

Pero la fusión hace que desaparezca SISSA y CLADSA, todo el personal es absorbido por la nueva compañía, respetando antigüedad, sueldo y prestaciones; de *Telespeciales*, el 80% fue despedido, recontratando sólo al 60%, los que no fueron despedidos ocuparon instalaciones que antes fueron de SISSA, el motivo de conservarlos fue parte de un plan porque AUDIOMASTER quería firmar contrato con ambos sindicatos ANDA (Asociación Nacional de Actores) y SITATYR (Sindicato Industrial de Trabajadores y Artistas de Televisión y Radio), así que ANDA perdería contrato de exclusividad, para no permitirlo entraron en negociaciones y se negaron a trabajar sus actores, esto lo tenía contemplado Televisa, así que mientras esto pasara la gente de *Telespeciales* sacaría el trabajo pendiente, al acabarlo cerrarían esta compañía y sus colaboradores pasarían a AUDIOMASTER, ya con nuevo contrato y condiciones que evitaran un paro laboral.

¹⁶⁵ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, pp. 52.-56.

A Televisa-AUDIOMASTER le serviría contar con un solo sindicato –que fue su intención, así negociaría y condicionaría más fácilmente- en este caso a SITATYR sin antecedentes de huelgas, por lo tanto lo reformó, éste nunca había contado con actores, convocaron mediante la prensa a público en general a participar en doblaje, seleccionó a un grupo y le impartió un taller de doblaje, al no estar preparados lo suficiente, no funcionaban para personajes estelares, entonces convencieron y anexaron a algunos actores de ANDA.

Los actores de ANDA resistieron cuatro meses sin prestarle servicio a AUDIOMASTER y en el último mes tampoco a *Telespeciales*, hasta que se llegó al acuerdo entre sindicatos y empresa, en las grabaciones habría 51% de participación de actores ANDA y 49% de actores SITATYR.

Finalmente al contar con gente de dos sindicatos –primera vez que sucedía en una empresa de doblaje- incentivó competencia entre ambos por buscar los personajes principales, amplió el número y la gama de voces, aunque se cuidaba de demandas por incumplimiento de contrato con ambos sindicatos, esto generó aumento del costo de producción; pero le convino en lo sucesivo a AUDIOMASTER, pues la ANDA ya no podría exigir sino aceptar condiciones laborales, si no SYTATYR se quedaría con el trabajo y por menos costo.¹⁶⁶

Como se dijo al principio, la década de 80 marcó un cambio tecnológico, CIMSA fue la primera en iniciarlo, debido a los requerimientos que los clientes solicitaban, en este caso el *videotape*, en formato de 1/2, 3/4 ó una pulgada, para las copias del material por doblar, pues éste comenzó a ser enviado por algunos clientes, -otros siguieron con el formato de 16mm-, lo cual disminuyó costos y “aparentemente” tiempos en el doblaje. Los aparatos de estos formatos eran del tamaño de una persona, el cambio de royo requería de 20 minutos tiempo en que se regresaba la cinta y, se tenía que recorrer el *cassette* de *videotape* hasta encontrar al personaje. Sólo la calidad y definición de la cinta iba mejorando cada vez más, se continuó trabajando este formato hasta fines de la década, momento en que llegó otro formato, pero siguió funcionando hasta mitad de los noventa.¹⁶⁷

Se dijo reducción de tiempo “aparentemente” porque la evolución fue que ahora se contaban con dos canales en la cinta de video –ésta ya no necesitaba ser cortada en *loops* -: el canal uno para *loops* nones (1,3,5...) y el canal dos para *loops* pares (2,4,6...), así los canales facilitaban las correcciones porque sólo se corregía el loop erróneo buscándolo con el

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Entrevista a Eduardo Giacardi, director de doblaje, especialista en audio y dueño de sala de doblaje Prime Dub. 19 de junio de 2008.

*Time Code*¹⁶⁸ en la cinta, además lo que tanto tiempo se usó, el trabajo de réplica entre dos, tres o más actores doblando al mismo tiempo dejó de hacerse, en adelante ya cada actor trabajó solo en un canal individual, ahora el tiempo se invertía más en la mezcla de voces y por lo tanto de canales, es decir, otro departamento de producción, el de edición, adquirió una responsabilidad más y con ello cierto tiempo más de trabajo, antes al interactuar juntos los actores y actrices se tenía el trabajo al acabar de grabar.¹⁶⁹

La transición de análogo a digital fue con más rapidez, pues a fines de la década de 80's, el equipo que comenzó a ser usado fue *DA88, cassette* semejante al de *Hi-8* de cámara digital, tenía 8 canales en el rack.¹⁷⁰

Este es el tercer momento de expansión del doblaje, ya que por tal demanda televisiva y de programas por ser consumidos, hizo posible el surgimiento de nuevas compañías de doblaje.

Al entrar la tecnología al doblaje lo que trascendió fue la degeneración del doblaje, en cuanto a trabajo interpretativo, porque se perdió la réplica, tan necesaria para elevar las emociones, porque comenzaron a grabar solos a los actores y actrices, cuando el actor de doblaje tiene las tablas necesarias sabe bien dónde y cómo llevar el sentimiento, cuando no, da al traste con la actuación de ambos, testimonio en el que coinciden varios actores de doblaje con más de veinte años de experiencia; cuando el televidente ve su programa con estas dos interpretaciones interactuando se da cuenta del doblaje y ve que es malo, por lo tanto se pierden ambas, porque no hay concordancia emocional y prefiere cambiar de canal.

3.5. Tendencias actuales del doblaje desde 1990 al año 2000 en adelante.

La última década del siglo XX denotó la importante transición tecnológica en el mundo, los medios masivos de comunicación eran un reflejo visible, en esta década, y para ser específicos en nuestro país se afianzó en 1996 la televisión vía satélite, lo cual reflejó una televisión múltiple, con más opciones de contenidos, mayor participación del espectador, quien tenía que seleccionar una señal entre las varias opciones televisivas que se le

¹⁶⁸ *Time Code* es la referencia que indica en la parte inferior –generalmente- de la imagen el tiempo que ha avanzado la película o serie, le sirve al director, al actor y al ingeniero en audio que opera para saber el tiempo exacto en que comienza a hablar el personaje(s), existe cierto efecto o movimientos de los mismos, y entre otras cosas al momento de hacer un *retake* o regrabar algo porque se busca el tiempo exacto para corregirse.

¹⁶⁹ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁰ Entrevista a Eduardo Giacardi: Director de doblaje, especialista en audio y dueño de la sala de doblaje Prime Dub, 19 de junio de 2008.

ofrecieron, además surgieron otros canales de televisión como opción para el público mexicano en TV abierta, incluso se hicieron ciertas reformas y avances en cuestión de medios y comunicación requeridos por el país.

Comenzando la década, el 26 de enero de 1991, al Presidente Carlos Salinas de Gortari le es pedido por 800 intelectuales que el Canal 22, -operando desde 1982, como parte del sector estatal de televisión-, no fuera vendido, ya que esto había sido anunciado por el mismo gobierno, en cambio, fuera transformado en una televisora cultural. El presidente respondió afirmativamente el 21 de febrero y, es en el año de 1993, en junio 23, que sale al aire una nueva televisora cultural: el **Canal 22 XEIMT**, bajo el régimen de permiso y cuyo titular de la concesión es la empresa de propiedad estatal *Televisión Metropolitana S.A. de C.V.* requiriendo programas y documentales que doblarse.

Por otra parte en 1992, *AUDIOMASTER* regresó a la dirección originaria de sus antecesoras, Televisa -es decir, un alto ejecutivo de la empresa- decidió que en Tlalpan 3000 se instalaran las cabinas de radio del grupo, inaugurando ahí el *Sistema Radiópolis*.

Al acontecer este cambio también se acondicionaron las instalaciones de *Oruga*, el edificio tenía 6 estudios de grabación de diálogo, dos cabinas de pista internacional de sonido y musicalización, dos salas de incidentales, tres de grabación, comedor (50 personas), área de traducción, área de copiado y oficinas para los dos sindicatos y, vendrían ajustes para los actores, ya se había firmado un contrato colectivo con los dos sindicatos, lo cual hizo perder exclusividad a actores de la ANDA.

AUDIOMASTER en los años 90, ofrecía servicio de doblaje y de subtítulo, además no sólo para sus canales, también para otras empresas televisivas. Reportaba 175 horas mensuales de trabajo en doblaje¹⁷¹ y alcanzó 4500 medias horas de producción anual. A finales de la década, contaría ya 8 y hasta 13 estudios de grabación de diálogo, cuatro de post-producción, dos de regrabación y diez salas privadas de proyección.

En 1993 el Canal 13, vuelve a ser privado después de estar bajo la administración del Estado por más de 20 años, el gobierno para poder vender los canales de acuerdo a la ley, necesitó crear empresas paraestatales, -la más grande es *Televisión Azteca*-, así podían ser concesionarias de los canales que conforman las redes 13 y 7. Finalmente pone a la venta dos cadenas nacionales: Una con 90 canales (la del 13) y otra con 78 (la del 7), adquiridas por el grupo *Radio Televisora del Centro*, encabezado por Ricardo Salinas Pliego, propietario de Elektra, una cadena

¹⁷¹ Fernando Mejía Barquera, *op.cit.*, p. 72.

de venta de artículos electrodomésticos.¹⁷² En ese mismo año es lanzado al espacio el nuevo satélite mexicano *Solidaridad I*, desde el cohete *Ariane* y el año siguiente –1994– el 7 de octubre, es colocado en órbita el satélite *Solidaridad II*

En 1995, el gobierno de Ernesto Zedillo reformó el Artículo 28 constitucional para que la comunicación vía satélite ya fuera considerada legalmente como “*una actividad estratégica exclusiva del Estado*” –definida así en diciembre de 1982 por el gobierno de Miguel de la Madrid– y pasaría a ser una *actividad prioritaria*, permitiéndosele al capital privado participar en la propiedad y operación de esos artefactos espaciales. La iniciativa presidencial fue aprobada por el Congreso de la Unión con el apoyo de los partidos PRI y PAN. Entre las condiciones de participación del capital privado se resalta que la inversión extranjera de las empresas concesionarias no podrá ser superior al 49%.¹⁷³

El 9 de marzo de 1995, las empresas *Hughes Communications*, (EAU), Organización Cisneros Venezuela, Televisión Abril (Brazil) y MVS *Multivisión* (México) dan a conocer la creación del consorcio *Galaxy Latin América*. Se trata de una alianza estratégica para lanzar en el segundo semestre de 1996 al mercado *DirectTV*, un servicio de televisión vía satélite directo al hogar (*DTH*) con cobertura latinoamericana especialmente, por lo cual, la programación será en español y en portugués, su capacidad era de 144 canales de video y 60 de audio ambos con calidad digital.¹⁷⁴

El Canal 40 del Distrito Federal comienza sus transmisiones formales el 19 de junio, una nueva opción en la banda de frecuencias ultraelevadas (UHF). La concesión para operar este canal la obtiene el 23 de septiembre de 1991, la empresa Televisión del Valle de México SA. (*TEVESCOM*), propiedad del empresario Javier Moreno Valle. Sus transmisiones de prueba se iniciaron desde el 5 de diciembre de 1995. Fue operado por la entidad denominada Corporación de Noticias e Información (CNI), filial de *TEVESCOM*, con el lema “CNI, Canal 40, la realidad en televisión” ofreciendo al teleauditorio una programación con temas de tipo periodístico y noticioso; aunque salió del aire por algún tiempo debido a malos manejos de su propietario, volvió a sus transmisiones ahora como filial de *Televisión Azteca*.¹⁷⁵

Televisa había anunciado desde marzo de 1994, su propuesta de iniciar el servicio de televisión vía satélite directa al hogar, conocido como *Direct to*

¹⁷² Alejandro Olmos, “Del canal 13 a TV Azteca” en *Apuntes para una historia de la Televisión Mexicana*, México, Revista Mexicana de Comunicación, Televisa, 1998, p. 54.

¹⁷³ Cronología general, *op. cit.*, pp. 550-551

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 552.

¹⁷⁵ *Idem.*

Home o DTH. El 20 de noviembre de 1995, firmaron un convenio donde unían esfuerzos y ofrecían el servicio de televisión directa vía satélite o *DTH* en Latinoamérica, el consorcio *Televisa* (México), el conglomerado *News Corporation* (EUA), la empresa *O'Globo* (Brasil) y la compañía *Tele Communications International Inc.(TCI)* y la operadora de sistemas de cable más grande de EUA; el proyecto tendría el nombre de *Sky Entertainment Services*, mejor conocido comercialmente sólo como *Sky*, cuyo inicio coincidente o estratégicamente se programó en el segundo semestre de 1996, -como el de *DirecTV*-. *Sky*, lograba la transmisión de señales de TV a los hogares directamente desde un satélite, y éste a diferencia de otros sistemas, transmitía audio y video digitales, es decir, sonido con calidad de un disco compacto e imagen con mejor definición que la TV normal, este procedimiento opera con pequeñas antenas semiparabólicas de un diámetro variable entre 45 y 90 cm., pero no más grande y capaz de transmitir más de 150 canales.

Desde fines de 1995, México ha contado con una estructura para la transmisión de señales de televisión: un total de aproximadamente 15.5 millones de televisores; una cifra de canales de TV abierta (bandas *VHF* y *UHF*) con un aproximado de 561 estaciones en operación, 143 sistemas de televisión por cable, otorgadas ya 21 concesiones para utilizar el servicio de TV pagada por microondas llamado también *MMDS (Multichannel Multipoint Distribution System o Sistema de Distribución Multicanal Multipunto)* y, un total de 257 estaciones terrenas para comunicación vía satélite (la transmisión de señales de radio y TV dominaban el 40% de los servicios prestados por el sistema de satélite mexicano). Se esperaba así mismo, que durante 1996 los sistemas de TV directa al hogar vía satélite ya autorizados comenzaran a operar y efectivamente, al entrar las antenas satelitales se fomentó el crecimiento del doblaje.¹⁷⁶

En 1995, *AUDIOMASTER* presumía estar 100% digitalizada en cuanto a equipo se trataba, grababa en formato de *DAT (Digital Audio Tape)* y en *Screen Sound y Vision Track* de *Solid State Logic*, con estos sistemas se grababa en un disco duro. De hecho fue la primera empresa en tener esta tecnología, la causa, fue que al año siguiente entrarían canales estatales, estos requerían mayor calidad y sólo con el cambio digital se obtendría.¹⁷⁷

La actualización tecnológica les fue llegando a las demás compañías de acuerdo a su capacidad económica, así es como algunas adquirieron *Pro tools* a mitad de la década, pero para *AUDIOMASTER* fue un sistema de audio que presentaba algunas inconsistencias, por lo tanto, no lo

¹⁷⁶ Fernando Mejía Barquera, *op.cit.*, pp. 60, 467, 547 .

¹⁷⁷ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 56.

adquiere, lo cual le hace mantenerse entre las empresas de menor costo por trabajo.¹⁷⁸

El doblaje había estado presente ya cuatro décadas en nuestro país, pero aparentemente invisible, pues nunca se sabía cómo ni quienes lo hacían, pero los programas y caricaturas en su mayoría norteamericanos eran vistos por los televidentes mexicanos en su idioma: el español; incluso al ser vistos en el idioma original resulta una experiencia poco usual, ya que hace falta escuchar la voz con la que se identifica a los personajes ya conocidos.

El doblaje fue retomado con más atención, debido al *boom* inesperado de series televisivas de dibujos animados, como la norteamericana *Los Simpson*, las asiáticas *Los Caballeros del Zodiaco*, *Sailor Moon* y *Dragon Ball*, entre muchas otras, logrando además traspasar el mundo de la televisión.¹⁷⁹ Por tal motivo al año se realizan varios encuentros del mundo del *Cómic*, *Manga* y otros, como el caso de la MOLE, entre otros, donde acuden actores de doblaje invitados para ser premiados por la mejor actuación en diferentes categorías -parecidas a la de los premios Oscar- de la especialidad, desde series en dibujos animados y *life action*¹⁸⁰, hasta las versiones de películas para cine a lo largo del año anterior; así se comenzó a conocer a esas personas que prestan su voz a innumerables personajes de la televisión y, cada vez fueron siendo invitados a programas y entrevistas de televisión y radio, a conferencias en universidades, donde se imparte la carrera de Ciencias de la Comunicación.

Sin embargo, ese *boom* o atracción por dichos programas no fue gratuito, ya que fue un momento trascendente para el doblaje, con caricaturas que permitían hacer pensar al televidente, fue natural dejar de lado censuras e introducir términos más coloquiales y allegados a nuestro hablar cotidiano y temporal, a fin de que siguieran la coherencia de los argumentos.

Por otro lado para las nuevas generaciones ya fue normal ver a personajes de los *Cómics* en *life action*, los mutantes y superhéroes antiguos y nuevos toman vida al ser personificados por estrellas de *Hollywood* que gracias al desarrollo y aplicación de programas y sistemas computarizados en efectos especiales cinematográficos, lo pueden todo realmente en pantalla, es decir, ahora el *boom* fue en pantalla grande, de filmes dirigidos a público infantil y juvenil, que debía ser doblado.

¹⁷⁸ Entrevista a Eduardo Giacardi.

¹⁷⁹ Oscar Clemente Jiménez, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁰ *Life action* es el término que dentro del doblaje se da a las películas con actores para distinguir de las películas animadas.

Se podían contar más de 20 compañías en la década de los años 90, entre las que destacaban las siguientes -además de las mencionadas al principio-, Candiani, Macías, *Prime Dub*, *Art Sound*, Salgado, *Sub & Dubb*, COPA, *Intersound*; DAT (Doblaje, Audio y Traducciones), *AudioSync*, Audio Imagen, PR Producciones, WG, *Intertrack*, Cuarto de Máquinas, Gradoca, Eva Producciones, Sensaciones Acústicas o Suite Sync, *Audio Post*, *Auditel*, *Mystic Sound*, DNA, *MADE*, Ultravideo, entre otras.

Por su parte Candiani conservaba una sala de doblaje, situada a un lado de los estudios de Televisa Sevilla, bajo la razón social de *Servicios de Televisión Mexicana*. A principios de la década firmó con SITATYR un contrato de exclusividad por tal motivo el sindicato de ANDA vetó a esta compañía. Actualmente sigue laborando, la cuestión sindical se arregló y tanto actores registrados en ANDA como SITATYR laboran aquí, incluso es una máxima de la empresa fomentar la entrada a nuevos elementos, aún sin ser sindicalizados.

A fines de la década, en 1998, Venezuela daba luces al buscar clientes y contratos, ofrecía “doblaje con acento mexicano” cobrando menos, es como en México se da cierta declinación en el doblaje al no tener los clientes de antes, las nuevas compañías de doblaje con pocas salas pagan menos y con retraso, además el dueño es también el traductor, director y actor ahorrándose sueldos o trabajos para especialistas en estas actividades.

Incluso hubo algunas juntas sindicales especiales en ANDA -además de las anuales-, donde se buscó fomentar la afiliación al sindicato de esas empresas nuevas, pretendiendo lograr mejor situación laboral para los actores de la especialidad de doblaje, pues el sindicato no cedía a opciones para que estas pequeñas y nuevas empresas pudieran reunir o sustituir las condiciones requeridas de afiliación, por lo tanto, ésta nunca se consiguió.

