

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

TESIS: LA NEUTRALIDAD EN EL DOBLAJE MEXICANO DE
LAS PELÍCULAS DE ANIMACIÓN DIRIGIDAS A LA
AUDIENCIA INFANTIL

PRESENTA: FRIDA EDITH ANDRADE ALEMÁN

ASESOR: DR. JUAN GABRIEL NADAL PALAZÓN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN

2014

Ciudad Universitaria, D.F.



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.

A mis padres.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	4
1. El doblaje	11
1.1 Concepto de doblaje	11
1.2 Primeros pasos del doblaje	21
1.3 Historia del doblaje en México	25
1.4 El doblaje de voz de las películas animadas en México	31
2. La pretendida neutralidad del español en América a partir de la relación lengua-cultura en el doblaje hecho en México	47
2.1 El concepto de neutralidad del español en América en el doblaje hecho en México	56
2.1.1 La uniformidad en el léxico del doblaje	61
2.1.2 La uniformidad en los elementos morfosintácticos del doblaje	63
2.1.3 La uniformidad en la pronunciación del doblaje	65
2.1.4 Un mensaje masivo	68
2.2 El nombramiento y entendimiento del mundo	70
2.2.1 Hacia el concepto de cultura	74
2.2.2 La lengua como esencia de un país y una cultura	77
2.2.3 La lengua como elemento de otredad	83
3. El uso de mexicanismos en el doblaje de las películas de animación	90
3.1 La necesidad del léxico mexicano en el doblaje para el acercamiento del mensaje a la audiencia	96
3.2 El léxico mexicano como reflejo de una concepción del mundo	102
3.3 Una particular concepción del mundo	107
3.4 Un doblaje en aproximación a la neutralidad del español	110
3.4.1. Semántica del léxico mexicano	112
3.4.1.1 Mexicanismos	115
3.4.1.2. Refranes	121
3.4.2 Una misma historia, dos versiones	123
Conclusión	131
Fuentes	142
Anexos	147

Introducción

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi pensamiento”
Ludwig Wittgenstein.

La presente investigación es una reflexión sobre la lengua como elemento cultural, lo cual implica la inexistencia de una neutralidad en ella, pues la lengua es un elemento a través del cual se representa y se fortalece una cultura. Es mediante ésta como cada sociedad nombra y entiende el mundo. Por ello, y aunque se trate de un mismo idioma, a menudo es difícil que una palabra u oración tenga el mismo significado en diversos contextos.

Éste es el caso del doblaje realizado en México de las películas¹ de animación para la audiencia infantil, en las cuales frecuentemente se pretende “neutralizar” el mensaje. Sin embargo, como se mostrará en el análisis realizado, esto no se logra, ya que la lengua va más allá de un mero invento para crear mensajes: es un instrumento de comunicación en toda la extensión de la palabra; es decir, implica el nombramiento y entendimiento del mundo de una cultura determinada, lo cual postula a una cierta sociedad frente a otra. Así pues, la lengua es un elemento diferenciador entre las culturas.

Es necesario aclarar que en opinión de Salvador Nájjar el concepto *doblaje hecho en México*², es el correcto frente a *doblaje mexicano*, ya que, de acuerdo con este autor en su libro *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, no se trata de una actividad realizada por mexicanos solamente, ya que aunque se lleve a cabo en este país, también intervienen actores de otras nacionalidades, tales como colombianos o chilenos, de tal forma que es un producto hecho en México pero con el apoyo de diversos hispanoamericanos.

De modo que en esta investigación demostraré la inexistencia de la neutralidad de la lengua en las películas de animación para la audiencia infantil, dentro del doblaje

¹ A lo largo de esta investigación, los años que se citan después del título de cada película, corresponden al momento del estreno y no al año de doblaje, al menos que así se especifique.

² Cf. Salvador Nájjar, *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, p. 20, URL: <http://www.salvadornajjar.com/books/EL%20DOBLAJE%20DE%20VOZ.pdf>

que se realiza en México, en especial de la empresa SDI Media de México, pues de ésta proviene el *corpus*: *La era de hielo*, *La era de hielo 4* y *Río* (versión “neutral” y versión especial para México).

Donde la versión “neutral” se refiere al doblaje que procura, ya que como se verá no se logra, excluir las particularidades lingüísticas de una cultura determinada, como es el caso de los mexicanismos. Por el contrario, la versión especial para un país es la que busca incluir dichos elementos, incluso a veces se puede caer en el abuso de éstos.

Para lograr lo anterior, en primer lugar, definiré varios conceptos esenciales para desarrollar dicha reflexión, tales como *doblaje*, *cultura*, *lengua*, *neutralidad*, *otredad*, *mexicanismos* y *refranes*.

Después presentaré un análisis del *corpus*, donde a partir de la extracción de algunos fragmentos de los diversos discursos audiovisuales, demostraré que la neutralidad sólo queda en una pretensión, pues en éstos, con el fin de acercar el mensaje a la audiencia, se incluyen particularidades lingüísticas de ciertos países, consideradas como regionalismos. Debido a que México es el mayor consumidor del material cinematográfico –por lo menos de la compañía señalada–, durante el doblaje se agregan mayores regionalismos de este país.

Es importante señalar que el doblaje de animación para la audiencia infantil se divide en dos grupos. El primero son las *caricaturas*, las cuales representan como personajes las figuras diferentes de los seres humanos, es decir, se incluyen animales, objetos, plantas, elementos sobrenaturales, etc. El segundo grupo son los *dibujos humanizados*, que constituyen figuras antropomorfas.

Este trabajo se divide en tres capítulos. El primero contiene una discusión acerca del concepto de doblaje. Allí se plantean las características de esta modalidad de traducción frente a otras, tales como la subtitulación o la voz superpuesta.

Este capítulo también muestra una breve historia del doblaje de voz, en especial del realizado en México para las películas infantiles de animación. A pesar de la

polémica generada por esta técnica de traducción audiovisual, considero que se trata de la mejor opción para que los niños puedan comprender el mensaje de la manera más completa posible.

Sostengo lo anterior porque a la audiencia infantil, por lo general carente de suficientes competencias lectoras, se le dificulta leer los subtítulos de las cintas e incluso podría perder la coherencia del mensaje, ya que por ser una emisión audiovisual, no sólo se trata de saber qué dicen los personajes, sino también de observar las acciones realizadas por éstos: podría verse fragmentado el discurso visual y con ello disminuiría el grado de comprensión del mensaje.

De hecho el doblaje es la técnica mejor recibida en cuestiones de traducción audiovisual dirigida a los niños, sobre todo en el género de la comedia. Sin embargo, no estoy en desacuerdo en que existen algunos trabajos de doblaje de voz –sobre todo los dirigidos a gente adulta– que han sido mal realizados, donde incluso se alteran las ideas originales.

En el mismo capítulo se incluyen ideas y opiniones de actores del doblaje que se hace en México, las cuales son resultado de entrevistas. Estas personas hablan sobre su experiencia y la habilidad que se necesita para llevar a cabo su trabajo.

En el segundo capítulo se define lo que suele entenderse por “español neutro” se confirma como una contradicción, ya que neutralizar una lengua es imposible por lo que representa culturalmente hablando: es como querer reducir la cosmovisión y la forma de expresarse de una sociedad determinada. Así pues, con el intento de estandarizar la lengua, de alguna manera se limita una cultura.

De modo que el español neutro es una forma de expresión inventada tanto por la industria cinematográfica como por la televisiva y responde a fines comerciales principalmente. Es, entonces, la gran audiencia –como el caso del continente americano– la que debe adaptarse a esta invención.

Dichas industrias argumentan que el español neutro es la solución para que las audiencias lleguen a una comprensión general del mensaje: por ello buscan la

uniformidad del léxico –elemento del cual trata gran parte de la tesis–, de los elementos sintácticos y de la pronunciación.

Pero neutralizar el léxico de todos los hispanoamericanos es una tarea imposible, ya que la lengua es una de las características básicas con la cual un pueblo entiende y nombra el mundo (por ello se le ha llegado a considerar la esencia de una cultura). La lengua es un elemento que en buena medida sustenta, la visión de una sociedad, pues por medio de ésta se le da nombre al mundo; además, es necesario considerar que, desde algunas perspectivas teóricas, lo no dicho no existe.

Por otra parte, la lengua y el habla son elementos diferenciadores entre las diversas culturas, es decir, “presentan” a los hablantes uno frente al otro. La *otredad* retoma importancia en esta investigación, ya que es mediante la lengua y el habla como nos distinguimos uno ante el *otro*.

Nos conocemos o nos identificamos a partir de que hay alguien diferente a nosotros: el *otro* es el que finalmente nos dice quiénes somos y porque no somos como él. De alguna manera el *otro* es como nuestro espejo a través del cual nos reflejamos y por consiguiente nos reconocemos.

Entonces, aceptar un habla artificial, impuesta por la industria del doblaje, ya que como tal sólo existe en las cintas dobladas, implicaría de algún modo aceptar la unificación del pensamiento de los hispanoamericanos, pues con la lengua se expresa la manera de pensar de las diversas regiones.

En suma, puede pensarse que la neutralidad es la aprobación de una mirada universal y única, es decir, se rechazan las cosmovisiones de las culturas, se deja de lado el multiculturalismo a partir del cual nos formamos como humanidad y se acepta una sola visión del mundo, cuando en realidad, en la cotidianidad, lo cierto es que a una misma figura o forma, los hablantes del español la conceptualizan de diversas maneras, de acuerdo con su cultura, contexto e historia. Por ello la nombran con voces diferentes.

Por lo anterior considero que el doblaje de voz podría ser una plataforma para conocernos entre los diversos países hispanoamericanos, puesto que en éste se podrían presentar las diferentes maneras de hablar de los países americanos que hablan español, pero sin perder de vista que el doblaje es un producto de distribución masiva.

Debido a esto último, no considero la necesidad de un trabajo compuesto de regionalismos totalmente, ya que de ser así se convertirían en cintas meramente locales, es decir, incomprensibles, y no se estarían compartiendo las culturas: por el contrario, se cerrarían las puertas para dejar de demostrarse ante el *otro*, donde nadie aprendería de nadie.

Por ello, es indispensable agregar el léxico local de manera concienzuda. Es decir, si bien es cierto que es necesario compartir las palabras entre los hispanohablantes, para que nos conozcamos entre nosotros, también se requiere considerar que en el doblaje sólo se podrán incluir aquellos regionalismos que aporten al mensaje y que se puedan sustentar de las imágenes, con el fin de lograr la comprensión que representan las voces particulares de ciertas zonas. Esto para evitar la realización de trabajos excesivamente localistas.

Así pues, la lengua es parte de la esencia de una cultura, ya que por medio de ésta se delimita su cosmovisión. De modo que existen voces que no son incluidas en el léxico de una región debido a que, para nombrar un concepto o una idea, una sociedad le asigna una determinada palabra, mientras que otra se apropia de una diferente. Allí es donde se encuentra la otredad.

En suma, cada región llama a sus vivencias u objetos de una forma diferente, pues depende de su historia y de las experiencias propias. Por ello, es complicado encapsular en un "solo" español todas las variedades americanas (incluso existen algunas voces utilizadas en el doblaje que no son entendibles en todos estos países porque usan otras palabras).

Así es como esta invención cinematográfica limita lo que sociolingüísticamente hablando es un enorme tesoro. Por lo general es el resto de los hispanohablantes

el que debe adaptarse al modo de hablar mexicano, ya que la industria del doblaje presta mayor atención al léxico de dicho país (porque es uno de sus principales mercados).

Debido a lo anterior, en el doblaje se encuentran con mayor frecuencia los mexicanismos, refranes y frases de dicha nación que de cualquier otra, a los cuales se debe adaptar el resto de la audiencia. Este orden de ideas es el planteamiento del tercer capítulo.

Al final de esta investigación se encontrará el apartado de *Anexos*, los cuales serán un apoyo para completar algunos fragmentos de información tratados durante el cuerpo de la tesis. En el primer capítulo, como ya lo mencioné, se describirán las características del concepto del doblaje, por ello en los anexos se agregó una lista de términos utilizados en el habla cotidiana y otra, en contraposición, referida a la manera en que la industria del doblaje quiere que sus personajes hablen, es decir, con los términos “neutrales”.

En los anexos también se encontrará una tabla con las compañías cinematográficas, es decir, con los clientes de las empresas dedicadas a realizar el doblaje de voz, y con las películas animadas para la audiencia infantil, realizadas por cada una de éstas; se trata pues, de mostrar los diferentes títulos de dichas compañías.

También existe un apartado con un glosario, que incluye los mexicanismos encontrados durante el análisis realizado en el tercer capítulo, pues se busca precisar el significado de cada uno de éstos y, de ser el caso, mostrar sus acepciones secundarias.

Asimismo, en los anexos se incluyen las transcripciones del *corpus* de esta investigación, en las cuales se resaltan los mexicanismos, refranes, oraciones y las frases que se consideran características, tanto del español hablado en México como del de otros países hispanohablantes.

Dicho apartado se justifica porque es en los diálogos donde se nota el uso de las particularidades lingüísticas y de cómo son necesarias para que el mensaje sea más cercano a la audiencia, (con lo que se rompe con la pretendida neutralidad).

Si bien es cierto que lo anterior responde a fines comerciales, es preciso agregar que, durante el doblaje, la inclusión del léxico de cualquier país –México en el caso de las películas aquí analizadas– se convierte en un requisito para la creación del mensaje, lo cual permite el acercamiento de éste a la audiencia. De lo contrario sería un discurso frío e incluso irreal porque no se utilizan las palabras o frases de una conversación cotidiana –sobre todo en el género de la comedia–, lo cual, en parte, es lo que se proyecta en las cintas. Así pues, de alguna manera, se trata de discursos artificiales, es decir, inconcebibles en la vida diaria.

Por eso durante el análisis presentado se revisará el uso de los elementos lingüísticos particulares de una región determinada, los cuales se utilizan en fragmentos estratégicos, pues por lo general éstos componen el cuerpo de alguna broma que de ser “neutralizada” perdería gran parte de su sentido e intención.

De la misma forma, se hace una comparación entre las dos versiones de una misma cinta, *Río*: entre la considerada “neutral” y la que se elaboró especialmente para la audiencia mexicana. Esta parte tiene la finalidad de cuestionar el uso del español “neutro” en el léxico del continente americano (considerando, obviamente, sólo los países hispanohablantes).

Ahora bien, la problemática no recae en el mensaje, sino en la forma en la que se presenta, pues el significado de éste se puede perder si el “empaquetado” no es el apropiado para una determinada cultura.

Es decir,

los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá.³

³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 13.

1. El doblaje

“El doblaje es el truco audiovisual a través del cual unos actores hablan con voz e idioma de otros”.
Alejandro Ávila

1.1 Concepto de doblaje

Cuando se trata de un hecho seductor no importa si es una ilusión o una trampa; donde, en principio, la forma rebasa la esencia. Eso es, en parte, el doblaje; éste busca la mejor sincronía entre la voz de quien dobla y el movimiento de los labios, gestos y ademanes del personaje en pantalla. Todo lo anterior encuentra un propósito: hacerle creer al público que lo escuchado es la obra original, que las voces de los actores o dibujos animados son las verdaderas. El doblaje, así como el cine mismo, pretende encapsular a la audiencia en un mundo real (aunque sólo dure unos cuantos minutos).

Entonces, el plan perfecto para lograr una ilusión es que el ilusionista seduzca poco a poco y sin explicación alguna, ya que “la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio; nunca del orden de la energía sino del signo y el ritual”⁴. Un doblaje bien hecho debe ser el mentiroso perfecto: la audiencia tendría pocas o nulas dudas sobre la relación entre la voz que escucha y el personaje de la película⁵.

Por ello, y de acuerdo con Alejandro Ávila, “el doblaje es sin duda una trampa: un efecto de los muchos que utiliza el cine para que su obra sea universalmente creíble”⁶. De modo que muestra cavidad la opinión de Rosa Agost: “A veces, parece una paradoja el hecho de que se considere traición la ilusión que pretende transmitir el doblaje, cuando en realidad el cine es la ilusión por excelencia”⁷. Así pues, el doblaje debe seducir para después parecer lo más real posible.

⁴ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 2.

⁵ Sin embargo, es necesario considerar que, aunque se presente un buen doblaje, el público informado sobre la película sabrá que no se trata de la banda sonora original; o incluso esto se podrá saber al final de la cinta, es decir, en los créditos.

⁶ Alejandro Ávila, *El doblaje*, p. 17.

⁷ Rosa Agost, *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, p. 51.

Antes de dar una definición más concreta de doblaje, es preciso ubicar esta técnica como la más compleja dentro de las modalidades de la traducción audiovisual, la cual, y de acuerdo con Agost, se compone de un código oral (las voces que oímos), un código escrito (los guiones) y un código visual (las imágenes). Dichas modalidades de traducción son las siguientes:

- **Interpretación simultánea.** Es una traducción en vivo porque mientras corre la cinta el traductor/intérprete emite su voz, guiada por el guion de la proyección. A veces esta modalidad llega a ser mera interpretación ya que el traductor no siempre cuenta con el guión. La interpretación simultánea no es muy común: según Agost, “queda reducida a los festivales de cine y a los ciclos muy específicos de filmotecas”⁸.
- **Subtitulación.** Es agregar títulos escritos en la lengua receptora sobre la imagen original, los cuales se coordinan con los diálogos emitidos por los personajes en sus entradas, en cada una de las escenas. Entonces la permanencia de éstos en la imagen depende del principio y final de las intervenciones del original; los subtítulos se subordinan a los hechos transcurridos en la pantalla y al promedio de velocidad de lectura de la audiencia.
“La mayor dificultad del traductor de subtítulos es la necesidad de sintetizar lo que los actores dicen en la pantalla, ya que cada subtítulo admite un máximo de dos líneas de 40 caracteres cada una”⁹; al mismo tiempo, el traductor debe comunicar en un modo escrito el discurso oral y hacerlo entender como tal, es decir, como algo que se dice en el momento y que está ocurriendo frente a los ojos del espectador.
- **Voz superpuesta (voice-over).** Es la sobreposición de una voz de traducción sobre la original. Cada intervención doblada inicia cuando se escucha la banda sonora real, por lo general hay entre tres o cuatro

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

segundos de diferencia entre ambas, de manera que en este caso no se cuida la sincronización entre el trabajo original y el doblado, es decir, existe un desfase. Por lo regular esta modalidad, que trata de imitar una interpretación simultánea, se utiliza en documentales.

- **Voz en off.** Es cuando se sobrepone una voz narrativa externa a los diálogos de los personajes. El narrador no necesita aparecer en pantalla. En ocasiones funciona como un elemento aclaratorio o para brindar información extra acerca de lo que ocurre.
- **Doblaje.** Existen varias definiciones de doblaje, pero todas convergen en un punto esencial: “la sustitución de una banda sonora original por otra”¹⁰. Se diferencian por aspectos como el cambio de lengua. A continuación presentaré tres definiciones de autores dedicados a este campo:

De acuerdo con Miguel Ángel Bernal Merino, el doblaje es:

Sustitución de toda o parte de la banda sonora original manteniendo el sincronismo imagen/sonido, especialmente la de los actores. Es la modalidad preferida en países como Italia, Alemania y Francia.¹¹

Desde el punto de vista de Love Santini, el doblaje es:

La sincronización de sonidos o palabras que puede emitir la voz, con los labios de algún personaje o actor (dibujo animado o instructor en determinado video), con la intención de acercarse lo más posible a los diálogos en ritmo e intención, sin importar que la primera versión sea en el mismo idioma.¹²

Según Alejandro Ávila, se trata de lo siguiente:

La grabación de voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que emite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original.¹³

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Miguel Ángel Bernal Merino, *Traducción audiovisual. Análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*, p. 49.

¹² Lovegami (Love) Santini, *Manual de locución y doblaje de voz*, p. 11.

¹³ Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 18.

Del mismo modo, Ávila distingue el doblaje de la técnica en la que no existe un cambio de lengua (o *sonorización*):

Al acto de sincronizar una voz de un idioma con un actor que ha realizado su interpretación en esa misma lengua –porque por ejemplo, tenga una voz poco fonogénica o un acento que dificulte la comprensión de su discurso– lo llamaremos *sonorización*. Éste no será considerado doblaje porque no existe cambio de idioma.

También se le denominará *sonorización* a aquella obra audiovisual muda a la que se incorpora, por primera vez el diálogo grabado.¹⁴

En definitiva, cuando la grabación de diálogos de una obra audiovisual no cumpla un cambio de idioma, o los rigores de la sincronía –principales cualidades de un doblaje– no será considerado como tal.¹⁵

Después de la revisión de las anteriores definiciones, es evidente otro punto de encuentro entre éstas: la sincronización, la cual, de acuerdo con Agost, se clasifica de la siguiente manera:

- **Sincronismo de contenido.** Es la coherencia entre el texto traducido y el argumento original de la cinta. Es una tarea del traductor lograr el sincronismo de contenido.
- **Sincronismo de caracterización.** Es la congruencia entre la voz del que dobla y los elementos visuales que conllevan al mensaje emitido, tales como la gesticulación de la actriz o actor reflejada en la pantalla.
- **Sincronismo visual.** Por lo general es la correspondencia entre los sonidos escuchados y los movimientos correspondientes a los diálogos, es decir, al habla, aunque también puede corresponder a otro tipo de sonidos, como los corporales o los ambientales.

Todos estos sincronismos son importantes; sin embargo, por lo regular, el más atendido en el doblaje es este último, el visual, en especial en lo concerniente a la coordinación entre los labios del actor o actriz que aparece en la pantalla y la voz

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

que dobla, ya que las cintas son productos audiovisuales, entonces, las voces de los personajes están subordinadas a la imagen, por lo que se busca limpieza en la técnica de sincronización labial o *lipsynch* (*lip synchronization*).

De modo que la sincronización audiovisual nace con el doblaje. Los triunfos más visibles del cine parlante se consolidaron en Hollywood a principios del siglo XX. Entonces, empezaron las exportaciones de las películas estadounidenses hacia otros países como Francia, Alemania e Inglaterra, pero debido al uso de términos muy locales fue complejo el entendimiento para el público extranjero.

Por ello, las grandes productoras intentaron romper estos problemas lingüísticos mediante las versiones múltiples o multilingües, las cuales consistían en que cuando los actores estadounidenses terminaran una escena, se dejara el decorado tal y como estaba para que después los actores foráneos –franceses, españoles o alemanes– grabaran la misma escena pero en su propio idioma. A veces los estadounidenses eran políglotas y daban vida a los diálogos en otras lenguas.

Pero, debido a los altos costos que ello suponía, en los años treinta se adoptó una nueva técnica inventada por Edwin Hopking: la sincronización. Es así como surge este elemento básico del doblaje, el cual se revisa minuciosamente con la técnica de *checken*. En esta etapa –después de la traducción y la separación por tomas–, se puede avanzar o retroceder la cinta tantas veces como sea necesario para revisar dicha coordinación. “El *ckecken* se efectúa en una sala especial y permite una comprobación muy minuciosa del resultado final del sincronismo entre la imagen y la palabra”¹⁶.

En suma, podemos entender el doblaje como la técnica o modalidad de traducción audiovisual más compleja, cuya importancia recae en la sustitución de la banda sonora original –o una parte de ésta– por otra que se encuentre en el idioma hablado en los países donde se quiere exhibir y, por lo tanto, enviar el mensaje de la película.

¹⁶ Rosa Agost, *op. cit.*, p. 62.

Si bien es cierto que algunos autores no integran el cambio de lengua como un factor relevante en el doblaje, considero que, si se está hablando de una técnica de traducción audiovisual, evidentemente se deben tratar las equivalencias e intercambios entre las lenguas, es decir, los cambios lingüísticos o de idiomas.

Además, la técnica de sonorización –a la que refiere Ávila– ocurría con mayor frecuencia algunas décadas atrás, pues no se contaba con la tecnología actual – más específicamente con los micrófonos aislantes de ruidos– y constantemente intervenían sonidos ajenos a la cinta. Por ello se requería volver a grabar la voz en ciertas escenas (en este caso, eran los mismos actores mostrados en pantalla los que sonorizaban esos fragmentos con su propia voz).

De acuerdo con Alejandro Ávila, lo anterior justifica la función del doblaje: “Realizar sobre la obra audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida”¹⁷.

De la misma manera, se debe considerar el sistema *Vivigraph*, inventado en 1928 por el técnico y director estadounidense Edwin Hopking. Éste consistía en re-voicalizar los diálogos originales, pues a veces los actores que aparecían en pantalla no tenían buena voz, y se les tenía que sustituir. El *Vivigraph* fue necesario porque los actores de cine ya eran renombrados, es decir, reconocidos y queridos por el público: iban a verlos a ellos o ellas, sin importar si escuchaban o no su verdadera voz.

Como toda actividad, el doblaje lleva un proceso:

1. “Compra o posesión de los derechos de explotación por parte del cliente. Éste puede ser una distribuidora, una emisora de televisión o la propia productora”.¹⁸
2. Cuando el cliente contrata a una empresa de doblaje, lo primero que se hace es hablar sobre el costo de éste. Una vez aceptadas las tarifas, se inicia con

¹⁷ Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

la traducción del guion¹⁹. Al mismo tiempo se realizan copias de trabajo de la cinta, las cuales serán destruidas al completar el proceso de doblaje.

3. El director de doblaje recibe una de estas copias. Después de observar y analizar la película en repetidas ocasiones, sugerirá el reparto de voces y su asistente organizará las convocatorias para hacer las audiciones con los actores de doblaje. Aunque el director tiene gran influencia en la elección de las voces, al final el cliente es el que tiene la última palabra. Por otro lado, es necesario mencionar que no todos los actores pueden doblar cualquier papel: “Hay quienes en las tramas sólo pueden interpretar a galanes o damas jóvenes, mientras que otros son estupendos para hacer voces o darle personalidad a algún dibujo animado”.²⁰
4. El departamento técnico crea la banda internacional de efectos (*soundtrack*).
5. Terminada la traducción, y con guion en mano, se lleva a cabo el ajuste, es decir, la adaptación de los diálogos. Si el sintagma traducido no “cabe” en los labios del personaje, el ajustador tendrá que comprimirlo, con la ayuda de algunos programas informáticos (hoy en día, uno de los más conocidos Protools). Por ello, se procura utilizar “palabras que varíen lo menos posible la idea original del guion y que se adapten a los movimientos labiales del personaje a doblar”²¹.
6. Hecha la traducción, los ajustes y el *soundtrack*, y después de la selección o audición –comúnmente conocida como *casting*– donde fueron elegidos los actores de doblaje, es momento de entrar a la sala donde los actores grabaran sus *loops* o *takes*, es decir, sus intervenciones. Por lo regular, un *loop* o *take* es un fragmento de cinco a diez renglones.

Existen ciertas convenciones dentro de los estudios donde se dobla al español:

Un mismo actor no puede intervenir en más de cinco renglones en la misma toma. Así, es obligatorio cortar la toma en el renglón número cinco –como máximo– de la

¹⁹ En ocasiones no se proporciona el guion a la empresa de doblaje, por lo que deben de copiar los diálogos directamente de la película y después traducirlos.