En este año también se suscitó un hecho trascendente para el doblaje, la polémica del Anteproyecto de las reformas a la Ley Federal de Cinematografía, promulgada en 1992 durante la administración de Carlos Salinas.

El día 23 de abril de 1998 fue presentado, ante el Pleno de la Cámara de Diputados, un anteproyecto de adiciones y reformas a dicha Ley, a petición de la actriz y delegada de Coyoacán, María Rojo entonces diputada y presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, otros legisladores y cineastas interesados en proteger al Nuevo Cine Mexicano.

Tal iniciativa fue retomada por la Quincuagésimo Séptima Legislatura y turnada a las Comisiones Unidas de Cultura y de Radio, Televisión y Cinematografía, para realizar su revisión, estudio y análisis.¹⁸¹

En este proceso aunque se tomaron en cuenta las opiniones de los diferentes sectores de la industria cinematográfica mexicana e interesados en la reactivación de la misma, como productores, distribuidores, exhibidores, sindicatos cinematográficos y funcionarios relacionados con esta actividad, sí quedó reestructurada en 1999, durante el gobierno de Ernesto Zedillo, beneficiando sobre todo al sector de la exhibición cinematográfica, pero finalmente se descartó la prohibición total del doblaje y, consecuentemente se evitaba la posible desaparición de muchas empresas de doblaje, prevaleciendo tal cual el Artículo 8^o¹⁸².

Entre los argumentos en oposición al doblaje, arremetían contra el derecho de autor, por transgredir o desvirtuar la idea original de éste,¹⁸³ al hacer la traducción-adaptación, sin embargo no hay tal, ya que el mismo cliente, llámese productora, televisora, etc., “requiere del doblaje” y lo pide para comercializar su producto en más países, sabe que cambiará de idioma, no la idea original y tiene los derechos para hacerlo, por lo tanto no hay falta alguna, además el mismo cliente, envía a sus especialistas a supervisar la calidad del proceso y realización de doblaje cuando se trata de cine –como se verá– así que no se le engaña ni estafa.

Año 2000

En esta década de inicios de siglo, fue más evidente el cambio vertiginoso de la tecnología, la transición de lo analógico a lo digital, las computadoras mismas continúan en evolución y se ha reflejado cotidianamente, en los medios de comunicación y sistemas de audio, por ejemplo la televisión vivió la llamada segunda revolución, tras el enlace del cable con el satélite, y la posterior inserción de las redes telefónicas en todo este sistema.

Como se mencionó, a mitad de los noventa fue cuando comenzó a introducirse en México el sistema de *Pro tools* al doblaje y, hasta ya entrada la primera década del siglo XXI cuando se generalizó entre las compañías, pero una serie de acontecimientos históricos han marcado la trayectoria del doblaje en los últimos años como veremos a continuación.

Crisis económicas se suscitaron en América Latina, lo cual se reflejó en no comprar nuevas producciones, o bien, pedir que no se doblaran y ni

¹⁸¹ José A. Barrenechea Álvarez, “Doblaje o subtítulos”, *Excélsior*, México, 31 de mayo de 1998, p. 1, El Bicho.

¹⁸² *Vid. supra.*, p. 55.

¹⁸³ Victorina Saldaña Clemente, “ El doblaje es una industria que no pide limosna: H. Vélez”, *El Día*, México, 6 de julio de 1998, p. 32.

siquiera se subtitularan, por lo tanto, bajó el trabajo de doblaje en las salas mexicanas y tuvieron la necesidad de despedir a colaboradores.

En 2001, el ataque a las Torres Gemelas en *Nueva York* el 11 de septiembre, provocó que faltara producción para doblarse, no llegaba a nuestro país, las productoras norteamericanas temían ataques terroristas y dejaron de producir, además ya padecían una huelga de guionistas, consecuentemente, sin guiones, no tenían qué realizar; así que al haber poco trabajo en las salas de doblaje, continuó el despido de personal de planta, situación que continuó hasta 2002.¹⁸⁴

Inicia la modernización de empresas, compran más equipo digital, beneficiando la *calidad acústica*, pero despiden a técnicos luego eran vueltos a contratar por honorarios, para ahorrar costos en sueldos y prestaciones.¹⁸⁵

Hay argentinos y venezolanos haciendo doblaje en sus países, empezando a competir realmente, pero por ejemplo la producción que había sido doblada en Venezuela regresó nuevamente a México, ya que su planta de actores se hallaba en situación difícil al pretender sindicalizarse; no obstante, no fue suficiente trabajo para todas las compañías mexicanas, pues existía una sobreoferta de empresas, lo primero en provocar fue el descenso de precios y, con esto, los beneficiados fueron países como Venezuela, Chile, Colombia y Argentina, cuya producción de doblaje no era tanta como ahora, pero a bajos precios que los distribuidores preferían, ya que podían vender sus producciones rápidamente a precios competitivos en Latinoamérica y en países con recesión económica.¹⁸⁶

AUDIOMASTER 3000 entra en una fuerte crisis, pues deja de tener clientes y comienza gran competencia con otras empresas –en su afán por conseguir clientes éstas bajaron los precios casi 40%–, resultaba alto su costo de operación, entre personal (105 de planta, 350, contando actores, directores y traductores) y los numerosos estudios de grabación y postproducción, bastaron tres años para llegar al 44% de su producción.

En noviembre de 2002, la empresa avisa a los empleados de planta sobre “trascendentes cambios” por suceder. En el año 2003 cierra *AUDIOMASTER 3000* liquidando a su personal, entonces cambió de razón social. Al principiar el mes de febrero abrió con el nombre de *FUTURA DOBLAJES Y REGRABACIONES S.A. de C.V.* recontrata al personal técnico (40%) algunos con menor sueldo, los demás por honorarios; al llegar octubre es vendida a Enrique Candiani, terminando con 21 años en que

¹⁸⁴ Entrevista a Dulce Guerrero: Actriz y directora de doblaje. 19 de junio de 2008; y a Eduardo Giacardi.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 58.

Televisa promovió doblaje mexicano y produjo como industria, buscando calidad e invirtiendo en nueva tecnología, durante ese tiempo, inevitablemente fue modelo a seguir.¹⁸⁷

Por otro lado se volvió a poner atención en el doblaje cuando en los medios se dio a conocer el posible cambio de las voces originales de *Los Simpson*. El problema con **Grabaciones y Doblaje S.A.** mejor conocida como “**Estrellita**” –desaparecida a inicios de 2003 y, conservando a su accionista mayoritario, Demetrio Bilbatúa, éste se asoció con Luis Castañeda, integrando al Grupo *New Art-*, ahora con la razón social de **Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A de C.V.**, que inició labores a mitad de enero de 2003, todo comenzó desde el 18 de junio de 2002, fecha en la que se notificó a la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje, que la denominada *Grabaciones y Doblaje* fue objetada para que revisara el contrato.¹⁸⁸

A “*Estrellita*” le resultaba ineficaz firmar la cláusula de exclusividad con la ANDA por requerir el trabajo de actores no afiliados, debido al trabajo que tenía que sacar, la temporada 16 completa de la serie *Los Simpson 2004 (The Simpson’s Family)*, así que rompió pláticas con ANDA, aunque según Raymundo Capetillo, Secretario del Trabajo de ANDA, sí existía la exclusividad, incluso una cláusula que permitía laborar a actores o personas aun sin estar afiliadas al sindicato, el inconveniente es que no iban a respetar el trabajo de los que prestaban su voz originalmente a la familia amarilla.¹⁸⁹

Los actores ANDA resistieron una huelga en esta empresa durante dos años, haciendo guardias para no permitir la entrada a actores que no fuesen los originales de la serie, pretendiendo no perder la fuente de trabajo y la exclusividad sindical, finalmente, ese paro laboral dio resultado positivo, porque la empresa aceptó volver a firmar exclusividad con la ANDA, quedando un contrato de 70% con actores ANDA y 30% con actores libres, sin que fuera lo óptimo para el grupo actoral ANDA. Actualmente en el 2008 se realiza la última temporada de *Los Simpson*, pero con voces nuevas.

Durante el primer trimestre de 2004, pasó quizá, su peor crisis el doblaje mexicano, Argentina fue dura competencia, con la devaluación del peso argentino frente al dólar, propició que buscaran precios bajos en doblaje argentino, clientes fuertes como *Disney* y *Warner*.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 59

¹⁸⁸ Martín Arceo S. “México pierde terreno en el doblaje por actitudes como las de la ANDA:GDI”, *La Jornada*, México, 13 de enero de 2005, p. 7ª, Espectáculos.

¹⁸⁹ Martín Arceo S. “‘Tozudez’ de la ANDA retrasa arreglo sobre Los Simpson, acusa empresa”, *La Jornada*, México, 11 de enero de 2005, p. 7ª, Espectáculos.

Durante el año 2006 y parte del 2007 también se vivieron momentos críticos, ya que buen número de empresas cerraron en ese periodo, debido a la *falta de trabajo*, otras por no contar con los fondos necesarios para abatir los pagos excesivamente retardados de los clientes y, otras por no alcanzar el suficiente nivel de calidad que les permitiera subsistir, y/o problemas sindicales, como no reunir las condiciones laborales y de pago adecuadas, entre otras circunstancias y, como todo, las más fuertes han permanecido, aun cuando sí se vieron afectadas.

Ante tal eventualidad, las compañías existentes se vieron forzadas a evolucionar, a innovar y buscar más clientes para seguir en el mercado y no perder el ritmo de trabajo, un ejemplo de ello es Prime Dub -asegura Dulce Guerrero en entrevista-.

Desde la década predecesora era notorio el incremento de compañías de doblaje y más al llegar el año 2000, se contaban alrededor de 40 empresas en la Ciudad de México, una en Cuernavaca y muchas más surgieron en el extranjero, el problema fue que las compañías mexicanas eran salas medianamente adaptadas, las condiciones de los estudios eran deficientes, incluso se filtraban ruidos entre otras situaciones que demeritaban la calidad, en resumen, el aumento de empresas fue sin control y orden, lo cual provocó una competencia desleal y sucia entre ellas, como nunca lo había sido antes, así se ganaron a los clientes de *Televisa* y los países que buscaban doblaje lo prefirieron barato -explicó Guerrero-.

Hay quienes han vivido estas transiciones del doblaje en los últimos ocho años y ven el futuro del doblaje sin esperanza de recobrase, pues la pérdida o falta de clientes provoca la disminución de programas doblados, por lo tanto, las compañías mexicanas de doblaje han prescindido de personal, ya que desde ese *boom* de los años 90 han funcionado haciendo el trabajo rápido a bajo costo, perdiendo calidad; a los empresarios sólo les ha interesado “vender bien y barato”, entregan el trabajo en corto tiempo y hecho con personal no profesional, pero que lo hace por ínfimo costo. Además hay países como Argentina, Venezuela y Colombia que compiten ofreciendo doblaje con calidad y acento neutro o “mexicano”, Chile también realiza doblaje en la actualidad.¹⁹⁰

Desde los comienzos del doblaje ya existía el control de calidad (QC), es decir, las compañías nombraban representantes en México para inspeccionar todo el trabajo efectuado, incluso no se regresaba a EUA sin antes ser revisado por estos, algunas empresas no cuentan con este departamento en la actualidad, por lo cual, se ve cuánto importa hoy en día la calidad en el doblaje.¹⁹¹

¹⁹⁰ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 87.

Por otra parte, las televisoras mexicanas prefieren también precios bajos, no calidad al momento de adquirir programas doblados para transmitir, han llegado a difundirse series dobladas en otros países aun cuando existiera la versión de doblaje mexicano. Los programas no tienen calidad porque no tienen actuación, es continuación de un círculo que devalúa al doblaje, lo obliga a irse perdiendo y, más porque el televidente tampoco hace mucho por ser respetado por dichas televisoras, no habla, no opina, ni protesta exigiendo calidad en el doblaje de los programas que consume, ni los anunciantes ponen atención en la calidad del producto que patrocinan por ahorrarse dinero. Entre estas situaciones y luchas internas, han debilitado al doblaje dejándolo actualmente en crisis.¹⁹²

Sin embargo está el lado positivo, el doblaje mexicano no desaparecerá por el momento, aún existen empresas que pueden ofrecer precios competitivos y mantener la calidad del doblaje mexicano, sus costos de operación y calidad les permiten seguir en el mercado. Entienden bien “la función del doblaje, ser una versión en español, con *calidad interpretativa* y sonora igual al original”, procurando hacer arte, aun cuando sea trabajo para una industria. Esto es tomar en cuenta al televidente, pensar en lo que va a ver y escuchar en su idioma y que le parezca que siempre ha estado en su lengua materna.¹⁹³

Actualmente una serie de 30 minutos se dobla en cuatro horas, es decir medio turno y en todo caso, si una empresa de doblaje tiene varias salas puede acabar 10 cortometrajes en un solo día de labores.¹⁹⁴ Un *loop* actualmente se mide en un aproximado de 25 líneas, ó 15 segundos en pantalla, lo que pase primero, según texto e imagen -coinciden realizadores-.

Situación actual en evolución digital

La digitalización en doblaje cuenta casi 15 años, como ha ocurrido con las tecnologías de la investigación, ha avanzado vertiginosa y ampliamente desde entonces a la fecha.

Anterior a la digitalización en el doblaje se usaban cintas magnéticas o análogas en diferentes tamaños, medidas y formatos, ahora se trabaja través de *DAW (Digital Workstation)*¹⁹⁵, es decir, una *Estación de Trabajo Audio Digital*, esto es un sistema electrónico que combina *software* de

¹⁹² *Ibid.* pp. 60-61.

¹⁹³ Entrevista a Dulce Guerrero y Eduardo Giacardi.

¹⁹⁴ Jorge Bárcenas, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁵ Entrevista a Eduardo Giacardi.

multipistas de audio y un *hardware* de alta calidad de audio (*hardware* conversor de señal analógico-digital *ADC* y/o digital-analógico *DAC* para obtener calidad digital.¹⁹⁶

Una estación de Audio Digital fue creada para grabar, editar, modificar, manipular y reproducir música, efectos sonoros y voces de manera digital, también funcionan para imagen en movimiento con la misma calidad.

Existen innumerables sistemas *DAW* que de acuerdo a las necesidades del usuario éste puede adquirirlos; entre los más conocidos y profesionales se pueden mencionar *Digital Performer*, *Cube Base*, *Logic*, *Pro tools* -éste es el idea y más usado en la mayoría de salas mexicanas de doblaje- que también funcionan óptimamente para video, pero lo esencial en estos mencionados es el audio y, otros más como *Vegas*, *Premier*, *Final Cut* y muchos otros que funcionan especialmente para video, aunque también para audio.¹⁹⁷

Entre las ventajas por la que las *DAW* han resultado convenientes para doblaje – mencionó Giacardi- es porque poseen las mismas funciones de una grabación en estudio antiguo, pero con la gran capacidad de edición puesto que rápidamente se corrigen errores, o evitar borrar algo por accidente, también se pueden guardar infinidad de versiones para elegir la adecuada, se puede trabajar en innumerables pistas y usar un sinnúmero de aplicaciones; a la vez, son portátiles, con pequeños dispositivos se puede tener gran contenido de almacenamiento de información al tener inmensa capacidad de memoria *RAM*, además al concluir el trabajo de doblaje se puede enviar la película o trabajo audiovisual rápida y sencillamente a través del *FTP* o formato de intercambio de archivos a cualquier parte del mundo sin errores y con alta calidad de audio, es decir, reduce tiempo, dinero y esfuerzo.

A veces también la virtualidad tiene sus desventajas, como que no se haya guardado correctamente la sesión y ésta desaparezca completa o cierta sección de audio o que algún virus infecte el sistema, incluso el abuso de *tracks* en sesiones gigantescas, o el aviso de efectos sonoros de los archivos digitales, que ya no son hechos o tomados de sonidos reales u orgánicos (*Foolies*) como mencionan los que trabajan con estos sistemas de audio.

¹⁹⁶ wikipedia.org., “Estación de trabajo de Audio Digital *DAW*”, <http://es.wikipedia.org/wiki/DAW>, Miércoles 21 de octubre de 2009.

¹⁹⁷ Entrevista a Inti Terán, Jefe de Operaciones y grabaciones en Dirección General de Radio UNAM. 21 de octubre de 2009.

4. LA PELÍCULA DE SHREK Y SU VERSIÓN EN ESPAÑOL PARA MÉXICO

En éste, el capítulo final y del análisis, se inicia presentando la película de SHREK, desde cómo se eligió para ser llevada a la pantalla, el libro en el que se basó la historia, la anécdota, el tipo de animación que se creó para realizar la película, cómo fue la elección de voces, sonorización y musicalización, además la trayectoria del filme, para conocerlo a fondo y luego dar paso al cómo fue realizado el proceso de doblaje y así, poder hacer el análisis, comparando las versiones original contra las versiones en español doblada y la subtitulada.

4.1. El filme y su trayectoria

La película **Shrek** (EUA, 2001), tiene su origen en el libro infantil homónimo breve e ilustrado de William Steig, uno de los caricaturistas más galardonados del *New York Times*, autor de historias infantiles y que ha vendido millones de ejemplares. La productora *Dreamworks* compró los derechos del cuento y decidió llevarlo a la pantalla grande, todo debido a que el productor John H. Williams (*Siete años en el Tibet, Seven years in Tibet*, Jean Jacques Annaud, 1997) escuchó al mayor de sus dos hijos - que acudía al jardín de niños en ese tiempo- relatar grandes fragmentos del cuento como si realmente los estuviera leyendo, cuando *Williams* comenzaba a leerle el cuento por segunda vez; así el productor supo que *Shrek* era un personaje extravagante, irreverente, renegado y tosco pero listo para ser llevado al cine.

Shrek es una historia de fantasía y a la vez una comedia con todos los personajes de los cuentos de hadas pero tratados como seres reales que tienen vidas propias además de los cuentos donde participan y que conocemos. El productor y principal socio de *Steven Spielberg*, Jeffrey Katzenberg (*Pollitos en Fuga, The Chicken Run*, 2000) *El Príncipe de Egipto* (*The Prince of Egypt*, 1998), *El camino hacia el dorado* (*The Rode to Dorado*, 2000), *El Rey León* (*The King Lion*, 1994), refiere “Cada uno de los personajes llega a comprender que hay algo maravilloso en ser como somos”.¹⁹⁸

Lo que hizo *DreamWorks* en esta película fue romper con los convencionalismos de esos cuentos, pero finalmente hay un mensaje moral como toda fábula, y afirma el productor *Jeffrey Katzenberg*, aunque picaresca también es muy sentimental la historia”.

*“Nuestro propósito fue crear una película jovial y divertida con todas las cosas que nos gusta ver y que nos hacen reír, ... creo que el sentido del humor es universal... hay muchas cosas que nos hacen reír en esta película, dependiendo de lo que uno conoce o recuerda del mundo de los cuentos de hadas. Tocamos elementos que han formado parte de todas nuestras vidas y tuvimos la suerte de contar con los actores indicados en el momento preciso”, dice Aron Warner productor del filme.*¹⁹⁹

¹⁹⁸ *DreamWorks. Información de la producción de Shrek*, Tr. Ecran Latinoamericana de Producciones, S.A, EUA, 2001, p. 5.

¹⁹⁹ *DreamWorks, op. cit.*, p. 3.