²⁰ Lovegami (Love) Santini, *op. cit.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 80.

intervención de un actor y siempre tras un punto y seguido o un punto y aparte. Es decir, la suma total de sus intervenciones en una misma toma no puede superar los cinco renglones, tanto si son seguidos como si son alternos. En algunos estudios, en el caso de un monólogo de un mismo personaje, no se pueden superar las cuatro líneas en cada *take* o toma.²²

Respecto a la sala de doblaje es necesario aclarar que:

La sala de doblaje suele ser una habitación insonorizada donde están situados los cuatro elementos fundamentales: la pantalla que proyecta las imágenes sobre las que se debe de realizar el doblaje, el atril que sujeta el guion, el micrófono y el director de doblaje. Este habitáculo, tan sólo iluminado por la luz de la mesa del director y la que alumbraba el guion del atril.²³

Ya en la sala, el director les detallará y les recordará a los actores de doblaje la idiosincrasia y las características más destacadas de cada uno de los personajes. Durante los ensayos se definirán los matices de las voces para las escenas correspondientes y se tratará de imitar la interpretación original, así como memorizar la mayor cantidad de fragmentos de los diálogos.

En la grabación también se presta atención en los diferenciadores o “reacciones”, que los gestos sonoros que expresan suspiros, risas, bostezos, lloros, gritos, etc. En el guion se reconocen porque son marcados con una letra G mayúscula entre paréntesis (G) o la abreviatura REAC (REAC). Por lo general, los diferenciadores no son agregados en el guion original, por lo que el traductor debe extraerlos directamente del discurso audiovisual.

Ahora bien, los gestos humanos no son las únicas instrucciones representadas en el guion por medio de abreviaturas. También existen los siguientes (no empleadas así en todas las empresas):

²² Frederic Chaume, *Cine y traducción*, p. 95.

²³ Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 36. En la sala se solía reunir el elenco para realizar el doblaje; sin embargo, en la actualidad y de acuerdo con Salvador Nájjar en su libro *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, la grabación de las pistas se hace de manera individual.

<i>Símbolo</i>	<i>Descripción/Indicación</i>
OFF	Intervención de un personaje cuando no aparece en escena.
ON	Intervención de un personaje cuando aparece en escena.
DE	Aparece el personaje en pantalla pero de espaldas.
DC	Intervención del personaje pero se encuentra de costado o de lado.
SB	Interviene el personaje pero no se le ve la boca, por ejemplo, cuando se tiene un plano detalle de alguna parte de su cuerpo.
PIS	Marca el principio de la frase del personaje.
R	Marca las risas.
G / REAC	Marca cualquier gesto humano.
AD LIB	Indica los diálogos de ambiente, no tienen trascendencia en la historia.
CP	Indica cambio de plano.
A	El personaje empieza a hablar antes que el original para aprovechar las respiraciones o gestos del original y poder emitir líneas más largas, como si éste ya estuviera hablando.
IE	Inicio de efecto de sonido.
FE	Fin del efecto de sonido.
AMB	Sonido ambiente (escuela, oficina, calle, etc.).
TAP	Personaje viste o lleva puesto un objeto que le cubre la boca (pañuelo, mascarada, ramo de flores, etc.)
S	En la versión original hay una pausa que no será respetada en el doblaje por cuestiones de ajuste.
SS	Sin sonido. El personaje mueve la boca pero no emite algún sonido.
ATT	El personaje habla a través del teléfono.

ATR	El personaje habla a través de la radio.
ATTv	El personaje habla a través de la televisión.
REVER	El técnico de sonido debe reforzar esa frase.
OVER	Varios personajes hablan al mismo tiempo.

Por otro lado, al igual que los planos de la imagen, existen los planos sonoros, los cuales justamente corresponden a los primeros. Los planos de audio son los siguientes:

- **Primerísimo primer plano:** el mensaje se emite con un volumen muy bajo de voz, como en el caso de un susurro.
- **Primer plano:** se utiliza el volumen de una conversación normal, cotidiana.
- **Plano exclamativo:** refiere a los gritos o lamentaciones. El técnico debe ser cuidadoso para evitar saturaciones sonoras.
- **Plano de fondo:** impregna la idea de lejanía.
- **Plano en movimiento:** responde a los movimientos reflejados en la pantalla.

Una toma en el primerísimo y primer plano representa un verdadero reto tanto para el actor de doblaje, como para el traductor y ajustador, pues se busca una sincronía perfecta ya que en éstos sí se distinguen los detalles y con ellos los posibles errores cometidos por el equipo de traducción.

Este ejercicio requiere creatividad, parecida a la que se requiere en la confección de una rima, y el traductor debe mantener la impresión de verosimilitud haciendo encajar las vocales abiertas y las consonantes bilabiales en aquellos instantes en que el personaje de pantalla que se encuentra en primer o primerísimo plano abre visiblemente la boca o cierra los labios, para pronunciar una vocal o una consonante bilabial, respectivamente.²⁴

Finalmente, es preciso decir que el doblaje no siempre será la mejor modalidad de traducción audiovisual para todos los productos. Por ejemplo, por su exigencia de

²⁴ Frederic Chaume, *op. cit.*, p. 257.

inmediatez, los géneros informativos demandan la subtitulación, ya que tomaría demasiado tiempo doblar una noticia, así que cuando se logre quizá ésta ya deje de ser noticia o adquirió nuevas aristas. Un ejemplo más es el de la transmisión de los conciertos, pues lo que se busca es apreciar la voz del cantante original.

1.2 Primeros pasos del doblaje

Una imagen y un movimiento; no se pronuncian palabras. El mensaje llega a toda la audiencia; no se requiere expresión oral alguna. Termina la función y el público se retira. Pero un día ocurrió lo que en la Torre de Babel: el desentendimiento se hizo partícipe, ya que la lengua fue pronunciada en las cintas cinematográficas; ahora, ¿quién entiende eso?, ¿quién puede leer tan rápido y en otra lengua? Tiempo después los asistentes reciben el doblaje como el arma que abre paso al entendimiento.

Antes de la existencia del doblaje y la completa subtitulación de una película, esta última pertenecía al cine mudo, es decir, un cine sin un lenguaje verbal pronunciado –ya que no tardó en ser acompañado por pequeñas composiciones musicales–. Con el paso del tiempo se hizo partícipe la figura del *explicador*. Éste era el encargado de contar el filme a las personas que no podían leer los rótulos explicativos; debía ser capaz de improvisar, ser ameno en su relato, crear diferentes timbres de voz para que el público distinguiera a los personajes y debía contar con un amplio bagaje cultural.

El cometido del explicador consistió, principalmente, en narrar lo que sucedía en la pantalla con la gracia suficiente para no aburrir a la audiencia.

El explicador era una persona que poseía una gran facilidad de la palabra y poder de convicción. Algunos se ayudaban mediante un puntero con el que señalaba las figuras a medida que iban apareciendo en la pantalla.²⁵

No obstante, y de acuerdo con Salvador Nájjar en su libro *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, la mayoría de los pioneros del cine, incluso los hermanos Lumière –Auguste y Louis–, incluían voces humanas en sus cintas. Por ejemplo, Georges Méliès (1861-1938) mandaba a los actores detrás de la pantalla a leer un texto, buscando la coincidencia entre sus voces y los labios de

²⁵ Alejandro Ávila, *La historia del doblaje cinematográfico*, p. 50.

los personajes; se trataba de un suceso en vivo, al cual se le llamó cine parlante y es el precursor del actual doblaje.

Por su parte, el productor y director catalán Fructuoso Gelabert también buscó agregar en vivo las voces de los actores presentados en la cinta. Para ello, colocó un largo espejo debajo de la pantalla y detrás de éste se encontraban los actores, los cuales podían observar lo que ocurría e irlo narrando; por supuesto, dicho espejo era invisible para el público.

Así fue como poco a poco se intentó incluir el lenguaje verbal en los filmes. Sin embargo, también se inventaron diversos aparatos con los que se buscaba el mismo propósito.

En 1877 –antes de los explicadores en España– surgió el *Kinesiographe* (kinesiógrafo), “una temprana combinación de un fonógrafo (precursor del tocadiscos) con una banda de papel sobre la cual estaban montadas las imágenes fotográficas”²⁶.

Ya para 1912, Louis Gaumont empezó a utilizar el *Chronophone* (cronófono), es decir, “la sincronización de un disco de fonógrafo con la proyección de una película”²⁷. Con éste presentaba cintas con breves temas musicales o escenas de ópera.

No obstante, se reconoce al *Vitaphone* (vitafónico) como la culminación de esta serie de inventos, el cual había sido desarrollado por Warner Brothers; básicamente consistía en la sincronización de discos con la proyección de imágenes. Entonces, el 6 de agosto de 1926, se presentó en Nueva York la película *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland e interpretada por John Barrymore y Mary Astor; a pesar de que no presentaba diálogos, se le incorporó música y efectos sonoros mediante el vitafónico, los cuales estaban en perfecta coordinación y desde la banda de la película.

²⁶ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, p. 43.

²⁷ Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, p. 11.

Como respuesta al vitafónico, la firma Fox presentó en mayo de 1927, en el sistema *Movietone*, la película *Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*, de Frank Borzage). Pero la Warner Brothers no se quedó cruzada de brazos y en octubre de 1927 dio a conocer el filme *The jazz singer* (*El cantante de jazz*) de Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson. Prácticamente seguía perteneciendo al cine mudo, con algunos acompañamientos musicales e intertítulos, pero en este caso ya se pudieron integrar escenas en las que Jolson cantaba, así como pequeños fragmentos hablados como cuando el protagonista se dirige al público y dice: “¡Esperen un momento! Todavía no han oído nada. Escuchen ahora”. Con *El cantante de jazz* se reconoce el inicio de los *part-talkies*, es decir, la película parcialmente hablada.

Warner continuó progresando y, en julio de 1928, nuevamente consiguió un fuerte éxito con el filme *The lights of New York*, de Bryan Foy. Se trató del primer filme totalmente hablado, aunque “esta película pasó sin pena ni gloria y tuvo escasa difusión extranjera”²⁸.

Por su parte, el personal de la productora Paramount logró grabar la sincronización entre las voces de los actores y los labios de los protagonistas, en la película *The flyer*, hecho que es reconocido como el primer doblaje, que se hizo en alemán en 1928.

Mientras tanto en Europa, fue en Alemania donde se consiguieron los logros en la sonorización del cine. Así pues,

Las firmas Siemens y AEG (Allegemeine Electricitats-Gesellschaft), líderes en el mercado de la telefonía y la industria electrónica alemanas, habían creado la firma Klang Film. Hacia 1929 ambos corporativos se fusionaron, dando origen a la firma *Tobis-Klang Film* que en aquel mismo año presentó el sistema sonoro con dicho nombre y compatible además con los sistemas estadounidenses *Movietone* y *Photophone*.²⁹

Por lo que, de acuerdo con Peredo, se inició una “guerra de patentes” entre las firmas alemanas y las estadounidenses. El conflicto concluyó en junio de 1930, en

²⁸ Alejandro Ávila, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p. 46.

París, donde se firmó el *Tratado de paz del cine sonoro*. En éste se acordó que las películas podían ser filmadas y proyectadas con cualquiera de las patentes que formaban parte del tratado. Además se realizó una división del mercado mundial, por lo que a *Tobis Klang Film* le correspondían los siguientes territorios: Alemania, Austria, Suiza, Holanda (y sus colonias), los países balcánicos y los escandinavos. Para los estadounidenses, además de su país les pertenecía Canadá, Italia, Australia y la Unión Soviética. “El resto del mundo se consideró mercado abierto a la competencia”³⁰.

Ahora bien, una vez surgidos y patentados los diversos inventos para sonorizar el cine, poco a poco se logró incluir diálogos en las cintas. No obstante, esto limitó el entendimiento del mensaje, ya que grandes productoras como las estadounidenses creaban sus materiales en inglés, pero ya no era el mismo recibimiento de éstos a nivel mundial, pues no todas las audiencias hablaban una sola lengua (a diferencia del lenguaje no verbal, que es universal).

Entonces Hollywood comenzó a perder audiencia y sus utilidades, desde luego, bajaron, por lo que, si quería recuperar su mercado extranjero, tenía que grabar sus películas en diferentes idiomas. Así fue como llegaron las filmaciones simultáneas: en éstas se grababan las escenas en un primer idioma y aprovechando el decorado se volvía a grabar la misma escena pero ahora con actores de diferentes nacionalidades, pues la intención era difundir un solo mensaje en diversas lenguas. Sin embargo, fue una idea onerosa.

Además de las bajas financieras, el intento de pronunciar un mismo diálogo en diferentes idiomas y frente a las cámaras trajo consigo la coexistencia de una variedad de acentos. Era fácil distinguir cuando hablaba un argentino, un cubano o un chileno.

De modo que de pronto se tenía una escena donde se encontraba una familia con el padre cubano, la madre argentina, un hijo chileno y el otro colombiano, lo cual

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

causaba poca credibilidad en la historia y “ruido” en los oídos del público. Además, los modismos de Cuba no eran los mismos que los de México, por ejemplo.

Así que el doblaje de los actores estadounidenses realizado con voces en español no rindió los frutos esperados. Luis Reyes de la Maza lo confirma:

Como ninguno de los directores o productores de Hollywood entendía el castellano, no se dieron cuenta que uno de los “dobladores” era argentino, otro español, otro mexicano, otro cubano, y la mezcolanza de acentos resultó tan grotesca, que los públicos todos de España y de América Latina rechazaron la película con indignación.³¹

Por otro lado, el doblaje en el cine fue utilizado por varios gobiernos como un arma para manipular. Con la técnica de traducción audiovisual se evitaba escuchar la proyección original y con ello el discurso real, es decir, se podían cambiar u ocultar algunos aspectos históricos, económicos o sociales ocurridos en esos momentos. En España, durante la dictadura de Francisco Franco, y más específicamente el 23 de abril de 1941, se consolidó la Orden Franquista, que obligaba doblar al español toda cinta extranjera (aunque estuviera originalmente en español).

A veces eran tan forzadas las situaciones de doblaje que, para seguir divulgando “la moral y las buenas costumbres”, se hacían cambios muy severos en los diálogos originales y, en ocasiones, caían en la total ironía o carecían de sentido, como fue el caso de la película *Mogambo* donde:

Para justificar la atracción de Linda (Grace Kelly), que interpretaba a una mujer casada, hacia el cazador Marswell (Clark Gable), el censor alteró los guiones de doblaje convirtiendo la relación de Linda y su marido en la de hermanos. El *inteligente* censor no advirtió que, en su celo por no mostrar el adulterio, había convertido la relación en un claro incesto. Cosas de la censura.³²

1.3 Historia del doblaje en México

Fue en el Distrito Federal, en el entresuelo de la droguería Plateros, el 27 de agosto de 1862, cuando se dio la primera “función” para el público en general con el cinematógrafo. En 1862 fueron enviados los representantes de los hermanos

³¹ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 23.

³² Alejandro Ávila, *El doblaje*, p. 46.

Lumière –C. J. Bon Bernard y Gabriel Vayre– para mostrar su invento en México, pues 13 días antes se había hecho una presentación para los grupos científicos de la época. Esto, de acuerdo con la información recabada por Aurelio de los Reyes en su libro *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*.

Las “funciones” se conformaban de una serie de vistas, que, proyectadas en conjunto y en sus inicios iban de uno a tres minutos –durante la Revolución Mexicana hubo vistas que duraban hasta tres horas–; por lo general se traba de un cúmulo de escenas de la vida cotidiana de los mexicanos. Las vistas “carecían de argumento, eran escenas fugaces que semejaban pinturas o grabados a una tinta al ser proyectadas en la pantalla”³³.

Pero gran parte de las vistas le ayudaron a Porfirio Díaz³⁴ a incrementar su fama; por ejemplo, se le mostraba montando a caballo por Chapultepec. “El cine resultó un excelente medio para aumentar la popularidad del general Díaz”³⁵. “El presidente de la República resultaba un atractivo seguro para la asistencia al cinematógrafo”³⁶.

Ya para junio de 1912 llegó a México el Cronophone de Gaumont. No lo dio a conocer el propio inventor, sino algunos de sus asistentes. Era la “sincronización de un disco de fonógrafo con la proyección de una película”³⁷. Se trataba del primer intento para mostrar a los mexicanos, en el Teatro Colón –centro del ahora Distrito Federal–, una cinta acompañada de sonidos. Esa primera función, sin embargo, no fue una proyección exitosa, pues “el público asistió asombrado al principio y furioso al poco tiempo, [debido] a una serie de ruidos espantosos que nada tenían en común con lo que se veía en la pantalla”³⁸.

El 26 de abril de 1929 se anunció –también en el Distrito Federal– la primera cinta sonorizada: *Submarino*. Fue estrenada en el Teatro Imperial:

³³ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, p. 36.

³⁴ Sus periodos presidenciales abarcaron desde 1876 hasta 1910.

³⁵ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, p. 152.

³⁶ *Ibid.*, p. 153.

³⁷ Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, p. 11.

³⁸ *Idem*.

los actores no emitían palabra alguna, pero podían escucharse claramente, o casi, el ruido de las olas, las sirenas de los barcos, el lejano cántico de un grupo de marineros y los ruidos metálicos de un submarino que se iba al fondo con su tripulación.³⁹

Sin embargo, “la primera cinta hablada estrenada en la capital de la República Mexicana fue *La última canción –The singing fool–*, protagonizada también como *El cantante de jazz*, por Al Jolson⁴⁰. Esta cinta se dio a conocer el 23 de mayo de 1929 en el Cine Olimpia. Por tanto, *El cantante de jazz* fue la primera película semi-hablada en Estados Unidos, pero la segunda en México.

Así, México inició su cine hablado (en español) con películas como *Abismo y Más fuerte que el deber* (1930), grabadas con el sistema del vitáfono –sustentado en discos sincronizados con la proyección de la imagen– y *Santa* (1931). Esta última también tiene diálogos como las anteriores, pero fue considerada la primera película –en nuestro país– que contenía el sonido filmado en el propio celuloide, no en un disco. *Santa* fue dirigida por el español Antonio Moreno; se estrenó en el cine Palacio de la ciudad de México. Ya contaba con una versión no dialogada de 1918.

Una vez incorporados los diálogos a las cintas comenzó el problema del entendimiento lingüístico, por lo que la primera película doblada al castellano que llegó a México fue *Broadway Melody* (1929), seguida de *Río Rita* (1929) y *Shanghai Lady* (1947). El doblaje se hizo necesario para comprender el mensaje cinematográfico, pero también para combatir lo que sería llamada la “invasión pacífica” de los estadounidenses hacia los países latinoamericanos, ya que se creyó que

Si todas las películas iban a ser realizadas en el idioma inglés, el público latinoamericano por fuerza tendría que aprender dicha lengua si quería divertirse, y al cabo de unos cuantos años el castellano sería olvidado y pasaría a la categoría de las lenguas muertas.⁴¹

Se creía que la “invasión pacífica” también estaba presente en los letreros de las cintas no habladas, pues éstos se encontraban en inglés, así que se pidió su

³⁹ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 14

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

prohibición. “Al fin el presidente de la República, don Emilio Portes Gil, ordenó que los letreros en otros idiomas desaparecieran”⁴².

En su libro *El cine sonoro en México*, Reyes de la Maza retoma un comunicado que se publicó en el periódico *El Universal* el 8 de junio de 1929:

Se suprimirá la lectura en idioma extranjero de las películas. El Departamento del Distrito proporcionó ayer tarde a los representantes de los periódicos el siguiente boletín:

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. La anterior resolución fue tomada después de un estudio hecho por las oficinas correspondientes, y se acordó que la disposición entre en vigor desde el mes de septiembre porque las empresas importadoras de películas tienen en México cintas en existencia con capacidad hasta la última semana de agosto.⁴³

Durante el periodo de 1930 a 1940 se estrenaron un total de 91 películas estadounidenses en México. *Sombras de gloria* fue el primer filme estadounidense creado en nuestra lengua. Se estrenó primero, el 25 de enero de 1930, en el Fox-Criterion Theatre, de Los Ángeles, California, y, después, el 30 de enero del mismo año, se exhibió en el cine Olimpia de la ciudad de México. Otras cintas en la misma situación fueron *La rosa de fuego* (1930), de W. L. Griffith, para Tom White Productions, y *El jugador de golf* (*All teed up*, 1930), de Edgard Kennedy, para Hal Roach (MGM).

El presidente Ávila Camacho (1940-1946) “mantuvo la prohibición de doblar los filmes extranjeros al idioma español, con la finalidad de proteger el consumo doméstico del cine nacional”⁴⁴, la cual había sido propuesta anteriormente con el presidente Lázaro Cárdenas.

Por esta razón, Hollywood insistía en continuar con el doblaje de sus producciones al español. Los actores de cine organizaron una asamblea general el 30 de mayo

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁴ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, p. 137.

de 1944, donde se estableció que ningún actor debía ayudar, con sus voces, en el entendimiento de las cintas extranjeras; quien violara este acuerdo no tendría empleo en ninguna cinta nacional a su regreso a México.

No obstante,

el 31 de mayo de 1944, la prensa de espectáculos daba a conocer la noticia de que actrices como Milisa Sierra, Carmen Montejo e Isabela Corona, entre otros artistas de cine, se hallaban listos para volar a Nueva York y participar en el doblaje de los filmes hollywoodenses. El actor David Silva había sido contratado para que reclutara a actores y actrices capaces de doblar a las superestrellas del cine estadounidense.⁴⁵

Ahora bien, los primeros intentos de lo que después sería el doblaje en México, “registrados en disco o luego filmados en sistema óptico, fueron ejecutados por actores de cine que, indebidamente dicho, se doblaban a sí mismos”⁴⁶ (pues no había un cambio de lengua). Estas grabaciones podían ser de dos formas: “Si se realizaban antes de la filmación, servían de pre-sonorización o play-back, y si se hacían después del rodaje, se les llamaba reposición de diálogos o post sincronización”⁴⁷.

Pero los intentos más sólidos de doblaje, es decir, donde sí se presentaban cambios de una lengua a otra, iniciaron con “las voces educadas de los actores de la radio”⁴⁸: se pensaban como la mejor opción dramática. Después se optó por los actores de teatro, con “los que se logró la mejor respuesta actoral y una época de oro para el doblaje de producciones extranjeras”⁴⁹.

Una de las estrellas del doblaje en México fue el locutor Guillermo (*El Chato*) Portillo Acosta (1918-2004). Fue reconocido como una de las voces destacadas de la emisora XEW y de los inicios del doblaje. *El Chato* dobló la voz de Clayton Moore, en *El llanero solitario* (1952-1957) y a Bela Lugosi, como el *Conde Drácula* (1931).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

⁴⁶ Salvador Nájjar. *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, p. 168.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁹ *Idem.*

Otro actor mexicano del doblaje de aquella época fue Don Pedro de Aguillón García –nació en el estado de Nuevo León en 1915 y llegó a la capital del país en noviembre de 1942–; trabajó varios años en las radionovelas y programas cómicos como “*La casa de huéspedes de la Marquesa* y *Sonrisa Colgate* del actor y escritor Panzón Panseco”⁵⁰.

Entre muchísimos otros personajes, dio la voz a San Pedro, en la película *Quo vadis?* (1951), a Cisco Kid (1953), al Capitán, de la serie *La isla de Guilligan* (1964-1967), a Santiago Corleone, en el filme *El Padrino* (1972), a Caifás, en *Jesús de Nazaret* (1981) y al General Phillip, en la cinta *Depredador* (1987).⁵¹

Con el avance del desarrollo del doblaje en México, se fueron creando espacios para realizar esta actividad. Uno de los personajes importantes en el rango fue el ingeniero Enrique Rodríguez Ruelas, quien fue dueño y por lo tanto presidente vitalicio de las siguientes compañías de posproducción y doblaje de voz: Estudios Sonoros Mexicanos, Sonomex Doblajes y Sonomex Hollywood Division. Esta última fue la primera empresa mexicana de doblaje en Estados Unidos, inaugurada en el mes de enero de 1977; tiempo después, y debido a la salida de uno de sus principales socios, cambió su nombre a ESM (Estudios Sonoros Mexicanos) Hollywood División.

Así pues, poco a poco el doblaje fue ganado terreno e incluso pasó a la pantalla chica. Las versiones simultáneas, en las que se aprovechaban los mismos recursos técnicos y escenográficos, donde sólo había cambios de actores y con ello de lengua, se utilizaron en junio de 1994 con la telenovela *El imperio de cristal*, un proyecto de Emilio Azcárraga Milmo –en su empresa Televisa México–; por ello llegaron actores estadounidenses con su propia producción. Las grabaciones en español se hacía por las mañanas y por las tardes se hacían en inglés.

Por último, cabe recordar que actualmente, con la llegada de la Internet, existe una práctica de doblaje de voz hecha en la red. Recibe su nombre en inglés: *fandub* (*fan dubbed*). Se traduce al español como “doblado por aficionados”, pues se trata de doblajes realizados por personas no profesionales –aunque cada vez se

⁵⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁵¹ *Idem.*

integran tanto estudiantes como actores de doblaje—. Dicha técnica nació en Alemania en 1994. Llegó a Latinoamérica en 2001, principalmente a México, Brasil y Chile; son los aficionados al *anime* japonés quienes lo practican con más frecuencia.

También existe el *gag-dub*, o doblaje en broma, en el que los aficionados interpretan diálogos pretendidamente más graciosos que los originales. Se trata de un doblaje alternativo, al modo de parodia.

1.4 El doblaje de voz de las películas animadas en México

A diferencia del resto del doblaje hecho en México, las películas de dibujos animados no tuvieron problema ni en su elaboración ni en su exhibición. Son las cintas que más se prestan para este tipo de traducción audiovisual. En muchas ocasiones las historias de los dibujos animados no sólo van dirigidas a los niños, pues durante la traducción —y por cuestiones de mercado— también se piensa en sus padres, ya que serán ellos los que lleven al cine o compren un DVD a sus hijos.

Por ejemplo, en una escena de la película *La era de hielo 3* (2009), que corresponde al min. 38, seg. 38, cuando Diego (el tigre dientes de sable) y Manny (el mamut) se quedan solos dentro de una enorme planta carnívora, surge el siguiente diálogo entre ambos:

Diego: Siento cositas.

Manny: No me digas eso cuando estamos tan juntos.

Diego: No esa clase de ¡cositas!

Evidentemente ese diálogo contiene doble sentido y está dirigido a los padres que acompañan a sus hijos a ver la película.

Sin embargo, el verdadero público meta de estos doblajes son los infantes, puesto que a ellos se les dificultaría la lectura rápida y atenta de subtítulos, sobre todo por el tiempo que dura la película. No sería un ejercicio fácil porque se distraerían con las imágenes y sonidos: no estarían realmente concentrados en seguir los subtítulos. Además se trata de un lenguaje audiovisual, es decir, no sólo se debe prestar atención a las palabras, sino también a las imágenes, y, mientras terminan

de leer un subtítulo, ya hubo un cambio de escena. Hay, asimismo, niños que aún no saben leer.

Por ello, el doblaje de voz de dibujos animados encuentra gran productividad en la industria cinematográfica. Incluso algunos doblajes en español son calificados como de mejor calidad que las versiones originales.

Antes de continuar, es necesario aclarar que de acuerdo con el autor Salvador Nájjar, los dibujos animados no son los que propiamente se doblan, ya que no son sujetos vivos que hablan por su cuenta, es decir, no son capaces de articular palabras o memorizar guiones, por lo que no se debe decir “se dobló a Blanca Nieves” o “se dobla a Sid”. Por ello, a lo largo de esta investigación, hablaré del *doblaje de voz*, con lo cual referiré a que son justamente las voces –o sea las que hacen los actores o seres humanos– las que son dobladas.