Anécdota

Shrek es un ogro que ha vivido solitario en su casa de árbol dentro de un pantano, después de dejar a sus padres porque es inseguro y, elige estar lejos de la gente, pues sabía que su aspecto no les agradaba, así, prefiere ser temido antes que rechazado.

Una noche mientras *Shrek* cenaba es invadido por muchos de los personajes de los cuentos de hadas, perseguidos y desterrados por *Lord Farquaad*; para que vuelva la paz a su pantano, *Shrek* decide hablar con éste y deberá ir a Duloc, así que pregunta quien lo pueda guiar, sólo responde el *Burro* perspicaz y parlanchín, a quien recién conoció y quien se convertirá en su acompañante fiel.

Lord Farquaad -quien necesita una princesa, para casarse y cumplir sus sueños enfermos de poder,- hace un trato con *Shrek*, éste tiene que rescatar a la princesa *Fiona* de las garras del Dragón -que resulta ser dragona-, y traerla a Duloc para que *Farquaad* sea rey, así le será devuelto su pantano a *Shrek* sin seres fantásticos.

Fiona, es la princesa de esta historia, pero no es como cualquier otra, aunque espera por su príncipe azul y, es educada, también es intrépida autosuficiente y sabe de artes marciales, además esconde un secreto que nadie imagina, pero que tiene que ver con el primer beso de su verdadero amor, lo cual define el futuro de todos.

Animación

Según *Andrew Adamson*, director de *Shrek*, “El propósito de todos los efectos es dar riqueza y realismo a nuestro mundo, lo cual es incalculable cuando se intenta crear una ilusión de la vida real.”²⁰⁰

El proyecto comenzó desde 1996 con un cortometraje donde la voz de *Shrek* fue de *Chris Farley*. Por el tipo de animación e historia la *IMAX* estuvo interesada en participar luego de su éxito en *Cyberworld*, animación en 3D y había decidido invertir 10 millones de dólares para reestrenar el corto con un final diferente y en dicho formato, aunque estaba casi hecho el trato, *IMAX* enfrentaba una situación presupuestal difícil y tuvo que retirarse. Así, para el largometraje se requirieron tres años de trabajo de más de 275 colaboradores entre animadores, técnicos en computación y actores.²⁰¹

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

²⁰¹ María Gabriela Muñoz, “Shrek, Una fantasía para niños de amplio criterio”, *Revista CineX, Cine sin límites*, Año 1, N° 11, México, Junio, 2001, p. 93.

Shrek fue la película más innovadora en su momento en cuanto a animación computarizada, porque era la primera animada completamente digital y estelarizada por casi seres humanos, debido a la calidad de la animación.

“...la computadora ha revolucionado la animación, ...es lo último en este campo pero no creo que lo será por mucho tiempo... precisamente eso es lo que es emocionante sobre la animación computarizada; evoluciona exponencialmente. Con los adelantos digitales de nuestra época, parece que si soñamos con algo, todo lo podemos hacer. (...) pero que aún con todas las innovaciones tecnológicas en su apogeo, *Shrek* es una historia que trasciende” afirmaba Jeffrey Katzemberg.²⁰²

El equipo de *Shrek* enfrentó el reto de crear un sistema de animación que presentara credibilidad en las imágenes de sus personajes y escenarios, de ahí que lograran contar con algunos adelantos admirables, conocidos como los *Santos Griales* o *Cálices* de la animación computarizada.

Uno fue un complejo sistema de animación facial, donde los seres humanos tenían una apariencia real con la capacidad de expresar emociones y, otro *Sistema de Animación Fluida “FLU”* -por sus siglas en Inglés- o *Líquida*, de *Pacific Data Images/DreamWorks SKG*,²⁰³ lo cual, les valió el premio Oscar en 2002.

El sistema de animación facial a través de herramientas llamadas *Shapers* o *Formadores*, lograba que el personaje mostrara emociones y expresiones complejas, consistente en una superposición de capas, al modificar la masa interna, el cambio se extendía hacia afuera. Comenzaban por el esqueleto del personaje -cráneo y cuerpo completo- músculos, grasa, piel y después hasta ropa, programadas para que respondan a la manipulación del músculo, como los nervios humanos en el rostro, así se conectaban miles de controles para lograr la sincronización labial precisa, combinando otros controles, se obtuvieron variedad de expresiones, de acuerdo a la fisonomía y características propias de cada personaje, arrugas y otros deterioros, así cada uno tenía un conjunto de controles único, ya que si se aplicaban los mismos de una sonrisa a dos personajes diferentes, los resultados eran desastrosos.

En el caso de la piel translúcida del cutis de *Fiona*, un acabado que se logró con un conjunto de *controles especulares* dentro de un mini-programa denominado *sombreador*, con éste, se determinaba la influencia de la luz sobre una superficie al manipular su sombra, también se determinaban las características de la textura de lisa a disímil, opaca o

²⁰² *Dreamworks. op. cit.*, p. 2.

²⁰³ *Ibid.*, p. 9.

brillante, también se pudo agregar luz que pareciera penetrar, reflejar y resurgir, al hacer gran concentración de luz –que debía medirse bien-, se obtenía un brillo radiante y natural, pero si era en exceso, podía dar la apariencia de maniquí de plástico. Para dar los toques finales al rostro de la *Princesa Fiona*, un artista del maquillaje fue quien asesoró al equipo.

El caso de los ojos y sus detalles –reflejo de los verdaderos sentimientos-, fue un caso aparte, pues utilizaron otro tipo de sombreador, los iris fueron animados de manera individual, para que reaccionaran de acuerdo a la cantidad de luz en la toma y, para darles el destello que pone brillo a los ojos, usaron un conjunto de luces virtuales.

La piel de *Burro* requirió un *sombreador* más complicado, pues la piel de los animales tiende a seguir creciendo, para resolver este problema y hacer que la piel luciera aplanada, a veces erizada o que se moviera, usaron controles de flujo dentro del *sombreador*, para destinar la dirección y la formación de las capas, para lograr los efectos dichos y que reaccionara ante las condiciones ambientales. La misma técnica sirvió para cejas, barba, musgo y hasta los hilos deshilachados de la ropa de *Shrek*.

Para el cabello humano se ideó un sistema creativo completamente disímil a lo anterior, requirió la combinación de esfuerzos entre dirección técnica, la animación y los efectos visuales. El brillo, variantes de color de los mechones y, cierta iluminación que requería el cabello, lo proporcionaron los departamentos de iluminación y efectos, creando ciertas técnicas.²⁰⁴

También vemos varias escenas de grandes grupos de personajes, 1000 espectadores en la escena del torneo ó 1500 invitados en la boda al final, con miles de comportamientos posibles de los "extras" de la cinta, caminar, aplaudir, vitorear, correr y muchos movimientos más, esto le llevó mucho tiempo al equipo de animación, ya que se crearon personas de diferentes tamaños y formas. Formaron una casa de muñecas digital con hombres, mujeres y niños de diferentes cabezas, tipos de cuerpos, cabello, rostros y vestuario que se podía combinar para elegir más de 450 diferentes tipos, con 93 ciclos de movimientos asignados al azar a cada uno de los integrantes de la multitud, para dar la apariencia de individualidad.²⁰⁵

El fuego y el agua fueron otros casos de innovación en la animación de *Shrek*. Las llamas del dragón, antorchas y fogatas, se lograron con una técnica llamada *transformación volumétrica*, el fuego es una formación intensa de millones de capas de diferentes volúmenes "...se hizo una simulación de movimiento combinada con técnicas de sombreado para

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 6-8.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

después renderear imágenes creadas por computadora y darle realismo”.²⁰⁶

Los líquidos tienen presencia importante en *Shrek*, ya que gran variedad y distintas viscosidades –agua, lodo, cerveza, lava, leche- aparecen a lo largo del filme, ya que el equipo de técnicos en efectos perfeccionó las técnicas de creación de líquidos de *Antz*, valiéndose del *Sistema de Animación Fluida (FLU)* premiado de PDI/DreamWorks, lograron mejorar el choque de líquidos dentro de un recipiente o mezclar diferentes densidades de fluidos.

Este mismo sistema sirvió para el movimiento de las hojas de los árboles, aunque no fuera líquido y, aunque breves las escenas en el bosque, se creó uno de 28 mil árboles, con tres millones de hojas y, mediante el sistema de sombreado, los árboles y la flora se mueven, doblan y reaccionan ante la brisa o cualquier cambio ambiental.²⁰⁷

Música, Soundtrack y Grabado de voces

La partitura musical del filme fue compuesta por *Harry Gregson-Williams* (*Pollitos en Fuga, Antz, Enemigo público, [Enemy of the State, 1998]*) y *John Powell* (*Pollitos en Fuga, Antz, Fuerzas de la naturaleza [Forces of Nature, Bronwen Hughes, 1992]; El camino hacia el Dorado*), aunada a la partitura hay canciones de un grupo ecléctico de artistas, entre los cuales, se cuentan a *Baha Men, Smash Mouth, Joan Jeff, Rupert Holmes, Herb Alpert and The Tijuana Brass* y los artistas del sello musical de *DreamWorks, Eels, Self, Leslie Carter* y *Dana Glover*.²⁰⁸

Sonorizar una animación -no sólo de *Shrek*-, requiere la mecánica siguiente, se hace primero el *Story board* con toda la historia, luego se van mostrando a los actores los dibujos, con un indicador que se desplaza a lo largo del diálogo escrito debajo de las figuras, para que observen las escenas los intérpretes, al tiempo que se les va dirigiendo y grabando, claro, el actor llega con su guión previamente estudiado.

Para sonorizar la película se grabó -en audio y video- a todos y cada uno de los actores y actrices individualmente, ellos hacían y llevaban su ritmo y cadencias, según los fueran dirigiendo, incluso se llegan a grabar varias tomas, algunas propuestas o improvisadas por los actores y, el director decide cuál es la mejor; al seleccionar la adecuada -junto con su respectiva imagen real de lenguaje corporal y expresiones faciales del actor en turno-,

²⁰⁶ María Gabriela Muñoz, *op. cit.*, p. 24.

²⁰⁷ *Dreamworks, op. cit.*, pp. 9-10.

²⁰⁸ *Idem.*

se ve y vuelve a ver en cámara lenta, es detenida por los animadores para captar dichos movimientos y ajustar a la animación final, obteniendo perfecta sincronía entre voz e imagen animada, así “los personajes cobran vida en la pantalla y la voz es muy importante para la caracterización” afirma *John Lightgow*.²⁰⁹

Voces

Participaron 4 voces principales en el idioma original, prestó su voz *Mike Myers* como *Shrek*, la primera vez que actuó para animación, *Eddie Murphy* con más experiencia al interpretar otros personajes animados, como a *Mushu* el dragón de *Mulan* (1998), fue la voz de *Burro* o *Donkey* originalmente, en el papel de la *Princesa Fiona*, la actriz *Jeanene Garofalo* renunció al proyecto, así que llamaron a *Cameron Diaz*, también por primera vez en animación y quien acudía a sus entrenamientos de artes marciales, para un personaje en la película *Los Ángeles de Charly* (*Charlie's Angels*, 2000) y para la voz de *Lord Farquaad* eligieron a *John Lithgow*, que por su talento podía ser tan perverso o siniestro como le pedían.

Se acostumbra como tradición que los propios dibujantes interpreten a algunos personajes en las películas de animación, ya que es necesario grabar el diálogo que sirve de base para presentar las escenas a los actores que los interpretarán.

En el caso de la película *Shrek*, los técnicos dibujantes que tuvieron que prestar las voces a los personajes que crearon, sorprendieron a los realizadores por su actuación, así aprobaron el dejarlas en la cinta, entre ellos se cuenta a *Conrad Vernon*, como el Hombre de Gengibre, *Chris Miller* como *Geppetto* y el Espejo Mágico, *Cody Cameron* como Pinocho y los Tres Cerditos y a *Christopher Night*, Asistente del editor Fílmico, como uno de los Tres Ratones Ciegos.

En la versión en español *Alfonso Obregón* es la voz de *Shrek* quien comenzó a doblar siendo un niño, -más de 40 años de actor de doblaje-; *Eugenio Derbez* interpretó la voz de *Burro*, habiendo ya participado en la especialidad al doblar a *Mushu* en *Mulan* y al perro *Lucky* en el *Dr. Doolittle*; (Betty Thomas, 1998); *Dulce Guerrero*, actriz que dio voz a la *Princesa Fiona*, quien dobla desde 1990 y es reconocida por doblar también a *Anastasia* (Don Bluth, 1997) y, *Humberto Vélez* más conocido como la voz de *Homero Simpson*, ahora fue de *Lord Farquaad*.²¹⁰

²⁰⁹ Vid. Dreamworks International L. L.C., Documental “Cómo se hizo Shrek” en el DVD de *Shrek Edición Especial de dos Discos*, 2002.

²¹⁰ *Dreamworks. op. cit.*, pp. 3-5, 10.

Los Créditos

Shrek, fue una película dirigida por Andrew Adamson y Vicky Jenson, con un guión de Ted Elliot & Terry Rossio (*La Máscara del Zorro*, *The Mask of Zorro*, Martín Campbell, 1998; *Godzilla*, Rolland Emmerich, 1998; *Aladdin* Masakazu Higuchi, Chinami Namba, 1993; *El camino hacia el Dorado*) y Joe Stillman (*Beavis & Buttthead*, la serie de animación para TV *El rey de la Colina*) y Roger H. Shulman.

Elliot y *Rossio* ya habían trabajado con *Katzemberg* y *Warner* en *Antz* y con *Stillman* y *Schulman* para adaptar una historia animada de aventura y acción que fue la opera prima de *Adamson* y *Jenson* como directores de cine.

Co-productor ejecutivo David Lipman (la serie de Dibujos animados de Hanna-Barbera, Las aventuras reales de Johny Quest) Productores ejecutivos Penney Finkelman Cox (El Principe de Egipto, La Fuerza del Cariño, James L. Brooks, 1983), Sandra Rabins (*Antz*, El Principe de Egipto, Mentas Peligrosas) Co-productores Ted Elliot, Terry Rossio; Producida por Aron Warner (Mentiras Verdaderas), John H. Williams y Jeffrey Katzemberg, el editor filmico Sim Evan-Jones (El Principe de Egipto) el supervisor de efectos visuales Ken Bielenberg, el Supervisor de la Animación Raman Hui (*Antz*) y como Productora Asociada Jane Hartwell (*Antz*, El Padrino III (*The Godfather III*, Francis Ford Coppola, 1990), *Jim y el Durazno Gigante*, *James and the Giant Peach*, Henry Selick, 1996).²¹¹

La trayectoria del filme

El estreno en su país de origen, fue el 18 de mayo 2001, en México, fue al mes siguiente, el 29 de junio del mismo año -incluso vino *Eddie Murphy* para promocionarlo-, llegando a ser en ese verano la película más popular en EUA y Canadá, además estuvo en la posición número uno, la primera semana, todavía hasta la tercera semana, continuaba en el segundo sitio con 148 millones de dólares recaudados, fue distribuida internacionalmente por *United International Pictures*.²¹²

Recaudó en la taquilla mexicana más de 130 millones de pesos; 267 millones de dólares, más de 170 mil millones de pesos en la taquilla de Norteamérica y un total de 455 millones en el mundo, más de 291 millones de pesos.

²¹¹ *Ibid.*, p. 1

²¹² Premios de *Shrek*, [en línea], Dirección URL: <http://www.imbd.com>, [Consulta martes 9 de octubre, 2007].

Obtuvo 50 premios, entre estos el preciado *Oscar* a la categoría inaugurada en 2002, de mejor largometraje de Animación y 44 nominaciones más.²¹³

4.2. El proceso de doblaje de la película.

Para la película de *Shrek* todo comenzó cuando a la empresa Grabaciones y Doblaje S.A. -razón social de la empresa en aquél año- realizaría una vez más el doblaje para una película de la reciente productora -en aquel tiempo- *DREAMWORKS*, la primera vez se trató de *Pollitos en Fuga* (*Chicken run*, 2000) ahora el nuevo proyecto que había tardado dos años en acabarse se llamaba *SHREK*.²¹⁴

El material llegó en *DVD*, se hicieron las copias necesarias para el traductor, adaptadores, director, operador, para actores en el atril y departamento de producción, donde se incluye el del *casting*.

Ya que se firmó el contrato por el doblaje completo, incluidas las canciones de la película, se llama a junta al equipo de producción y, se organizan los días siguientes de pre-producción, revisión de pistas, etc., de realización de doblaje y la post-producción.

En el contrato se firma además de costos, tiempos y entregas, *la confidencialidad*, es decir, no revelar ni comentar nada sobre la película antes del estreno de la misma. En caso de entrevistas a los actores, la casa productora dice qué tanto se puede decir o qué imágenes pueden salir.

Se realizó el *casting* o selección de actores por algunos días, de donde se obtuvieron dos repartos, uno de *famous actors o estrellas-no doblaje*²¹⁵ y el otro de *dubbing actors* (actores de doblaje), de los cuales se tuvo que decidir el reparto final. El director de doblaje fue Hérman López, quien ya había colaborado con el mismo cargo en la anterior producción (*Pollitos en fuga*), así que su trabajo habló y fue nuevamente requerido.

Después se hizo la selección-asignación de personajes, donde Hérman López ayudó a decidir definitivamente por quienes se conformaría el reparto. Luego hubo una junta para decidir el reparto estelar, así que se optó por tener un contrapeso entre ambos repartos, que no fueran todos

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Entrevista a Hérman López. Actor y director de doblaje, 4 de julio de 2008.

²¹⁵ Así se les llama en el mundo del doblaje a los actores, locutores o personalidades conocidas y populares en la TV mexicana, requeridos para poner su voz a algún personaje para películas, pero que no se especializan del doblaje. Entrevista a Hérman López.

sólo de doblaje o sólo famosos/populares, pues en este caso, además de tomar más tiempo en la realización del doblaje también cobraría un costo alto e influiría también en la calidad del trabajo final, pues no se especializaban en doblaje.

Seleccionaron a Derbez, debido a que ya había hecho doblaje en ocasiones anteriores, la técnica ya la conocía y fue de gran apoyo su profesionalismo y compromiso como actor, siempre fue puntual, y siguió indicaciones hechas por el director López, hacía sugerencias y fue además, un trabajo hecho a buen ritmo y placentemente, -poco frecuente- para la gente de doblaje y de la sala de doblaje -comenta Hérmán López-, ya que al participar un *famous actor* generalmente hace exigencias y peticiones que ni relación tienen con la realización del doblaje.

La adaptación final, la realizaron Eugenio Derbez y Gus Rodríguez, (colaborador y guionista exclusivo de Derbez), luego de ser traducido-adaptado el guión de *Shrek* por la traductora Nora Gutiérrez, ya que así, tendrían libertad plena de introducir sus chistes y personajes, no sólo para hacer resaltar la película en sí, sino como el plus que pudiera ofrecerse en la mercadotecnia del filme.

Antes de comenzar el doblaje

Un día completo -de 10 de la mañana a 10 de la noche y unas pizzas, comentó Hérmán López-, antes de la grabación, se realizó la revisión completa del guión, en esta reunión participaron el mismo Hérmán López, director del doblaje, Eugenio Derbez, Gus Rodríguez y la traductora Nora Gutiérrez, el objetivo, pulir, limar o redondear la adaptación de la película que se les había pedido a Derbez y Rodríguez.