El doblaje de voz de las películas animadas en México inició con los trabajos realizados por Edmundo Santos Adán (1902-1977) para la empresa Walt Disney: el primero fue a principios de los años 40 con las canciones del filme *Pinocho* –lo cual se detallará más adelante–. Pero antes, es necesario mencionar que fue esta compañía la que le dio vida a los dibujos animados en la pantalla grande, pues a inicios de los años treinta, se presentaban cortos de éstos antes de las películas de actores humanos.

De acuerdo con la información recopilada por Luis Alberto Iglesias Gómez en su tesis doctoral titulada *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, fue el cortometraje de *Los tres cerditos* (1933) el primer doblaje de voz al español de dibujos animados, el cual, es el más antiguo que se conserva en España⁵².

Blanca Nieves y los siete enanos fue la primera película, es decir, el primer largometraje de dibujos animados que se dobló al español. El investigador mexicano Miguel Navarro aclaró en www.doblajedisney.com que dicho proceso se

⁵² Cf., Luis Alberto Iglesias Gómez, *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, p. 42, URL: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI_Iglesias_Gomez_LA_Los_doblajes_en_espanol.pdf

llevó a cabo en Los Ángeles, Estados Unidos, pues se pensaba que este doblaje era argentino. De acuerdo con Luis Alberto Iglesias Gómez, el 21 de diciembre de 1937 se estrenó la versión original (en inglés) de esta cinta; mientras que el doblaje en español llegaría no hasta el 23 de mayo de 1938.

Ahora bien, en el doblaje de animación se distinguen dos grupos:

- **Caricaturas.** Con frecuencia se encuentran personajes estereotipados, lo cual se refleja en su voz. Por ejemplo, aquellos que viven en lugares pobres hablarán con un tono “de barrio” y los ricos tendrán un tono menos popular. Los timbres de dichos personajes con frecuencia son exagerados o ridículos para conseguir la risa de la audiencia. Su personalidad suele ser extremista: el bueno es en exceso bueno, y el malo, muy malo.
- **Dibujos humanizados.** Los personajes tienen voces y timbres normales. Sus interpretaciones no contienen tonalidades forzadas.

Generalmente, el modo de hablar de cada personaje es uno de los principales elementos que lo dotan de personalidad, y se conforma por los siguientes aspectos:

- Rasgos de pronunciación concretos asociados a una región o a una nacionalidad (lo que comúnmente se conoce como “acento”) o propios de determinada clase social o comunidad de hablantes.
- Modismos, giros y expresiones asociados con un grupo social o profesional determinado o con una comunidad de hablantes ubicada en una zona lingüística específica.
- El recurso a un vocabulario asociado a registros altos, o coloquiales, o bajos y vulgares. También el uso de jergas especializadas o sectoriales (vinculadas a un grupo social a una franja de edad determinada, etc.).
- Un registro de lengua determinado (elevado, coloquial, vulgar).
- Un tono característico (solemne, irónico...).
- Un habla defectuosa y agramatical, signo de incultura, pobre educación o extranjería.⁵³

La suma de todos estos rasgos o de algunos, así como la medida en la que aparecen en cada uno de los diálogos del personaje, irán conformando su idiolecto.

⁵³ Luis Alberto Iglesias Gómez, *op. cit.*, p. 60.

Cuando el público lo escuche hablar con sus propias características, lo encasillará en un grupo social determinado o en una región geográfica, es decir, le atribuirá aspectos comunes a su personalidad, los cuales, en la mayoría de los casos, nacen de los estereotipos.

Por fortuna, “es una práctica normal que los guiones originales de este tipo de producto contengan frases cortas con un lenguaje sencillo, lo que favorece también la labor de sincronización, traducción y ajuste”⁵⁴. Sin embargo, no por ello es más sencillo doblar dibujos animados: la creatividad para darle vida a un personaje irreal no la tiene cualquiera.

La creatividad es un elemento indispensable para inventar diversas voces, incluso las de los personajes que en “la vida real” no hablan, como pueden ser los animales, frutas, verduras u otros. Pero en esta actividad se requiere aún más del talento y sobre todo de la creatividad de los actores “para crearle voz y personalidad al ‘muñequito’, dar a la caricatura ese toque mágico; encontrar los chistes apropiados que se amolden a nuestra cultura”.⁵⁵

Así lo confirma, en entrevista, el actor de doblaje Ismael Castro Moreno⁵⁶: “El trabajo que más se me ha dificultado es grabar la voz para el elfo doméstico Dobby, porque no es ni caricatura, ni ser humano. Tenía que darle vida a una vida diferente y al mismo tiempo transmitir la humildad que lo caracteriza”.

Por su parte el profesor, actor de doblaje y locutor Juan Alfonso Carralero Campos⁵⁷ afirma, acerca del doblaje de voz, que no se trata sólo de crear por crear: “No es que hagas voces, es que tú te sientas el personaje para que salga la voz. Ése es el secreto de todo esto”.

⁵⁴ Alejandro Ávila, *El doblaje*, p. 110.

⁵⁵ Lovegami Santini, *Manual de locución y doblaje de voz*, p. 26.

⁵⁶ Entre otros trabajos, Ismael Castro Moreno, ha prestado su voz para doblar los diálogos del elfo doméstico, Dobby, en las películas *Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 1* (2010), así como *Harry Potter y la cámara secreta* (2002); y al señor Ping, en la cinta *Kung fu panda* (2008), es decir, el ganso imperial, padre de Po (panda gigante y personaje principal).

⁵⁷ Juan Alfonso Carralero Campos ha doblado la voz de Will Smith en varias de las películas donde éste actuó, así como la serie de televisión: El príncipe del rap en Bel Air. También ha doblado actores como Eddie Murphy y John Travolta. Actualmente continúa doblando, es locutor y profesor en la escuela de *Allegro*, la cual está a cargo de la actriz y directora mexicana de doblaje Lovegami (Love) Santini.

No obstante, de acuerdo con Carralero Campos, a veces se afecta la creatividad del actor de doblaje, ya que:

Últimamente se está pidiendo que las voces en español sean idénticas a las que son en inglés, no nos dejan crear. Antes para doblar *Los picapiedra*, los mexicanos inventaban las voces, no tenían que ser exactamente igual a las estadounidenses, eso influía a que tuviera éxito la serie en español.

Ocurrió lo mismo con Don gato y su pandilla, ninguna voz se parece a las que se hicieron en Estados Unidos, todas son inventadas y creadas por mexicanos. Hay un gato yucateco, uno tartamudo, etc. eso generó el éxito. En Estados Unidos sólo se hicieron 26 capítulos y aquí como 400. Vemos y... vemos los capítulos y ¡nos encantan!⁵⁸

Para que el doblaje parezca que sea la banda sonora original, Carralero Campos aclara que el actor debe sentirse cómodo para pensar y hablar como el personaje en pantalla; los aspectos técnicos son cuestiones del director:

Por ejemplo, cuando doblo a Roger Rabbit, no me fijo si hizo una vocal abierta o cerrada, si hizo pausa o no: simplemente me dejo llevar por el personaje y después el director me va a indicar sus observaciones (como las pausas). Mi misión como actor es clavarme en el personaje y el director ya me irá guiando sobre cómo decir mis frases.

Yo me preocupo por la actuación y el director por mi ritmo. Él no corta mi creatividad porque me está ayudando técnicamente y no histriónicamente.

Carralero también reconoce que doblar voces para después incorporarlas a los dibujos animados es, en parte, cuestión de virtud:

Hay actores o actrices que pueden prestar su voz para algún dibujo animado, pero otros no pueden hacerlo porque sólo tienen su voz y no saben jugar con ella. No es que sea bueno o malo, simplemente no tiene esa virtud. Por ejemplo, hay gente que juega fútbol y es defensa pero no puede ser portero, y viceversa; es decir, hay gente para todo.

Si bien es cierto que el doblaje es, para muchos, una actividad artística, no hay que perder de vista que nació para rescatar el negocio cinematográfico de Hollywood. Por ello, se han buscado estrategias para sobrevivir en el mercado, como el

⁵⁸ En el caso de Estados Unidos, la creatividad de los actores que prestan su voz no se ve tan limitada, pues primero se graban los diálogos y después se acopla el dibujo animado. En el caso de México ocurre lo contrario, ya que los trabajos ya vienen terminados: sólo es cuestión de cambiar el idioma.

llamado *star system*, que consiste en utilizar las voces de los actores o cantantes famosos por su imagen, los cuales son nombrados *star talent*. Con ello se pretende ayudar a la popularidad de la cinta y, por su puesto, a la del personaje doblado.

Actualmente, ese mismo recurso ha sido retomado y tecnificado por el Departamento de Comercialización de la empresa Disney, como un atractivo más de taquilla, ya que los personajes de caricaturas difícilmente cuentan con un público que los siga, como sucede con algunos actores reconocidos como estrellas.⁵⁹

Un ejemplo del *modus operandi* del *star system* fue la contratación de Ricky Martin para prestar su voz al personaje de Hércules en la película del mismo nombre (1997). En un principio se pensó que el famoso sólo interpretaría las canciones de la película, pero por cuestiones de mercadotecnia se eligió para que le diera voz durante toda la cinta. Este trabajo fue hecho en México.

Otro ejemplo es el de Antonio Banderas, quien prestó su voz para el personaje del Gato con Botas en las películas *Shrek 2* (2004), *Shrek tercero* (2007), *Shrek ogro risa la Navidad* (2007), *Shrek para siempre* (2010), *La Shrektacular Navidad de Burro* (2010), *El gato con botas* (2011) y *Gato con botas: los 3 diablos* (2012).

Eugenio González Derbez prestó su voz para el personaje de Burro en *Shrek* (2001), *Shrek 2* (2004), *Shrek tercero* (2007), *Shrek ogro risa la navidad* (2007), *Shrek para siempre* (2010), *La Shrektacular navidad de burro* (2010), *La Shrektacular navidad de burro* (2010). Estos trabajos también fueron hechos en México.⁶⁰

El actor de doblaje, Castro Moreno, no está de acuerdo con la existencia del *star talent* y comenta:

Las productoras están muy equivocadas al creer que porque el doblaje lo hizo Eugenio Derbez, Omar Chaparro, Belinda, Angélica Vale, etc., y no tengo nada en contra de ellos, los niños verán la película. No es cierto: los niños van a ver al dibujo animado. Hay actores que tenemos más talento porque ellos no se dedican a esto, no es su carrera. Además cobran como los dioses y lo peor es que a ellos sí se lo pagan.

⁵⁹ Salvador Nájjar, *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, p. 147.

⁶⁰ Los años aquí mencionados se refieren al estreno de la versión original y no a los del doblaje en español.

El doblaje es una de las técnicas más difíciles, merece respeto. Entonces, no veo por qué deban de utilizar a los *start talent*. Hay gente talentosa, compañeros que pudieron doblar a Po –el personaje principal– de *Kung fu panda* en un día o día y medio cuando mucho, en cambio Omar Chaparro tardó más tiempo porque tenía grabación o tardaba en comprender la técnica, y es normal, ya que a eso no se dedica; por lo que el trabajo de doblaje tarda semanas. Creo que al cliente no le conviene; sin embargo, sigue contratando gente famosa.

Uno de los actores que sufrió las consecuencias del *star talent* fue el chileno Sandro Eduardo Larenas Pino, el cual prestó su voz para doblar los diálogos del famoso gato *Garfield* en las series de televisión *Garfield y sus amigos* (1988-1994) y *El show de Garfield* (2009). Larenas era la voz oficial del personaje; sin embargo, para *Garfield. La película* (2004), fue sustituido por el conductor Adrián Uribe, mejor conocido como *El Vítor*.

La razón que se le dio al chileno, desde la empresa *Fox México*, fue que la voz de un mexicano atraía más público; pero no se elegía a cualquier mexicano sino a uno ya famoso –el hecho de que se considere buen o mal comediante no le quita que sea reconocido por un numeroso público–; por ello, es evidente que el cambio de voz fue una cuestión de mercado⁶¹.

Ahora bien, al margen del *start system* uno los actores destacados de la industria del doblaje de dibujos animados en México fue Edmundo Santos, quien nació en el estado de Coahuila. De acuerdo con Salvador Nájar en su libro *Doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, Santos inició su carrera como representante de Walt Disney en nuestro país después de que en 1941 hizo una fuerte crítica, en el programa de radio *El sartén y la cucaracha*, en Tijuana, Baja California, a las faltas de la rima, métrica y traducción de las letras de las canciones de las películas animadas de Walt Disney, en especial de la película *Pinocho* (1940).

Ante ese suceso fue citado en California, Estados Unidos, por el mismísimo Walter Disney para colaborar en el doblaje de sus películas al español, particularmente en

⁶¹ Este hecho es relatado por Sandro Larenas Pino en un video titulado: La verdad de Garfield. Dirección URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Y9Rr7a475E0>

las canciones –iniciando con las canciones de *Pinocho*⁶²–. Tiempo después, Edmundo Santos –también conocido como *Mundo*– prestó su voz a varios personajes como Pancho Pistolas, en *Los tres caballeros* (1944).

Así, con Santos como puente entre Walt Disney y México, nuestro país tuvo gran participación en los doblajes de dicha empresa. Una de las hijas de *Mundo*, Alicia Diana Santos –entonces adolescente–, prestó su voz para darle vida en español a Mowgli, mientras que Germán Genaro Cipriano Valdés Castillo (*Tin Tan*) hizo lo mismo con el oso Baloo. Ambas ejecuciones pertenecen a la película *El libro de la selva* (1967).

Pero antes de esta cinta se dobló *Cenicienta* (1950). El personaje protagónico –es decir, la muchacha que vive con su madrastra y hermanastras– fue interpretado por la joven actriz Evangelina Elizondo, después de haber resultado vencedora en la audición que se llevó a cabo en las instalaciones de la XEW. De acuerdo con Luis Alberto Iglesias, en su tesis *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, *Cenicienta* sería el primer largometraje animado totalmente doblado en México. Fue hecho en los Estudios Churubusco, los cuales, en aquellos años, contaban con la tecnología necesaria (el 50% de su capital era estadounidense).

Otras voces protagonistas de las cintas de Disney dobladas en México fueron Alicia, en *Alicia en el país de las maravillas* (1951), por la escritora Teresita Escobar (1933-1990), y Aurora, en *La bella durmiente* (1959), fue interpretada por la actriz y soprano cubana Estrellita Díaz.

Ya para 1963, Edmundo Santos junto con César Santos Galindo y Víctor Millet inauguraron su propia empresa: Grabaciones y doblajes S. A. Estos estudios aún son conocidos como *Estrellita*, en honor a la entonces fallecida Estrellita Díaz (1959). A manera de homenaje, Santos pidió que se colocara en la recepción una fotografía de la actriz y cantante.

⁶² Es necesario aclarar que *Pinocho* no ha sido doblada en México sino en Argentina, sin embargo, las canciones de esta cinta fueron adaptadas por Edmundo Santos.

El primer doblaje realizado en dicha empresa fue *Los 101 dálmatas* (1961). Después siguieron las versiones en español de *La espada en la piedra* (1963), así como los redoblajes de *Blanca nieves y los siete enanos*, *Dumbo* y *Bambi*, pues estas cintas se encontraban dobladas en el español de Argentina. También se planeó el redoblaje de *Pinocho*; sin embargo, el proyecto no se concluyó (por ello no se tiene un doblaje hecho en México de esta película).

Se continuó con *El libro de la selva* (1967), *Los aristogatos* (1970), *Los rescatadores* (1977), el cual sería el último doblaje dirigido por Edmundo Santos, pues murió ese mismo año por una afección cardíaca. Entonces, Grabaciones y doblajes S. A. quedó a cargo de los hermanos Francisco y Jorge Colmenero...

siguieron dirigiendo doblajes para los estudios Disney hasta el estreno de *Mulan* (1998). Desde entonces han sido los estudios DAT-Doblaje Audio Traducción S.A. los responsables de los doblajes de la Disney para Hispanoamérica⁶³.

Pero el doblaje de voz en México no sólo respondía a cuestiones técnicas y a los espacios donde se realizaba (es decir, a los estudios): también tomaba parte en el aspecto artístico, elemento que engrandeció esta actividad hecha en nuestro país. Otro de los actores destacados, además de Edmundo Santos, fue Dagoberto de Cervantes, quien, de acuerdo con Salvador Nájjar en su libro *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, es el padre de la actuación sincrónica, el creador del doblaje teatral.

Dagoberto de Cervantes –conocido en el medio como Dago– dobló al español a Walter Disney⁶⁴, así como al capitán Garfio de la cinta *Peter Pan* (1953). Dago nació el 1 de septiembre de 1914 en el Distrito Federal. A pesar de haber estudiado derecho se apasionó por el teatro, lo que lo convirtió en buen actor. Por ello, cuando dirigía los doblajes para la televisión lo hacía buscando un producto realmente teatral, impregnando calidad.

Ahora bien, respecto a las primeras empresas de doblaje en México tenemos que Edmundo Santos dirigió el doblaje de películas en los Estudios Churubusco entre

⁶³ Luis Alberto Iglesias Gómez, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁴ Disney es la voz original de Mickey Mouse.

1950 y 1953; después se unió con el estadounidense Dick Tompkins, es decir, con el fundador de la compañía *Dibujos Animados, S.A. (DASA)*⁶⁵. Esta compañía inició doblando voces para la televisión. En DASA también se sonorizaban con voces los cortos de caricaturas y los comerciales de animación (tanto para la pantalla chica como para el cine), los cuales ahí se producían eternamente.

Después, dentro del edificio de DASA –pero en el cuarto piso,– se creó una de las primeras firmas de doblaje de voz para la televisión en México, la cual se llamó *K Tompkins y Asociados S.A.* –uno de los integrantes era Edmundo Santos–. Allí también se hicieron trabajos de doblaje para dos productoras estadounidenses: *Screen Gems* –subsidiaria de *Columbia Pictures*– y *Walt Disney*.

Pasado el tiempo, en 1959 Enrique Candiani y su hijo fundaron la compañía de doblaje *Servicio Internacional de Sonido S. A. (SISSA)* –tuvo sus puertas abiertas hasta 1983–. Se le conocía como *Oruga*, pues recogió el nombre de la calle donde se ubicaba. Entre los trabajos más emblemáticos realizados en *Oruga* estuvieron *El llanero solitario* (1954-1957) y *La isla de Guilligan* (1964-1967).

En esos días, y durante muchos años, fue la empresa más grande de doblaje de traducción. Tal como sucedió con la *XEW* y con *Rivaton de América*, la compañía de los señores Candiani, *Oruga*, fue otro de los grandes centros de convergencia de casi todos los elementos importantes del mundo del doblaje de voz, en México.⁶⁶

Otra de las compañías importantes de doblaje fue la *Sociedad Cooperativa de Producción Cinematográfica y de Adaptaciones Sonoras (PROCINEAS S. C. L.)* –también se le conoce como *La cooperativa del doblaje* o *La cope*–. Fue fundada en 1981 por el ingeniero Enrique Rodríguez López Montoya. Actualmente la dirige su hijo, Enrique Rodríguez Pretelín. Las películas de animación dobladas en esta empresa mexicana son⁶⁷:

⁶⁵ Esta compañía se ubicaba en la avenida Fray Servando Teresa de Mier, número 92 en la colonia Centro, donde actualmente se encuentra una sede de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

⁶⁶ Salvador Nájjar, *op. cit.*, p. 361. Aunque los ejemplos mencionados refieren a series televisivas y no a películas, es necesario destacar la importancia de esta compañía, ya que fue una de las primeras empresas de doblaje en México.

⁶⁷ En cuestiones de doblaje las productoras son los clientes; por ello, es importante mencionarlas. Sin embargo, no se encontró el dato de la última cinta.

- *El tostadorcito valiente* (1987)⁶⁸. Producida por Hyperion Pictures y The Kushner-Locke Company. Distribuida por Walt Disney Pictures.
- *Rover Dangerfield: un perro con suerte* (1991). Producida por Hyperion Pictures.
- *Pulgarcita* (1994). Producida por Warner Bros y 20th Century Fox.
- *El rey y yo* (1999). Producida por Warner Bros. Family Entertainment y Morgan Creek Productions Inc.
- *Mi niñera es un desastre* (2001)⁶⁹.

Entre las empresas mexicanas destacadas y dedicadas al doblaje, también se encuentra *Audiomaster 3000* (creada de la fusión de *Telespeciales* y *Audiomaster*). La también conocida como *Radiopolis* (después llamada *Audio Futura S. A.*) fue fundada en 1989 hasta que en 2004 cerró sus puertas. Era filial del Grupo Televisa.

Audiomaster 3000 no sólo hizo el doblaje de películas de dibujos animados y series de televisión, pues del mismo modo, trabajó con documentales, radionovelas y anuncios publicitarios. Fue una de las compañías más importantes en esta área. En 2002 se encargaba del 40% de los doblajes en español hechos en América Latina y del 60% de los que se hacían para México.

Entre las películas de dibujos animados para las que hizo trabajos de doblaje están:

- *Rugats: la película* (1998). Producida por Paramount.
- *Jimmy Neutrón: el niño genio* (2001). Producida por Paramount.
- *¡Oye, Arnold! La película* (2002). Producida por Paramount.

No obstante, Salvador Nájara da su opinión:

Podemos considerar que, a partir del ingreso de *Telespeciales* y de *Audiomaster* al doblaje, se inició un gran cambio y que fue también cuando surgió un nuevo

⁶⁸ Desde 1992 y con la película *La Bella y la Bestia*, Disney comenzó a doblar dos versiones: una para España y la otra para el resto de Hispanoamérica y *El tostadorcito valiente* fue la primera película animada de Disney, en vídeo, con dicha característica.

⁶⁹ En este listado es la única película europea, ya que su país de origen es Francia. El resto son estadounidenses.

concepto dentro de la traducción sonora, algo a lo que se podría llamar *doblaje industrial*, en el que la producción aumentó considerablemente y disminuyeron los tiempos y costos de producción. Por consiguiente, también la calidad.

El cuidado artístico de las series y programas pasa a un segundo o tercer plano. Producción y calidad, en este caso, son dos conceptos que, en lo que hemos propuesto llamar *doblaje industrial*, empiezan a competir entre sí, por sus condiciones inversamente proporcionales: a mayor producción, menor calidad.⁷⁰

De acuerdo con el sitio *Doblajewiki*, administrado por la escuela *Allegro*, dirigida por Love Santini, en el Distrito Federal existen 64 empresas formales dedicadas al doblaje⁷¹ –además de las llamadas *piratas*–, una en Monterrey, Nuevo León y dos más en Cuernavaca, Morelos. A continuación presentaré algunas de las firmas mexicanas más destacadas en el doblaje de películas animadas y algunos de sus trabajos más importantes.

SDI (Subtitling & Dubbing International)*⁷² *Media de México. Se ubica en la colonia Florida, Distrito Federal. Trabaja principalmente para tres casas productoras: Warner Bros, 20th Century Fox y Dream Works. Fue fundada en 1996 con el nombre de *Prime Dubb*, bajo el mando del actor, director de doblaje y empresario Eduardo Giaccardi, hasta que en 2007 fue adquirida por un grupo estadounidense (por ello cuenta con una sucursal en Los Ángeles, California).

Entre las cintas destacadas que *SDI Media México* ha doblado desde sus inicios, es decir, todavía como *Prime Dubb*, están las siguientes:

Nombre de la película	Año de su estreno
<i>Toy story</i>	1995
<i>Star Wars. Episodio 1</i>	1999
<i>X- Men</i>	2000
<i>La era del hielo</i>	2002

⁷⁰ *Op., cit.* p. 480.

⁷¹ Cf. *Doblajewiki*, "Empresas de doblaje mexicanas", URL: http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Categor%C3%ADa:Empresas_de_doblaje_mexicanas

⁷² Subtitulación y Doblaje Internacional.

<i>El espantatiburones</i>	2004
<i>Madagascar</i>	2005
<i>Shrek tercero</i>	2007
<i>Madagascar 2</i>	2008
<i>Avatar</i>	2009

El primer anexo de este trabajo contiene una relación exhaustiva de todas las películas de animación que *SDI Media México* ha doblado, así como el nombre de las compañías o clientes. Hoy en día, esta empresa es representativa, ya que ha realizado gran parte del doblaje en español de películas animadas, las cuales se han exhibido en los cines de toda Hispanoamérica. Su mercado está encabezado por los siguientes países: México, Argentina, Venezuela y Colombia.

Auditel. Fundada por René Salinas Calderón a finales de la década de los 80. Se ubica en la colonia Country Club Churubusco en el Distrito Federal, muy cerca de los estudios Churubusco. Las películas animadas que ha doblado son éstas:

Nombre de la película	Año de estreno
<i>Alvin y las ardillas: conocen a Frakenstein</i>	1999
<i>Alvin y las ardillas: conocen al hombre lobo</i>	2000
<i>Balto II: en busca de nuestras raíces</i>	2002
<i>Balto III: aprendiendo a volar</i>	2004
<i>La tierra antes del tiempo II: la gran aventura o En busca del valle encantado II: aventuras en el gran valle</i>	1994
<i>La tierra antes del tiempo III: el tiempo de la gran entrega</i>	1995
<i>La tierra antes del tiempo IV: viaje a través de la tierra de las brumas</i>	1996

<i>La tierra antes del tiempo V: la isla misteriosa</i>	1997
<i>La tierra antes del tiempo VI: el secreto de la roca del dinosaurio</i>	1998
<i>La tierra antes del tiempo VII: la piedra del fuego frío</i>	2000
<i>La tierra antes del tiempo IX: viaje al gran océano</i>	2002
<i>La tierra antes del tiempo X: la gran migración de los cuello largo</i>	2003
<i>Un cuento americano 3: el tesoro de la isla de Manhattan</i>	1998
<i>Un cuento americano 4: el misterio del monstruo de la noche</i>	1999
<i>Tom Sawyer</i>	2000
<i>Las tortugas ninja</i>	2007
<i>La telaraña de Carlota: la gran aventura de Wilbur</i>	2003

Estudios Candiani o Servicios de Televisión Mexicana. Fue fundada a finales de los años 80 por Enrique Candiani. Se encuentra en la colonia Portales, ciudad de México, a un costado de Televisa Sevilla. Las películas animadas con las que se ha trabajado son las siguientes:

Nombre de la película	Año de estreno
<i>Aladdín</i>	1992
<i>Aladdín y el rey de los ladrones</i>	1996
<i>La granja</i>	2006
<i>Rugrats: vacaciones salvajes</i>	2003
<i>Animales al ataque</i>	2010

<i>¡Buza caperuza! La verdadera historia</i>	2005
<i>Bratz Kidz: un cuento de hadas</i>	2008
<i>Buza caperuza 2</i>	2011
<i>Donkey Xote</i>	2007
<i>El gato con botas</i>	2009
<i>Jorge, el curioso</i>	2006
<i>La leyenda de la Llorona</i>	2011
<i>Los pitufos y la flauta mágica</i>	1976
<i>Mullewapp</i>	2009
<i>Vamos a la luna</i>	2008

Diseño en Audio S. A. (DNA). Fue fundada en 2000 por Jesús Sánchez Arias. Se ubica en la zona de Periférico y Reforma, Distrito Federal. De acuerdo con el sitio web *Doblaje wiki* las películas dobladas por DNA han sido las siguientes:

Nombre de la película	Año de su estreno
<i>Phineas y Ferb la película: a través de la segunda dimensión.</i>	2011
<i>Kim posible: todo un drama</i>	2005
<i>Bionicle 2: leyendas de Metru Nui</i>	2004
<i>Bionicle 3: red de sombras</i>	2005

Ki Audio. El actor y director Eduardo Tejedo Narváez instaló unos estudios de grabación en Santo Tomás Ajusco, donde se hicieron las composiciones musicales de algunas series infantiles como *Barney y sus amigos* (1992). En 2003 se cambió la ubicación a la colonia Narvarte, Distrito Federal, y con ello a estas instalaciones se les dio el nombre de *Ki Audio*. El doblaje de la película de animación que ha

hecho es *Delgo*, la cual se estrenó en 2008. *Ki Audio* también hizo las composiciones musicales de la serie animada *Backyardigans* (2004)⁷³.