Hubo muchas propuestas de chistes, chascarrillos y juegos de palabras, pero hubieron que desecharse en otros casos incluso, hubo frases que el mismo Derbez se negaba a decir, pero se le pidió lo hiciera, aprovechando su talento y personajes posicionados y tan reconocibles en televisión desde hace algún tiempo, lo que sí, se cuidó que esas intervenciones fueran espaciadas, no numerosas para evitar caer en *choteo vulgar* y que finalmente, resaltarán oportuna y eficazmente.

El doblaje comienza y no para hasta que se termina

El ingeniero de sonido que operó para el doblaje fue el ingeniero de cabecera de la empresa, Lorenzo Ortiz y, se realizó en las instalaciones de *Grabaciones y Doblajes S.A.*, o “*Estrellita*”, antes de la completa remodelación de instalaciones.

Se comienza de preferencia con los estelares y según sea estrella no-doblaje o *famous actor*, se le asignan días de trabajo (a veces hasta una semana-, para enseñarle la técnica, se concentre, esté relajado, lo repita hasta que salga bien, etc. En el caso de Eugenio Derbez, ya había hecho doblaje anteriormente, así que sólo fue un día, de las 9:00 de la mañana a la 01:00 de la mañana del siguiente día, hasta acabar y bien hecho, sólo cortó una hora para comer -lo acostumbrado en las empresas de doblaje, fue al baño a las 8 de la noche, a las 10 p.m. telefoneó a su casa para avisar que se quedaba hasta acabar- y fueron sus únicas pausas.

Cuando es *dubbing actor*, se le dan sólo unas cuantas horas o minutos, también depende de qué tanto participa el personaje, pero siempre es con el tiempo suficiente y necesario para que quede con calidad, porque es para cine.

Ningún detalle desagradable hubo en la realización del doblaje, todo estuvo previsto y bien preparado, se cumplió el objetivo de completar un mes de trabajo, 1 semana de preproducción y casting, dos semanas de grabación de las voces y otra más de post-producción.

“Lo más rescatable de hacer Shrek fue ver a una estrella trabajar y partirse el lomo de una manera increíble, entregada 100 por ciento (...) jamás dejó de estar en lo que tenía que estar, todo el tiempo participando, produciendo, colaborando, creando, renovando...” y al salir todavía mostró disposición para acudir en cualquier momento aunque tuviera otro trabajo durante el resto de las dos semanas de grabación de voces restantes”, dio testimonio Hérmán López.

4.3. Personalidad e identidad de la versión mexicana

En sí la película de *Shrek* es una completa irreverencia por todo el tratamiento trastocador de los cuentos que estábamos acostumbrados a ver siempre con finales rosas y con personajes atrapados o condenados a vivir la misma historia siempre. Esta película, se enfrentó -aunque no es sólo para niños- a la empresa Número uno en productos para público infantil, *Walt Disney* y, rompió una costumbre que teníamos como espectador de cine animado, esperar historias con finales dulces y, resultó que el público aceptó con agrado el tipo tan variado de audacias que no se ven en los cuentos de hadas, sino en la vida real y entrar al mundo alterno de la fantasía, en donde los personajes viven en realidad y tienen vidas como nosotros, aceptando lo que se tenía que decir, por lo mismo de esas realidades.

Disney sufrió porque contra *Shrek* perdió tres producciones seguidas en la taquillamexicana, desde su estreno en junio de 2001. Una de las que padeció fue *Atlantis* (*Walt Disney*, 2000) y, dos estrenos más en los siguientes meses de agosto y de septiembre; las fechas doradas se las llevó *Shrek* y permaneció muchísimo tiempo en cartelera, hasta enero del siguiente año, es decir, arrasó con tres temporadas de *Disney*, su competencia directa -aseveró Hérmán López-.

Fue un filme que rompió cánones, rompió lo que ya existía, tradicionalmente en doblaje y su autocensura, pero no porque se realizaran varias versiones de ésta, sino lo contrario, fue sólo la versión doblada en México la que llegó a toda América Latina.

Ocasionó desde entonces que *Disney* cambiara su estrategia comercial, ésta fue hacer versiones en español, específicas para cada país al que va a llegar, es decir, con su acento, como para Guatemala, Panamá o Colombia; lo cual contagió a las demás productoras, ahora por ejemplo piensan la versión que sea para México, que esté bien *caliente*, por llamarla de alguna forma, *tibia* para Latinoamérica y *apenas tibia* para Sudamérica.

“Antes no se usaba la expresión ‘cada versión doblada al español’. Una personalidad distinta, es gracias, casualmente a *Shrek*, fue la película, es decir, la esencia de su historia, el material hecho por los creadores... pero esto es el negocio de la productora, esto es su competencia” declara el Señor Hérmán López en entrevista²¹⁶.

Para el director Hérmán López, es una desgracia que pase esto en doblaje, porque hace 50, 40, 30, 20 años, no se sabía de *versiones*, era *una sola versión* para todos, porque se hablaba del dominio del lenguaje neutral; “Una versión para todos ese es el buen doblaje”, afirma López. Y *Shrek* fue una prueba de ello, una sola versión doblada en español para todos, y todos se divertieron, en Centro, Sudamérica, en EUA de habla hispana y en México.

Hérmán López como director de doblaje, se niega a hacer diferentes versiones, cuando le ofrecen las películas de *Disney* o *Warner*, él ha apoyado eso, hacer sólo una versión, bien hecha, que además a la larga resulta más barato para la productora misma y le libera de esa presión de los acentos o modismos y localismos.

A lo que recurren ahora, pensando en todos los públicos a los que llegará esa única versión, es dar como un pequeño obsequio, esto es poner ciertas palabras de países de Centro y Sudamérica, como se hizo en *Shrek III*,

²¹⁶ Entrevista a Hérmán López.

mencionar *pana*, *muchacho* en Latinoamérica, *mojito cubano*, bebida que ya es internacional, la *chistorra*, y dos o tres palabras más, de uso en Centro y Sudamérica desde la versión mexicana y, no hacer todo el proceso de doblaje con los diferentes acentos. Esto es, que se graban esas frases y se ponen en la versión del país al que será enviado el filme y listo.

Lo básico es que sea un buen guión de la película original, pero es importante rescatar la cuestión de traducción-adaptación, que es o que se hace en doblaje, lo esencial para que una película sea bien doblada, además de la adecuada selección de voces, una buena dirección y actuación de doblaje porque el espectador se identifica, se ve reflejado o ve algo común a él, es decir, le comunica algo y, no importa que vengan referencias a personajes que no conozca o no sea ni su acento. Además en Latinoamérica están acostumbrados a nuestro doblaje, nuestra forma de hablar, debido a la penetración de *Televisa*.

En esta ocasión la adaptación de los demás chistes, *gasgs* y chascarrillos corrieron a cargo del mismo Eugenio Derbez y su colaborador Gus Rodríguez y, lo que hicieron fue enriquecer enormemente al personaje de *Burro*, y en general a toda la película. La personalidad de *Burro* permitió todo lo que quedó, igualmente lo de los personajes de Derbez.

Cabe mencionar que fueron descartados muchos chistes y juegos de palabras propuestos por la pareja, debido al cuidado que se tuvo para no caer en lo vulgar, soez o sin sentido. Por tal, se acordó que sólo quedaran dos referencias a los personajes de Derbez, éstas casi al principio y al final, aclaremos también que Derbez, no estaba de acuerdo en hacer dichas referencias, pero se le pidió precisamente las hiciera, aprovechando su popularidad, a lo cual accedió.

4.4. Similitudes y diferencias de la versión original con la doblada al español y la subtitulada en español.

“...En español no podíamos decir las groserías pero tampoco podíamos dejar sin cosas picarescas” (Hérman López)

Obvio, las imágenes -todos los personajes-, el relato, la historia y sus secuencias son los mismos, es decir, los sujetos y el mensaje son iguales, lo que cambia son el idioma, la voz de los personajes y la interpretación que cada actor le da con su propia voz, por lo tanto, cambió el cómo se dice el mensaje, según al público al que se dirige, así el tratamiento en cada versión tiene su toque especial y distintivo.

Aquí entraríamos en lo que también ha sido la discusión más frecuente de los que rechazan al doblaje, discuten que al no escuchar la voz original se atenta al trabajo de creación e interpretación del actor original, a su talento, pero eso es algo rebatible.

Para empezar las empresas de doblaje no doblan películas o series por gusto o para fastidiar dichos audiovisuales o a quienes los ven, sino que es un negocio y son las empresas productoras las que buscan a las empresas de doblaje, para que trabajen en sus producciones y, dichas productoras puedan comercializar sus realizaciones con más países, por lo tanto, tiene los derechos de autor y permiten se haga la traducción necesaria del guión entero, regularmente especifican cómo quieren que se haga la traducción, si literal de ciertos términos y expresiones o, lo dejan a decisión de la empresa de doblaje y su autocensura, sabiendo a qué público se dirige el audiovisual.

Pero vayamos a nuestro análisis, es importante destacar que en doblaje se realiza traducción-adaptación, esto es, que se hace una adaptación a nuestra cultura de ciertos chistes, frases o dichos, buscando además sincronizar las palabras con los labios de los personajes, para decir la idea originaria sin alterarla, pues ahí sí, atentaría contra la obra del autor. Por eso la importancia del traductor y su preparación y trabajo final, para el éxito de un buen doblaje, debe entender bien la época de la obra, el lenguaje y expresiones que se usan, para poner su equivalente en español, así mismo la personalidad de cada personaje, cómo se expresa éste y, observar bien la métrica –diferente en cada idioma- para que haya sincronía.

El doblaje mexicano va para Centro y Sudamérica, -se sabe que es formativo, aunque no debería ser, pero lo es- como pasa en televisión o se ve en el cine, se asocia a que es lo correcto, porque se ve en dichos medios.

En la película de *Shrek*, nos dice Hérmán López, “*Costó trabajo decidir poner los chistes originales y, luego de decidirse afirmativamente, el cómo se iban a decir, se cuidó no llegar a ser soeces, ni vulgares tampoco*”. Entonces saldrían en cine palabras y frases que antes no se decían, para no atentar contra la idiosincrasia de nuestra cultura, pero el mismo personaje lo requería en español, aquí lo que permitió esta apertura, fue el personaje y la misma película que es irreverente en general y, que trastoca todo lo que debería ser, según lo que conocemos de los cuentos de hadas, por eso los personajes no son lo que parecen.

El personaje de *Burro* “dicharachero, simpático y parlanchín” por ejemplo en inglés dice groserías y ciertas frases, como (“*I’m the talkingest damn thing, you ever saw*”, “*I have to save my ass*”, “*Bloodnut, the flatulent,...*”), no es que fueran agresivas, pero si se traducían literalmente, llegaban a

sonar con procacidad o soezmente, -al menos en nuestra cultura-, por lo tanto, llegaba a estar “en contra de los cánones del divertimento”, sin embargo, el objetivo era decir todo lo que se tenía en el atril y, que no quedara nada fuera, aseveró en entrevista Hérmán López, director del doblaje de *Shrek*.

A continuación menciono términos, palabras, frases y enunciados dichos/usados en la película de *Shrek*, principalmente por el personaje de *Burro*, debido a su personalidad, aunque no necesaria o solamente los dichos por de él, sino todo lo que ameritara el análisis. Primero se escribe la palabra, frase o enunciado que escuchamos en la versión doblada en nuestro país, luego se va analizando y explicando según su significado y connotación en nuestro idioma luego se compara con lo que fue dicho en inglés, es decir, la versión original y finalmente las dos primeras se comparan con la versión de subtítulo en español.

1. “ **Si te pisa te dejará como calcomanía**”. Se refiere a una metáfora de cómo quedaría alguien de ser pisado por el ogro, como una estampa plana autoadherible, mientras que en el idioma original se refiere a que el ogro, triturará, del inglés *grind*, moler, triturar, los huesos de la persona para preparar su pan. En la versión subtitulada se refiere a eso mismo, es decir, fue literal la traducción.

2. “ **...ya no seré tan burro, estudiaré!**” Aquí hacen juego de palabras, burro como animal de carga, que eso es el personaje, pero en nuestra cultura se asocia a aquél o a aquella persona que no ha estudiado o que saca malas calificaciones y reprueba porque no sabe nada, entonces el *Burro* dice que va a estudiar, siempre y cuando no lo entregue a los soldados. En el inglés, hace referencia a que ya no será un terco (*stubborn*) y en la versión subtitulada tiene significado literal del inglés.

3. “ **Es una verdadera Taravilla. Habla Burro cabeza de chorlito**”. Aquí es una referencia local, existe una actriz cómica de la televisión mexicana cuyo personaje se llama *Taravilla*, cuya personalidad y habilidad es la de hablar muy rápido, a penas y toma aire para seguir hablando. En el inglés, usa la expresión: *He’s really quite a chatterbox. Talk you boneheaded dolt*, Él es muy parlanchín. Habla imbécil mentecato. En la versión subtitulada, se traduce así, “Normalmente habla sin parar. ¡Habla tarado!

Incluso más adelante se refieren en la versión doblada a las expresiones “**Yo soy la criatura más parlanchina que has visto**”, del inglés, “*I’m the talkingest damn thing, you ever saw*”. Yo soy la maldita cosa más habladora que has visto”, es decir hay un término fuerte, que para traducir literal resulta agresivo. En la subtitulada, hay traducción literal sin el calificativo “maldita”.

4. “ **¿Han visto cómo su dinero vuela, o a caperucita y su abuela?** ” Hay juego de palabras entre, vuela y abuela, mientras que en el guión original habla de haber visto a una mosca o supermosca pero nunca haber visto a un burro volar. En la versión subtitulada, traducen como “Habrás visto a un pájaro mosca, quizá un pájaro burro. ¡Pero a que nunca has visto un burro volar!

5. “ **Oyes, estuvistes enorme. Esos cuates me querían como burro de carga, pero llegaste así ¡Pam!, Patitas pa’ que las quiero, se jugaron de volada. Jue muy chistoso verlos correr**”.

Aquí vemos al personaje de *Burro*, como es tal cual, inculto pero leal y sincero, por tal, habla en nivel de jerga; en la adaptación para doblaje fue darle esas incorrecciones gramaticales haciéndolas más evidentes -que también tiene originalmente-, aunque vemos que dan un poco más de sabor o picardía a la situación. En la versión original de esta frase mencionada, tiene el mismo sentido que la traducción para subtítulos, no se alteró: “Estuviste genial. Esos guardias se creían la gran maravilla llegas y ¡zas!, Se tropiezan como bebés en el bosque. Me dio gusto ver eso”.

Más ejemplos de estas incorrecciones abundan a lo largo de la película y que serían traducciones literales pero en nivel muy de jerga, coloquial, o para exacerbar la personalidad inculta de *Burro*, tales como: “...el hocico te apesta”; “Ta’ grueso el tufo...”; “Nones”, “Cuchitril”; “...‘toy solito”; “¡Chale!, no entiendo!”; “De veritas, de veritas”; “por fis’ ”; “Que gacho... güeno...”; “¡Úshcale , Úshcale!”; “ajuera”, “Ahí’ta, ahí’ta, ahí’ta, ahí’ta”, “pérate”; Sh, ¡Órale!; “¿Qué’hubo princesa?”; “¿Oístes lo que dijo?...”; “...está rete bonito”; “...un montonal de puntitos”; “¿...cuando recuperemos nuestro pantano?”; “Me ofendistes regacho”; “¡Oye cuidado con mis nachas!”; “Si no fuera daltónico”; “ Toy bien ...iren”; “¡Necesito que me apapachen!”; “Iren, ¡qué puesta de sol!”; “...no pérensen...”; “pérate, pérate”; “¿Princesa, ‘ontás?, ¿qué le hicistes a la princesa?”; “ Ta bien, ‘ta bien”; “nomás tantito”; “ Ta güeno no se lo diré”; “No, tú haste pa’ atrás”; “Ven pa’acá que no he terminado contigo”; “¿Pa’ qué me preguntas a mí?”; “¡No hay bronca!”; “Agárrate juerte que todavía no le pongo cinturón...” “...se me jue el aire”.

6. “ **¡Qué chido ser libre!**” Es una traducción literal, en todas las versiones tienen el mismo significado. En la versión doblada, con el término coloquial “chido” se refleja la manera de hablar tan coloquial del *Burro*, además es una expresión muy común en nuestro país, cuando se habla y más entre jóvenes y adolescentes.

7. “ **Tú eres ‘verdederamente’ una máquina de pelea**”. Aquí hay un juego y modificación de la palabra *verdederamente*, haciendo referencia al color verde de *Shrek*, y a que lo dice porque en realidad el *Burro* lo cree.

Resulta una palabra graciosa y muy ingeniosa, que resalta la personalidad de *Burro* y lo enfático de su comentario hacia el ogro amigo y, sobre todo, da cuenta de lo rico de nuestro idioma y lo bien que se entiende esa palabra nueva. En el guión original, sí hay referencia al color de *Shrek* pero no con la creatividad o ingenio que escuchamos en el doblaje. En la versión subtitulada sí hay traducción fiel del inglés.

Otro caso de juego y modificación de palabra fue en “**Ograsiosada**”, al referirse a una acción que el propio *Shrek*, -que es un *ogro*-, hizo, calificándola como “graciosada”, queda entonces una palabra compuesta creativa e ingeniosa también. En el inglés, le pide a *Shrek* que haga algo de ogro, en la versión subtitulada hay traducción literal del inglés.

8. “ **N’ombre, pa’ inflar un zeppelin con los gases que me salieron por detrás**”. Aquí se adaptó la frase en el doblaje al español, evitando caer en una vulgaridad y al contrario, se rescata con una metáfora chusca del original, que podría sonar soez si se tradujera literalmente, sin embargo, apegándose totalmente al guión original, sus temas y lo que permitían la forma de ser de cada personaje, de “...I had strong gases eking out of my butt that day”, la traducción de subtítulo, fue *más fiel*, quedó, “me salieron gases fuertes de la cola”.

9. “ **...en la mañana yo preparo los tamales**”. Es más común en nuestro país desayunar *tamales*, que *waffles*, pues era la palabra del guión original, mientras que en subtítulo la dejan tal cual y, sin razón alguna para cambiarla, aunque si atendemos a la sincronía en doblaje, ambas palabras acaban en “es”. Es el caso de “*por fīs*”, pues en sincronía queda perfecto por la forma sajona “...*please*” /*plīs*/ y se ajustan dos cosas en doblaje de una sola vez, idea y sincronía.

10. “ **Soy un burro, pero si estoy solito me aburro**” Un juego de palabras que fue ingenioso agregar en el doblaje, ya que en el guión original, no aparece, la referencia a esto en lo textual, es que estará solo afuera de la casa de *Shrek* porque éste se lo pidió y lo obedece puesto que no se conocen aún lo suficiente y, como un burro o un animal de corral que es, sabe lo que es estar fuera de las casas, sin embargo, la carga emocional del mensaje, es que no quiere estar solo afuera y hace esa serie de comentarios esperando que *Shrek* se conduela y lo deje adentro con él. En subtítulos la traducción es textual del inglés.