De esta manera he presentado un breve panorama de lo qué es el doblaje, de su historia tanto nacional como internacional, de su papel y de su estado en la actualidad, lo cual permite comprender su evolución y la necesidad de su existencia.

⁷³ Ricardo, el hijo de Eduardo, recibió el premio Bravo como el mejor actor de doblaje en el año 2002, por su interpretación de *Gollum*, en *Las dos torres* (2002), cinta perteneciente a la trilogía *El señor de los anillos*.

2. La pretendida neutralidad del español en América a partir de la relación lengua-cultura en el doblaje hecho en México.

“Todos los habitantes de nuestro planeta somos Otros ante otros Otros: yo ante ellos, ellos ante mí”.

Ryszard Kapuściński

“Los Otros son el espejo en que nos reflejamos y que nos hace conscientes de quiénes somos”.

Ryszard Kapuściński

En Chile se le llama *pololo* o *polola* –según sea el caso–. En Ecuador es *enamorado* o *enamorada*. En México y Colombia se le denomina *novio* o *novia*. Diferentes caminos y todos llevan al mismo lugar: designar una palabra para referirse a esa persona especial. ¿Qué semejanzas tienen estos cuatro países? Todos se ubican en el continente americano y el español es la lengua que usan para nombrar el mundo. ¿Qué tienen de diferente? La manera en la que nombran el mundo, porque éste es un aspecto cultural.

Es así como, desde un punto de vista sociolingüístico, se vuelve complicado imaginar la neutralidad de alguna lengua, cuando esta última encuentra su razón de ser al convertirse en un elemento representativo de una cultura determinada.

Sin embargo, por cuestiones de mercado, en el doblaje se busca dicha neutralidad. Las empresas pretenden enviar un mensaje general a los países latinoamericanos de habla hispana, ya que, por ahorro de costos, a las productoras les conviene ordenar sólo un trabajo (en contadas ocasiones se han pedido dos versiones, pero únicamente si se piensa que será realmente redituable).

En este capítulo ofrezco una reflexión en torno al concepto de neutralidad en relación con el de cultura. No propongo que se elabore un doblaje para cada país hispanoamericano, lo cual, por cuestiones de mercado, es realmente imposible, pues representaría grandes desventajas económicas y, al final, el doblaje también es una industria –como expuse en el primer capítulo, nació como respuesta a las pérdidas de capital de las compañías cinematográficas–.

Dicha reflexión plantea los problemas a los que se enfrenta la *pretendida* neutralidad –pretendida porque sociolingüísticamente esto no es posible–. Éstos se rigen por un aspecto, la cultura de cada sociedad, dentro de la cual la lengua es un elemento caracterizador. Es así como ésta se convierte en la herramienta que permite nombrar al *otro*⁷⁴ y su mundo. Es, entonces, un componente diferenciador. Por ello, a pesar de que su unificación es necesaria, también es compleja.

Pero antes aclararé por qué a lo largo de este trabajo utilizaré el término *español en América* y no español latino o español americano, así como otros aspectos de nuestra lengua.

Cuando hablamos de un “español americano” se pueden generar confusiones, porque parece que se homogeniza esta lengua, es decir, como si en todo el continente se tratara de un solo español. Si bien es cierto que dicho idioma como institución social debe seguir normas sintácticas –y no sólo en América, sino en cualquier parte del mundo donde se hable–, también hay que recordar que la lengua es un reflejo de una cultura, de la cual surgen las diferencias semánticas y de pronunciación. De modo que se trata de un conjunto de variedades del español y no de uno, del “americano”.

Además, si se refiere a un español latino, de pronto, pareciera que toda Latinoamérica lo hablara, entonces, ¿dónde queda Brasil⁷⁵?, puesto que también es parte de esta región, pero su lengua oficial es el portugués. De manera que es un tanto peligroso generalizar a partir de esos conceptos.

Es por ello que se necesita nombrar esta situación. Conuerdo con Moreno de Alba en emplear el término *español en América*, pues:

⁷⁴ El *otro* entendido como aquel que no vive en la misma región y por lo tanto es diferente su manera de ver y entender el mundo. Durante este segundo capítulo se profundizará en el concepto.

⁷⁵ Jamaica (su idioma oficial es el inglés jamaicano) y Haití (su idioma oficial es el francés) no son considerados como países latinoamericanos.

En lugar de hablar de español *de* América, sugiriendo la presencia de una modalidad, sería más apropiado referirse al español *en* América, con lo cual se insinúa al menos la idea de varias modalidades lingüísticas americanas.⁷⁶

Se cree que dichas modalidades –o peculiaridades lingüísticas, como también las nombra Moreno de Alba– pudieron surgir durante la colonización de las diversas regiones y justamente este periodo no fue simultáneo en toda América. Por ello, en parte, no existe un español totalmente igual del norte al sur del continente.

De modo que “quizá desde los orígenes mismos pueda verse lo impropio de la teoría que interpreta como unitario el español americano”⁷⁷. Basta recordar algunas fechas de las colonizaciones: por ejemplo, Las Antillas fueron pobladas por los españoles a partir de 1492, Panamá fue conquistado en 1519, México en 1521, Perú en 1532 y un año después Pedro de Heredia fundó Cartagena, Colombia.

Las primeras ciudades españolas asentadas en Bolivia y Ecuador datan de 1530 a 1550. Mientras tanto, lo que hoy es Paraguay, Uruguay, Chile y Argentina no fueron definitivamente colonizados sino hasta el siglo XVII. Por tanto, el español llevado a tierras americanas no fue exactamente el mismo para las Antillas que para el sur del continente.

En más de un siglo la lengua cambia. Puede pensarse incluso que algunas peculiaridades lingüísticas de las diversas regiones hispanoamericanas tengan su explicación, entre otros factores, en la fecha del inicio de su colonización.⁷⁸

En suma, estoy de acuerdo en que el mejor término es *español en América* porque, según María Beatriz Fontanella:

nos estamos refiriendo a una compleja realidad lingüística basada en lo histórico y geográfico: se trata de un conjunto de variedades del español que son habladas en un extenso ámbito geográfico –el continente americano– y que han sufrido procesos históricos comunes.⁷⁹

Uno de los elementos que ejemplifican esta variedad lingüística es el voseo, el cual consiste en el uso de la forma *vos* para referirse al interlocutor. El voseo en

⁷⁶ José G. Moreno de Alba, *El español en América*, p. 8.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁹ María Beatriz Fontanella, *El español de América*, p. 122.

América ocurre cuando se emplean formas pronominales o verbales de la segunda persona del plural, pero se dirige a un solo interlocutor y no implica un camino formal, sino por el contrario, refiere acercamiento o familiaridad.

En América el voseo pronominal refiere al uso de *vos* como pronombre de la segunda persona del singular, en vez de *tú* y de *ti*.

El voseo es utilizado como:

- Sujeto: “vos comés” o “Puede que vos tengas/tengás razón”.
- Vocativo: “¿Por qué la tenés contra Alvaro Arzú, vos?”
- Término de preposición: “Cada vez que sale con vos, se enferma”.
- Término de comparación: “Es por lo menos tan actor como vos”.

Pero para el pronombre átono y para el posesivo, se utilizan las formas de tuteo *te*, *tu* y *tuyo*: “vos *te* acostaste con el tuerto”, “Lugar que odio (...) como *te* odio a vos” y “no cerrés *tus* ojos”.

En el presente de indicativo como en *sabéis* o *habléis* (con aspiración de la *s* final), se encuentra que puede desaparecer el diptongo para darle paso a las vocales abiertas *a* o *e*, entonces será *sabés* y *hablés*; sin embargo, es más frecuente el uso de la vocal cerrada *i*, por lo que surge *subís* o *hablís*. En el futuro también puede conservarse el diptongo como en *viajaréis* o preferir la posición de una vocal abierta *viajarés* o de una cerrada como *viajarís*.

En cuanto a los tiempos pasados, el voseo se presenta en el copretérito en formas como *cantabas* o *bebías*.

Argentina es uno de los países latinoamericanos donde se encuentran formas verbales voseantes como *vos amás* o *vos tengás*. En Montevideo, Uruguay, existe una combinación entre el tuteo y los verbos voseantes como: *tú amás*, *tú tenés* y *tú sos*. La mayor parte de Paraguay es voseante, excepto algunos territorios como Asunción.

En Chile hay una alternancia del voseo con el tuteo en casi todo el país –menos el norte–, aunque entre amigos o compañeros de trabajo no suelen pronunciar el pronombre, es decir, sólo vosean con verbos como *camináis*, *traís* y el tan frecuente *cacháis* –es un equivalente a preguntar: *¿me entiendes?* –, que incluso se podría considerar como la muletilla, por lo menos, de los chilenos que viven en Santiago. Por lo general, el tuteo es para los registros formales.

Por su parte, Perú es considerado como un país tuteante. No obstante, en el norte y sur se utiliza con mayor frecuencia *tú* en contraposición con *vos*. Y es sólo en el norte donde, en general, hay una combinación de voseo pronominal y tuteo verbal –*vos vives*–.

En la siguiente tabla se muestra mayor detalle de la situación del voseo en América⁸⁰. Puede verse que se presenta en todos los países de Hispanoamérica, con significativas variaciones.

País	Voseo	Tuteo	Combinación	Registro coloquial	Registro Formal
México	Tabasco y Chiapas.	En su mayoría.		Hablantes indígenas sin escolarizar (voseo).	En familias consideradas como cultas (voseo).
Bolivia	✓	✓	En la zona andina.	Voseo	Tuteo
Ecuador	✓	✓	En la costa y sierra.		
Colombia		En la costa atlántica.	En el resto del país.		
Venezuela	En algunos territorios	En su		En zonas rurales y en familias	En los territorios andinos y en los estados de Lara y Yaracuy

⁸⁰ Cf. RAE y ASALE, *Diccionario Panhispánico de dudas*, s. v. voseo.

	andinos.	mayoría.		(voseo).	(voseo).
Guatemala, el Salvador, Honduras y Nicaragua	✓	✓	✓	Voseo	Tuteo
Costa Rica		✓ Connota pedantería.	✓		
Panamá		En su mayoría.	En los límites con Costa Rica.		
República Dominicana y Puerto Rico		En su mayoría.			
Cuba	En Camagüey, Contramaestre y Baire.	En su mayoría.			

Retomando el planteamiento anterior, la variedad de una misma lengua también descansa en su léxico, que depende de cada zona donde se habla y es justamente la ubicación de las diferentes regiones otra pieza clave que influye en el nombramiento del mundo, ya que se tratará de una visión particular.

Las lenguas son sistemas culturales que manifiestan una determinada percepción del mundo y que los grupos sociales jerarquizan por medio del uso; también la perspectiva psicosocial, pues tanto las comunidades como los individuos, se identifican colectivamente.⁸¹

De modo que, si en México decimos *dinero*, en Colombia y Chile se dirá *plata*. Si cuando algo nos agrada lo damos a conocer con la expresión *¡Me gusta!*, en Chile será *¡Me tinca!* De igual forma, si un mexicano está en el país sureño deberá procurar no decir *¡es la hora pico!*, ya que los chilenos soltarán una risa burlona, la misma que si dice *voy a lavar los trastes*, ya que en la primera expresión, la palabra *pico* refiere al pene y, en la segunda, los *trastes* son los glúteos.

⁸¹ Fluvia Airoidi, María Ángeles Soler Arechalde coordinadoras, *Normatividad y uso lingüístico*, p. 106.

Una misma lengua pero diferentes perspectivas y culturas. Entonces, ¿cómo homogenizar el español? Sociolingüísticamente es imposible, pero no comercialmente ni en necesidades de internacionalizar un mensaje para que llegue al mayor número de personas. Es cierto que sería complicado que en el doblaje se generen mensajes particulares para cada país; sin embargo, el cine de animación debería ser un medio que aportara en la difusión del habla de las culturas representadas en pantalla.

Esto es, si la película trata sobre la vida en alguna ciudad o se representan usos y costumbres de una determinada sociedad, ¿por qué, en lo general, la divulgación cultural se queda en el campo visual –muestra de actividades, vestimentas típicas y de paisajes– y no se rescata parte del dialecto?

Por ejemplo, en el filme *Río* (2011) se podría usar un cierto grado de localismos brasileños, los cuales estarían justificados porque la historia se desarrolla en Río de Janeiro y se incluye una de sus festividades más representativas: el carnaval. Con ello se reforzaría la difusión cultural de este país sudamericano. El uso de localismos se haría cuidadosamente, para no crear una película difícil de comprender para el resto de Latinoamérica; además, tanto la imagen como el contexto, donde se desarrolle la historia, harían que los vocablos característicos no se convirtieran en un problema de entendimiento.

Es decir, no se tratará de hacer un trabajo con enfoque regional que se pueda prestar a confusiones, porque si el mensaje se quiere enviar a varios pueblos, se necesita de la convergencia de los discursos. Se trata de compartir y no de individualizar.

Esto ocurrió –en parte– cuando los españoles conquistaron América y su lengua se enriqueció con el contacto de las lenguas indígenas, las cuales tenían palabras que mencionaban cosas desconocidas en Europa. Así, de acuerdo con Raúl Ávila en su libro *De la imprenta al internet: la lengua española y los medios de comunicación masiva*, en Mesoamérica y el Caribe se agregaron numerosos vocablos al español

como *maíz, chocolate, cacao, cacahuete, aguacate, guacamole, cacique, huracán y canoa*. En Suramérica se añadieron, por ejemplo, *cóndor, jaguar, coca y gaucho*.

Y de modo general, los españoles también tuvieron que aprender a pronunciar los nombres de lugares como Iztaccíhuatl, Uxmal, Ancash e Iguazú, así como San Miguel Amatepec y San Martín Chalchicautla⁸².

Así pues, fue la conquista de América el principal acontecimiento para la mezcla lingüística entre el viejo y el nuevo continente. “El mestizaje de sangre fue, desde luego, el factor que más contribuyó a la difusión de la lengua y cultura de España”⁸³, ya que “los pueblos conquistados tendrían “necesidad de recibir” las leyes del conquistador, y “con ellas” su lengua”⁸⁴.

Aquí hago un pequeño paréntesis. Si bien este hecho contribuyó a la diversidad lingüística de América, también es necesario recordar que los episodios se dieron como parte del sometimiento europeo. Incluso, aunque sea contradictorio, la llegada de los españoles alteró o destruyó varias lenguas indígenas americanas.

Entonces, para difundir la religión católica entre los indios se les pusieron maestros que les enseñaran el español. En 1769 el arzobispo de México, Francisco Antonio de Lorenzana, prohibió a sus curas y vicarios enseñar la doctrina en lenguas indígenas, por lo que los obligó a emplear el español, hasta para el trato diario, con el fin de que lo aprendieran y después lo utilizarán como su propia lengua.

En esta mezcla, se adoptaron en América topónimos españoles; algunos ejemplos de México son San Fe, Laredo, Monterrey, Durango, Salamanca, Guadalajara, Mérida, Córdoba. Por otro lado, Santiago se llamaba el gran protector de los conquistadores y este vocablo está presente en el nombre de varias ciudades americanas como Santiago de Cuba, Santiago de Chile, Santiago de los

⁸² Por su parte, el español también se enriqueció de otras lenguas, antes de llegar a América. En el norte de la península española el latín vulgar ya se había vuelto castellano y cuando este último llega al sur agrega elementos del árabe y después se nutre del gallego-portugués, el vascuence, el catalán, el leonés y el aragonés. Hasta llegar a Granda en 1492. (Raúl Ávila, *De la imprenta al internet: la lengua española y los medios de comunicación masiva*).

⁸³ Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, p. 215.

⁸⁴ *Idem*.

Caballeros, Santiago del Estero, Santiago Papasquiario, Santiago Zacatepec, Santiago Atitlán, Santiago de Chuco, Santiago de Pacaraguas y muchas otras.

Por ello,

El español de todos, el que he llamado internacional, debe concebirse como la unión –la suma– de las variantes nacionales (y externas de un determinado territorio), y no como una modalidad neutra, si se concibe como la que corresponde al uso común, a la intersección de las variantes, que siempre resultará empobrecedora.

De esta manera se mantendrá la unidad pero se evitará la uniformidad. Así nos enriqueceremos todos con las palabras de todos.⁸⁵

De modo que en el sentido estricto de la palabra, es imposible neutralizar una lengua, ya que cada una de sus variantes representa una cultura y su modo de ver el mundo frente a un *otro*. Sin embargo, la humanidad siempre ha querido –y necesitado– superar las barreras de las diferencias lingüísticas.

Por ejemplo, en el cine la imagen trasmite las emociones como un aspecto universal de la humanidad que no requiere de muchas palabras para explicarlas: todos sabemos qué es el dolor y el amor, y cómo se sienten. En cambio, la comunicación verbal se complica por la diferencia de léxico o, en todo caso, de idiomas.

Por eso, se requiere del llamado “español neutro”, es decir, el que se utiliza para enviar un mensaje a la mayor cantidad de lugares posibles en busca de una mayor difusión: es una necesidad que busca el entendimiento verbal en un plano internacional⁸⁶. No obstante, en las películas de animación –objeto de estudio de esta tesis– es aún más complicado llegar a un punto neutral.

⁸⁵ Raúl Ávila, *De la imprenta al internet: la lengua española y los medios de comunicación masiva*, p. 139.

⁸⁶ En los informes internacionales (de salud, economía, política, etc.) es bastante útil el español “neutro”, ya que se utiliza un lenguaje con varios tecnicismos, propios del área de que se trate, así que sólo hay una manera de hablar. De lo contrario, sería fácil llegar a confusiones. Además se presentan temas concretos y puntuales. Cuando se habla de un “tipo” de español, también podemos incluir las *jergas*, las cuales son un conjunto de caracteres lingüísticos específicos de un grupo de hablantes dedicado a una labor particular; se trata, pues, del vocabulario de los miembros de alguna profesión como son los políticos, médicos, ingenieros, etc.

Primeramente porque –como lo mencioné con anterioridad–, la lengua y el habla son propias de una cultura y la representan. Segundo, muchas veces este tipo de películas tienen tintes cómicos y al neutralizar los mensajes pierden parte de esta intención. Una tercera consideración es que, en varias ocasiones, la pretendida neutralización puede crear mensajes artificiales, ya que por cambiar las palabras originales por las “adecuadas” se corre el riesgo de falsear la traducción, pero la misma imagen desmentirá lo dicho; eso ocurre con la palabra *papaya*, la cual, aunque aparezca en la pantalla como tal, debe sustituirse por otro fruto que “se le parezca”⁸⁷.

Pero el español neutro también busca fines comerciales, por lo que existe una mayor integración de palabras del país donde más se exportan las películas, es decir, México. Incluso la cinta *Río* (2011) cuenta con una versión especial para el Distrito Federal, lo cual no se haría si no fuera rentable.

2.1 El concepto de neutralidad del español en América en el doblaje hecho en México

Las primeras películas con “acento neutro” en español fueron *Broadway Melody* (1929) y *Río Rita* (1929), esto de acuerdo con Salvador Nájjar en su libro *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas de México*. “Para 1930, las empresas cinematográficas norteamericanas ya habían realizado un total de 57 cintas con el famoso *acento neutro*”⁸⁸.

¿Pero qué hay respecto del concepto del pretendido español neutro? Varias son las definiciones de éste; sin embargo, todas concuerdan en que se trata de un modelo con intenciones de eliminar los dialectos o regionalismos de un mensaje, para que éste tenga un carácter universal.

Como cualquier lengua, esta modalidad del español permite la comunicación entre individuos a través de un mismo código, sólo que su regla básica es no admitir particularidades, es decir, generaliza y por lo tanto limita el léxico. Entonces, como

⁸⁷ Este punto se explicará con mayor detalle en el siguiente apartado.

⁸⁸ Salvador Nájjar, *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, p. 153.

lo plantea Álvaro Villegas, se construye un coloquialismo propio, el cual es inventado y no tiene esa libertad de recoger los vocablos de una charla informal, por lo que no se trata precisamente de un carácter coloquial.

Álvaro Villegas expone en *El espanglés y la utilidad del español neutro*, que el español neutro:

No existe como variante dialectal: es un artificio perfeccionado en los últimos tiempos de interacción infinita que nos toca vivir, y existe con la única intención de servir productos a la mayor cantidad posible de público con el menor esfuerzo (léase costo). Es una especie de esperanto intraespañol en el cual se usan o inventan formas léxicas y gramaticales lo más extensas de regionalismos que se pueda, con el ánimo de generar un solo producto que no resulte agravante a nadie, en lugar de tener que producir diferentes copias de lo mismo. *Nadie* habla español neutro, excepto los personajes de las películas y telenovelas. Por su puesto, el español neutro no huye del coloquialismo, pero le exige al coloquialismo que sea... ¡neutro! Es decir, entendible para todos sin problemas.⁸⁹

De acuerdo con Julia Benseñor en su artículo “El castellano neutro: sobre tremolinas y escándalos”, el español neutro es:

[Evitar] toda expresión que sea una marca de variedad dialectal, es decir, que neutralice sólo aquello que impide una comunicación inteligible entre hablantes de distintas regiones. Tal como dice Julián Marías, “hablar sin acento”.⁹⁰

Por su parte, Díaz Fouces en su artículo “Estándar, variación y traducción en la lengua española”, define este concepto como:

Una variedad artificial, desprovista de marcas locales, con vocación de funcionar como norma internacional para toda la comunidad hispanófono. Claramente el español neutro, —al que algunos autores, como López González (2003), llaman directamente *español internacional*— es un intento deliberado de superar los aspectos menos gratos de carácter policéntrico. Como antes habíamos anticipado, la economía globalizada rehúye a los grupos heterogéneos de consumidores. Por lo

⁸⁹ Álvaro Villegas, *El espanglés y la utilidad del español neutro*, p. 320. URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2291256>

⁹⁰ Julia Benseñor, “El castellano neutro: sobre tremolinas y escándalos”, en *Idiomanía*, p. 3. URL: <http://www.juliabenseñor.com.ar/EI%20castellano%20neutro.pdf>

tanto, la unidad parece una buena estrategia para una lengua que fluctúa, como todas, en el mercado global.⁹¹

De modo que el “español neutro” intenta estandarizar las variantes lingüísticas de cada región y unificar la manera de hablar. Es “un nombre que, aunque significa que no es de nadie, hace referencia a la *pretensión* que es de todos”⁹². Justamente se trata de un estado de *pretensión* porque una concreción aspira a representar un vasto y variado conjunto.

Una de las razones que permite la existencia de sólo una *pretensión* es que el doblaje debe responder como el negocio que es. Así lo confirmó, en entrevista, Simón Parra, agente de negocios de la empresa de doblaje SDI (Subtitling & Dubbing International) Media México:

A nivel industria se utiliza el "Latin American Spanish", el cual, en realidad no existe. Solamente se usa a nivel comercial. Se busca que el doblaje sea lo más neutral posible, aunque sabemos que esto no existe. Para crear versiones propias de cada región necesitaríamos un supervisor en cada país de Latinoamérica.

Son los regionalismos los que, por su historia, incluyen información adicional acerca de la cultura donde se desenvuelven. Por ejemplo,

En Argentina a partir de la gran inflación y de las conductas de algunos ciudadanos se popularizó la palabra *bicicletear* que nombra a la acción de postergar el pago de una deuda poco a poco. Para casos como éste, la “traducción” del “regional” al neutro consiste en referir la acción con todas las palabras necesarias, aunque resulte antieconómico para los hablantes de la región de origen. Usted dirá entonces, “estás postergándome el pago de la deuda poco a poco” en lugar del argentino: “me estás bicicleteando”. El uso del neutro cambia en este caso la posibilidad de dar a conocer en profundidad una situación específica de la Argentina por la posibilidad de dar a conocer una situación aproximada a personas de otras regiones quienes de lo contrario quedarían excluidas de la comunicación.⁹³

⁹¹ Oscar Díaz Fouces, *Estándar, variación y traducción en la lengua española*, p. 251. URL: https://www.academia.edu/1220017/Estandar_variacion_y_traducccion_en_la_lengua_espanola

⁹² Lucila Castro, “Neutro a la mexicana”, en Lanación.com. <http://www.lanacion.com.ar/661089-neutro-a-la-mexicana>

⁹³ Alejandro Guevara, *Locución: el entrenador personal. Expresión oral para una comunicación exitosa*, p. 267.

Sin embargo, a pesar de este intento de uniformidad, “no existe un solo español neutro, del mismo modo que no existe un solo hablante de tal variedad”⁹⁴. Dicha neutralización también depende de los diversos contextos donde se habla el español, por lo que es complicado tener un mismo discurso para todos. “De alguna manera u otra, siempre habrá cierta marca en el lenguaje, cierta falta de neutralidad”⁹⁵.

Cuando algún discurso, en este caso las películas, se adaptan al español neutro, es necesario considerar las variedades lingüísticas, las cuales se refieren a la diversidad de uso de una misma lengua según la situación comunicativa, geográfica, histórica y el nivel de conocimiento lingüístico de los hablantes.

De acuerdo con Eugenio Conseriu, los factores sociolingüísticos son diafásico, diastrático, diatópico y diacrónico. Por su parte, Julia Benseñor, les da el nombre de eje funcional, sociocultural, regional y temporal, respectivamente.

Variedad diafásica o eje funcional. Son los diferentes usos que un individuo le da a su lengua a partir de la situación en la que se encuentre. Este eje depende del contexto donde se desarrolle el discurso, del medio utilizado (oral o escrito) y el público al cual se dirija. También se considera la relación existente entre los interlocutores, con lo cual se distinguirán los registros coloquial, familiar, formal, especializado, espontáneo, etc.

Variedad diastrática o eje sociocultural. Se refiere a la estratificación social, donde cada individuo se expresa de acuerdo con el grupo al que pertenece. Son las diferentes maneras de usar la lengua según el conocimiento que el hablante tenga de ésta. Dichas variedades también reciben el nombre de *sociolectos*.

De acuerdo con el dominio que el hablante posee de su código, se reconocen tres niveles de la lengua: *nivel alto* o *culto*, donde el uso de los recursos lingüísticos es diverso y elaborado, el hablante es capaz de reconocer la situación en la que se

⁹⁴ Carmen Villalba, “El español neutro: ¿espa...qué? (o el mito de un idioma igual para todos)”. <http://eslaperatumblr.com/post/36439935109/el-espanol-neutro-espa-que-o-el-mito-de-un>

⁹⁵ *Idem*.

encuentra y a partir de eso utiliza el registro apropiado; *nivel medio*, donde el conocimiento del idioma es medio, y *nivel bajo* o *vulgar*, donde hay un escaso dominio de la lengua: a pesar de las múltiples situaciones comunicativas, el hablante usa el mismo registro, pues es el único que conoce.

Variedad diatópica o eje regional. Son las variedades de una misma lengua presentadas en distintos territorios, lo que origina la noción de *dialecto*. Es la pluralidad de elementos lingüísticos y socioculturales del español, surgidos en diversas zonas geográficas.

Variedad diacrónica o eje temporal. Se refiere a la diacronía de la lengua; a sus diferencias de uso a través del tiempo. Por ejemplo, para hacer alusión a la idea de “alboroto”, existen palabras que ya han caído en desuso, como “tremolina”, que en la actualidad se sustituye por “lío” o “disturbio”.

Constituye realizaciones de la lengua que caracterizan una determinada etapa de su historia. En la historia de la lengua española, se distingue entre el *español arcaico* (ss. X-XII), *el español medieval* (ss. XIII-XV), *el español clásico o del Siglo de Oro* (ss. XVI-XVII), *el español moderno* (ss. XVIII-XIX) y el *español actual*.⁹⁶

Por lo expuesto hasta aquí, considero que la estandarización en el nivel diatópico es la más difícil de cumplir en el doblaje de las películas de animación, debido al intento de consolidar una pluralidad de elementos lingüísticos y culturales. Tanto es así que, desde 1991, con el estreno de la *Bella y la Bestia*, Disney comercializó dos doblajes: con un español dirigido a Hispanoamérica –hecho en México– y otro a España. De modo que inició la aceptación de los doblajes “localistas”, con lo cual se intenta rescatar el humor de las cintas y evitar que se pierda durante las traducciones.

En 2004, para nuestro país, se empleó la modalidad del “español mexicano” en la película *Home on the range*, que fue traducida como *Vacas vaqueras*; en cambio, en España se le nombró *Zafarrancho en el rancho*. En el caso de la cinta *Los*

⁹⁶ Centro Virtual Cervantes, “Variedad lingüística” en *Diccionario de términos clave de ELE*. URL: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm

increíbles (2004), no sólo se distribuyó con un “español mexicano” sino también con un “español argentino”⁹⁷.

Cabe aclarar que los ejes anteriores tienen suma relación con el léxico, la sintaxis y la pronunciación –donde incluiré el acento de los personajes– en el doblaje, a partir de los cuales gira el concepto del “español neutro”.

2.1.1 La uniformidad en el léxico del doblaje

Para que un mensaje sea entendido por un público masivo, es necesario que su construcción se base en la estandarización de sus elementos. En el doblaje estos últimos son básicamente tres: el léxico, la morfosintaxis y la pronunciación.

El “español neutral” –nombrado *español internacional* por lingüistas como Raúl Ávila– incluye la uniformidad del léxico, para la cual se deben usar las palabras pretendidamente comprendidas en todos los países a los que llegará el doblaje.

De modo que se preferirá el vocablo de uso más general entre las diversas audiencias. Por ello, en los mensajes internacionales, dentro del continente americano, las palabras *mechero*, *piragüismo*, *friolero*, *sello* y la frase *vivo a dos calles de aquí*, se sustituirán respectivamente por *encendedor*, *canotaje*, *friolento*, *estampilla* y *vivo a dos cuadras*.

De acuerdo con Raúl Ávila, en la difusión internacional de un mensaje, convendría tener en cuenta un criterio que...

considere el peso que puede asignársele a cada una de las variantes desde el punto de vista político y demográfico, lo que corresponde a su distribución en los países o regiones hispanohablantes y a su número de hablantes respectivamente.⁹⁸

También, durante la traducción, el doblaje busca los elementos lingüísticos que no resulten ofensivos o sean tabú para la cultura meta, pues ésta los rechazaría, es decir, no consumiría el producto. Luis Alberto Iglesias nombra *eufemización* al acto de sustituir una palabra por otra más aceptable o menos ofensiva: “Elementos

⁹⁷ Como anteriormente mencioné, la película *Río* (2011) también contó con un doblaje para Latinoamérica y otro para México, pero este último fue impregnado del acento y vocablos pertenecientes al Distrito Federal.

⁹⁸ Raúl Ávila, “Los medios y el español: entre el inglés y las lenguas indoamericanas” en *Normatividad y uso lingüístico*, p. 37.

susceptibles de ser eufemizados son el lenguaje vulgar y soez, las alusiones ofensivas a personas y grupos, y el lenguaje sexual, entre otros”⁹⁹.

La *naturalización* es otro procedimiento –igualmente retomado por Iglesias– que trabaja sobre los elementos lingüísticos es la *naturalización*. Ésta consiste en “adaptar una unidad del guion original para que resulte más familiar a los destinatarios del doblaje”¹⁰⁰. Por lo general se “naturalizan” los nombres de los personajes, de los alimentos o platillos, los refranes, proverbios, insultos, así como los referentes culturales.

Según Salvador Nájjar, en su libro *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, el título de la película *Bichos* (1998) rompió una de las principales reglas de la pretendida neutralidad: no decir palabras que en otros países tuvieran un significado sexual, y suele decirse que en Colombia el vocablo *bicho* hace alusión al pene (el título original fue *A bugs life*)¹⁰¹.

La naturalización se hace con el fin de que las palabras e ideas no tengan problemas de contexto, como el sustantivo *papaya*. Si bien en México es la fruta que proviene del árbol tropical papayo¹⁰², en Cuba y Chile tiene doble sentido, pues puede referir a la vulva de la mujer. Por ello, en esos países se le traducía como *fruta bomba* y en el doblaje mexicano como *melón* o por otro fruto con dimensiones y color parecidos.

De la misma forma, la voz *concha*, que es una envoltura dura que cubre el cuerpo de varios moluscos y de otros animales invertebrados, los braquiópodos, en Argentina también se refiere a la vulva femenina. De ahí que en ese país sudamericano “se haya conocido como *Miss Alonso* a la famosa y bella actriz cubano-venezolana María *Conchita* Alonso”¹⁰³.

⁹⁹ Luis Alberto Iglesias Gómez, *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰¹ No obstante y de acuerdo con un sondeo realizado a pobladores que viven en Bogotá, Colombia, actualmente la palabra *bicho* sólo refiere al animal o a una persona con malas intenciones. No se utiliza para nombrar el miembro masculino, por lo menos no en la capital del país sudamericano.

¹⁰² Aunque en muchos chistes o charlas entre amigos también puede referir a la vulva de la mujer.

¹⁰³ Salvador Nájjar, *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, p. 161.

Sin embargo, en algunos casos, al procurar la neutralidad, lo que realmente se hace es falsear el mensaje, ya que, como frutas, no es lo mismo una papaya que un melón. Además, este tipo de falsedades o imprecisiones son más notorias en un medio como el cine, cuando la imagen refleja lo contrario de lo dicho con la palabra¹⁰⁴.

Otro ejemplo de dichas contradicciones fue la que le ocurrió al actor Juan Alfonso Carralero¹⁰⁵. En entrevista, comentó lo siguiente:

En una escena me obligaban a que dijera *banco* y como saben en éste se puede sentar sólo una persona, pero el objeto en pantalla era más extenso, es decir, era una banca. Afortunadamente, y como ya tengo tiempo en esto, tuve la oportunidad de discutirlo y finalmente sí dije banca.

2.1.2 La uniformidad en los elementos morfosintácticos del doblaje

Así como se ha determinado y –de algún modo– limitado el léxico, también ocurre lo mismo para la sintaxis de los diálogos, donde se suelen seguir ciertas reglas.

Una de éstas es la preferencia de *tú* como pronombre de la segunda persona del singular, frente a *vos*. Para la segunda persona del plural, se utiliza *ustedes* en lugar de *vosotros*.

De la misma forma, es habitual cambiar el orden de las oraciones imperativas o interrogativas, pues en la secuencia verbo-sujeto-objeto, el verbo se desplazará hacia el centro, entonces la oración *¿está usted seguro?* cambiará por *¿usted está seguro?*

En el neutro aplicado al doblaje pueden encontrarse ciertas formas sintácticas relacionadas con las traducciones literarias del inglés y en particular del dialecto norteamericano, pero la tendencia de los directores es hacia una mayor españolización de las frases y las traducciones, evitando ese tipo de construcciones así como también de mexicanización de la sintaxis. Esta última puede verse en el uso del “que” antes del subordinante “si”, como en: *dijo que si podías volver esta*

¹⁰⁴ Los ejemplos de la uniformidad del léxico son ampliados en el anexo 2.

¹⁰⁵ En el capítulo anterior se explicó su carrera con detalle.

tarde..., o al inicio de una interrogativa como en: *¿qué vas a decirme ahora que no tienes el dinero?*¹⁰⁶

De acuerdo con Lila Petrella, en su artículo titulado “El español ‘neutro’ de los doblajes: intenciones y realidades en Hispanoamérica”, los rasgos morfosintácticos que se pretenden integrar al español neutro son los siguientes:

- Empleo de verbos no pronominales. Ejemplo: en vez de “se ríe por todo” sería “ríe por todo”.
- Poco uso de perífrasis verbales. Ejemplo: en lugar de “estás viendo las cosas” sería “ves las cosas”.
- Preferencia del diminutivo *-ito* en lugar de *-illo*.
- Uso del pospretérito o condicional en oraciones independientes para expresar deseo y probabilidad. Ejemplo: en vez de “quizá estemos mejor en nuestro pueblo” sería “quizá estaríamos mejor en nuestro pueblo”.
- Escaso uso de tiempos compuestos. Ejemplo: “él compró un canario” por “él ha comprado un canario”¹⁰⁷.

De la misma forma Livia Cristina García y Rocío García, en su artículo “La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de *Los picapiedra* al español neutro”, plantean las siguientes características morfosintácticas que son posibles encontrar en el doblaje para América¹⁰⁸:

- Predominan las formas de futuro simple frente a la perífrasis *ir + infinitivo*. Ejemplo: “tampoco tú vas a jugar” se sustituye por “tampoco tú jugarás”.
- Uso del adverbio de lugar *aquí* en sustitución de *acá*. Ejemplo: “espérame aquí” por “espérame acá”.
- Uso de la locución adverbial *entre más*, la cual es parte de la norma culta general de México y Centroamérica. Esto en sustitución de *cuanto más*.

¹⁰⁶ Alejandro Guevara, *op. cit.*, p. 268.

¹⁰⁷ Cf. Lila Petrella, “El español ‘neutro’ de los doblajes: intenciones y realidades” en *La lengua española y los medios de comunicación*. Volumen II, pp. 977-988.

¹⁰⁸ Cf., Livia Cristina García y Rocío García, “La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de *Los picapiedra* al español neutro”, pp. 131-134, URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/36482>

Ejemplo: “entre más dinero tengas, más amigos tendrás” por “cuanto más dinero tengas, más amigos tendrás”.

Por su parte Natàlia Izard, en su artículo “La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica”¹⁰⁹, considera que en general se emplean los tiempos verbales de significado más simple o inmediato. Así, a menudo se prefiere el presente por el futuro. Ejemplo: “mañana te lo daré” cambiaría a “mañana te lo doy”.

Esta autora también reconoce la importancia del contexto social que rodea el discurso audiovisual, pues en los diálogos suele haber una constante presencia de referencias exofóricas, es decir, aspectos que se encuentran fuera del texto. Por ello, muchas veces la película es incomprensible fuera de su contexto.

2.1.3 La uniformidad en la pronunciación del doblaje

De acuerdo con Raúl Ávila, el español neutro se diferencia del español internacional porque el primero cuenta con una sola regla de pronunciación, la cual es semejante a lo que él llama la norma alfa del español internacional (véase más adelante en este mismo apartado). Además, el autor remite el origen del concepto del español neutro a la ley clamada en los años sesenta en Argentina.

De acuerdo con este autor, dicha ley surge cuando la Asociación Argentina de Actores pide que sea en ese país donde se haga el trabajo de doblaje y subtitulación de todo el material que sería emitido en esa nación, esto con el fin de retener las fuentes de empleo. Después en 1986 se acepta dicha ley, la cual es suspendida en 1991, aunque se continúan haciendo doblajes en el país sudamericano¹¹⁰.

Por otra parte, Raúl Ávila reconoce el español internacional como aquel donde la pronunciación se rige por tres normas básicas: alfa, beta y gama.

¹⁰⁹ Cf. Natàlia Izard, “La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica”, p. 254, URL: http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_NI_Verosimilitud.pdf

¹¹⁰ No obstante, en julio de 2013 el periódico *Clarín* de Argentina reportó que nuevamente se deberá cumplir esta ley (23.316). Principalmente se habla sobre el doblaje en televisión, medio que estará obligado a emitir en la lengua local –con sus modismos–, e incluso deberá cumplir con cuotas de doblaje estipuladas.

La norma alfa regula el doblaje hecho en México. Es construida a partir de cómo se habla en el Distrito Federal y no en todo el país. De esta forma también se habla en Bogotá, Colombia; La Paz, Bolivia; Cuzco, Perú, y Quito, Ecuador. Aunque cabe recordar que ésta es una visión generalizada, pues en realidad, cada ciudad cuenta con su acento y pronunciación; de modo que la norma alfa es sólo un ligero punto de encuentro.

Dicha norma se caracteriza por no encontrar diferencia entre los fonemas /θ/ y /s/, ni entre /ʎ/ y /y/. Así la oración “las luces brillan a lo lejos” se pronunciaría: [las luses briyan a lo lejos] y “ellos son amigos muy cercanos” pasaría a ser: [eyos son amigos mui serkános]. Es decir, se usa el seseo y no se aspiran ni se eliden las eses, y el yeísmo es general.

El español internacional del que habla Ávila también integra la norma beta, la cual tampoco hace diferenciación entre /θ/ y /s/, y sólo aspira la /s/ en posición final de la sílaba –siempre y cuando esté precedida por una consonante–. Entonces, ahora las oraciones quedarían así: [lah luseh briyan a lo lejos] y [eyoh son amigoh mui serkános].

El español con estas particularidades es hablado en Buenos Aires, Argentina; en Uruguay, en Caracas, Venezuela y en zonas del sur de España. La norma beta también incluye el yeísmo.

Por último se encuentra la norma gama, que se usa con menor frecuencia. Normaliza los productos audiovisuales del norte y centro de España. Ésta consiste, básicamente, en diferenciar la /θ/ y /s/ sin aspiración de /s/ al final de la sílaba. Por lo que la pronunciación sería: [las luθes briyan a lo lejos] y [ellos son amigos mui θerkános].

Como ya mencioné, dichas normas pertenecen a lo que Raúl Ávila nombra español internacional. No obstante, es la norma alfa la que se identifica con el español neutro. Es por ello que ésta se encuentra en el doblaje hecho en México de las películas de animación.

Respecto a la entonación, si bien es cierto que ésta no puede ser exactamente la misma para todos los personajes de una película, se busca que las variantes sonoras, entre uno y otro, sean tenues, es decir, en general, todos deben representar un solo contexto donde se arme el discurso audiovisual. No obstante, el acento no suele ser el mismo si se incluyen dibujos animados de diversas regiones geográficas.

En ocasiones, si el acento se convierte en un elemento muy característico de algún personaje que gane la simpatía del público, que éste lo recuerde y que pueda generar más ganancias, entonces no importará no lograr la *pretendida* neutralidad, como ocurrió con el gato con botas de la película *Shrek* (2001), el cual presenta un acento peninsular (incluso en 2011 surgió una cinta donde dicho personaje es el protagonista).

En suma, esa uniformidad tanto del léxico como de la sintaxis y la pronunciación responde a lo que podría ser la norma del español neutro en los doblajes. Esto con el fin de lograr la emisión y venta de un mensaje para un público masivo. En general se adopta dicha norma, excepto cuando algún cliente lo pide, es decir, si se requiere de un doblaje con una vasta presencia de localismos, como el caso de *Río* (2011).

Ahora bien, *la norma* puede ser considerada desde dos distintas visiones, por un lado, representa la ley, “lo obligatorio”, “lo que debe ser”. Pero, en otra instancia, corresponde a “lo usual”, “lo habitual”, lo que simplemente está y es. Por tanto, existe la “norma como forma de hablar que debe acatarse por correcta, y de norma como regularidad o “hábito” lingüístico de tal o cual comunidad de hablantes”¹¹¹.

¿De modo que cuál es la correcta? Evidentemente, la industria del doblaje preferirá aquella con pretensión de ley o regla, pues ésta le permitirá vender su mensaje a un mayor número de personas. Sin embargo, de acuerdo con Moreno de Alba, existe la dicotomía *correcto-ejemplar*.

¹¹¹ José G. Moreno de Alba, Raúl Ávila, *et. al., op. cit.* p. 87.

La primera se refiere a la lengua como sistema lingüístico y no histórico, por lo que integra reglas que los discursos deben seguir para considerarse correctos; por ejemplo, el artículo antecede al sustantivo, entonces, la construcción “árbol el”, es incorrecta, pues de acuerdo con las reglas gramaticales debe ser “el árbol”.

Por otra parte, *lo ejemplar* también admite ciertas oraciones o palabras como apropiadas, a partir de lo establecido por la gramática, pero en este caso, se le da importancia al uso de la lengua hecho por los hablantes de una región determinada; la riqueza del dialecto es aceptada.

Lo *ejemplar* relaciona ciertos hechos de habla con determinada lengua o dialecto con comprobación de índole histórica. Así pues, los enunciados “hoy llegué tarde al desayuno” y “hoy he llegado tarde al desayuno” son ambos correctos porque ninguno contradice regla alguna del sistema lingüístico español. Ahora bien, una de esas expresiones puede resultar, a ciertos hablantes, más *ejemplar* que la otra. Para un madrileño el enunciado “hoy he llegado tarde al desayuno” es más *ejemplar* que el otro porque corresponde a su dialecto madrileño; para un mexicano, por el contrario, será la expresión “hoy llegué tarde al desayuno” la que le parezca *ejemplar* porque se aviene mejor al dialecto al que pertenece (al mexicano).¹¹²

Es así como la industria del doblaje se rige bajo lo que ahí se considera que “debe ser”, esto es, mediante una sola norma, pues le permite mandar un mensaje a una vasta audiencia. No obstante, deja de lado *lo ejemplar* de ciertas regiones, es decir, las expresiones o particularidades léxicas de las diversas culturas americanas.

Así pues, puede atribuirse a una búsqueda de ejemplariedad el hecho de que se adopte la norma alfa en compañías de doblaje situadas en ciudades donde el habla común se ajusta a la norma beta. Solamente por mencionar ejemplos de animaciones, piénsese en títulos como *Garfield y sus amigos* (Santiago de Chile), *Candy Candy* (Buenos Aires) y *Bob Esponja* (Caracas).

2.1.4 Un mensaje masivo

Los elementos anteriores responden a la necesidad de la emisión masiva de un mensaje, donde la retroalimentación no es indispensable. Lo realmente importante

¹¹² *Ibid.*, p. 89.

es la extensa distribución del mensaje o, en términos cinematográficos, del producto, es decir, la película.

Entonces, en varios países el doblaje se convierte en una herramienta importante para la comprensión general de un discurso cinematográfico, lo cual da paso a la comunicación de masas.

Dicho tipo de comunicación se caracteriza por el envío de un mensaje a un amplio auditorio, durante un determinado periodo (de tiempo), donde el comunicador no interactúa cara a cara con la audiencia y esta última no necesariamente se conoce entre sí. Entonces,

se dirige a un auditorio relativamente grande, heterogéneo y anónimo; los mensajes son transmitidos públicamente, y muchas veces llegan simultáneamente a gran cantidad de personas, y en forma transitoria: el comunicador opera dentro de una compleja organización, la que puede implicar grandes gastos.¹¹³

Estos aspectos se encuentran en el mensaje cinematográfico del doblaje, ya que la película se envía a un extenso auditorio, pues se proyecta en las salas de cine, incluso la distribución en formato DVD cumple esta función. De la misma forma, los dibujos animados no son personajes con vida que puedan interactuar con el público; esto no permite que ambos polos se conozcan personalmente. Los primeros son elementos de un discurso audiovisual ya terminado y, por lo tanto, dirigido a un fin específico, en el cual no caben las interacciones.

También se conceptualiza a la audiencia como un ente anónimo, lo cual suele ocurrir en el cine, pues las personas no se conocen entre sí, sólo aquellos que asisten en pequeños conjuntos; sin embargo, no son totalmente anónimos, pues “en muchos casos los miembros de una audiencia están, en el mismo momento de la exposición del mensaje, participando en una experiencia de grupo”¹¹⁴. Incluso esta última característica se potencia cuando la cinta se ve en casa, es decir, en familia o con amigos.

¹¹³ Charles R. Wright, *Comunicación de masas*, p. 15.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

Igualmente, la elaboración de un mensaje masivo implica altos gastos económicos, los cuales se esperan recuperar y a cambio obtener una ganancia determinada; es decir, “aunque hay algunas excepciones, las empresas de comunicación masiva existen para producir ganancias”¹¹⁵.

Así pues, el doblaje de las películas de dibujos animados se aparta del dialecto de las diversas regiones, ya que cada zona utiliza un léxico determinado para referirse a lo existente, por lo que las diferencias entre el vocabulario de una región y otra dependen de cada visión, y ésta varía según la cultura.

2.2 El nombramiento y entendimiento del mundo.

Ante la intención de estandarizar el mensaje del doblaje, es evidente que las compañías encuentran un grave problema: las diferentes formas de nombrar y entender el mundo de cada una de las partes que conforma la tan masiva audiencia.

Un individuo designa diversos términos para llamar las mismas cosas o eventos con los que todos se encuentran, lo cual dependerá de la cultura donde se encuentre inmerso, pues ésta definirá su manera de comprender la humanidad y lo que lo rodea. A esto, retomando el planteamiento de Francisco Moreno Fernández, lo llamaré *variabilidad lingüística*¹¹⁶, término que refiere a que

Los hablantes recurren a elementos lingüísticos distintos para expresar cosas distintas, naturalmente, y que, a la vez, existe la posibilidad de usar elementos lingüísticos diferentes para decir unas mismas cosas.¹¹⁷

Lo anterior lo ejemplifica Raúl Ávila en su artículo “Lengua, dialecto y medios: unidad internacional y variación local del español”; para comprender los ejemplos expuestos por este autor, es necesario imaginar un escenario donde dos jóvenes charlan en un registro coloquial. Según las diversas nacionalidades el mismo discurso se emitirá de las siguientes formas:

¹¹⁵ Joseph R. Dominick, *La dinámica de la comunicación masiva*, p. 21.

¹¹⁶ Término que utilizaré a lo largo de este trabajo.

¹¹⁷ Francisco Moreno Fernández, *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, p. 17.

Entre chilenos de Santiago:

El *carrete* de anoche estuvo muy *rasca*. Lo bueno fue que conocí a una *mina* bien rica. Yo estaba *apestado* cuando la vi. Yo dije: *me tinca* que antes del siguiente *copete* a esta *mina* le saco el *fono*. Pero no me *dio bolay* ahora sólo tengo una *caña* tremenda, *¿cachai?*¹¹⁸

Entre colombianos:

La *rumba* de anoche estuvo una *chanda*. Lo bueno fue que conocí una *pelada* muy *bacana*. Yo estaba *mama[d]o* cuando la vi. Yo dije: apuesto que antes del siguiente trago esta *sardina* me suelta el teléfono. Pero *no me paró bolas* y ahora sólo tengo un *guayabo ni el hijueputa*, *¿si se la pilla?*¹¹⁹

Entre mexicanos del Distrito Federal:

El *reventón* de anoche estuvo *re gacho*. Lo bueno fue que conocí a una *chava* muy *chida*. Yo estaba *hasta el gorro* cuando la vi. Yo dije: *me late* que antes del siguiente *chupe* esta *vieja* me da su *fon*. Pero *ni me peló* y ahora sólo tengo una *cruda jija*, *¿cómo ves?*¹²⁰

De modo que

Existen comunidades distintas que usan lenguas distintas, comunidades diferentes en las que se usa una lengua o variantes de una misma lengua y comunidades en las que se usan dos lenguas distintas o dos variedades de una misma lengua, entre otras posibilidades.¹²¹

Entonces, al momento de elaborar los mensajes del doblaje, las empresas se enfrentan a la complejidad que representa condensar los diferentes léxicos del español en uno solo, pues cada persona construye significados y se refiere a ellos mediante palabras, las cuales se generan a partir de las construcciones mentales de la sociedad donde se desenvuelve, es decir, de la manera de mirar el mundo de su colectividad.

¹¹⁸ Raúl Ávila, "Lengua, dialecto y medios: unidad internacional y variación local del español" en Centro Virtual Cervantes, URL: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/internacional/avila_r.htm

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Francisco Moreno Fernández, *op. cit.*, p. 17.

De manera que “los significados están vinculados a la realidad de un colectivo, pero no son la realidad, sino construcciones mentales de la misma acordes con las necesidades de esa comunidad”¹²².

Por ello, cada colectividad responderá con términos diferentes a las mismas situaciones, objetos o construcciones. La idea de la variabilidad lingüística también la retoma Álex Grijelmo en su libro *Defensa apasionada del idioma español*: recuerda que, por ejemplo, para nombrar el espacio donde se almacena agua para la recreación humana, pueden designarle varios términos. Así, un español lo llamará *piscina*; un mexicano, *alberca*, y un argentino, *pileta*.

La voz *piscina* proviene de *piscis*, por lo que es posible deducir que

la palabra procede de aquellos estanques de los jardines que se adornaban con peces; y relacionar su significado con un lugar donde se almacena agua y donde, como peces en el agua, podemos aumentar la velocidad mediante unas aletas como las del pez, y también nadar al estilo rana.¹²³

Mientras que *alberca* nace del árabe *al birka*, estanque, lo cual remonta a los terrenos de regadío rurales donde se almacenaba agua y después era esparcida. La *pileta* se relaciona con *pila* –pieza grande, por lo general construida de piedra, cóncava o profunda donde se almacena agua– o con *pilón*; “¡al pilón, al pilón!”, se grita en los pueblos de Castilla cuando el grupo verbenero se quiere bajar del escenario demasiado pronto”¹²⁴.

Lo mismo ocurre con los saludos: Un colombiano preguntará “¿Y qué más?”, “¿cómo vas?” o “¿cómo te acaba de ir?”; un español dirá “¿cómo te fue?” o “¿cómo te va?”; un mexicano “¿cómo estás?” o ¿qué hubo?”, y un dominicano, “¿cómo tú estás?”.

De la misma forma,

Ya sabemos que en México y Argentina no podemos “coger el autobús” so pena que nos tomen por imbéciles, habiendo mejores posibilidades para montarse; y que

¹²² Miguel Ángel Bernal Merino, *Traducción audiovisual*, p. 33.

¹²³ Álex Grijelmo, *Defensa apasionada del idioma español*, p. 80.

¹²⁴ *Idem*.

en Argentina irse de joda no significa coger nada, ni siquiera un taxi, sino que designa lo que un colombiano o un venezolano llamaría “irse de rumba” y un español “salir de juerga”, y un mexicano “irse de reventón”, y un chileno “salir a carretear”.¹²⁵

De este modo se ejemplifican las diferentes maneras de nombrar el mundo de las colectividades que viven en éste: cada una tiene su propia conceptualización, lo cual dependerá, como dice la famosa frase, “del cristal con que se mire”. Por ello, el uso de las palabras se justifica dentro de contextos determinados; por ejemplo:

El peruano que diga “voltearse” se hará entender por el español que acostumbra a “volverse” o a “darse la vuelta”, porque éste sabrá perfectamente que las campanas de la iglesia, por ejemplo, se voltean.¹²⁶

Dicha explicación quizá no encontraría razón de ser en otra colectividad, incluso se podría entender de manera diferente. Así que los peruanos de la región donde “voltearse” signifique “regresarse”, pertenecen a una *comunidad de habla*¹²⁷ en la cual un conjunto de hablantes no sólo comparte una lengua, sino también normas de uso basadas en los mismos patrones sociolingüísticos; éstos pueden servir de marcas diferenciadoras.