11. “ **Yo sé. Pregúntame, pregúntame...**” Aquí, lo que vemos es la contada y adecuada selección de escenas dónde hacer aparecer y resaltar a los personajes de Eugenio Derbez, en este caso es “El pregúntame c...”, aparece casi al principio de la película, cuando en inglés sólo dice “*Oh!, Pick me!, I know, I know!, Me! me!* Siendo su traducción literal en el subtítulo “Escógeme a mí!, ¡Yo sé!, ¡Yo sé!, ¡Yo, yo!”; queda muy

adecuado con la escena y en el doblaje la sincronía se ajusta perfectamente al número de sílabas del inglés.

12. **El Hombre de Jengibre.** En la escena del hombre de jengibre, cuando es interrogado por *Farquaad* para saber quién esconde a todos los seres fantásticos, originalmente en el guión, hablan de *The moffinman*; al hacer la adaptación en doblaje, se menciona a “Pin Pon” el personaje de la canción infantil, que se lava la carita con agua y con jabón, referente popular bien colocado en la memoria colectiva de nuestra cultura, por lo tanto esa escena es de las más cómicas, recordadas y aplaudidas por el público; en el subtítulaje, la traducción fue a “el hombre de pan” y lo demás de la escena también fue literal del inglés. Si en el doblaje se hubiese hecho la traducción literal del original no habría tenido tal aceptación, porque nos es ajeno *The moffinman* o *el hombre de pan*.

13. “**Éntrenle**”. Una forma muy coloquial usada a la hora de iniciar una discusión o pelea callejera, en esta ocasión es Shrek quien la dice, hace más enfático su entusiasmo al ver que la situación es inevitable y tendrá que pelear, además suena lógica y natural para el personaje; en el caso del inglés, la frase fue más común *Come on*, mientras que en la traducción del subtítulado fue “Peleen” para que tuviera más sentido de acuerdo a la situación y no quedara sólo literal y simple.

14. “**...Doy clases los jueves, no cobro mucho...**” en la versión doblada esto fue lo que dijo *Shrek* al quedar como ganador definitivo para rescatar a la princesa *Fiona*, se siente feliz y *aceptado* y lo dice aunque nadie le haya preguntado algo; tiene gracia como lo dice. A diferencia en el inglés, “*I’m here till Thursday. Try the veal*” lo que dice, es tal cual lo que se tradujo literal en el subtítulaje, “Estaré aquí hasta el jueves. Prueben la ternera”. A qué se referirá exactamente la última frase, está fuera de lugar mientras que tiene más gracia y sentido lo que escuchamos en la versión doblada, puesto que fue el ganador, él mismo se sabe tan bueno y optimista en ese momento, que puede enseñar a los demás y, permitirles que se acerquen a él.

15. “**Tienes un trapito, es que me estoy babiando todo... se me hace agua la boca cuando pienso en helado napolitano**”. Esta frase simpática fue traducción casi fiel del original, lo que nos llamó la atención fue la adaptación en las tres versiones observadas, aunque es diferente el postre en los tres casos no cambió el sentido ni la idea del mensaje original. En el diálogo en inglés, menciona *parfait*, es un helado suave de crema, no específicamente de sabor napolitano, pero es como lo mencionan tal vez por el sentido de las capas, según un diálogo anterior, en el doblaje al español; sin embargo, en la versión subtítulada, adaptan el postre a un pastel de milhojas, por la analogía que hacía *Shrek*, de los ogros, ser tan parecidos a las cebollas por tener capas.

16. “ **Avisa antes de echarte uno...le dí el golpe**”. Dos enunciados con grado de complicación, la primera cuestión es de flatulencias, nunca antes se había tratado el tema en dibujos animados para cine, ni tan directamente, puesto que es algo tan natural del ser humano, de su cuerpo y de la vida real, en nuestra cultura es algo presente pero que no se nombra abiertamente, sino que se sustituye con otras palabras o simplemente se evade, la siguiente cuestión es relacionada al consumo de drogas, lo cual, tampoco es un tema para programa infantil, ni de dibujos animados, es común decir **darle el golpe** cuando se fuma un cigarro de marihuana o **inhalan sustancias**. En el diálogo original sólo está presente el tema de los gases humanos, pero no el otro, sin embargo vemos que hubo ingenio para unir dos temas referentes a la identificación de aromas y a la respiración. En el subtítulo hay apego al original, sólo habla del primer tema y, lo traduce como se hizo en doblaje, “avisa antes de echarte uno”

17. “ **Tengo algo que confesarte, ¿Has oído decir que ‘el miedo no anda en burro’?**” Dicho local en nuestro país, cuyo significado es que alguien quiere ocultar o fingir que no tiene miedo, cuando en realidad sí y, éste se siente en uno mismo, no fuera o en otra persona. Resulta simpático en la película, al referirse al mismo miedo que siente el personaje de *Burro*, porque es un burro y lo hace notar; en el inglés, *Burro* le hace una pequeña confesión, de que los burros a diferencia de los ogros no tienen capas, sino que visten o traen el miedo en la manga, en la traducción de los subtítulos, comienza *Burro* preguntando si recordaba *Shrek*, lo que había dicho sobre las capas de los ogros, pues le confesaba que estos no las tienen, traen el miedo en la manga. Hay similitud casi exacta entre el inglés y el subtítulo en esta ocasión, entre subtítulo y doblaje, cuando pregunta *Burro* si se acordaba de lo que dijo sobre los ogros. Aun cuando hay ciertas diferencias en las tres opciones, el mensaje general llega y, vemos cómo resalta la personalidad de *Burro* con el doblaje, con sus frases ingeniosas.

18. “ **Claro, el burro por delante**” Dicho que se usa para hacer notar la descortesía de alguien, que se menciona o nombra antes que los demás. Aquí lo usa *Burro* porque *Shrek* lo hace atravesar el puente colgante sobre lava; sin embargo, el doblaje es totalmente diferente y mejor que el inglés y, el subtítulo, traducción literal del original: “Me haces sentir mucho mejor”. Es mejor el doblaje porque realza la personalidad de *Burro* con esa otra frase simpática y muy conocida o cercana al público.

19. “ **Sí se pudo**”. Frase popular que se usó a raíz de que lograra el equipo nacional calificar para un mundial de fútbol y, usada ya cotidianamente en el país, aquí la dice *Shrek* cuando llegan al otro extremo del puente, esta frase por el antecedente que tiene, es de mucha identidad común en

nuestro país, esta adaptación de doblaje es muy diferente del inglés: “Lo harás burro” o el subtítulaje, “Eso es *Burro*, eso es” asimismo el doblaje suena con más viveza.

20. “... **dos cositas ¿Sí? Cá...llate**”, este es el caso donde la adaptación de doblaje queda apretadísima por la diferencia de métrica de los idiomas, sin embargo, se ajustó del inglés como traducción fiel del original: “*Two things, Okay? Shut...up*”, mientras que en el subtítulado quedó: “dos cosas ¿Está bien? Cállate...la boca.

21. “ **Güeno, entons’ encárgate del dragón y yo de la escalera, ...pobrecita, no va a saber si sube o baja. ¡mmmh! No’mbre va a sentir pasos....soy el amo de las escaleras, No, amo no, odio las escaleras seguro me va a rogar ‘yo no me subo al burro’...**” Toda esta secuencia en doblaje fue muy buena, con juegos de palabras sólo en castellano, adaptación que conservó la idea original de personificar metafóricamente a las escaleras para *encargarse* de ellas, como si fuera a atraparlas o torturarlas, cuando solamente tiene que encontrarlas para subir por la princesa y luego escapar, *éstas no sabrían el sentido en el que van*, que sentirían miedo por lo de los pasos o pisadas sobre ellas y, que *Burro* sería el amo de las escaleras y hace un juego de palabras entre el sustantivo *amo*, con la conjugación del verbo amor en primera persona del singular (Yo) *amo*, por lo cual, dice que más bien *odia* a las escaleras, no obstante, en el subtítulaje también se refiere a ser el ‘amo’, además el ‘escalasno’, del inglés conserva un juego de palabras literal, que “tomará medidas drásticas” (*I’m gonna take drastic steps*) y “Ojalá que hubiera un escalón, daría una buena pisada”, aquí vemos que las dos traducciones aunque vienen de un original con sus cosas graciosas, tienen algo único y divertido; la adaptación de doblaje hace mejoras al tratar de igualar los chistes, porque a veces los supera con más ingenio, debido a la riqueza del castellano.

22. “ **¡Sí!, pero ellos ya son calacas rostizadas**”. En el doblaje escuchamos esta forma más coloquial de referirse a que sucumbieron los caballeros ante el *dragón lanzallamas* antes de ondear sus estandartes y, vemos una imagen que hace lógico lo escuchado, mientras que en el idioma original, responde que los caballeros antes de blandir sus espadas y ondear sus estandartes, ardieron en llamas súbitamente y, en la versión subtítulada lo resume a “Justo antes de que se incendiaran”, hay similitudes, es decir, es un mismo mensaje un mismo sentido, pero el cómo decirlo cuenta y, del doblaje a las otras dos versiones, gana el primero al sintetizar y unificar diálogo e imagen sin dar más explicación.

23. “ **¡Claro que sí! , si no soy burro.**” Es la respuesta que da *Shrek* a *Fiona*, cuando busca la salida del castillo, en doblaje el juego de palabras se refiere a que sí sabe, que no es un tonto, ignorante, puesto que no es

tampoco su amigo *Burro*; en el inglés es otro juego de palabras, “*I have to save my ass*”, se refiere a que tiene que salvarse a sí mismo, pero también a su amigo, el asno; en la versión subtitulada hacen también simpática la frase, ¡Qué burro, lo tengo que salvar! Se dice tonto a sí mismo, pero también habla de su amigo, es también juego de palabras, es decir, los tres casos tuvieron juego de palabras diferentes, pero conservando el sentido o idea original.

24. “ **Pero no es que te diga que no**, pero no crees que como que vas muy rápido **además como que raspan tus cachetes ¿no?** Te pareceré anticuado pero no quisiera que nos apresuráramos a tener **una relación más íntima**, no estoy emocionalmente preparado, para un compromiso tan, tan grandísimo (...) **te estás propasando conmigo, no me manosees**, ¿oyes qué haces?, **‘ta bien ‘ta bien, vamos a platicar un poco nena. Creo que primero debes conocer mi pasado nena. Y podríamos jugar matatena**, enviarnos cartitas, (*)²¹⁷ **además no sé ni a qué hora vas por el pan. Ora, ora, no...** es mi colita de burro, me la vas a arrancar, **luego vas a tener que ponerle la cola al burro**. Noooooo... Noooooo”.

Lo que está en **negritas** es lo que **se adaptó para doblaje** lo demás se conservó del inglés, encontramos lógica o sentido por ejemplo, que hable de los cachetes de una dragona, ya que tiene escamas y seguro rasparían, es más común escuchar en lo cotidiano, ‘relación íntima’ que física; ‘te estás propasando conmigo, no me manosees’, es en lenguaje más cotidiano y directo y, no tanto de jerga porque lo dice *Burro*; le pide que conozca su pasado, por la frase en inglés “*we really should get to know each other first at friends or pen pals.*”, agregan que podrían jugar matatena, injustificado pero totalmente chusco; afirma que no sabe ni a qué hora va al pan, es como un dicho jocoso, coloquial y típico en México, cuando un chico quiere conocer a una chica y le pregunta eso, pero para poderse encontrar de nuevo; cierra con ‘ponerle la cola al burro’, un juego popular, que menciona cómicamente porque la dragona que es muy fuerte y grande, ya le está coqueteando y tocando.

En la versión subtitulada quedó literal la traducción del mismo inglés: “Más despacio, es más sano conocerse poco a poco, durante algún tiempo. Seré chapado a la antigua, pero no quiero precipitarme y empezar una relación física. Un compromiso de esta... magnitud, era la palabra que estaba buscando. ¡Eso es contacto físico indeseado! ¿qué estás haciendo? Bueno hay que dar marcha atrás y avanzar paso por paso. Necesitamos conocernos como amigos, o como amigos por correspondencia. Yo viajo mucho pero... ¡No hagas eso! ¡Esa es mi cola personal! Me la vas a arrancar ¿qué vas a hacer con eso? Ah no, eso no. ¡No, no, no! ¡No, no, no!”

²¹⁷ Vid. siguiente página, el N° 25.

25. (*) **“Me encanta recibir cartitas y que me llamen animalito de la creación...”** aparece casi a la mitad del filme, de hecho entre el texto anterior -pero preferí extraerlo aparte-, aunque no es exactamente que presente a uno de los personajes de Eugenio Derbez, sí lo hace recordar, a *Julio Esteban*, aquél que lee cartas en voz alta en un programa de televisión, aquí la observación es que en la adaptación se buscó adecuadamente que entraran este tipo de referentes sin que sonaran tan a propósito o rompieran con el mensaje del idioma original, y aun cuando no se tenga antecedente del personaje, entra el chiste cuando debe, sin sonar forzado. En inglés, la frase es *I love receiving cards*, esto se aprovechó bastante bien para la traducción del doblaje y, quedó esta frase que se asemeja al discurso del personaje mencionado. En los subtítulos se tradujo literal del inglés, incluso antes menciona -en inglés, claro-, que debían conocerse primero como amigos o por correspondencia.

26. **“...le gustas a alguien, pero no le quieres dar alas”.** *Dar alas*, es una forma coloquial de decir que nos interesa sentimentalmente alguien, no dárselas es lo contrario. En la versión doblada *Burro* lo dice pidiendo consejo a *Fiona*, la frase queda muy bien porque la dice *Burro*, de acuerdo a cultura y forma de ser del personaje, además sintetiza la idea del inglés, que tiene que ver con decir la verdad, sin herirla, evitando ser comido ni quemado por la dragona. En la versión subtitulada, sólo se refiere a no herirla y no ser carbonizado, diciendo que no es recíproco el sentimiento, pero no menciona lo de ser comido. En esta ocasión fue más fiel el doblaje al inglés.

27. **“Es tan pequeño que no le cabe la menor duda (...) Ya veremos si tú estás a su altura mañana”** mofa de *Burro* y *Shrek* referente a la estatura de *Farquaad*. En el inglés lo que dice es esto, “piensan poco de él (...) pero dejaré que usted nos tome medida cuando lo vea mañana”, mientras que en subtítulos: “Algunos consideran pequeña su leyenda (...) Dejaré que usted nos mida cuando nos vea”, vemos que se apegó más literal el subtítulo al original, pero es más divertida la versión doblada-adaptada, porque suena con más vida.

28. **“...ahí está la constelación Pedorrín, la más gaseosa... Me huele a que son inventos tuyos...”** en la versión doblada vemos el juego de palabras referentes al tema, *gaseosa, me huele...*, muestra de ingenio y creatividad, para relacionar ciertas palabras en un sentido significativo, así, encuentran inevitablemente lo gracioso del chiste; en inglés escuchamos *Bloodnut, the flatulent, You can guess what he’s famous for* y, no vemos más que el sentido literal de las palabras conformantes del enunciado; la versión subtitulada, es casi traducción literal tal cual del inglés, por eso no es tan trascendente tampoco: “Mira ahí está *Bloodnut*, el Gaseoso, ¿adivina por qué era famoso?”.

29. “ **‘Nuestro’, me suena a manada...**” Es una manera un tanto descortés y de nivel de jerga, para decirle a alguien, que no se sienta dueño de algo; resulta muy *ad hoc* para la personalidad de *Burro*, pero esta vez es *Shrek* quien lo dice, aclarándole a su compañero, que el pantano es sólo de su propiedad y, ni crea poder quedarse en él; en el idioma original, sólo hablan de lo que escuchamos tal cual, es decir, solamente tiene el sentido o significado de lo que están diciendo; en español, se le encuentra la metáfora chusca o demás connotaciones que pueda tener lo que escuchamos; en inglés menciona “...*there’s no ‘we’, There’s no our. There’s just me and my swamp.*” Y en la versión subtitulada generalmente sólo es traducción literal: ...”nada de ‘nos’. Nada de ‘nuestra’. Sólo soy yo con mi ciénaga.” No hay más, no hay que encontrar o descubrir juego de sentidos por las palabras de un mismo campo semántico.

30. “ **Así en la orejita, ¡Ay! Vamos nena móntate en mi silla y te daré un aventón**” Lo que habla *Burro* cuando está dormido, una secuencia con juego de palabras, donde lo que dice tiene un sentido sexual, en este caso, el doblaje lo enriqueció con todo este texto, pues en inglés era demasiado simple, “..*Yea, you know, I like it like that,. Come on, baby. I said I like it*”. Y su traducción en el subtítulo no cambia mucho, pero le aumentan algo “Sí ya sabes que así me gusta nena, ven y móntame”. Hubo algo de realce, pero no como lo doblado.

31. “**...cuando una vive sola tiene que aprender artes marciales en caso de que... ¡Ah! tienes una flecha en tu trasero**”. Esta parte de la película quedó doblada literal del inglés, lo mismo que su traducción en el subtítulo, aquí lo que llamó la atención fue el tratamiento del personaje de la princesa *Fiona*, tuvo que aprender artes marciales porque vivía sola, no se ve comúnmente en los cuentos de hadas, menos que tenga cierto vocabulario si es de la nobleza, cuando le avisa a *Shrek* que vio la flecha clavada en su *trasero*.

32. “**...Hay que darle respiración de hocico a boca**” esta parte en la versión doblada destaca mucho, porque le da mucha vida a la escena, siendo un gran toque de originalidad que en la versión en inglés, nunca se menciona, aunque tiene otras situaciones que se traducen casi literalmente, tanto en el subtítulo como en doblaje.

33. “**...quiere superar su complejito, pa’mí que debe tener a penas una...**” Aquí *Shrek* interrumpe lo que iba a decir *Burro* sobre cierta parte que denota la virilidad de *Farquaad*, vemos que no iba a ser un doble sentido sino sentido directo con connotación sexual, pero inconcluso, que deja abierto el resto del texto para que el público complete con lo que su imaginación le dé, aquí, no fue tanta apertura para el doblaje, pues ese

tipo de diálogos inconclusos ya se han usado, pero fue traducción casi fiel del inglés y que quedó igual en los subtítulos.

34. “ **Rata Rostizada, plato de sopa de pantano, ojo de pescado a la tártara**”. Aquí encontramos en el doblaje ciertos cambios o ajustes que no alteran el sentido del mensaje, por cuestión de sincronía, a veces se quitan ciertas palabras, como conjunciones, se alarga cierta sílaba, entrar antes cuando no se ve a cuadro la boca, entre otras circunstancias; en el inglés tenía específicamente “sopa de sapo de pantano”. Y en el subtítulo sólo sopa de sapo, pero como vemos no cambia el sentido del mensaje.

Otro ejemplo podría ser éste, “ **¡Oh por favor Shrek! Nadamás huélele las feromonas. Ve a decirle lo que sientes**”. Cuando en el original hasta le agregan desde el popular “*Oh, come on, Shrek. Wake up and smell the pheromones, just go in and tell her how do you feel*”; que en la traducción de subtítulos quedó así por cuestión de espacio seguramente: “Por favor despierta, y huele las feromonas. Dile lo que sientes”; siendo que esta vez, el inglés tiene más palabras.

Aquí hay otro ejemplo, “ **Antes de que esto termine, creo que voy a necesitar una buena terapia. Ya tengo un tic en el ojo**”. Cuando en inglés dice saber, es decir no cree, está seguro de una seria terapia, “*I just know before this over, I whole lot of serious therapy. Look at my eyes switchin*”, en los subtítulos, la traducción es más sintética que en doblaje e inglés.