En suma, para seleccionar las palabras que serán usadas durante el doblaje, se requiere de un conocimiento, pues las lenguas son sistemas culturales mediante los cuales se da a conocer una determinada percepción del mundo. Dicha visión se refiere a que los individuos se identifican y comprenden la realidad de manera colectiva, es decir, dentro del momento de su interacción con los demás, ya que

La comunicación humana es un proceso cultural; el lenguaje es un conjunto de convenciones culturales. Es decir, el lenguaje de una sociedad es un conjunto de posturas, gestos, símbolos y la disposición entre todos ellos, que poseen interpretaciones compartidas o convenidas.¹²⁸

También se necesita considerar los términos adheridos por la ciencia o por la vida política y económica de una comunidad, pues con el paso de los años van

¹²⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁷ Término propuesto por W. Labov y retomado por Francisco Moreno Fernández en su libro *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*.

¹²⁸ Charles R. Wright, *op. cit.*, p. 162.

surgiendo nuevos eventos –en realidad, es la mezcla de los ya existentes– que hay que nombrar, pues la lengua también es un reflejo de las épocas de una sociedad.

2.2.1 Hacia el concepto de cultura

En cada uno de los rincones del mundo, la lengua funge como la institución social que es, y los miembros de los grupos donde se desarrolla son los que le dan vida: el idioma se integra como un elemento de la cultura a la cual pertenece. La lengua es, entonces, un hecho social y como consecuencia también es cultural.

La lengua es el principio de toda organización social. Sin una colectividad con la que comunicarse, la lengua dejaría de cumplir la razón de su propia existencia y, recíprocamente, sólo la función comunicativa de la sociedad aceptará o no las peculiaridades individuales.¹²⁹

Al ser considerada como parte de la cultura de un grupo social, la lengua se convierte en unidad diferenciadora de éste, donde automáticamente existirá, frente a ella, un segundo grupo con las características de su cultura, en este caso, su lengua.

Y cuando esta última es la misma para varios países –como en el caso del español en América– es necesario seguir considerándola como propia de cada nación¹³⁰, pues si bien es la misma en sus aspectos gramaticales más generales, no lo será en su léxico y semántica, incluso aunque se usen las mismas palabras no tendrán el mismo significado.

Por ejemplo, en México y en Chile se utiliza el vocablo *chile* pero no significa lo mismo, pues en el país norteamericano describe al picoso fruto, requerido en gran parte de la gastronomía mexicana, mientras que en la nación sudamericana a éste se le llama *ají*, ya que *Chile* es la palabra usada para nombrar su territorio, donde se retoma la voz quechua *chiri*, que significa frío o helado.

Por otro lado, en México y Colombia se utiliza la palabra *adobar*. En el primero significa aderezar con alguna salsa o más coloquialmente “enchilar” un alimento,

¹²⁹ Manuel Alvar y Juan M. Lope Blanch, *En torno a la sociolingüística*, p. 7.

¹³⁰ E incluso propia de cada región o pueblo de dicha nación.

pero en el segundo país es considerada como un colombianismo que se refiere a regañar, castigar o amansar.

Un tercer ejemplo es el vocablo *barbero*. En México es el sustantivo que indica que un hombre tiene el oficio de afeitar la barba o bigote; en un aspecto más coloquial también hace alusión a aquella persona que se caracteriza por siempre –o la mayoría de las ocasiones– estar de acuerdo con las autoridades o quien lleva la batuta de algún trabajo o actividad, pues en el fondo y a través de una falsa admiración, buscará sus propios beneficios. En cambio, en Colombia *barbero* es aquel que se prepara muy bien para un examen, prueba, certamen, etc. (se utiliza especialmente entre estudiantes).

Sirvan estos pequeños ejemplos para ilustrar cómo el español en América tiene variantes lingüísticas que son explicadas y entendidas dentro de la cultura que las emite, pues la conceptualización nace y cobra sentido dentro de un grupo social determinado, ya sea un país, un estado o una provincia de éste.

Por ello, la cultura se puede determinar como “aquello que piensa una comunidad dada y lo que ésta hace”¹³¹, donde claramente se retoma la idea del pensamiento o conocimiento colectivo como esencia de la cultura, y es justamente con la lengua con lo que se expresa dicho conocimiento, es decir, existe una retroalimentación entre la cultura y la lengua.

De modo que la forma en la que los seres humanos se expresan es el resultado de la interacción social existente entre sus semejantes, así como de las relaciones con sus no semejantes –objetos y animales–. Así pues, la lengua proviene de la necesidad de nombrar lo ocurrido durante la interacción, es decir, la lengua surge de la praxis y lo que conlleva a ésta:

El lenguaje se ha formado socialmente sobre la base de determinada praxis social, es el reflejo de una situación fáctica determinada y la respuesta a las necesidades prácticas relacionadas con ella.¹³²

¹³¹ Adam Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, p. 258. Definición planteada por Edward Sapir.

¹³² *Ibid.*, p. 252.

Entonces, es en la praxis donde las personas adquieren los conocimientos que son compartidos en la colectividad, los cuales deben ser ejercidos de manera correcta por cada uno de sus miembros con el fin de crear la comunicación dentro del grupo, pues éstos se convierten en una especie de código; y los conocimientos son expresados con palabras que varían de época en época dentro de una misma sociedad.

Es decir, “todo comportamiento interpersonal significativo se presenta dentro de una cultura determinada en forma de secuencias o cadenas de unidades fijas y convencionales”¹³³; por ello, los miembros de dicha cultura deberán adecuar sus comportamientos para que sean reconocibles por el resto de la colectividad y, de esta forma, también sean intercambiables.

Así pues, los individuos expresan su competencia para transmitir mensajes interpretables dentro de un código común por los integrantes de una cultura, donde cada acto comunicativo es la actualización del código y de la competencia lingüística. Esta última es el conjunto de conocimientos y reglas interiorizados por los miembros de un grupo, a través de los cuales son capaces de reconocer, interpretar y construir nuevos mensajes.

Lo anterior se explica más detalladamente en la *hipótesis Sapir-Whorf*, formada por dos principios:

Determinismo lingüístico. La lengua tiene la capacidad de determinar el pensamiento.

Relatividad lingüística. El mundo muestra un conjunto de imágenes, las cuales son percibidas por las mentes de las personas, que a la vez organizan mediante un patrón común para toda su colectividad. Dicho modelo se presentará en las estructuras lingüísticas usadas.

¹³³ Sebastia Serrano, *Signos, lengua y cultura*, p. 19

El *principio de la relatividad*, tal y como se plantea desde la antropolingüística o la etnolingüística norteamericana de la primera mitad del siglo XX, supone que la estructura lingüística es una forma de experiencia por la que se conoce el mundo.¹³⁴

La colectividad de la que se habla se refiere a la cultura, la cual, de acuerdo con Goodenough, se conceptualiza de la siguiente forma:

Todo lo que uno debe saber o creer para estar en condiciones de operar de manera aceptable para los demás miembros del grupo.¹³⁵

Complementando la definición anterior podemos decir que la cultura es:

Todo aquello que una persona debe saber o creer para desenvolverse de forma adecuada entre los miembros de un grupo humano concreto y para cumplir una función aceptada por todos ellos. Este conocimiento se adquiere y aprende en un proceso de socialización.¹³⁶

De manera que la cultura, en relación con la lengua, es un conjunto tradicional de hábitos sociales, los cuales representan un código que permite la comunicación entre sus miembros y es éste el que marca la diferencia entre un grupo y otro.

Así pues, la cultura puede ser comprendida como un conjunto de símbolos comunicativos y, por lo tanto, intercambiables dentro de una determinada colectividad, con lo cual se construyen lazos identitarios entre los miembros de ésta.

2.2.2 La lengua como esencia de un país y una cultura

Imaginemos la siguiente situación: hace un par de horas llegó un nuevo miembro a la comunidad. En sus primeros años de vida sólo podrá comunicarse mediante el lenguaje no verbal: balbuceará llorará, gritará o reirá. Sin embargo, sus sentidos, principalmente sus oídos y sus ojos, se convertirán en las herramientas mediante las cuales recolectará la información simbólica necesaria para comprender y dominar el código verbal de su comunidad.

¹³⁴ Francisco Moreno Fernández, *op. cit.*, p. 196.

¹³⁵ Pedro Lewin "Consideraciones sociolingüísticas ante la cultura y la etnicidad" en *El significado de la diversidad lingüística y cultural*, p. 97.

¹³⁶ Francisco Moreno Fernández, *op. cit.*, p. 196.

¿Pero qué representa dicha información? Es el resultado de la interacción de un grupo, la cual es aprendida, por lo que se convierte en una tradición y en una característica. Entonces, ¿cuál es este sello distintivo donde se integran los hábitos, costumbres y pensamientos? Se trata de la cultura, ya que ésta se convierte en la marca de la comunidad.

De modo que aquel niño que nace en un grupo social determinado y adquiere su lengua puede decirse que ya comparte su cultura: diariamente asimilará conocimientos sobre la cotidianidad que lo rodea, y los aprenderá a través de un “instrumento” básico: la lengua. Es mediante la palabra hablada como el niño, en buena medida, adquirirá una cultura.

La lengua es la manifestación de la cultura que le sirve de fundamento, ya que toda reflexión o pensamiento sobre cualquier forma de cultura pasa por el lenguaje. El dominio de la reflexión es un dominio lingüístico.¹³⁷

Los seres humanos asimilamos el mundo como un conjunto de impresiones que después serán organizadas en nuestra mente a través de sistemas lingüísticos, los cuales manifestarán la conceptualización de lo que nos rodea a partir de las alternativas de interpretación y expresión, predispuestas por nuestra sociedad; es decir, asignamos significados ya determinados porque como miembros de una comunidad debemos respetar los acuerdos lingüísticos, donde se enmarca la manera de nombrar las cosas, sentimientos o experiencias. En otras palabras, “no podemos decir absolutamente nada sin someternos a la organización y clasificación de información que determina el acuerdo”¹³⁸.

Según Whorf, la lengua es una forma de expresión del pensamiento, pero también “es el molde de nuestros pensamientos. El mundo puede ser percibido y estructurado de muy diversas formas, y el lenguaje que aprendemos como niños dirige el camino particular por el que lo vemos y estructuramos”¹³⁹.

¹³⁷ Sebastià Serrano, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁸ Susana Cuevas Suárez, “La relatividad lingüística y la clasificación en lenguas indígenas”, en *El significado de la diversidad lingüística y cultural*, p. 156.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 160.

De manera que la lengua se considera como uno de los pilares en la construcción de la cultura, pues “es el sistema que traduce todos los demás sistemas. Por eso ocupa un lugar privilegiado en el mundo de la cultura”¹⁴⁰.

Entonces, es en el pensamiento de los hablantes donde se encuentra su léxico, el mismo que durante una conversación les permitirá distinguir a las personas que pertenecen a su comunidad y las que son ajenas a ésta, pues sus integrantes conocen el perfil lingüístico que los caracteriza (los límites de una comunidad pueden ser locales, regionales o nacionales).

Justamente el conjunto de elementos que integran el léxico de una sociedad son determinados por los usos y costumbres de la cultura del individuo, por lo que, a partir de éstos, se acota su *competencia lingüística*: sus conocimientos para comprender y producir discursos tienen suma relación con la colectividad donde se desenvuelve.

Donde dicha competencia representa los elementos lingüísticos y la gramática de una comunidad, pero también se incluye el conocimiento intrínseco que cualquier individuo tiene para manejar la flexibilidad de su lengua de acuerdo con la situación, lo que supone que el hablante tiene presentes las diferentes condiciones donde surgen los discursos. De manera que esta característica se vuelve un elemento diferenciador entre los grupos lingüísticos (en el caso de esta investigación, son los diversos países de América que hablan español).

La competencia sociolingüística sería *comunitaria* desde el momento en que las probabilidades que en ella aparecen se han calculado a partir de los usos lingüísticos de toda una comunidad y desde el momento en que la competencia garantiza la comunicación entre los miembros de una comunidad.¹⁴¹

Los hablantes también consideran, dentro de su competencia, el fenómeno del registro –aunque lo hacen de manera inconsciente–, el cual se refiere a la variación que tiene el habla y ésta dependerá del tipo de situación o momento donde se

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Francisco Moreno Fernández, *op. cit.*, p. 131.

encuentren, así como de los siguientes elementos (estas nociones integran la *Teoría del registro*, planteada por M. A. K. Halliday):

- *El campo del discurso*. Se refiere al contexto donde se usa la lengua; éste depende del tópico tratado (cotidianidad, trabajo, problemas personales, etc.), del momento y de la actividad desarrollada por el hablante y sus interlocutores. Es “la actividad social en curso”¹⁴².
- *El modo del discurso*. Se refiere al canal de comunicación, es decir, al medio o “modo” en que se produce la comunicación, integrando la diferenciación entre la lengua hablada y la escrita. Es “el canal simbólico o retórico”¹⁴³.
- *El tenor o estilo del discurso*. Se refiere al tipo de relación existente entre los participantes del proceso comunicativo; principalmente se puede distinguir el estilo formal y el coloquial. Son “las relaciones de papel involucradas”¹⁴⁴.

Así pues, tanto la competencia lingüística como el registro son factores sociales que no tienen por qué funcionar de igual manera en todas las comunidades, es decir, “no están configurados de forma idéntica en todas las comunidades, aunque en ellas se hablen modalidades cercanas de una misma lengua”¹⁴⁵.

En suma, cada país americano¹⁴⁶ tiene un espacio y sistema de comunicación que reflejan la manera como un conjunto de individuos vive y piensa. Es, por tanto, su cultura. Entonces, cuando se pretende neutralizar el español, se pierden las aportaciones culturales propias de cada lengua: el mosaico de colores que podríamos tener durante el doblaje se vuelve solamente blanco y negro.

Con ello, insisto, no pretendo que los doblajes se vuelvan una mezcla de términos particulares de cada país americano donde se habla el español y que el trabajo sea inentendible. Si bien es cierto que se debe seguir una línea discursiva –

¹⁴² M. A. K. Halliday, *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, p. 145.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Francisco Moreno, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁶ Para fines de esta investigación, y como lo he venido planteando, me refiero solamente a los países donde se habla español en el continente americano.

en el caso de las películas aquí analizadas fue el español hablado en la ciudad de México, “eximido” de sus localismos–, ésta se puede alimentar de los elementos de otras, ya que no por cambiar unas palabras se pierde el mensaje, pues la emisión se complementa con el sentido común de las personas, así como con las imágenes de las escenas que respaldan el discurso verbal.

Evidentemente no es posible hacer una versión para cada país, pero en aquellas cintas donde, dentro de la temática se trata la cultura de una sociedad –como en el caso de *Río*–, valdría la pena rescatar algunas de las traducciones de las palabras o frases locales (de Brasil, en el caso de nuestro ejemplo) que inviten a conocer el modo de expresión de dicho pueblo.

De acuerdo con Fernando Solís, locutor chileno, voz oficial de Televisión Nacional de Chile y de Fox Sport, en el intercambio y aceptación de elementos lingüísticos entre diversas regiones, no se pierde ni se cambia el léxico de una cultura: lo que ocurre es la integración de nuevas palabras al vocabulario del receptor, lo cual permite conocer al *otro*. Así que la integración es riqueza lingüística: ofrece mayor pluralismo en el habla de la audiencia.

Lo anterior tampoco confundirá al receptor, pues en todos los dialectos del español en América habrá una equivalencia de lo expresado, de modo que la audiencia descodificará el mensaje correctamente. La única diferencia es que este último traerá –en la medida de lo posible, para evitar un rompecabezas lingüístico mal armado– “fragancia” de Los Andes, de las montañas de Machu Picchu, de las playas dominicanas o de la tradición maya.

Entonces, ¿el español neutro es una entidad artificial? En primera instancia y en el sentido estricto de la neutralidad, se podría pensar que sí lo es, pues ninguna cultura hablaría un dialecto que no la caracterizara, que permaneciera recta, sin dirección alguna. De modo que se trataría de un trabajo plano, sin sentido, incluso en el caso de las cintas de humor, este último sería crudo, sin sabor, sin risas,...sin chiste.

No obstante, es la misma necesidad de desechar esa pretendida neutralidad –para acercar el mensaje, para darle forma... simplemente, para humanizarlo–, la que hace que se recoja el léxico de un país y –aunque suene contradictorio– lo transmita mediante el doblaje¹⁴⁷. Pero el problema es que es, principalmente, de una sola sociedad, porque los parámetros de mercado así lo exigen, y suele ser el léxico de México el elegido, pues en éste se distribuye el mayor número de doblajes hechos por la empresa SDI Media, es decir, México es su mayor mercado.

La “neutralidad” de la lengua no causa gracia, no da sazón. Por ello, como tal, no existe, ya que serían discursos aburridos que nadie compraría. Así pues, ésta se encuentra casi ausente en las cintas por analizar y en una de ellas se pierde completamente. ¿Por qué? La razón es que el cliente, es decir, las empresas que piden los trabajos de doblaje, sabe que un mensaje “neutral” no acerca tanto al público, no le agrada, porque de alguna manera se convierte en un hecho artificial, así que buscan aproximar la cultura de la audiencia mediante la palabra hablada y así surgen las versiones especiales, las cuales dejan al descubierto la marca de la comunidad¹⁴⁸.

Es durante la exhibición de estas versiones, cuando la audiencia de otros países o incluso del mismo México pero de los estados –es decir, sin considerar el Distrito Federal–, cae en la cuenta de que en las cintas no se habla el español que usa en su cotidianidad. Si bien es cierto que puede aprender de la cultura del otro –de la nación emisora–, también es verdad que la suya se queda de lado porque no se integra su léxico en el doblaje, o sólo en contadas ocasiones.

De modo que, en estos casos, cuando se emite el mensaje, quedan claras las diferencias de léxico entre la cultura emisora –aquella en la cual se basan las traducciones para formular el mensaje del doblaje– y la receptora.

¹⁴⁷ En el caso de la empresa SDI Media y de las películas elegidas como el *corpus* de este trabajo es, principalmente, el español hablado en la ciudad de México.

¹⁴⁸ Aunque existen algunas que son completamente exageradas, como el caso de la versión de *Río* para el Distrito Federal, donde se abusó del léxico característico de esta región e incluso a muchas personas no les agradó.

2.2.3 La lengua como elemento de otredad

Sobre el piso se dibuja la sombra. A simple vista parece ser un bulto cualquiera pero la forma del cable es lo que lo identifica como un teléfono. El original se encuentra en la mesa, frente a la ventana. Pasan algunos minutos y éste suena. Una persona se acerca a él, alza el auricular y pronuncia un cálido *¡aló!*, mientras otro individuo responde: *¡Bueno!*

Ambas expresiones, aunque diferentes, son utilizadas para un mismo fin: iniciar una conversación telefónica. Mientras en Chile se contesta *¡aló!*, en México es *¡bueno!* Este último genera dudas entre varios de los habitantes americanos no mexicanos, pues se preguntan: ¿bueno de qué?, ¿qué está bueno? o simplemente ¿por qué bueno sino se trata de un saludo como tal?

De modo que *¡bueno!* y dentro del contexto de las llamadas telefónicas, se convierte en un elemento caracterizador del país norteamericano. Es, entonces, en dicha situación cuando se presenta el *yo* frente al *tú*, es decir, entra en juego la distinción lingüística y con ella la otredad.

Es así como en los momentos de contraposición se distingue al *otro*. Cuando el ser humano se relaciona con hablantes que no pertenecen a su comunidad, encuentra varias diferencias léxicas entre *ellos* y *los suyos*; y es esta relación la que le permite definirse frente al *otro*.

Mi Yo puede manifestarse como un ser definido *tan sólo en relación con*, es decir, en relación con el Otro, cuando éste aparece en el horizonte de mi existencia, dándome un sentido y otorgándome un papel.¹⁴⁹

Ahora bien, es preciso considerar que es dentro de la figura del *tú*, de *los suyos*, es decir, de la comunidad a la que se pertenece, donde el nombre o término de una idea, abstracta o concreta, encuentra legitimidad. Las definiciones y significados de las palabras dependen de la cultura donde se utilicen, pues el individuo es visto como:

¹⁴⁹ Ryszard Kapuściński, *El encuentro con el Otro*, p. 77.

miembro de una comunidad, portador de una cultura, como heredero de una tradición, como representante de una colectividad, como punto nodal de una estructura permanente de comunicación, como iniciado de un universo simbólico, como participante de una forma de vida distinta de otras, como resultado y creador de un proceso histórico específico, único e irrepetible.¹⁵⁰

Por lo que la legitimidad del léxico es una característica que marca la otredad ya que es en éste y no en otro grupo –con todas sus peculiaridades– donde cierta voz tiene un significado determinado y al salir es incomprendible o complejo de entender por el *otro*.

Entre las regiones tanto se pueden compartir los significados como ser totalmente contradictorios. Pero algunas veces existen significados adicionales para términos compartidos. Por ejemplo, la palabra *bueno* tiene un valor positivo en todo el español en América: se refiere a la bondad o al bienestar; sin embargo, en México también es utilizada como el inicio de un diálogo por vía telefónica.

Se trata, pues, de comprender al ser humano dentro de la convivencia con otras identidades colectivas, lo que no implica observarlo aislado del resto del mundo: sólo existe la necesidad de tener una propia pertenencia de grupo, de identificarse ante los demás, porque al final del día “nosotros somos quienes somos, y como somos, en función de quienes o como no somos”¹⁵¹.

De modo que la lengua se convierte en un elemento de otredad porque, a pesar de que en varios países americanos se habla el español, cada uno de éstos tiene sus particularidades, las cuales nacen y como consecuencia se entienden en un contexto determinado. Existe, pues, el fenómeno de *variedad sociolingüística*, definida como:

la alternancia de dos o más expresiones de un mismo elemento, cuando ésta no supone ningún tipo de alteración o cambio de naturaleza semántica y cuando se ve condicionada por factores lingüísticos y sociales.¹⁵²

¹⁵⁰ Esteban Krotz, *La otredad cultural entre utopía y ciencia*, p. 59.

¹⁵¹ Giovanni Sartori, *La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*, p. 52.

¹⁵² Francisco Moreno, *op. cit.*, p. 33.

Entonces, con dicha variedad se distinguen diversos vocablos que se refieren a un mismo elemento, y en el español en América esta situación es muy frecuente pues cada país tiene su propio léxico que –entre otras cosas– permite postular uno frente a *otro*. Incluso esto también ocurre dentro de una misma nación.

Por ejemplo, en México se le nombra *maíz* a la planta originaria de América, mientras que en Chile y Perú se le conoce como *choclo*; en cuanto al fruto comestible de cáscara negra e interior de color verde, en el primer país se le llama *aguacate* y, en los segundos, es *palta*.

Ahora bien, dentro de México hay variedades sociolingüísticas entre sus propias entidades, como es el caso del Distrito Federal y Tamaulipas: en el primero conocen a uno de los antojitos mexicanos más populares como *esquite*, mientras que en el estado norteño son *trolelotes*; el instrumento utilizado para borrar los errores de la escritura, en la capital es nombrado *goma* y en Tamaulipas es *borrador*.

Un ejemplo representativo que marca una completa diferencia, ya que se utiliza un término proveniente de otro idioma –en este caso del inglés estadounidense– es el que designa el líquido blanco utilizado para “borrar” las palabras escritas con tinta sobre alguna superficie de papel, pues en el Distrito Federal se le conoce como *corrector* y en Tamaulipas como *liquid paper*.

Lo anterior ocurre porque el estado norteño es fronterizo con Estados Unidos, es decir, está más cerca de otro país que de la capital de México: por ello, adopta algunas palabras de su vecino¹⁵³.

Esto ocurre con frecuencia en el doblaje donde se retoman varios términos originarios del inglés estadounidense. Si bien varios de éstos son usados por el público durante su habla cotidiana, también es cierto que se incluyen en el doblaje por cuestiones de mercadotecnia, ya que se ha introducido la idea de que aquello

¹⁵³ Esto ocurre con frecuencia en los estados del norte de México.

con nombre extranjero es *mejor* o implica “reconocimiento”, entonces, será más aceptado un trabajo que los contenga¹⁵⁴.

De tal forma que la otredad se relaciona con la noción de identidad puesto que tanto la figura del *yo* como la del *tú* se contraponen, pues a pesar de tener puntos de encuentro, conservan características que son propias del grupo al que pertenecen, es decir, elementos identitarios que los hacen diferentes ante los demás.

Dichos elementos son marcados por las *isoglosas*, que son límites geográficos de un determinado rasgo lingüístico, como la pronunciación de una vocal o el significado de una palabra. Es decir, es una línea imaginaria “trazada” en un territorio, que señala el límite geográfico de un rasgo o fenómeno lingüístico distintivo.

En general, las isoglosas se pueden considerar como “un aspecto de la cultura local de la región que delimitan, en cuanto a que un habla regional distintiva contribuye a crear un sentido de comunidad”¹⁵⁵. Así pues, las *isoglosas* determinan los límites del habla local de cada región.

Ahora estamos, pues, ante el concepto de *dialecto*, el cual refiere a:

Lo que usted habla (habitualmente) determinado por lo que usted es (socio-región de origen y/o adopción), y que expresa diversidad de estructura social (patrones de jerarquía social). Y, en principio, los dialectos son: distintos modos de decir lo mismo y suelen diferir en: fonética, fonología, lexicogramática (pero no en semántica).¹⁵⁶

Donde los dialectos se diferencian de los *registros*, pues y por el contrario, los segundos son “modos de decir cosas distintas”¹⁵⁷.

De acuerdo con Manuel Seco, los dialectos son:

¹⁵⁴ Este punto se ampliará durante el apartado 3.1.

¹⁵⁵ J. K. Chambers y Peter Trudgill, *La dialectología*, p. 158.

¹⁵⁶ M. A. K. Halliday, *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, p. 50.

¹⁵⁷ M. A. K. Halliday, *op. cit.*, p. 240.

las variedades que una lengua presenta según las regiones en las que se habla.

Estas particularidades que tiñen el español hablado en una determinada región constituyen en conjunto un dialecto o variedad geográfica del idioma común.¹⁵⁸

Según Charles Camproux el dialecto...

permanece esencialmente como un lenguaje hablado en un espacio relativamente reducido, incluido en un espacio lingüístico más vasto dentro del cual existe un cierto parentesco (como dice Marouzeau) que lo une a otras hablas vecinas junto con las cuales constituye una especie de confederación a la cual podemos dar el nombre de lengua. Así, el griego antiguo nunca fue más que un conjunto de dialectos griegos.¹⁵⁹

Retomando a Camproux, el “espacio relativamente reducido” al que se refiere, de acuerdo con lo planteado durante esta investigación, se puede pensar como cada uno de los diferentes países americanos donde se habla español (o incluso regiones dentro de éstos), mientras que “el espacio lingüístico más vasto” se puede suponer como Hispanoamérica o todo el ámbito hispánico.