Otro ejemplo es este, “ **Las bodas de los famosos nunca duran ¿o sí? Órale Shrek**”. Traducción literal de “*Celebrity marriages. They never last, do they? Go ahead Shrek*”; mientras que en los subtítulos quedó así “los matrimonios de gente famosa, nunca duran. Continúa Shrek.”

35. “ **Aquí tienes ogro, las escrituras de tu pantano liberado como acordamos**”. En inglés: “*Very well, ogre. The deed to your swamp, cleared out, as agreed*”. Hay leves ajustes en el doblaje. En este caso la traducción de subtítulos fue literal del idioma original, aunque faltó el final que sí lleva el doblaje, ‘como acordamos’, “Muy bien ogro, el título de propiedad de tu ciénaga, sin intrusos”. Como se ha comentado antes, los ajustes de vocabulario a veces sirven para la sincronía en labios.

36. “ **¿...vas a dejar que te la bajen?**” Una forma muy popular, a nivel de jerga usada por Burro para decir a Shrek que luche por el amor de Fiona, cuando se va con Lord Farquaad; mientras en la versión original, pregunta alarmado: -¿qué estás haciendo?, la estás dejando ir; “*Shrek what are you doing? You’re letting her get away*”; mientras que en los subtítulos, sintetizan: ¡Shrek, estás dejando que se te vaya!

37. “ **¿Oistes hablar de la Muralla China o el Muro de Berlín?**” Aquí le está dando cercanía a la realidad, sale de los cuentos, lo hace empático con el público que conoce estos referentes, por tal realza la escena; cuando en el idioma inglés *Burro* le dice que pensaría que de toda la gente *Shrek* reconocería muy bien un muro cuando lo ve: “*Would think, of all people, you would recognize a wall when you see one*”, y en la versión de subtítulos, hacen ciertas síntesis en la que no rompen con el sentido original, “Tú mejor que nadie deberías saber qué es. Es un muro”.

38. “ **¿Ves? Otra vez la mula al trigo**”. Otro dicho popular usado para referir que alguien repite un error o simplemente vuelve a hacer algo repetidas ocasiones. Esta expresión va bien con el personaje de *Burro*, quien la menciona haciendo destacar la escena por el vocabulario, ya que en el inglés, sí hay referencia a que está ocultando otra vez sus sentimientos, “*There you are, doing it again...*”, en el subtítulo simplemente lo suprimieron, sólo dejaron lo demás del diálogo, aunque no afecta el demás sentido del mensaje.

39. “ **¡No hay bronca!, ‘El fin justifica los miedos’ y yo ya le perdí el miedo, ¿has oído hablar de las cualidades de un burro?**” *Burro* comienza con una expresión de jerga, sigue con el dicho modificado de “el fin justifica los medios” y cierra con una pregunta de doble sentido, forma curiosa para presentar a su amada dragona con *Shrek*, para que los ayude a impedir la boda, también resulta más sobresaliente esta escena; mientras en el diálogo original usa: “*Never fear, for where there’s a will, there’s a way and I have a way.*” y lo traducen en subtítulos sintéticamente: “No temas, querer es poder. Y yo sé cómo vas a poder”.

40. “ **Ta’bien, ta’bien, no te pongas cursi, y ni digas burradas (...) Agárrate juerte que todavía no le pongo cinturón de seguridad**”. Este diálogo fue bien adaptado en doblaje y es casi literal, lo que modificaron fue del principio “*Don’t get all slobbery. no one likes a kiss ass*”, lo demás se tradujo tal cual el doblaje, en los subtítulos lo traducen como “No te pongas sentimental, Súbete y sujétate bien...”, lo demás es literal.

41. “ **Anda reyna, date una vuelta, si te necesito, te chiflo ¿sí?**” Esta parte también fue casi literal en el doblaje y subtítulos, coincidió en sincronía, agregaron ‘Anda reyna’ usaron ciertas palabras de jerga, denotando la personalidad de *Burro*, en inglés “*Go ahead, have some fun. If we need you, I’ll whistle*” y, en los subtítulos: “Vé y diviértete. Si te necesitamos te llamo con un silbido”.

42. “ **A las chavas les gusta lo cursi**”. Fue como adaptaron esta frase del inglés que sería algo ruda o soez originalmente, *Burro* dice: “*The chicks love that romantic crap*”, las chicas aman esa mierda/caca romántica”, pero en subtítulo, fueron también más sutiles, dejando “las chicas son

románticas”, he aquí la importancia de una buena adaptación-traducción no la literal, como la hacen en el doblaje.

43. “ **¡Santa Cachucha, ya dijo la frase!** Le da un toque muy chusco en doblaje mencionar que una cachucha sea el nombre de una santa, que finalmente sólo existe en el mundo de *Burro* y que en inglés se refiere a una religiosa nombrada Fletcher, tal vez un referente popular en EUA: “*Mother Fletcher! He already said it*” y, en la versión de subtítulos transforma el nombre de la santa y/o religiosa en una expresión: “¡Caramba ya lo dijo!”, sin embargo, apaga la comicidad.

44. “ **¡Desgraciado!, Fiona no le hagas caso**”, es una respuesta muy agresiva del personaje pero aceptable en doblaje, ya que no pierde la *idea* del original, “*Outrageous! Fiona don’t listen to him*”, cuya traducción literal sería: “¡Inmoral!, Fiona no lo escuches”; mientras que en los subtítulos leemos: “¡Qué ultraje! No le hagas caso”.

45. “ **Ni con sus 'Abra Cadabras' alterarán mis planes**”. En doblaje prefirieron usar el equivalente a las palabras mágicas populares y, que entraron bien, es decir, en sincronía, siendo en inglés este diálogo: “*This hocus pocus alters nothing.*”, siendo una traducción literal: “Estas tretas de distracción no alteran nada”, pero en subtítulo pusieron: ¡Todos estos hechizos no cambian nada!. Son modificaciones sutiles, pero que en cine dan cuenta de una buena o mala sincronía y un buen o mal doblaje.

46 “ **Muy bien, que nadie se mueva. Traigo un dragón y no dudaré en usarlo. ¡Soy un burro sin mecate!**” Esta fue muy buena traducción-adaptación en doblaje, conservando todo el sentido del mensaje, sólo cambió para sobresalir el último enunciado por la analogía, quedando muy bien la sincronía, del original “*All right. Nobody move. I got a dragon here, and I’m not, afraid to use it. I’m a donkey on the edge!* y, en la traducción para subtítulo ese último enunciado quedó así ¡Soy un burro muy tenso! Mientras que el principio se tradujo casi literal ¡Que nadie se mueva! Traigo un dragón y lo puedo usar!

48. “ **Les deseo suerte a todos.**” Es la frase con la que cierra y despide la película el muñeco de jengibre en la versión doblada, quedó así porque si se traducía literal no quedaba en sincronía, del inglés “*God bless us every one*”, en el subtítulo tradujeron “Dios nos bendiga a todos y cada uno de nosotros!”, demasiado largo para decirlo, no quedaría en sincronía, aun cuando fue traducción literal.

49. “ **¡Ahhh...! se me jue el aire, ¡Fue horrible!, ¡Fue horrible!** Esta es una de las escenas atinadamente seleccionadas en doblaje para poner el diálogo, en esta ocasión del personaje “El Lonje Moco” de Eugenio Derbez, si antes resaltó casi al principio del filme, ahora es al final, cuando ya en

fade out, escuchamos la voz de dicho personaje, originalmente lo que dice es: “Oh, that’s funny! Oh!, Oh! I can’t breathe”, vemos que sí ha sido una atinada traducción-adaptación para doblaje.

El objetivo al a hacer esta comparación no es para decir qué tan buena o mala fue la traducción-adaptación, sino dar cuenta de cómo se realiza, da más vida, sobretodo cómo se adapta a la idiosincrasia, vivencias experiencias y temporalidad de un país, resultando ciertas universalidades, porque son comprensibles en otros países, no sólo en el nuestro, México, sino en Centro y Sudamérica, aun cuando hayan sido adaptaciones de un guión en otro idioma y de una cultura diferente a la latinoamericana con referentes desconocidos o al menos diferentes.

Por lo tanto, es encontrar o descubrir la diferente personalidad que adquiere la película en general, ya sea por la vivacidad, carisma, chispa y *feeling* de las voces, la traducción-adaptación de doblaje, al tratar de igualar los chistes, incluso hace mejoras, porque a veces los supera con más ingenio, debido a la riqueza del castellano, resultando hacerla más amena y disfrutable, como sucedió en la versión doblada al español.

CONCLUSIONES

Al realizar esta investigación se trataron diversos temas de comunicación de lo general hasta ir llegando a lo particular desde el surgimiento y evolución del doblaje hasta el análisis del doblaje de la película *Shrek*, de lo cual, se concluye lo siguiente:

Existe una estrecha relación entre la comunicación y el lenguaje audiovisual. Al relacionarse dos lenguajes, se compensan, se equilibran de acuerdo a una misma acción de comunicación, escena o secuencia, ya que cobran una trascendencia diferente al interactuar juntos, ejercen influencia uno sobre otro y se fortifican mutuamente, sin que uno sea superior o valga más que el otro; al unificar, sonidos (voz, música, efectos) e imágenes fijas/en movimiento para transmitir, reproducir y amplificar un mensaje totalmente nuevo, el audiovisual, el cual, por medio de vista y oído se percibirá en movimiento, es decir, se completará el proceso comunicativo, teniendo un mensaje audiovisual emitido por algún agente o emisor hasta llegar al receptor, quien lo percibirá por dos vías, vista y oído, por añadidura, causará algún efecto emocional o psíquico.

Al examinar el proceso histórico del sonido en el cine, descubrí que toda la trayectoria evolutiva anterior al cine propiamente, había ido perfilando un lenguaje y, un medio audiovisual; desde el espectáculo de la linterna mágica, su predecesora más cercana, se acompañaba de música, efectos sonoros y explicador(es), charlatán(es) o speaker(s) que daban vida a las imágenes de estos espectáculos, al llegar el cine usó la misma fórmula, es decir, había nacido mudo pero no silente, los problemas de sincronización y amplificación del sonido, fueron los desafíos motivadores del desarrollo de la sonorización en el cine, estos fueron superados con implementos tecnológicos desde 1904 y 1906 por *Lee De Forest*, pero la sonorización fue aceptada oficialmente hasta 1927 y, fue la incansable búsqueda de innumerables científicos con incontables aparatos para reproducir la vida real, tal cual la vemos y escuchamos.

El origen del doblaje como del cine, es también en Francia, en la pantalla cinematográfica ya tenían voz los actores y fue irremediable la decepción de escuchar sus verdaderas voces, demasiado nasales, agudas o monótonas y con acentos extranjeros de esas estrellas famosas antes silentes, femeninas y masculinas.

El doblaje de voz, es atribuido a dos especialistas en sonido que trabajaban para *Paramount* en París; al ingeniero *Edwin Hopking*, quien en 1928 con un procedimiento ideado por él mismo, logra la sincronización e intenta por primera vez la solución para las inadecuadas voces de las grandes estrellas del cine mudo; pudo grabar en otra pista voces con mejor calidad, intención y sonido de actores anónimos, dejándolas registradas y,

al ingeniero austriaco, *Jacob Karol*, quien tuvo la idea de cambiar textos del guión original y luego, el idioma.; tiempo atrás se había usado para simular que también cantaban y tocaban instrumentos los artistas, un incipiente *play back* de instrumentos; fue la solución más viable para que *Hollywood* no perdiera su mercado, pues intentó los intertítulos y subtítulos en la película original, la realización de dobles y múltiples versiones de una película en varios idiomas, a veces hasta 14.

La idea de doblaje, -aún no se le llamaba así- *Karol* se la mostró en *Nueva York* a *Adolph Zucor*, director de la *Paramount*, hasta en un segundo intento, cuando *Jack Cohn*, director de *Columbia* sí aceptó esa prueba para ser vista por otros más, entre ellos *Zucor*, así descubrieron las enormes ventajas del doblaje, palpables en la película *The Flyer*. *Karol* firmó un importante contrato como supervisor general de doblajes en *Joinville*.

En 1934 se generalizaría el recurso y la práctica de doblaje, es decir, se desarrolló la infraestructura adecuada y, desde mediados de esa década, nada se opuso para que un filme sonoro norteamericano o de otro país como los mencionados fuera apreciado como un filme con el idioma del país en que se proyectara.

Para hablar de la evolución del doblaje mexicano, hay que aclarar que la década de los años 30, significó para el doblaje en general, su cimentación en el mundo, la década de los años 40 fue de pioneros mexicanos del doblaje, quienes viajaron a *Nueva York* para aprender y hacer doblaje, en esa temporada no fue bien visto por los exhibidores y gente de cine en nuestro país y fue prohibido antes de nacer oficialmente, pero al llegar la década de los años 50, un nuevo medio se abría paso, la *televisión*, con requerimiento de programación para el público mexicano, sirviendo de apoyo necesario para que se fundaran salas de doblaje iniciales y trascendentes para nuestro país, contando con los mejores actores y actrices, buenos en teatro, cine, radio y luego televisión.

Así al llegar la década de los años 60, se doblaron innumerables series televisivas que dan registro de aquella escuela pionera de doblaje y, que se pueden seguir viendo incansablemente, por el dominio de las interpretaciones, la actuación y las voces entrañables hasta nuestros días, además, se generalizaría el uso de videocinta electrónica o *videotape*, creada en 1956.

En la siguiente década, la de 1970, aún continuaba en promedio el mismo número de compañías de doblaje, pero aconteció la llegada de la *televisión por cable* en el mercado mexicano, suceso de trascendencia para el doblaje, por el aumento de la necesidad de programas doblados, lo cual presiona a las empresas a abrir más salas, incluso al surgimiento o reestructuración de compañías, más evidente en la siguiente década, en la

de los años 80, que además traería cambios tecnológicos trascendentes para el doblaje mexicano, la rápida transición de análogo a digital, de ahí que se considere como el *Segundo* momento en la historia del doblaje.

Al llegar los años 90, llegó el *Tercer* momento de expansión del doblaje, fue retomado con más atención, debido al boom inesperado de series televisivas de dibujos animados, como la norteamericana *Los Simpson*, las asiáticas *Los Caballeros del Zodiaco*, *Sailor Moon* y *Dragon Ball*, entre muchas otras, logrando además traspasar el mundo de la televisión.

A mitad de los noventa, comenzó a introducirse en México el sistema digital de audio *Pro tools*, pero al entrar la tecnología al doblaje, lo que trascendió fue la degeneración del doblaje, el trabajo interpretativo, se perdió la réplica que hacía enlazar las emociones; comenzaron a grabar por separado a cada actor y actriz. Si el actor de doblaje tiene tablas, sabe bien dónde y cómo llevar el sentimiento, cuando no, da al traste con la actuación de ambos; cuando el televidente ve su programa con estas dos interpretaciones interactuando, se da cuenta del doblaje y ve que es malo, por lo tanto, no hay concordancia emocional y el consumidor cambia de canal.

Además, la *televisión de paga* hizo su entrada, se afianzó en 1996 la televisión vía satélite, lo cual, reflejó una televisión múltiple, con más opciones de contenidos, mayor participación del espectador, varias opciones televisivas, además surgieron otros canales de televisión como opción para el público mexicano en *televisión abierta*, incluso se hicieron ciertas reformas y avances en cuestión de medios y comunicación, requeridos por el país. Por tal demanda televisiva y de programas consumibles, fue posible el surgimiento de muchas compañías de doblaje nuevas y con mediana o baja calidad.

La transición tecnológica en el mundo, los medios masivos de comunicación, eran un reflejo visible en el año dos mil, hasta ya entrada la primera década del siglo XXI, se generalizaba entre las compañías el uso de *Pro tools*, pero una serie de acontecimientos históricos han marcado la trayectoria del doblaje en los últimos años, crisis económicas se suscitaron en América Latina, no compra de nuevas producciones, o bien, pedir que no se doblaran y ni siquiera se subtitularan, bajó el trabajo de doblaje en las salas mexicanas y tuvieron la necesidad de despedir a colaboradores.

En 2001, el ataque a las Torres Gemelas en *Nueva York*, el 11 de septiembre, provocó que faltara producción para doblarse, las productoras temían ataques terroristas y dejaron de producir, situación que continuó hasta 2002, sin embargo inicia la modernización de empresas, compran más equipo digital, beneficiando la *calidad acústica*, despiden a técnicos y

son vueltos a contratar por honorarios para ahorrar costos en sueldos y prestaciones.

Durante el primer trimestre de 2004, pasó quizá, su *peor* crisis el doblaje mexicano, Argentina fue dura competencia, durante el año 2006 y parte del 2007 también se vivieron momentos críticos, -asegura Dulce Guerrero en entrevista-, ya que buen número de empresas cerraron en ese periodo, debido a la *falta de trabajo* y otras, por no contar con los fondos necesarios para abatir los pagos excesivamente retardados de los clientes, no alcanzar el suficiente nivel de calidad que les permitiera subsistir, problemas sindicales por no reunir las condiciones laborales y de pago adecuadas, entre más circunstancias y, como todo, las compañías más fuertes han permanecido aun cuando sí se han visto afectadas.

Ante tal eventualidad, las empresas existentes forzosamente tuvieron que evolucionar, innovar y buscar más clientes para seguir en el mercado, sin perder el ritmo de trabajo; desde la década predecesora era notorio el incremento de compañías de doblaje y más al llegar el año 2000, se contaban alrededor de 40 empresas en la ciudad de México, otra en Cuernavaca y muchas más surgieron en el extranjero, el problema, que las mexicanas fueron salas medianamente adaptadas, las condiciones de los estudios eran deficientes; en resumen, el aumento fue sin control y sin orden, la competencia se volvió desleal y sucia, como nunca antes, así ganaron los clientes de Televisa y los países que buscaban doblaje lo prefirieron barato; actualmente las salas de doblaje que funcionan son casi 20.

La manera en que es cuidada la versión en español de un filme, con *buen doblaje* describe todo un proceso minucioso, -como en cualquier medio audiovisual-, de preproducción, realización y postproducción, en el que colaboran un equipo completo y, especializado de seres humanos, capacitados para tal efecto y que controlan cada una de las fases del proceso de doblaje, que va desde la contratación a la compañía de doblaje, por el cliente (productora, televisora etc.), hacer las copias necesarias de la película y el guión original, para darlos al traductor inicialmente.

Ya teniendo la traducción-adaptación se le entrega al departamento de producción y al director de doblaje, muchas veces él mismo puede participar en la selección del reparto, otras veces no, pero sí influye en la decisión de los que se quedan con cierto personaje, -el caso de *Shrek*-, entonces se hace el llamado correspondiente, así se programa una sesión de un día para tratar la adaptación del guión y estudiarlo, lo que sí queda bien o no, de acuerdo al personaje; al día siguiente comienza la realización del doblaje en los tiempos marcados, concediendo más al *star actor*, puesto que no es su oficio.

Generalmente también hay canciones por doblar, si es así, se hacen primero, luego de grabadas, -como los diálogos-, son balanceadas y sincronizadas con las imágenes de la película original, así como otras pistas de efectos sonoros y música; para concluir se hace el traspaso de todos los elementos anteriores (canciones, diálogos, efectos y música) a una pista, para darle la última revisión en control de calidad (QC), para poder enviar el doblaje al cliente, claro, con la factura correspondiente; ahora puede ser vía correo electrónico.

La adaptación a nuestro idioma sí da un carácter único a la versión en español, quizá hasta muy nacional porque identifica al público mexicano con el lenguaje empleado, -además la sintaxis del inglés es muy diferente a la del español- y el tipo de humor empleado, los *gags* o los temas, pues deben ser ajustados a nuestra cultura para que tengan el sentido o connotación adecuados, siguiendo la idea original, quedando demostrado que la versión en español adquiere una personalidad única, como reflejo de un momento histórico lingüístico en nuestro país, pero que igualmente funciona para otros países latinoamericanos.

En este caso la película *Shrek* es un claro ejemplo del cine de animación que abre el camino para que el doblaje de voz mexicano tenga un lugar privilegiado y, siga conservándolo, no en balde, la versión doblada en español *única*, hecha en México, fue la que llegó y ha llegado al resto de América Latina y hasta España.

Cuando hice el índice, titulé al apartado donde se analiza la película, *Personalidad e identidad de la versión mexicana*, al realizar la investigación, encontré que había que hacer cierta aclaración, sí hay versiones para diferentes países, aún de habla hispana, pero sólo lo hace *Walt Disney*, no todas las productoras, en este caso *Dreamworks*, sólo hizo la versión en español en México para todos los países hispanoparlantes, no hubo más, no fueron necesarias otras y, esa versión, ha impactado y trascendido, exitosamente en taquilla y en el gusto del público, no en vano estuvo en cartelera mucho tiempo y, desbancó los lanzamientos de *Walt Disney* por tres temporadas eficazmente.

El doblaje puede hacer aumentar dramatismo, dar más sentido, hacer crecer la escena, aun cuando no sea literal la traducción, ya que es adaptación del idioma original y ciertamente no alterar el mensaje general de la obra, pues el doblaje tiene la función de cambiar idioma y a veces la de rescatar actuaciones, el resaltar o hacer lucir más atractivos a ciertos actores y en general a la película misma, por la interpretación y por la adecuada selección de voces, no la función de destruir la obra.

Sin embargo, también puede suceder que a pesar de la buena sala de doblaje y, el buen trabajo de preproducción y realización del doblaje, si no

se hizo una adecuada selección de voces, el filme para cine, aún con todos los cuidados que le pueden dar, está destinado a ser un fracaso en taquilla, -no fue el caso de *Shrek*-.

Las dos traducciones, doblaje y subtitulado, aunque vienen de un guión ya hecho con ideas graciosas y originales, tienen algo único y divertido, su adaptación las hace mejores al tratar de igualar los diálogos de chistes, escenas y diferentes situaciones porque no sólo es traducción literal, sino justamente adaptación, de ahí, surgen más ideas que a veces superan al original, con juegos de palabras de un mismo campo semántico, sentidos y diferentes connotaciones por ejemplo, pues nuestro idioma, el castellano, es muy rico y lo permite.

En el doblaje, muchas veces o generalmente, hay que ajustar y adaptar por cuestión de sincronía para letras labiales, cuya pronunciación es muy evidente en labios del personaje a cuadro o por métrica, que por cambiar significado o sentido, dichos cambios o ajustes, no alteran la idea del mensaje, a veces se quitan ciertas palabras, como conjunciones, se alarga cierta sílaba o al contrario se acorta, se entra antes cuando no se ve a cuadro la boca, entre otras circunstancias, a las cuales recurre el doblaje para perfeccionar la sincronía, aunque también el programa con que es hecho el doblaje, ajusta muy bien la sincronía, por eso se exige preferentemente actuación e interpretación para quien haga doblaje.

Es único en el doblaje, tener la virtud de dar más vida o realzar a cierto(s) personaje(s), que con el paso del tiempo, se vuelven entrañables para el público, en esta ocasión, el personaje fue *BURRO*, por la adaptación realizada por un buen equipo de trabajo, que sabe su oficio, el de la comicidad, entre Eugenio Derbez y Gus Rodríguez su guionista, luego en una sesión con la traductora Norma Gutiérrez y el director de doblaje Hérmán López, dedicaron el tiempo necesario para ajustar, dejar o quitar lo más adecuado para ese personaje y/o de los demás, lo cual, influyó en vocabulario, su forma de decir las cosas, re-construyeron a Burro, renovado y aumentado. Resultando muy interesante y divertido ver cómo cobró vida en la pantalla grande, porque le eran permitidas incorrecciones de dicción, de vocabulario, invención de palabras, hacer voces de personajes de la *televisión mexicana*, usar y cambiar dichos populares, hablar de escatología o comerciales entre otras cosas.

Finalmente se comprueba la hipótesis planteada en esta investigación, el doblaje permite contextualizar el relato a través del lenguaje sonoro, el filme *Shrek* es un ejemplo de lo anterior, aún con una sola versión doblada al español, que llegó a todos los países de habla hispana, donde conocieron y disfrutaron el español neutro de nuestro país, fue éxito de taquilla en muchos países y, no porque no hubiera más vocabulario

latinoamericano no entendieron el mensaje de la película o no les hubiera gustado sino al contrario.

Decíamos que dependía del país al que se dirigiera para su comercialización, que se censurara o usaron a propósito localismos que reflejasen circunstancias culturales de dicho país, pero esto no se confirmó, ya que no necesariamente se censura o dice un localismo de cada país al que llega, se confirmó que esto sólo lo hace *Disney*, *Shrek* es la excepción, solamente se hizo una versión doblada al español que llegó a toda Latinoamérica y regiones de hispanohablantes en EUA, quedó tan bien doblada que fue un éxito de taquilla en muchos países.

Además se confirmó que el doblaje hecho para cine, siempre es más cuidado que para cualquier otro medio audiovisual, sin importar el país en el que se comercializará.

Shrek confirma que se puede seguir haciendo doblaje para todos con una sola versión, no son necesarias otras versiones más, para cada acento hispanohablante, se puede doblar una película, sólo una vez y así quedar muy bien para la posteridad, porque no importa que se pongan localismo, censure o se ponga a un actor famoso, sino la calidad de la traducción-adaptación y de la interpretación, pues generará empatía e identificación con el espectador en lo que vea y escuche, aunque no conozca al actor famoso y a sus personajes y, le haga sentir que la voz, es emitida realmente por el personaje.

La productora *DREAMWOKS* prefiere que participen actores populares -aunque no se especialicen en doblaje- a manera de gancho publicitario y mercadotecnia, le resulta más redituable, aunque le pague más a ese(os) actor(es) por su participación, mientras que los profesionales y especialistas del doblaje, tanto los que participan en las salas y el director de doblaje, salvan ese inconveniente, enseñando y trabajando pacientemente con la estrella, para que aprenda la técnica de doblaje y que quede excelente el trabajo, pues va para cine, medio donde México, sigue teniendo la primacía en doblaje.

En ocasiones, la estrella resulta dar mucho problema para doblar, trabaja lento, no da tonos, se pone nervioso(a), está en pose de estrella y no se concentra, lo cual, retrasa el trabajo de todos, entre otras situaciones más que provocan desventajas para los que hacen el doblaje, no obstante, en otras ocasiones, resulta todo lo contrario, como fue la experiencia de hacer doblaje con Eugenio Derbez, mostró gran profesionalismo, en cuanto a puntualidad, tablas en la actuación, fue muy propositivo, seguía indicaciones, concentrado en el trabajo hasta acabar -a la una de la mañana-, sólo paró para comer en el horario establecido por la sala de doblaje, para ir una o dos veces al sanitario y para avisar que saldría

tarde, incluso al acabar, ofreció regresar cuando fuera y a la hora que fuera, si algo había fallado o faltado. La gente que hizo doblaje con Derbez tuvo una grata experiencia, llamándole con respeto y gusto “profesional de la actuación” porque además resultó hacer muy bien la especialización de doblaje, prueba de ello, son la película *Shrek*, en sus cuatro partes, *Mulan* o *El Dr. Doolittle*, las versiones dobladas por supuesto.

El doblaje no desaparecerá ni será prohibido nunca, según lo estipulado en la Ley Cinematográfica. Es redituable para creadores y dueños de este tipo de compañías y negocios, no tanto para actores y demás participantes de esta actividad, que registra un crecimiento anual entre 10% y 30% desde la segunda mitad de la década de los años ochenta, generando numerosas divisas para México y, no dejará de ser una fuente de empleo para muchas familias mexicanas, además de ser una expresión de la vocación misma del actor y la oportunidad de disfrutar y conocer producciones, tanto cinematográficas como televisivas de cualquier país del mundo, en nuestro idioma materno.

El proceso de sustitución de voces o doblaje, ha ido ligado al desarrollo tecnológico, evidente y vertiginoso a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, contando con un soporte, -ahora- digital, muy diferente a sus comienzos y hay diferencias entre resultados del doblaje para televisión y otros tipos de mercados, como para cine infantil, como vimos con el ejemplo de *Shrek*.

Le es natural al doblaje atravesar por transiciones ya sea tecnológicas, de falta o exceso de trabajo por las diferentes temporadas a lo largo del año, apertura o cierre de salas de doblaje o de entrada de nuevo personal, es decir, actores, actrices o gente que intentan hacer y especializarse en doblaje, aun cuando no tenga la carrera, las tablas o el talento de la actuación, intentan hacerlo y peor aún, *hacen doblaje* sin el compromiso necesario.

Sin embargo hay una retroalimentación e interacción y adaptación del actor al uso de una herramienta más rápida -la tecnología- pero sin sustituir el trabajo interpretativo y emocional, lo constante en el doblaje para que subsista.

ANEXO I

Ficha Técnica

Director:

Andrew Adamson y Vicky Jenson.

Argumento:

Basado en el libro homónimo de William Steig.

Guión:

Ted Elliot & Terry Rossio, Joe Stillman y Roger H. Shulman.

Productores ejecutivos:

Penney Finkelman Cox, Sandra Rabins.

Co-productor ejecutivo:

David Lipman.

Co-productores:

Ted Elliot, Terry Rossio.

Productores:

Aron Warner, John H. Williams y Jeffrey Katzemberg.

Productora Asociada:

Jane Hartwell.

Editor filmico:

Sim Evan-Jones.

Supervisor de efectos visuales:

Ken Bielenberg.

Supervisor de la Animación:

Raman Hui.

Música:

Harry Gregson-Williams.

Sonido:

Scott Martin Gershin,

Edición de Sonido:

Valerie Davidson, Wyle Stateman y Lon Bender.

Estudios:
PDI/DreamWorks

País de Producción:
EUA.

Año de Producción:
2001.

Distribución:
United International Picture.

Duración:
90 min.

Estreno en México:
29 de junio de 2001.

ANEXO II

Créditos de doblaje

Estudio de Doblaje:

Grabaciones y Doblajes Internacionales. S.A.

Director de Doblaje:

Hérmán López.

Traductora:

Nora Gutiérrez.

Adaptador:

Eugenio Debez, Nora Gutiérrez y Gus Rodríguez.

Director Musical y Letrista:

Jorge Roig.

Gerente de Producción:

Magdalena Questa.

Ingeniero de Sonido:

Lorenzo Ortiz.

Operador de Cabina:

Ismael Mondragón.

Asistente de Producción:

Mayleth Sierra.

Reparto:

Alfonso Obregón ---- Shrek

Eugenio Derbez ----- Burro

Dulce Guerrero ----- Princesa Fiona

Humberto Vélez ---- Lord Farquaad de DuLoc

Gerardo Mederos --- Monsieur Hood

Martín Soto ----- Capitán de Guardias

Mario Filio ----- Espejo Mágico

Angelita Villanueva – Anciana

Carlos Águila

César Arias

Jesús Barrero

Carlos del Campo

Rolando Castro

Carlos Díaz
Arturo Echeverría
Raúl de la Fuente
Jorge García
Alondra Hidalgo
Olga Hnidey
Uraz Huerta
Carlos Íñigo
Norma Iturbide
Hérmán López
Roberto Mendiola
Aurora Mijangos
Héctor Miranda
Ismael Mondragón
Moisés Iván Mora
Catalina Muzquiz
Elena Ramírez
Nicolás Silva
Ricardo Silva
José Vilchis
Genaro Vázquez

Coros:

Arturo Echeverría
Nicolás Silva
Ricardo Silva
Maru Guzmán
Leyla Rangel

BIBLIOGRAFÍA

- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras voces e imágenes*, Barcelona, Editorial Ariel, 1999, 159 pp.
- Allen Robert, Gomery C. Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, (Comunicación Cine N° 70) 1995, 338 pp.
- Alsina Thevenet, Homero. *Historia del cine norteamericano 1. Desde la creación al primer sonido. (1893-1930)*, Barcelona, Laertes/Kaplan, 1993, 235 pp.
- Amador, María Luisa; Ayala Blanco, Jorge. *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*, México, UNAM, CUEC, 1999, 605 pp.
- Amador, María Luisa; Ayala Blanco, Jorge. *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM, CUEC, 1980, 448 pp.
- Amador, María Luisa; Ayala Blanco, Jorge. *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, CUEC, 1982, 593 pp.
- Ander-Egg, Ezequiel. *Teleadictos y vidiotas en la aldea planetaria I. ¿Qué hace la televisión con nosotros?*, Buenos Aires, Lumen/HV Manitas, 1996, 226 pp.
- Ávila, Alejandro. *El doblaje*, Madrid, Cátedra, (Signo e imagen), 1997, 167 pp.
- Ávila, Alejandro. *La Historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona, CIMS, (Libros de comunicación global), 1997, 259 pp.
- Ávila, Raúl. *La lengua y los hablantes*, México, Trillas, 1988, 135 pp.
- Avitia, Antonio. *Teatro para principiantes*, México, Árbol Editorial, 1996, 224 pp.
- Baena Paz, Guillermina. *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*, México, Editores Mexicanos Unidos S.A., 1984, 124 pp.
- Barbachano, Miguel. *Cine Mudo*, México, Trillas, 1998, 116 pp.
- Baudrilard, Jean. *Crítica de la economía política del signo. Siglo XXI*, México. 1972, 263 pp.

- Benito Angel. *Diccionario de ciencias y Técnicas de la comunicación*, Madrid, Paulinas, 1991, 1374 pp.
- Beristain Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000, 520 pp.
- Berlo, David K. *El proceso de la Comunicación*, México, El Ateneo, 1969, 239 pp.
- Bordwell, David. “la introducción del sonido”, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1997, 547 pp.
- Boschi, Alberto; Gandin, Leonardo; Leutrat, Jean-Louis; et al., *Historia General del Cine. América.(1915-28)*, Madrid, Cátedra, (Signo e Imagen) 1997, 451 pp.
- Caballero, Christian. *Cómo educar la voz hablada y cantada*, México, Edamex, 1999, 257 pp.
- Carontini, Enrico; et al. *Elementos de Semiótica General*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 139 pp.
- Carrandi Ortiz, Gabino. *Testimonio de la televisión Mexicana*. México, Diana, 1986, 233 pp.
- Cázares Hernández Laura. *Et. al. Técnicas actuales de investigación documental*, México, Trillas, 1990, 162 pp.
- Clark, Roland William. *Edison el hombre que inventó el futuro*, México, Edamex, 1979, 239 pp.
- Claudin, Víctor; Anabitarte, Héctor. *Diccionario General de Comunicación*, Barcelona, Mitre, 217 pp.
- Compañía Operadora de Teatros S.A. *Las salas cinematográficas en la Ciudad de México y su área metropolitana*, México, COTSA, Diciembre, 1 978, 34 pp.
- Corripio, Fernando. *Diccionario de sinónimos y antónimos de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 1998, 386 pp.
- Curran James. *Et al. Sociedad y comunicación de masas*, México, FCE, 1981, 532 pp.

- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, 206 pp.
- De Fleur, Melvin L. *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós, 1991, 348 pp.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano. (1896-1947)*, México, Trillas, 1997, 225 pp.
- Del Río Reynaga, Julio. *El Reportaje*. México, Trillas, 1994, 195 pp.
- De la Mota, H. Ignacio. *Enciclopedia de la Comunicación, (Artes, Ciencias y Técnicas)*, México, Limusa Noriega, v.2, 1994.
- De la Mota, Ignacio. *Diccionario de Comunicación audiovisual*, México, Trillas, 1998, 497 pp.
- Derry, T.K., Trevor I. Williams. *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900 (II)*, México, Siglo XXI, 1982, 6° ed., v.3, 1152 pp.
- Ducrot Oswald, Shaeffer Jean Marie. *Nuevo Diccionario Enciclopédico de Las Lenguas*, Madrid Arrecife Products, 1998, 742 pp.
- Durand, Phillippe. *El actor y la cámara*, México, UNAM-CUEC, (Material de uso interno), v. 7., 80 pp.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1996, 267 pp.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1999, 446 pp.
- Eco, Umberto. *Signo*, Barcelona, De Labor, 1988, 216 pp.
- Fages J.B., Fery B., Cornille P. *Diccionario de comunicación*, Buenos Aires, Editor 904, 1977, 238 pp.
- Gallardo Cano, Alejandro. *Curso de teorías de la comunicación*, México, UNAM, 1991, 169 pp.
- García Canclini, Nestor (coord.). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/IMCINE, Grijalbo, 1998, 391 pp.
- García Fernández, Emilio; Santiago Sánchez González. *Guía histórica del cine 1895-196*, Barcelona, Film Ideal, 1997, 526 pp.

- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, IMCINE, v.1, 1992, 316 pp.
- Garza Cuarón, Beatriz. *La connotación: problemas de significado*, México, Colegio de México, 1978, 236 pp.
- Garza Mercado, Ario. *Manual de Técnicas de investigación para estudiantes de Ciencias sociales*, México, El Colegio de México, 1981, 287 pp.
- Glass, Lillian. *Cómo expresarse correctamente en las relaciones sociales y en las reuniones de negocios*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, 249 pp.
- Goded, Jaime. *Antología de la comunicación humana*, México, UNAM, 1976, 275 pp.
- Goded, Jaime. *Los medios de comunicación colectiva*, México, FCP y S. UNAM, 1976, 352 pp.
- Goded, Jaime. *Cien puntos sobre la comunicación de masas en México*, México, Juan Pablos, 1985, 178 pp.
- González, Fernando; Gutiérrez, Aníbal; López Veneroni, Felipe, et al., *Apuntes para una historia de la Televisión Mexicana*, México, Revista Mexicana de Comunicación, Televisa, 1998, 589 pp.
- González Reyna, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*, México, Trillas, 1988, 204 pp.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*, México, Siglo XXI, 1979, 133 pp.
- Heinink, Juan B., Dickson, Robert G. *Cita en Hollywood*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990, 319 pp.
- Hochheiser, Sheldon. "AT&T and Development of Sound Motion-Picture Technology", *The down of sound*, New York, The Museum of Modern Art, 1989, 499 pp.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1988, 75 pp.
- Jeanne René; Ford Charles. *Historia Ilustrada del cine 2*, Madrid, Alianza 1984, 355 pp.
- Katz, Chaim Samuel, Doria Francisco, Costa Lima, Luis. *Diccionario Básico de Comunicación*, México, Nueva Imagen, 513 pp.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación de la objetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, 1983, 253 pp.
- Klapper, Joseph. *Efectos de la comunicación de masas*, Madrid, Aguilar, 1974.
- Kristeva, Julia. *El Lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Madrid, Fundamentos, 1988, 372 pp.
- Kseneuve, Jean. *El hombre telespectador*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974, 135 pp.
- Leñero, Vicente, Edgar Morín. *Manual de Periodismo*, México, Grijalbo, 1987, 315 pp.
- Lo Duca, Giuseppe. *Historia del cine*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963, 69 pp.
- López Vázquez, Juvencio. *Didáctica de las lenguas vivas*, México, UNAM, (Serie Filosofía y literatura N° 25), t.1, 1958.
- Marshal Urban, Wilbur. *Lenguaje y realidad*, Argentina, Ediciones Tres Tiempos, 1978, 247 pp.
- Martínez Souza, José Ignacio. *Diccionario de información, comunicación y periodismo*, Madrid, Paraninfo, 1992, 579 pp.
- May, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo*, Barcelona, Paidós Contextos, 1998, 297pp.
- Mc Entee, Eileen. *Comunicación oral para el liderazgo en el mundo moderno*, México, Nueva Imagen, 1978, 277 pp.
- Mc Farland, Kenneth. *Elocuencia para hablar*, México, Editorial Herrero Hermanos, N° XXV, 1969, 288 pp.
- Mc Quail, Daniel. *Sociología de los medios masivos de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1979, 199 pp.
- Mejía Prieto Jorge. *Historia de la radio y la televisión en México*, México, Editores Asociados, 1972, 319 pp.
- Méndez Torres, Ignacio *El lenguaje oral y escrito en la comunicación*, México, Limusa, 1990, 319 pp.