En síntesis el dialecto es un conjunto de variantes sociolingüísticas pertenecientes a una región establecida: “Los dialectos pueden ser considerados como subdivisiones de una lengua en particular”¹⁶⁰, en este caso, del español. Por ello, se puede hablar de la diversidad de dialectos dentro de Hispanoamérica.

Dentro de este espacio, Azucena Palacios Alcaine reconoce las siguientes áreas dialectales:

- Andina: sur de Colombia, sierra ecuatoriana y peruana, parte de Bolivia, norte de Chile y noroeste de Argentina.
- Caribeña: Antillas y costa atlántica de México, Centroamérica, Venezuela y Colombia.
- Río de la Plata: Argentina, Paraguay y Uruguay.

¹⁵⁸ Manuel Seco, *Gramática esencial del español*, p. 39 y 388, citado en “Lingüística y sociolingüística en el concepto de dialecto (I y II)” de Ramón de Andrés, p. 6. Texto en red.

¹⁵⁹ Charles Caproux, *Las lenguas románicas*, p 77, citado en “Lingüística y sociolingüística en el concepto de dialecto (I y II)” de Ramón de Andrés p. 6. URL: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/linguistica-y-sociolingustica-en-el-concepto-de-dialecto-i-y-ii/>

¹⁶⁰ J. K. Chambers y Peter Trudgill, *op. cit.*, p. 19.

- El resto de México y las áreas de Estados Unidos donde hay asentamientos de migrantes latinoamericanos¹⁶¹.

Ilustremos a partir del factor del léxico, con el origen de los indigenismos americanos. Aunque sólo se utilicen algunas voces, la diversidad de léxico adquirido de las lenguas indígenas americanas, algunas ya extintas, es un elemento diferenciador en el español americano de cada región. De acuerdo con Moreno de Alba, entre estas lenguas y sus indigenismos están:

- Arahuaco-taíno en: las Antillas, Venezuela, oeste de Perú, sur de Brasil y parte de Bolivia y Paraguay. Voces: *guacamayo, iguana, ají, batata, maíz, maní, hamaca, huracán, cacique, caoba, maguey, pita, carey*.
- De la zona del Caribe como: República Dominicana, Puerto Rico, sur de México, Centroamérica, norte de Venezuela y Colombia. Voces: *canoas, caribe, caníbal, manatí, caimán, piragua, curare*.
- Náhuatl: centro y sur de México, así como en El Salvador, Guatemala y Nicaragua. Voces: *petate, tiza, chocolate, tomate, cacao, coyote, chicle*.
- Maya: Yucatán, Campeche y Quintana Roo (México), Belice y Guatemala. Voces: *cenote* (depósito de agua a gran profundidad), *acalché* (terreno bajo en que se estanca el agua de lluvia).
- Quechua y Aymará: parte occidental de Sudamérica (Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú). Voces: *quincha* (cañizo), *tambo* (posada), *jora* (maíz fermentado para hacer chicha, bebida alcohólica), *choclo* (mazorca), *chacra* (terreno pequeño para cultivar), *chullo* (gorro con orejas), *locro* (guisado de carne con papas), *pisco* (aguardiente de uva), *mete, pucho* (residuo, colilla).
- Chibcha: Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia y Venezuela. Voces: *chicha, Chaquira*.
- Mapuche: Chile y Argentina. Voces: *echona* (hoz), *cahuín* (reunión para comer y beber), *guarén* (rata grande), *quila* (tipo de caña).

¹⁶¹ Azucena Palacios Alcaine, "Variedades del español hablado en América: una aproximación educativa", p. 3.

- Guaraní en: Paraguay, Bolivia, Brasil y Argentina. Voces: *ñandutí* (encaje típico), *maraca*, *tucán*, *agutí* (ratoncillo), *yacaré* (caimán), *teyú* (iguana), *tapioca*, *mandioca*, *avatí* (maíz), *mandubí* (cacahuete), *guaraná* (planta frutal).

Si bien es cierto que la incorporación de indigenismos en el léxico de cada uno de los países marca una diferenciación en el nombramiento del mundo, también es preciso advertir que no son una herramienta aisladora: la lengua es un elemento de otredad, pero eso no implica incomunicación entre los pueblos hispanoamericanos.

Es decir, las variantes sociolingüísticas de un mismo idioma no tienen por qué convertirse en una enorme e impenetrable barrera, pues “las puertas y portaladas sirven no sólo para aislarse del Otro, sino que también pueden abrirse ante él, invitándolo a franquearlas”¹⁶².

Entonces, la realidad subjetiva de un individuo es creada y mantenida mediante la interacción con los demás, que son “otredades significativas”¹⁶³. La identidad se marca, entre otras cosas, en la lengua; pero ésta sólo tiene su razón de ser siempre y cuando se encuentre en contraposición dentro de la interacción social con otros grupos. Así pues, “los Otros son el espejo en que nos reflejamos y que nos hacen conscientes de quiénes somos”¹⁶⁴.

Finalmente, el doblaje podría ser una plataforma donde se relacionen dichas variantes sociolingüísticas, pero sobre todo, donde se muestre la riqueza lingüística de los países hispanoamericanos “para que las diferencias de hablas entre países (o entre regiones de un país, o entre estratos socioculturales de una ciudad) sean más estímulo que estorbo para el diálogo”¹⁶⁵. El doblaje podría ser un medio por el que se divulgue la curiosidad de conocer al *otro*.

¹⁶² Ryszard Kapuściński, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶³ M. A. K. Halliday, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁴ Ryszard Kapuściński, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁵ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 295.

3. El uso de mexicanismos en el doblaje de las películas de animación

“Toda lengua es un templo en el que está encerrada el alma del que habla”.
Oliver Wendell Holmes

“Una palabra bien elegida puede economizar no sólo cien palabras sino cien pensamientos”.
Henri Poincaré

“El lenguaje es el vestido del pensamiento”.
Samuel Johnson

Viste su traje de charro y, acompañado de otros actores, Jorge Negrete entra al restaurante y sonríe. La primera frase que pronuncia es “¡Ay Jalisco, Jalisco, tú tienes tu novia que es Guadalajara!” Cruza los arcos del sitio y continua: “Muchacha bonita, la perla más rara de Jalisco es mi Guadalajara”.

En la siguiente toma se presenta al conjunto musical que acompaña la inconfundible voz del guanajuatense. Guitarrones, trompetas y violines son tocados por aquellos que portan el tradicional sombrero de charro. Alegres, todos se unen y disfrutan del momento. Las siguientes estrofas dan vida a la escena:

Y me gusta escuchar los mariachis,
cantar con el alma sus lindas canciones,
oír como suenan esos guitarrones
y echar un tequila con los valentones.

¡Ay, Jalisco, no te rajes!
Me sale del alma gritar con calor,
abrir todo el pecho pa' echar este grito:
¡qué lindo es Jalisco, palabra de honor!

¡Ay, Jalisco, no te rajes! (1941) fue una película que perteneció a uno de los periodos más relevantes –o al más importante– en la cinematografía mexicana: la *época de oro* (1935-1958).

Durante esta etapa, el séptimo arte fue una industria muy fructífera en México e incluso tenía reconocimiento internacional. Desde esos años el cine comenzó a tener una fuerte presencia en México. Como consecuencia, la población le prestó mayor atención y poco a poco se fue haciendo un nicho de mercado: el mismo que, hoy en día, es el principal con respecto a las películas animadas dobladas con el pretendido español neutro.

De modo que la época de oro pudo haber sido un factor en el incremento de la audiencia mexicana, aumento que aún se conserva, pues hoy en día y de acuerdo

con Simón Parra, agente de negocios de *SDI (Subtitling & Dubbing International) Media México*, el mayor mercado de productos de esta empresa se encuentra en México y ésa es la principal razón por la que el doblaje de voz se basa en el español hablado en dicho país.

Si bien es cierto que el trabajo de doblaje se hace pensando en las naciones hispanoamericanas, es necesario reconocer que entre dicho conjunto hay un destinatario primordial y por ello es de éste del que se incluyen más palabras características, en comparación con el resto.

Entonces, en la medida de lo posible –porque una lengua no puede ser estándar ya que, como expliqué en el capítulo anterior, representa una cultura y una determinada sociedad–, se busca la neutralidad del español en América, aunque solamente se hace “a medias”. Es decir, ¿a qué llama “español neutro” la industria del doblaje?, ¿cuáles son los elementos lingüísticos que usa para traducir los discursos, en especial en el género de la comedia?, ¿cómo se logra que el mensaje no pierda calidez, que sea más real, más humano?

Otro argumento por el que el español hablado en México es el elegido para realizar los doblajes de voz es que esta industria lo considera como una de las mejores versiones de esa lengua en el Nuevo Mundo.

Así pues, y aunque Lope Blanch no habla directamente sobre los trabajos de doblaje, en su libro *Cuestiones de filología mexicana*, opina que las pocas “desviaciones de la norma hispánica ideal o ejemplar permiten sostener que el español mexicano es una excelente modalidad de la lengua española”¹⁶⁶.

Dichas desviaciones, con respecto al terreno gramatical, son las siguientes:

1. Pluralización incorrecta del pronombre personal átono *lo* a continuación de un plural invariable *se* para representar un objeto indirecto plural. No es necesario pluralizar *lo* ya que, por naturaleza, se representa a *les*. Por ejemplo, la versión correcta del sintagma “el pastel se **LOS** regalé a mis

¹⁶⁶ Juan M- Lope Blanch, *Cuestiones de filología mexicana*, p. 24.

amigos” es “el pastel se *LO* regalé a mis amigos”; lo mismo ocurre en “eso ya se *LOS* dije a ustedes”.

2. “Personalización” del verbo *haber* impersonal, transformando en sujeto gramatical lo que sería su objeto o complemento directo. Por ejemplo, “*hubieron* muchos festejos” debería ser “*hubo* muchos festejos” y a “aquí *habemos* muchos que pensamos así”, correspondería “aquí *hay* muchos que pensamos así”.
3. Uso de las preposiciones *desde* y *hasta* para indicar, enfáticamente, el momento en que se lleva a cabo una acción cualquiera (es decir, causan confusión cuando son utilizadas para distinguir los límites inicial y final, respectivamente, de una acción). Por ejemplo, en “las inscripciones serán *hasta* febrero” surgen dudas como ¿empezarán en febrero? o ¿terminarán en ese mes?, por lo que la versión correcta sería “las inscripciones *iniciarán* en febrero” o “las inscripciones *concluirán* en febrero”, según sea el caso.
4. En la norma mexicana se emplea el adverbio *medio* como adjetivo en casos como “son *medios* locos” o “están *medias* atontadas”.
5. Está presente el fenómeno del dequeísmo, así como su contrario, el queísmo. Existe el empleo innecesario de la preposición *de* ante la conjunción subordinante *que*, así como la supresión cuando ésta sí se requiere. Por ejemplo, “Resulta *de que* no lo puedo hacer”, “así es *de que* no debe ir” y “le dije *de que* no lo hiciera”, y por otro lado, se elimina en casos necesarios como “estoy seguro ___ *que* lo hará”, “me aseguré ___ *que* se lo dieran” o “no tengo duda ___ *que* lo hará”.

Debido a las contadas desviaciones dentro del habla en México, se cree que los conquistadores y colonizadores eran, en su mayoría, personas cultas y letradas, es decir, no era gente analfabeta. Por ello, el habla que llegó al Nuevo Mundo era de un nivel elevado. En palabras de Lope Blanch:

Creo que la excelencia o, al menos, “buena calidad” del español mexicano tiene raíces históricas muy antiguas y muy fuertes. Contrariamente a lo que muchos piensan, el español llegado al Nuevo Mundo no fue una variante vulgar, rústica, de la lengua española clásica.¹⁶⁷

Es por este prestigio, aunado a que ese país es el principal consumidor de películas de animación (al menos de la compañía señalada), que, durante los trabajos de doblaje (al menos de las películas aquí analizadas), se toman más elementos del léxico del español hablado en México que de otros.

Se cree, pues, que desde que llegó el español a México, fue de los más cuidados, lingüísticamente hablando, según la visión europea, y que por eso hoy goza de prestigio. Otra razón importante por la que se utiliza el español mexicano es porque en dicho país comenzó la industria del doblaje en lo que respecta a América: por ello se convirtió en el referente obligado de esta actividad en todo el continente, en consecuencia, los trabajos se empezaron a realizar con acento y léxico mexicano. Así fue como éste dominó y se consideró la mejor opción.

A pesar de lo anterior, las demás variantes del español, es decir, las que no son de México, no se consideran como vulgares o faltas de seriedad: sólo son otra manera de expresar y comprender el mundo, las cuales no son retomadas por la industria del doblaje.

Es por ello que se puede escuchar varios mexicanismos durante el discurso audiovisual del doblaje, los cuales, además de utilizarse por cuestiones de mercado, son usados para acercar el mensaje al público, es decir, para que lo expresado no sea “plano” y, en el caso de la comedia, para que integre el chiste, para que cause gracia.

Por otro lado, y dado que durante esta investigación se tratará el término *mexicanismo*, es preciso definirlo: “Son las voces, simples y complejas, las expresiones lexicalizadas y las acepciones que caracterizan la lengua, popular o

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

culta, o ambas, de este país, fundamentalmente, en la variedad o variedades del Altiplano Central de México”¹⁶⁸.

Como lo indica la definición, es necesario considerar que gran parte de los mexicanismos provienen del centro del país, pues aunque se trata de una sola nación, en su millón 964 mil 375 km² ¹⁶⁹, cuenta con varias regiones que son diferentes unas de las otras.

Por ello, en 1921 Henríquez Ureña propuso la siguiente división dialectal:

1. Norte del país.
2. Altiplano central, con la ciudad de México como centro rector.
3. Las *tierras calientes* de la costa oriental.
4. La península de Yucatán
5. Chiapas.¹⁷⁰

De acuerdo con las investigaciones que Lope Blanch plasma en su libro *Cuestiones de filología mexicana*, propone 10 regiones:

1. La península de Yucatán.
2. El estado de Chiapas, donde se emplea el voseo, el cual es desconocido en el resto de México.
3. Las hablas de Tabasco, que parecen integrar un dialecto de transición entre el yucateco y el veracruzano.
4. Las hablas veracruzanas de tierras bajas, de corte caribeño.
5. El habla del altiplano oaxaqueño, próxima ya a la del centro.
6. Todo el altiplano central con la ciudad de México a la cabeza.
7. Hablas de la costa de Oaxaca y Guerrero, que se prolongan hacia el norte del Pacífico.
8. Dialectos del noroeste, desde Sinaloa a Chihuahua, Sonora y Baja California.
9. Hablas del altiplano septentrional.
10. Hablas del noroeste: Tamaulipas y Nuevo León.¹⁷¹

¹⁶⁸ Academia Mexicana de la Lengua, *Diccionario de mexicanismos*, p. 16.

¹⁶⁹ Dato extraído del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), URL: <http://cuentame.inegi.org.mx/territorio/extension/default.aspx?tema=T>

¹⁷⁰ Juan M. Lope Blanch, *op. cit.*, p. 16.

Ahora bien, según el *Diccionario de mexicanismos*, de la Academia Mexicana de la Lengua, frecuentemente los mexicanismos “son formas, construcciones o acepciones compartidas por otra u otras variedades del español americano”¹⁷², hasta el punto de que un número considerable de éstos es, a su vez, un panamericanismo o un americanismo general.

De acuerdo con el mismo diccionario, es necesario considerar que hay varios indigenismos que son mexicanismos como *itacate*, *molcajete*, *metlapil*, *cenzontle*, *chapopote*, etc.

La mayoría de los indigenismos utilizados en México provienen, principalmente, del náhuatl, pues ésta “es la segunda lengua americana en cuanto a los préstamos léxicos hechos al español; la segunda, digo, ya que más han influido, en su conjunto, el grupo de lenguas americanas “de las Islas”, esto es las habladas en las Antillas a la llegada de los españoles”¹⁷³.

Dentro de la morfosintaxis del español en México, también se encuentra el sufijo nahua *-inche*, que tiene un significado despectivo. Aparece en derivados como *metiche* (el que se mete donde no lo llaman), *pedinche* (quien está siempre pidiendo cosas).

Sin embargo, hay indigenismos que ya no son vistos como mexicanismos porque su uso ha rebasado la frontera de este país y se han convertido en parte de todas las variedades del español, como son *tomate* o *chocolate*.

Finalmente también hay mexicanismos que no son indigenismos, pues ya no se relacionan ni en su creación ni en su empleo con las lenguas indígenas, ya que no resultan del contacto cultural y lingüístico entre el español y dichas lenguas sino del acontecer histórico y del uso cotidiano del léxico, como son *banqueta*, *pendejo*, *agarrar en curva*, *abanderado*, *sentirse muy salsa*, *ándale(s)*, *martajar* y *madrear(se)*, así como algunas acepciones del verbo *chingar*.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 17.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

De acuerdo con el *Diccionario de mexicanismos*, en perspectiva sincrónica pueden identificarse tres tipos de mexicanismos:

1. Voces empleadas en el español general de México inexistentes en el español peninsular general. Como son: *banqueta, apapachar, itacate o parteaguas*. Así como voces complejas o expresiones; por ejemplo, *dar el avión, valer camote, no estar en báscula, hacer el paro, ¡aguas!, ¡mocos!, a la goma*, entre otros.
2. Voces o construcciones compartidas, en forma y significado, con el español peninsular castellano, pero que muestran en México una mucha mayor frecuencia de empleo y de generalización; como son: *ínter, mormarse, mazacotudo, agarrar o tomar* (verbos sostenidos a sostener cualquier objeto o persona).
3. Voces y construcciones formalmente compartidas con el español peninsular, pero que han desarrollado en México valores semánticos propios. Por ejemplo, en México *coger* puede referir a realizar el coito, mientras que los españoles los pueden utilizar para hacer alusión a “tomar el camión” o “contestar el teléfono (coger el móvil)”.

3.1 La necesidad del léxico mexicano en el doblaje para el acercamiento del mensaje a la audiencia

Para que un mensaje cobre sentido se debe considerar la relación entre el emisor y receptor, de tal forma que el primero se acople al segundo. En esta codependencia se corre el riesgo de que el mensaje no se entienda como lo había planeado el emisor, ya que si el discurso no se “personaliza”¹⁷⁴, sería más complicado que cause el efecto buscado.

Con “personalizar” me refiero al acercamiento del mensaje al receptor. Esto se logra en el doblaje, uno de los tantos discursos sociales, mediante el uso y popularización de un léxico determinado, en este caso es del español hablado en

¹⁷⁴ “Personalizar” en el entendido de que si bien es cierto que no siempre se tiene un sólo receptor, hablando físicamente, una audiencia –formada por dos o más personas– se puede considerar como un todo, es decir, como un ente, en singular.

México, propiamente el de la zona del altiplano central (el cual también se apoya de las imágenes y acciones de los personajes).

Dicho léxico es un elemento caracterizador de una región, pues las palabras que lo conforman tienen valor dentro del contexto donde se desarrollan, ya que “toda producción de sentido está insertada en lo social”¹⁷⁵.

Entonces, el léxico cobra sentido dentro de un contexto determinado, pues las maneras en que se combina el vocabulario crean una estructura caracterizadora de una zona, por ejemplo, la de México. De acuerdo con María Vaquero de Ramírez entre las construcciones morfosintácticas de este país se encuentran las siguientes:

Uso de **siempre** como refuerzo, como en **¿Siempre sí?**

De que, con valor de “cuando”: **De que a mí me gusta algo...**¹⁷⁶

En suma, el sentido es un elemento fundamental para la producción discursiva. Debe ser parte tanto de las condiciones de producción como de las de reconocimiento, es decir, debe estar presente durante el momento en que se construye el mensaje y cuando es descodificado por parte del receptor. De otra manera “lo dicho” no tendría valor, esto es, sin un sentido compartido: no habría comunicación.

Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción y, a las segundas, condiciones de reconocimiento. Generados bajo condiciones determinadas, que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales.¹⁷⁷

Así pues, el significado de las palabras, el entendimiento y nombramiento del mundo son particularidades de cada región; éstas dependen de la época y el área

¹⁷⁵ Eliseo Verón, *Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, p. 125.

¹⁷⁶ María Vaquero de Ramírez, *El español de América II. Morfosintaxis y léxico*, p. 33.

¹⁷⁷ Eliseo Verón, *op. cit.*, p. 127

determinadas. “Cualquiera que fuere el soporte material¹⁷⁸, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido”¹⁷⁹.

De modo que se deben tener presentes las condiciones de producción, es decir, de emisión, pues son en ellas donde se alberga parte del sentido del mensaje. Entonces, si éste, que se envía durante el doblaje, se impregna del léxico mexicano, tendrá que tomar en cuenta la cultura de ese país, el momento histórico por el que se está pasando, ya que eso se ve reflejado en la lengua: en general, se trata de considerar el contexto donde se produce el mensaje.

Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.¹⁸⁰

Se requiere tomar en cuenta las características donde se origina el mensaje, las cuales serán las mismas que las del hablante pero a la vez éstas deben ser entendidas por el receptor. Se trata, en el caso del doblaje, de poner en común, de compartir el léxico mexicano para que “lo dicho” sea comprendido. Así pues y como plantea Eliseo Verón, se tienen que cumplir las *condiciones de adecuación* del mensaje.

Ahora bien, para producir un discurso se necesita reconocer otro, pues de este último se extraerá el primero, es decir, para generar el mensaje de la película –y acercarlo al público– se necesita reconocer la idea del guion –que en sí es un discurso– y posteriormente se expondrá en la pantalla. Esto es, para crear se requiere entender un mensaje anterior y así sucesivamente: se trata de una cadena de significaciones donde éstas son compartidas y al mismo tiempo son originadas.

En suma, “en el seno de una interacción, la producción de una enunciación siempre es el reconocimiento de otra, y todo reconocimiento se materializa en la producción de una enunciación”¹⁸¹.

¹⁷⁸ Con el concepto *soporte material* Verón refiere al texto lingüístico y a la imagen.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 125.

De modo que, por principio de comunicación, durante la emisión del mensaje se debe contemplar la cercanía de éste, es decir, se deben considerar aquellos aspectos que le hagan sentir al receptor que lo dicho es algo de su interés, a modo de que las palabras sean importantes para él, pues expresan cuestiones sobre su entorno, asuntos de su incumbencia, lo que hace que cobre sentido para éste.

Entonces, cuando se pretende neutralizar un mensaje cinematográfico, éste pierde dicha cercanía porque quedan fuera las particularidades del habla de una determinada región, las cuales se convertirían en los chistes o burlas que le dan vida al género de la comedia, o simplemente en cualquier género se pueden perder las diversas peculiaridades expresadas.

Es pues mediante un léxico específico y socialmente compartido como se logra la tan necesitada cercanía entre el mensaje y el receptor, ya que ésta hace más flexible la comprensión del discurso. “Por lo tanto, sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa”¹⁸².

Por ello, en el doblaje de las películas cómicas, si se hace una versión estándar, es complicado que a la audiencia le cause gracia, pero no sólo en ese género recae la problemática, ya que ésta se presenta de manera general en el doblaje de voz, pues finalmente se trata de un proceso de comunicación y como cualquier otro es necesario elegir los elementos lingüísticos requeridos para expresar un mensaje y limitar una situación, un contexto en particular.

Esto es, para que un discurso sea entendido se necesita acercarlo al receptor mediante la inclusión de su léxico: ése será el camino que lleve el contenido de los diálogos de las cintas a una mejor comprensión; de lo contrario, se tratará de un mensaje frío o sin gran sentido para la audiencia, pues no estaría “personalizado”.

Es por eso que las empresas de doblaje utilizan una sola variedad del español en América, el del centro de México, y no existe precisamente una neutralización de la

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸² *Ibid.*, p. 126.

lengua, pues dicho español caracteriza a una región, es decir, realmente no se habla de esa manera en todo el continente; sin embargo, el producto se exporta unificado.

Ahora bien, lo anterior no indica que el mensaje sea incomprendible pues...

dentro de una comunidad de lengua dada, todos los miembros “normales” de ésta, confrontados con expresiones cualesquiera que forman parte de la lengua, las asocian necesariamente y de manera automática con las mismas significaciones, ya sea en el nivel de las palabras o de las frases. Todo locutor oyente hispanohablante “normal” asociará el mismo significado (a una representación ya establecida).¹⁸³

Por ello, para comprender el mensaje se debe mantener un registro de referentes, es decir, el discurso narrado comprende una serie de figuras reconocidas por los hablantes de una lengua, éstas se refieren a los significados compartidos que se encuentran dentro de una enunciación, de tal forma que es posible entender la idea de ésta, o en términos de Teun van Dijk, su *tema*.

Debido a la difusión del español de México en medios internacionales, muchos referentes comprendidos en el léxico mexicano se convierten en referentes “universales” –por llamarlos de alguna manera– del español en América, ya que son los que alcanzan mayor difusión, son los más conocidos.

No obstante, de acuerdo con Teun van Dijk, el registro de los referentes incluye los siguientes problemas:

- Mantener la referencia una vez que se introdujo un referente.
- Reintroducir referentes después de un intervalo prolongado¹⁸⁴.

Así que no es tan fácil incluir referentes a un discurso y que éstos sean comprendidos, pues su significado tiene que ver con la cultura en la que se producen y en la que se reproducen (por tanto son aspectos convencionales, es decir, culturales).

¹⁸³ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁴ Teun van Dijk, *El discurso como estructura y proceso*, p. 130.

Por ello, dichos referentes los podemos considerar como el *marco* de cada región, el cual es “el ‘manejo’ estructurado de conocimientos convencionales, (visto) como un todo”.¹⁸⁵ Entonces, es necesario tomar en cuenta que los marcos “están compuestos de pedazos de información generales y convencionales, a la disposición de la mayoría de los usuarios de una lengua”¹⁸⁶ en especial.

Sin embargo, lo que sí es un hecho es que se pierde la oportunidad de difundir las particularidades de una región determinada y el fragmento de su cultura que queda representado por su propia lengua, por las peculiaridades de “su español”, pues éstas se deben acotar a la variedad elegida de dicho idioma. Si bien es cierto que la lengua retoma parte del léxico mexicano, en realidad la variedad es producida por las compañías de doblaje.

Ahora bien, en el doblaje de voz se incluyen los refranes como particularidades del español hablado en México, lo que nuevamente contribuye a afirmar que dicha variedad de este idioma es la que se presenta con mayor frecuencia en los trabajos de traducción audiovisual, lo que se convierte en un elemento más para confirmar que la lengua solamente queda en el terreno de la *pretensión* cuando se intenta neutralizar.

Lo anterior ocurre porque el refrán tiene gran dependencia del contexto, por ello funciona a partir de que una comunidad lo asienta, esto es, cuando lo usa con tal frecuencia que comienza a popularizarse entre sus miembros.

¹⁸⁵ Teun van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, p. 41.

¹⁸⁶ *Ibid.*

3.2 El léxico mexicano como reflejo de una concepción del mundo

Ya casi todas las jícaras de madera están vacías, pero es aquella, donde Luis estaba tomando su *pozol* –bebida prehispánica hecha a base de masa de maíz, a la que se le puede agregar cacao–, en la que aún hay *asientos*. Mientras tanto, en la casa de los Cámara también quedan algunos recipientes con *chich*. La comida está a punto de terminar.