- Méndez-Leitte, Fernando. *Historia del Cine Español I*. Madrid Ediciones Rialp, 1965, 581 pp.
- Merani Alberto, *El Lenguaje*, México, Grijalbo, 1980, 154 pp.
- Michel, Guillermo. *Para leer los medios, prensa, radio cine y televisión*, México, Trillas, 1992, 336 pp.
- Mitry Jean, *Estética y Psicología del cine. 2. Las formas*. México, Siglo XXI, 1978.
- Montaner Pedro, Moyano Rafael. *Cómo nos comunicamos*. México, Alambra Mexicana, (Biblioteca de recursos didácticos), 1993, 122 pp.
- Mora Ferrater, José. *Indagación sobre el Lenguaje*, Madrid, Alianza, 223 pp.
- Morris Charles William. *La significación y el significado*, Cambridge, Mass, Alberto Corazón, 1969, 99 pp.
- Morris, Charles William. *Fundamentos de la Teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985, 122 pp.
- O'Keefe, Barbara J. Delia G. Jesse. "Lenguaje y Comunicación" en *Comunicación Humana y Ciencias Sociales*, Barcelona, Mc Graw Hill, 1999, 520 pp.
- Orozco Gómez, Guillermo. *Televisión y producción de significados*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, 79 pp.
- Pardinas, F. *Metodología y técnicas de investigación en Ciencias Sociales*, México, Siglo XXI, 1979, 188 pp.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, CISAN, CCyDEL, 2004, 509 pp.
- Peredo Roberto, *Introducción al estudio de la comunicación, Teoría de la Comunicación 1*, (Ediciones de comunicación), México, 1986, 204 pp.
- Pérez Turrent, Tomás. *Cine Latinoamericano Años 30-40-50*, México, Memoria XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, (Cuadernos de Cine N° 35), UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1990 197 pp.
- Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*, México, Trillas, 1990, 66 pp.

- Pons i Busquet, Jordi *El Cine. Historia de una fascinación*, Barcelona, Fundació Museu del Cinema. Col·lecció Tomàs Mallol, Adjuntament de Girona , Ambit Serveis Editorials, 2001, 221 pp.
- Prieto, Antonio; Muñoz Yolanda. *El Teatro como vehículo de Comunicación*, México, Trillas, 1992 250 pp.
- Prieto Castillo, Daniel. *Elementos para el análisis de mensajes*, México, ILCE, 1991, 186 pp.
- Quijada Soto, Miguel Ángel. *La televisión, análisis y práctica de la producción de programas*, México, Trillas, 1986, 110 pp.
- Restrepo, Félix. *El alma de las palabras*, Colombia, Instituto Caro y Cuervo, 228 pp.
- Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1973.
- Reyes, Román. et al. *Terminología científica-social. Aproximación –crítica*, Barcelona, Anthropos, 1986, 1051 pp.
- Romaguera i Ramió, Joaquín. *La televisión: la realidad como espectáculo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 107 pp.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático*, México, UNAM, Árbol Editorial, 2001, 215 pp.
- Sadoul, George. *El Cine, su historia y su técnica*, México, FCE, 1952, 279 pp.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, 735 pp.
- Santini, Love. *Manual del Locutor, Voces y Talento*, México, Litho FOCET Alfaro Hermanos, S.A., 1996, 48 pp.
- Sapir, Edward. *El Lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, tr. Margit y Antonio Alatorre, 1975, 280 pp.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns*, México, Taurus, 1999, 155 pp.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística general*, Madrid, Alianza, 1987,

283 pp.

Shaff, Adam. *Introducción a la semiótica*, México, FCE.

Tietjens, Ed. *Así se hacen películas de dibujos*. Barcelona, Instituto Parramon, serie "Foto, cómo hacerlo", 1977 112 pp.

Torres Monreal, Francisco. *Antología del Teatro, para grupos de jóvenes y talleres*, Barcelona, Referencias Octaedro, 1999, 220 pp.

Tosi, Virgilio, *El cine antes de Lumière*, México, Dirección de Actividades Cinematográficas-UNAM, 1993, p.222.

Ullibbarri Bilbao, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*, México, Trillas, 1994, 280 pp.

Ullman, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Aguilar, Madrid, 320 pp.

Vaughan, Toy. *Todo el poder de Multimedia*, México, McGrawHill, 1995.

Velásquez, Luis. *Técnica del reportaje*, México, Universidad Veracruzana, (Textos Universitarios), 2003, 333 pp.

Walt Disney Productions. *Maravillas de los dibujos animados*. Valencia, tr. Juan Blanco Alcalá, Gaisa, S.L. Valencia, 1988.

Williams, Trevor I. *A History of an Invention*, Milan, Checkmarkbooks, 1987, 367 pp.

Wright Mills, Charles. *Comunicación de masas*, México, Paidós, 1999, 185 pp.

TESIS

- Bárceñas Rivera Jorge. *El doblaje para la televisión en México: Historia, desarrollo y proceso*. Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, México, ENEP Aragón, UNAM, 2005, 167 pp.
- Grajales Esquivel, Olivia Elizabeth. *El doblaje en los dibujos animados versión libre versus versión literal*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación. México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 1997, 150 pp.
- Jiménez Herrera, Oscar Clemente. *La industria del doblaje en México: Una visión general*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación. México, Centro Universitario de Periodismo y Arte en Radio y Televisión, 1999, 160 pp.
- Mendivil Iturrios, Cecilia Armida. *El doblaje de voz en la televisión mexicana*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1995, 132 pp.
- Morales Mejía, Aquiles. *Los costos en la industria del doblaje*. Tesis de licenciatura en contaduría. México, Facultad de Contaduría y Administración, UNAM, 1973, 160 pp.
- Pineda Arzate, Olivia. *Gramática Visual: Lectura de la Imagen*. Tesina de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1997, 128 pp.
- Ricardo Olivares, Pablo. *El impacto del anteproyecto de Reformas a la Ley Federal de Cinematografía en la industria del doblaje de películas (1998)*, Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2003, 183 pp.
- Suárez Pérez, Leticia. *El proceso creativo de la animación. De las técnicas artesanales al uso de la computadora*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación. México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2001, 96 pp.
- Tenorio Herrera, Guillermo. *Elementos básicos para el estudio, análisis y crítica de la televisión mexicana*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1977.

HEMEROGRAFÍA

Arceo S. Martín, “ ‘Tozudez’ de la ANDA retrasa arreglo sobre Los Simpson, acusa empresa”, *La Jornada*, México, 11 de enero de 2005, p. 7^a, Espectáculos.

-----“México pierde terreno en el doblaje por actitudes como las de la ANDA:GDI”, *La Jornada*, México, 13 de enero de 2005 , p. 7^a, Espectáculos.

Archundia Erick, “El tiempo acaba con la verdad y la memoria”, *Revista Artistas en Movimiento*, México, Año 2 , N° 7, Nov.-Dic. 2006. p.24-25, Sección: El doblaje y sus hacedores.

Aguirre Gil Soledad, “Filmografía de John Lasseter.” y “Toy Story 2: Una de astronautas y vaqueros”, revista *Cinemanía*, Año 4, N° 39, México, Diciembre, 1999, pp. 36-37.

Barrenechea Álvarez José A., “Doblaje o subtítulos”, *Excélsior*, México, 31 de mayo de 1998, p.1, El Buho.

De León Angélica, “ ‘Los cineastas no cedimos’ ”, *Reforma*, México, 31 de marzo de 2001, p.5, Gente , Sección E.

Diario Oficial de la Federación, *Reglamento de supervisión Cinematográfico*, 1^a sección, p. 1, Tomo CXXVIII, Núm. 16, México, Viernes 19 de septiembre de 1941.

DreamWorks. *Información de la producción de Shrek*, Tr. Ecran Latinoamericana de Producciones, S.A, p.7, 2001, 14 pp.

Excélsior, lunes 25 de diciembre de 1944 , Segunda sección, p. 9.

Ferrer Eulalio, “Comunicología aplicada. Antecedentes y fundamentos de una idea nueva” en *Cuadernos de Comunicación*, México (Junio-julio 1979), p. 12.

Franco René, “El doblaje en Shrek”, *El Economista*, México, 4 de julio de 2001, p.55, Sección La Plaza, Columna El Ocio Nuestro.

García Gustavo, “El ciudadano Disney”, *Letras Libres*, N° 28, México, Abril 2001, pp. 44-46.

García Tsao Leonardo, “Feo, fuerte y antiformalista”, *La Jornada*, México, 13 de julio de 2001, p.20, Sección Cartelera.

González Flavio, “Analfabetismo y doblaje”, entrevista a Patricia Millet *ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS*, N° 14, México, UNAM CUEC, (Material de uso interno, área de realización), 1998, pp. 35-37.

González P.P., “The Emperors New Groove o de cómo Disney se volvió cool”, *CineX, cine sin límites*, Año 1, México, Abril, 2002, pp. 10, 45.

Huerta César, “Se ‘doblan’ en México”, *Reforma*, México, 30 de marzo de 2001, p. 3, Gente, Sección E.

Manzano Fernando, “Entrevista a Alfonso Obregón” *Artistas en Movimiento*, México, Año 2, N° 7, Nov.-Dic. 2006. Columna El doblaje p. 26-28.

Manzano Tamara, “Un arte esquizofrénico: el doblaje de televisión”, *Contenido*. N° 413, México, Noviembre, 1997, pp. 58-63.

Lourdes Martinez, Claudio Sánchez, Elizabeth Reyes, José Alfredo Fuentes, Katia Gómez, Leslie Hassey, Liliana Stama, “Semana interactiva de la comunicación”, *Gaceta Políticas*, N° 188, México, junio-julio 2001, p. 31.

May Renato, “El lenguaje del film”, *REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS*. N° 8, México, UNAM-CUEC (Material de uso interno, área de realización), 1998.

Moreno Maldonado Juan, “Necesario revalorar a los actores de doblaje”, *El Nacional*, México, 28 de junio de 1998, p.38, Sección E.

Muñoz María Gabriela, “Shrek, Una fantasía para niños de amplio criterio”, *CineX, cine sin límites*, Año 1, N° 11, México, Junio, 2001, pp. 22-24.

Muñoz V. Araceli, “El doblaje un negocio de 2 mil 3000 dólares por hora”, *Milenio Diario*, México, 25 de julio 2001, p. 33.

Peguero Raquel, “Permitir el doblaje, retroceso contra la soberanía y los derechos de autor”, *La Jornada*, México, 4 de marzo de 2000, p. 23, Cultura.

----- “Los argumentos del doblaje, tramposos”, *La Jornada*, México, 5 de marzo de 2000, p. 26, Cultura.

QUO “Doblaje. Identidad vs identidad”, N° 44, junio, 2001, p. 26.

Rivera J. Héctor, “María Rojo: ‘Ya estoy harta que me pongan como camote todos los días por lo del doblaje’ ”, *Proceso*, México, 28 de junio de 1998, p. 67.

Salazar Hernández Alejandro, “Exhibidores descontentos con reforma a Ley Fílmica”, *El Nacional*, México, 25 de junio de 1998, p. 41, Sección E.

Saldaña Clemente, Victorina, “ El doblaje es una industria que no pide limosna: H. Vélez”, *El Día*, México, 6 de julio de 1998, p. 32.

Secretaría de Gobernación, “Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, México, jueves 29 de Marzo del 2001, pp. 5-17.

Televisa. *Folleto de AUDIOMASTER 3000*, Espacio´98, México.

Terrero Patricia, “Ocio, prácticas y consumos culturales. Aproximación a su estudio en la sociedad mediatizada”, *Diá-logos de la Comunicación*, N° 49, Memoria del IX Encuentro Latinoamericano de Comunicación Social, FELACS/Fundación Konrad Adenauer, 1997, pp. 77-90.

El Universal, 8 de junio de 1929.

Variety Film Reviews 1926-1929, *Trader Horn*, 11 de febrero de 1931.

RADIO

Humberto Vélez entrevistado por Gustavo García, *Cinema Red*, México, Radio Red, 1110 A.M., 12:00-13:00 hrs., Sábado 22 de diciembre, 2001 y sábado 5 de enero, 2002.

TELEVISIÓN

Marina Huerta, Juan Carralero, Humberto Vélez entrevistados por Bárbara Witt, Luz Elena, et al, *Con sello de Mujer*, México, Televisión Azteca, Canal 13, 08:00-10:00 hrs., 2 de agosto del 2000.

CONFERENCIA

Xóchitl Ugarte, Gerardo Martínez, José Antonio Macías y Ernesto Lezama, “Mesa de doblaje”, ponencia en la *Semana Interactiva de la Comunicación*. México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, “Sala Lucio Mendieta”, 13 junio, 2001.

Laura Torres, Humberto Vélez, Mafer, “El doblaje en voz de sus actores”, mesa redonda en la *Semana de la Comunicación, Caleidoscopio de nuestra realidad*. División de Ciencias Sociales, Comunicación y Periodismo. México, ENEP Aragón, UNAM, 26 mayo, 2002.

Love Santini y Humberto Solórzano, “El doblaje de voz” Conferencia, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, “Sala Isabel y Ricardo Pozas”, jueves 1º de marzo, 2007.

CONVENCIÓN

“Entrega de reconocimientos a lo mejor del doblaje mexicano”. CONVENCIÓN DE COMICS. 6º Aniversario de La Mole. México, Alberca Olímpica. Conductores: María Teresa Aviña y Humberto Vélez. Mayo del 2000.

INTERNET

“Decae el doblaje en México”, [en línea], México, periódico *El Siglo de Torreón*.htm, viernes 30 de marzo, 2004, Dirección URL: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx>, [consulta: jueves 20 de septiembre, 2007].

Martín Arceo S., “Fanáticos de Los Simpson lamentan en Internet los cambios en el doblaje” [en línea], México, *La Jornada*, lunes 10 de enero, 2005, Dirección URL: <http://www.lajornada.com/>, [consulta: jueves 20 de septiembre, 2007].

Algunos artículos encontrados [en línea], México, consultados el lunes 8 de octubre, 2007, Direcciones URL:

“[Un argentino entre Los Simpson](#)”, viernes 9 de marzo, 2007.

“Me lo creo todo”, viernes 23 de marzo, 2007.

[¿Qué pasa en la cocina del Doblaje Mexicano?](#), jueves 10 de Mayo, 2007.

Premios de Shrek, [en línea], Dirección URL: <http://www.imbd.com>, [Consulta martes 9 de octubre, 2007].

Gaby Willert, Ilia Gil, Carlos Díaz, Maite Guedes, Gonzalo Fumero, Sergio Gutiérrez Coto, Arturo Mercado Jr., Rebeca Gómez, Oscar Flores, Doblaje realizado en México y Latinoamérica, Dirección URL: <http://www.doblajenespañol>, [consulta: 25 octubre, 2007]. Renovación de la página, nueva dirección <http://www.doblaje.mx/vg/> [consulta: domingo 2 de diciembre, 2007].

Javier Orozco Gómez, Sen., “Iniciativa de adiciones a la Ley Federal de Cinematografía” [en línea], México, Recinto del Senado de la República, 13 de marzo de 2007. Dirección URL: <http://www.senado.gob.mx/gace.php?sesion=2007/03/131&documento=19>, [consulta: lunes 12 de noviembre, 2007].

“Ley de la Industria Cinematográfica” [en línea], México. Dirección URL: <http://cronica.diputados.gob.mx/Ddebates/41/1er/Ord/19491206.html>, [consulta: lunes 12 de noviembre, 2007].

Asociación Nacional de Actores. www.anda.com.mx

“Audiomaster 3000”, El objetivo y secreto del doblaje” www.televisa.cm/audiomaster/objetivo.htm

“Estación de trabajo de Audio Digital DAW”, <http://es.wikipedia.org/wiki/DAW>, Miércoles 21 de octubre de 2009.

“M&M Studios” Doblaje en Sistema digital. www.ven.net/-temis/mmsudios

“Recauda *Shrek* en taquilla”,

www.lvl2.com.ar/VerNotaCompleta.py?IDNOTA=9393, miércoles 15 de octubre de 2008, 22:30 hrs.

imdb, Earth's Biggest Movie Database TM, *Ann Harding*, [en línea], 5pp., s/lugar de edición, Dirección URL: <http://www.imdb.com/name/nm0362267/>, [consulta miércoles 6 de junio y lunes 10 de septiembre de 2007.

ENTREVISTAS

Dulce Guerrero. Actriz y directora de doblaje. 19 de junio de 2008.

Eduardo Giacardi: director de doblaje, especialista en audio y dueño de sala de doblaje Prime Dub. 19 de junio de 2008.

Hérman López: Actor y director de doblaje. 04 de julio de 2008.

Salvador Najar: Actor, director, pionero del doblaje mexicano. 11 de agosto de 2008.

Enrique Solórzano: Catalogador Fotográfico de *Filmoteca UNAM*. 11 de septiembre de 2007.

Inti Terán: Jefe de Operaciones y Grabaciones en Dirección General de Radio UNAM. 21 de octubre de 2009.

OTROS

Dreamworks International L. L.C., Documental "Cómo se hizo *Shrek*" en el DVD de *Shrek Edición Especial de dos Discos*, 2002.

Plática con Víctor Ugalde, "El doblaje como atentado a la obra de arte", en Charlas de Café, México, Cineteca Nacional, Sala 4 Arcady Boytler, martes 1º de diciembre del 2001, 17:00 hrs.

Junta extraordinaria de la especialidad de doblaje en la ANDA. Salón de Juntas. 15 de enero de 2002, 19:00-21:00 hrs.

Junta extraordinaria de la especialidad de doblaje en la ANDA. Teatro Jorge Negrete. 30 de enero de 2002, 20:00 hrs.

"75 años del cine sonoro en México", Cineteca Nacional. 2006.