En tanto, es en el oeste de México, en la costa del océano Pacífico, sobre la mesa de la familia Lázaro, donde se encuentra la botella que por su diseño tan colorido y alegre se distingue entre las demás, pues se trata de una de las bebidas típicas de Michoacán, es la *charanga* –bebida destilada y obtenida de la molienda de la caña de azúcar– en la cual también sobran *zarácatas*.

Es así como a lo que comúnmente se le llama “asientos”, es decir, los sedimentos de los líquidos, en los estados mexicanos, como en Michoacán –de acuerdo con Lope Blanch, se tiene documentado en Apatzingán y en la Huacana–, se les nombra *zarácatas*; mientras que en la zona maya la denominación general y prácticamente exclusiva es *chich*.

Otro ejemplo de las variedades del léxico mexicano, según Lope Blanch, es el concepto de “monedas sueltas”. Ha sido generalizado en el país como “feria”. En Yucatán se le conoce como *menudo*, en el sur de Veracruz y Chiapas es *sencillo*. *Morralla* es empleado en Puebla, Oaxaca y nuevamente Veracruz.

Por otra parte, el concepto de la “raya en el cabello” tiene como designación yucateca –especialmente en el norte de la península– *vereda*. En Campeche, Tabasco, Chiapas, sur de Veracruz y en la región ístmica de Oaxaca se le nombra *camino*. En el noroeste de México, como en La Paz y Hermosillo dicho referente es conocido como *carrera*. Finalmente, el mismo concepto es llamado *partido* en Mazatlán, Tepic, San Luis Potosí y parte de Michoacán.

Los ejemplos anteriores son el reflejo de cómo a pesar de que se trata de un mismo país, en realidad, éste se encuentra conformado por varias regiones y si bien es cierto que comparten un léxico general –el del español hablado en México–, es necesario considerar que cada una tiene particularidades dentro de su habla.

Esto ocurre porque las regiones tienen su propia concepción del mundo. Entonces, si en Michoacán se le conoce como *zarácatas* a los asientos de algún líquido, es porque dicho término proviene del purépecha *tzarácata*, “cosa cernida”. Cernir se refiere a separar los materiales de una composición; por ello, se puede concluir que los purépechas –pueblo establecido en este estado– conciben como una división al hecho de beber casi todo el líquido y, por otra parte, dejar lo último de éste en el recipiente.

Mientras que en otros lugares como el Distrito Federal, la palabra asignada es “asientos”, la cual refiere al sobrante del líquido y no se piensa precisamente en una separación de compuestos: sólo es “lo que quedó”. Entonces, nos encontramos frente a dos diversas maneras de nombrar un mismo mundo, lo cual dependerá de cada cultura, de la visión y de los pensamientos que el hablante tenga acerca de su alrededor, de su existir.

Por ello, la “raya en el cabello” tiene diferentes designaciones que dependen del lugar donde se produzca la enunciación, pues de éste se desprenden las costumbres y formas de vivir de las personas.

Cuando un habitante del Distrito Federal se refiera a dicho concepto lo hará con el vocablo *partido*; en cambio, alguien de Yucatán usará la palabra *vereda*, y los hablantes de Tabasco, Chiapas o Campeche lo denominarán *camino*. Esto ocurre porque para las personas que viven en el Distrito Federal, les es complicado encontrar una “vereda” en su cotidianidad, es decir, no conciben la idea de la “raya en el cabello” con este sustantivo porque no es tan próximo en su concepción del mundo, como por el contrario, sí lo es para los yucatecos o chiapanecos.

Esto es, un hablante le da nombre al mundo a partir de los referentes de la cultura en la que vive. Así pues, en la ciudad la mayoría de las calles se encuentran pavimentadas, ya no son caminos o veredas, pero en los estados de la República Mexicana es más común encontrar dichas modalidades que se acompañan con hermosos paisajes.

Ahora bien, otro de los elementos que forma parte del léxico mexicano, que es característico de la cultura de este país y por lo tanto es utilizado con frecuencia en el doblaje de voz de las películas por analizar, es el refrán. Éste ha sido uno de los rasgos lingüísticos comunes dentro de los discursos de las cintas, pues se ha convertido en un medio para acercar el mensaje, para humanizarlo, para proporcionarle sentido.

De acuerdo con Herón Pérez Martínez, los refranes son:

expresiones sentenciosas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas por lo bien acuñadas, que encapsulan situaciones, andan de boca en boca, funcionan como pequeñas dosis de saber, son aprendidas juntamente con la lengua y tienen la virtud de saltar espontáneamente en cuanto una de esas situaciones encapsuladas se presenta.¹⁸⁷

Se trata pues de una “sentencia aleccionadora, un resumen ingenioso que encierra cierta dosis de sabiduría popular originada en la experiencia y la reflexión que comunica una realidad no por todos visible”¹⁸⁸, además son considerados como enunciaciones anónimas o en todo caso como la voz del pueblo en general.

Por su carácter verbal, ya que por lo regular son utilizados en el momento en que se habla, otra de las particularidades de los refranes es que se transmiten y, por lo tanto, se conservan de generación en generación.

También se caracterizan por ser expresiones concisas: en oraciones cortas resumen un mensaje que es de comprensión casi siempre para el receptor. A pesar de ser una frase insertada espontáneamente en el discurso, encuentra sentido para el oyente porque aunque su significado se podría “esconder” entre las comparaciones y algunas rimas, el mensaje es directo para el que escucha, pues habla sobre él o sobre lo que ha hecho o está por hacer.

Un aspecto de estas fórmulas lingüísticas –que lo delimitan las anteriores definiciones– es que el léxico utilizado para su construcción suele ser local, pues

¹⁸⁷ Herón Pérez Martínez, *Refrán viejo nunca miente*, p. 29.

¹⁸⁸ María Teresa Pérez Botello, “El refrán como texto oral y escrito” en *Estudios sociales 2*. URL: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc07_2/estsoc07_2_183-197.pdf

refleja la realidad de una región determinada; por ello, en muchas ocasiones este juego de palabras resulta ser complejo para los individuos ajenos a la comunidad, pues no comparten las mismas significaciones.

Por eso, los refranes funcionan a partir de las circunstancias donde sean insertados, ya que no tienen una sola posibilidad de interpretación, pues ésta es flexible y depende de lo que se quiere decir, del contexto, de los participantes y de cómo se pretende dar a conocer el discurso. Se trata de acoplar el refrán al mensaje dependiendo de la intención buscada durante la enunciación.

Entonces, la vida de los refranes depende de su vigencia, es decir, de si son o no capaces de adaptarse a las circunstancias actuales y si con éstos el emisor puede dejar más claro su mensaje; de si es o no entendible hoy en día.

De igual forma, y como parte del léxico mexicano, hay diferentes refranes que expresan una misma idea. Por ejemplo: “Más vale guajito¹⁸⁹ tengo que acocote¹⁹⁰ tendré” es equivalente a “más vale pájaro en mano que ciento volando”; ambos se refieren a que es mejor tener las pequeñeces seguras que apostar y sufrir por ciertas grandezas que de antemano se sabe que son imposibles de conseguir.

Otra pareja de refranes con una significación compartida es la siguiente: “A palabras de borracho, oídos de *jicarero*” y “a palabras necias, oídos sordos”, donde el *jicarero*, según Pérez Martínez, es aquél que atiende a los clientes en una pulquería y les sirve alcohol utilizando una jícara. Entonces, éstos aconsejan que cuando alguien habla sin sentido o con poca cordura, como en el caso de los borrachos, es mejor ignorar sus palabras.

Sin embargo, es importante reconocer que si bien es cierto que, existen diversas formas de decir las cosas, es necesario considerar que las ideas no cambian, pues

¹⁸⁹ *Guaje*. Del náh. *huaxin*, *hoaxin*. Refiere al fruto cuyo epicarpio sirven para elaborar vasijas o recipientes en los cuales se puede transportar agua. Nieves Rodríguez Valle, “Refranes con palabras de origen náhuatl” en *Revista de literaturas populares*, año 5, número 2, p. 180. URL: <http://rlp.culturaspobulares.org/textos/10/01-Rodriguez.pdf>

¹⁹⁰ Del náh. *acocotli* ‘garganta de agua’, de *atl* ‘agua’ y *cocotli* ‘garganta’. Es un fruto común indígena y su pericarpio, al cual se le hacen dos orificios en sus extremos. Es utilizado como pipeta para extraer el aguamiel del maguey. Nieves Rodríguez Valle, *op. cit.* p. 177.

las mismas acciones se repiten en la humanidad. Por ello, es posible encontrar enunciaciones con vocablos olvidados pero que representan conceptos o ideas “antiguas”.

De acuerdo con la lingüista María del Pilar Montes de Oca, una muestra de lo anterior es la frase “decirlo de chíá¹⁹¹ pero es de horchata” que actualmente equivale a “lo dirás en broma, pero es verdad”. Se hace alusión a las aguas frescas de México: la primera se caracteriza por ser menos consistente que la segunda, pues esta última es más espesa, de lo cual nace la analogía, pues pareciera que se dice algo ligero o frágil como una mentira, pero es más cierto y notorio como la consistencia del agua de horchata.

Otra expresión olvidada es “en un santiamén” que significa “en un instante o en un dos por tres” y proviene del acto de persignarse o bendecir pronunciando *Spiritus Sancti, amen* –“Espíritu Santo, amen”–, que por lo general se pronuncia de manera rápida, en un instante.

En suma, es el léxico del español en México el que más se refleja en el doblaje de voz de las películas animadas de la compañía SDI (Subtitling & Dubbing International) Media de México, esto en comparación con el español hablado en el resto de los países latinoamericanos.

Son, pues, los mexicanismos y los refranes del mismo país los que se usan con mayor frecuencia en los trabajos de doblaje y que rompen con la idea del español neutro de las cintas, dejándolo en el terreno de la pretensión.

Se trata de elementos necesarios para acercar el mensaje a la audiencia, ya que de lo contrario, si sólo fueran un conjunto de enunciaciones “neutrales”, dicho mensaje quedaría un poco alejado del público y este último no encontraría la empatía necesaria para consumirlo como las empresas esperan.

A pesar de retomar el habla mexicana, es preciso recordar que no se trabaja con la totalidad de ésta, es decir, dentro del español hablado en México se reconocen

¹⁹¹ Planta parecida a la salvia.

diversas variedades, pues no en todos los estados de la República se utiliza exactamente el mismo léxico y durante el doblaje, por lo general, se hace uso de la variedad hablada en el centro del país, principalmente la del Distrito Federal.

Por ejemplo, en la capital del país al pájaro pequeño y de rápido aleteo se le conoce como *colobrí*; en cambio, en Chiapas se le conoce como *chupamirto*, *chupamiel*, *gorrión* o *burrión*, pero en el doblaje hecho en México suele emplearse *colibrí*. Un ejemplo más es la *mantis religiosa*, a la cual en algunos poblados yucatecos se les llama *caballo del diablo*, *campamocha*, *tresueños* o *tsaguáyak*.

Es por ello que “hablar del ‘español mexicano’ es hablar de una rica variedad de hablas regionales, de dialectos geográficos relativamente próximos entre sí; pero no iguales unos a otros”¹⁹².

3.3 Una particular concepción del mundo

Ya llegó a su destino. ¿Dónde arribó el avión en el que se transportaba? Es una ciudad sudamericana, la capital de Venezuela, y por cuestiones de trabajo ahí vivirá un par de meses. Él se siente entusiasmado de llegar a Caracas y desde los primeros días se percata del problema constante que tendrá hasta el regreso a su país de origen –México–; sin embargo, no se molesta pues sus “complicaciones” le parecen graciosas.

Su jornada laboral había terminado. Era momento de dirigirse al sitio que habitaba. Por ello, junto con su compañero venezolano, subió al transporte público. Dos personas que iban detrás de ellos comentaban: “Ya se comió una flecha”. Unos minutos después el chófer detuvo el trayecto y les explicó a los pasajeros que se le había reventado una *tripa*. Entonces, su compañero aprovechó el momento y le dijo: “Vamos a *pegarnos unos palos*”. Él, sin tener muy claro el significado, aceptó; pero, al mismo tiempo, reía por la expresión.

Al bajar del transporte, su compañero se encargó de explicarle aquellas palabras y frases que en su momento le fueron complicadas de entender. Así pues, resulta que “se comió una flecha” refiere a entrar a una calle contra la dirección prescrita, *tripa* es un neumático, mientras que su invitación de irse a “pegarse unos palos” significa tomarse unos tragos.

193

Durante este último capítulo presentaré el origen de varias palabras y las expresiones –refranes– donde son utilizadas, las cuales tienen una explicación

¹⁹² Lope Blanch, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹³ C f. José G. Moreno de Alba, *Diferencias léxicas entre España y América*, p. 44.

acerca de su existencia, es decir, tienen una historia porque provienen de una cultura; nacen y se desarrollan en ésta. La lengua es pues, un hecho netamente cultural.

Los siguientes refranes contienen palabras de origen náhuatl, es decir, de una cultura en especial, de una manera de ver y nombrar el mundo.

Por lo que, de acuerdo con la información recabada por Nieves Rodríguez Valle en su artículo *Refranes con palabras de origen náhuatl*¹⁹⁴, se tiene que:

- “Al maguey que no da pulque no hay que llevar *acocote*”.

Acocote. Del náhuatl *acocotli* “garganta de agua”, de *atl* “agua” y *cocotli* “garganta”.

El *acocote* es una variedad de calabaza; su pericarpio es agujerado de ambos extremos y es usado como pipeta para succionar el aguamiel del maguey. De modo que tiene una estrecha relación el nombre del fruto con el fin para el que es utilizado, pues de manera figurativa el *acocote* se podría considerar como una garganta formada de agua ya que es por éste por donde pasa el aguamiel cuando es extraído.

El refrán significa que existen ciertos momentos en los que definitivamente no hay esperanzas de que las cosas mejoren o de que se pueda obtener algo que valga la pena.

- “El que es *guaje* ni juegue ni camine”.

Guaje. Del náhuatl *huaxin*, *hoaxin*. Refiere a un fruto que ya deshidratado les sirve a los indígenas como vasija, pues ya vacío puede ser rellenado de algún material. Justamente *guaje* hace alusión a una persona, hueca, vacía, tonta; por ello, de acuerdo con el refrán citado, no puede ni jugar ni caminar.

- “Quien es *ocote* hasta en el agua se raja”.

¹⁹⁴ Nieves Rodríguez Valle, *op. cit.*, 175-193 pp.

Ocote. Del náhuatl *ócotl*, tea –astilla o raja de madera–. Se refiere al nombre de una planta de donde se extrae madera para generar combustión. Es una madera fácil de partir, de rajar.

Rajarse. En el habla cotidiana de México se utiliza para pedirle a alguien que no se niegue a realizar lo que ya prometió, es decir, para no deshacer un compromiso.

En conjunto ambas palabras construyen la idea de que el *ocote*, a pesar de ser un elemento muy básico para la combustión, cuando se encuentra en el agua ya no puede quedarse, es decir, se *raja*. Se trata pues del sentido figurativo de la unión de ambas voces y sus significados; por ello, el refrán hace alusión a que ciertas personas, por su naturaleza o manera de ser, difícilmente o nunca cumplirán sus compromisos.

- “El que ha nacido en *petate* siempre anda eructando a *tule*”.

Petate. Del náhuatl *pétlatl*. Refiere a un tejido formado de tiras de hojas de palmera y que entre la gente de clase baja se utiliza como colchón.

Tule. Del náhuatl *tollin*, *tullin*. Nombre genérico de varias especies de plantas de tallo largo, con cuyas fibras se tejen petates y asientos de sillas.¹⁹⁵

Este refrán tiene el mismo significado que “aunque la mona se vista de seda, mona se queda”, ambos representan que, por más que algunas personas quieran negar su origen, éste siempre va a estar presente en cada uno de sus pasos. De modo que las dos frases hechas comparten una misma idea, pero son conformadas y expresadas mediante diversos nombres, es decir, a través de diferentes miradas.

- “A *jacal* viejo nunca le faltan goteras”.

Jacal. Del náhuatl *xacalli*, casa de adobe, de *xamitl* “adobe” y *calli* “casa”. Significaa que a las cosas viejas siempre tendrán problemas para seguir funcionando y, en el caso de las personas, constantemente tendrán achaques, malestares.

¹⁹⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. URL: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

En este refrán es posible distinguir un nombre que actualmente ya es poco usado en la ciudad de México y en otros estados *–jacal–*; sin embargo, en las comunidades de habla náhuatl es utilizado con mucha mayor frecuencia, pues el referente, es decir, el *jacal*, aún existe y se habita: se trata pues de un referente próximo, en consecuencia vivo (en dicha sociedad).

De modo que el pueblo náhuatl es un claro ejemplo de la especial manera de mirar el mundo de cada comunidad, pues a través de su lengua es como surge el nombre y significado a su existencia. Los elementos y acciones que rodean su cotidianidad son nombrados de acuerdo con lo que representan en su contexto determinado.

En sus raíces lingüísticas se representa la cultura y hábitos de un pueblo. Por ejemplo, *acocote* significa garganta de agua; por ello cobra un sentido lógico su nombre con la acción para la que es utilizado el instrumento; extraer un líquido.

3.4 Un doblaje en aproximación a la neutralidad del español

Tomando en consideración lo planteado en los capítulos anteriores, en este último subtítulo ofrezco un análisis de las siguientes películas:

- *La era de hielo* (2002).
- *La era de hielo 4* (2012).
- *Río* (2011).

Éstas fueron dobladas en la empresa SDI (Subtitling & Dubbing International) Media de México. Se eligió esta firma porque actualmente es la que tiene el mayor número de doblajes de películas de animación expuestas en salas. Las primeras dos cintas fueron consideradas por el positivo recibimiento que tuvieron por parte del público (tanto que, incluso, en total se produjeron cuatro películas sobre el tema, es decir, rebasó, en número, a las frecuentes trilogías manejadas en el terreno cinematográfico).

Además, se retoma la primera y la última cinta para comparar el manejo de la neutralidad en el léxico, esto es, ¿desde que inició la historia de *La era de hielo*

hasta la última película, por ahora presentada, ha evolucionado, cambiado o se ha mantenido igual el concepto de la neutralidad utilizado durante el doblaje de voz de dichas cintas?

Por su parte, *Río* es uno de los pocos filmes con dos versiones en español para Latinoamérica, lo que pone, notoriamente, en tela de juicio la *pretendida* neutralidad de la lengua, pues ¿por qué hacerla de dos formas diferentes si para eso está la “estandarización” de la lengua?

Dicho análisis girará en torno de ciertas interrogantes: ¿a qué le llama español neutro la industria del doblaje en México?, ¿realmente se logra un español neutro en las películas de animación dobladas en México o con frecuencia se toman más elementos culturales de nuestro país que de otros, los cuales son distribuidos, mediante la lengua, entre las naciones latinoamericanas a donde llega el producto final?

De modo que presentaré un análisis semántico del uso del léxico mexicano en el doblaje de voz de las diversas cintas. Para ello extraeré fragmentos de algunas escenas donde se incluyan palabras del español mexicano y analizaré el uso y sentido que se les da en ese momento.

Cabe mencionar que el trabajo que presentaré no es propiamente un análisis de discurso, ya que no se toman en cuenta los efectos ni las circunstancias de la recepción o comprensión del discurso. Si bien es cierto que menciono o retomo dichos aspectos, es porque son parte de cualquier proceso de comunicación; sin embargo, no profundizo en éstos.

De la misma forma, tampoco trato a fondo los personajes, su descripción, sus tareas y características físicas o de personalidad. Lo que retomo es el uso de algunos elementos del léxico mexicano en el doblaje, los cuales se encuentran en los diálogos.

Como discursos audiovisuales, las películas tienen varios momentos en los que no se incluyen diálogos, por lo que la emisión del mensaje está en el conjunto de

imágenes. Por ello, en las transcripciones agrego cortas descripciones acerca de lo que ocurrió mientras no había un lenguaje verbal, con lo cual se retomaría la secuencia de ideas, de lo contrario parecería que el discurso no tiene sentido.

De la misma forma, no retomaré las cuestiones de fonología descritas con anterioridad; sin embargo, es necesario recordar que la norma alfa es la utilizada en el doblaje hecho en México y al mismo tiempo, se usa en otros países americanos.

Algunos ejemplos son: Venezuela, donde se hace el doblaje de voz de la serie *Bob Esponja* y *Tiny Toons*; en Argentina ocurre lo mismo con *El show de los muppets*, y en Chile, bajo la norma alfa, se realiza el doblaje de voz de *Garfield* y *Snoopy*. De modo que es esta norma la que rige dichos trabajos audiovisuales en América.

3.4.1 Semántica del léxico mexicano.

Antes de iniciar el análisis de las películas quisiera dar un breve resumen sobre lo que trata cada una de éstas. No obstante, las transcripciones se encuentran en los anexos.

La era de hielo.

Sid (un perezoso) y Manny (un mamut) encuentran a un bebé humano que su propia madre ha protegido del ataque de los tigres. Después ella desaparece; entonces los dos amigos se comprometen a entregarlo a sus padres. Durante el camino se encuentran con Diego (un tigre dientes de sable), quien en un principio intenta raptar al bebé, pero luego les ayuda a regresarlo a su hogar, lo cual logran.

La era de hielo 4

Manny sobreprotege a su hija (Morita); sin embargo, la naturaleza lo pone a prueba y lo separa de ella (ya que surge una enorme apertura en el piso y Manny queda en el océano sobre un trozo de hielo), pero antes le promete que se reencontrarán en el puente de tierra. Después de pasar varias hazañas, se percató de que el punto de reunión ha desaparecido. De pronto, el capitán Tripa (enemigo de Manny)

aparece con Morita como rehén, pero consiguen su liberación. Finalmente Manny se reúne con su familia.

Río

Blu (un guacamayo en peligro de extinción) es secuestrado de su hábitat natural y después es adoptado por Linda, quien lo cuidará pero nunca le podrá enseñar a volar. Años más tarde Julio, un ornitólogo, le propone a Linda que lleven a Blu a Río de Janeiro para que se reproduzca con una guacamaya (Perla) y salven la especie. Ya en Río de Janeiro, Blu y Perla son raptados por una banda de contrabandistas de aves. Linda y Julio encuentran a las aves en el carnaval y siguen a los contrabandistas hasta el aeropuerto, donde pretenden sacar a los guacamayos de Río de Janeiro, pero la avioneta cae y Perla se lastima un ala, por lo que Blu se ve forzado a volar para rescatarla. Blu arriba con Linda a la pista de aterrizaje, donde todavía se encuentra Linda y Julio, ella se da cuenta que su mascota es capaz de volar. Linda comprende que Blu debe regresar a su hábitat y lo deja en libertad.

Ahora bien, estos discursos se apoyan de las secuencias de imágenes, las cuales hacen más comprensible el mensaje. No obstante, para fines de esta investigación, el análisis semántico se aplica a los diálogos.

Como afirmé, los diálogos de las películas analizadas contienen más elementos del léxico mexicano que de otro país (ya que en México, por lo menos en su zona centro, se habla un español que goza de gran prestigio social y es el mayor mercado donde se distribuyen estos productos).

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que se dejen de lado algunas voces del léxico hablado en otras naciones americanas, pues éstas también, aunque en menor grado, se encuentran presentes.

Entonces, no se está frente a una lengua neutral, ya que se encuentran varias palabras consideradas como mexicanismos, refranes o frases diversas del mismo país, las cuales son usadas, por lo general, en el momento en que el discurso tiene

sus puntos de comicidad, ya que si éstos se expresan con enunciaciones “estándar”, pierden total sentido, se vuelven planas y no causan gracia.

Por ello, con el fin de humanizar el mensaje y acercarlo a la audiencia, por momentos muy claros y frecuentes se pierde la pretendida neutralidad de la lengua, lo que lleva a pensar que un mensaje “neutral” no es un mensaje completo, pues se pierden ciertas particularidades de éste que sólo se pueden expresar con elementos lingüísticos característicos de una región o contexto, como son los mexicanismos y refranes mexicanos.

Es por eso que se incluyen estas voces particulares, lo que reafirma que la neutralidad del español no es factible. No existe en los diálogos de las películas cómicas para la audiencia infantil, porque por muy mínimo que sea, por lo menos habrá un par de palabras consideradas como locales que pongan en duda la estandarización de la lengua.

A continuación presento el análisis semántico de las cintas elegidas, el cual muestra la manera en la que son usados los mexicanismos, refranes y algunas frases características del mismo país, así como algunas otras –aunque en menor grado– de diversas naciones americanas donde se habla el español, como es el caso de la palabra *samba*. De las dos versiones de *Río*, español “neutro” y la especial para México, utilizo la segunda, sin embargo, al final de este tercer capítulo presento una comparación entre ambas versiones.

En los diálogos –ubicados en los anexos– se destacan todas estas particularidades, sin importar su clasificación –mexicanismos, refranes o frases–. Se trata, pues, de aquellas que le causan “ruido al oído”, es decir, que ayudan a marcar peculiaridades muy claras y delimitadas durante las enunciaciones. De la misma forma, en los anexos se encuentran todos los mexicanismos, refranes y frases, así como sus significados, que fueron usados en las películas por analizar.

3.4.1.1 Mexicanismos

Así pues, se utilizan los mexicanismos con el fin de crear una conexión entre el receptor y el mensaje, para que éste sea comprendido lo mejor posible. No obstante, en ese intento, la industria del doblaje se apoya de bastantes mexicanismos, a los cuales se debe adaptar el resto de la audiencia americana que hable español, aunque en ocasiones sólo lo haga por mera intuición, es decir, sin saber el significado preciso.

Es necesario afirmar que también ocurre lo contrario, aunque en menor grado, ya que, están presentes las voces propias de otros países diferentes a México, pero en un mínimo porcentaje.

Por ello, son los mexicanismos los que encabezan la lista de dichas particularidades lingüísticas. Cabe mencionar que éstos fueron extraídos de los diálogos y junto con sus respectivos significados, fueron agregados a los anexos de la investigación.

De modo que son los mexicanismos más representativos de las cintas los que se analizarán a continuación, pues éstos responden a una función específica dentro del discurso, explican y hacen más directa la comprensión de ciertos mensajes. Asimismo, son un factor importante de comicidad.

Una vez aclarado lo anterior, veamos el siguiente fragmento de la primera escena de *La era de hielo*, en la cual todos los animales se encuentran emigrando, por lo que los caminos están muy transitados:

ANIMAL 4: Rápido, niños. ¿Qué esperan? **Es la hora pico del tráfico!**

ANIMAL 3: Pero, pero... papá

ANIMAL 4: Nada de peros, después jugarán a la extinción.

ANIMAL 3: (Desilusionados) ¡Ay, está bien! Vámonos.

Donde se identifica como mexicanismo *hora pico* del tráfico. Éste se refiere al período del día en que se registra mayor aglomeración en los trasportes y en las

calles. Entonces, la expresión encuentra cavidad en el fragmento porque hace alusión al exceso de animales que se encuentran emigrando al mismo tiempo.

Se utiliza el mexicanismo con el fin de contribuir a la construcción del tipo de texto del que se trata. En el caso de las películas se trabaja con diálogos. Por ello, se agregan frases del habla cotidiana, lo cual inyecta realismo a la emisión, pues una persona, en su vida diaria, no habla neutralmente; de ser así, sus mensajes serían fríos y en muchas ocasiones pasarían inadvertidos para los receptores.

No obstante, por el tipo de voces es necesario aclarar que el hablante referido es un mexicano, pues no es una expresión compartida por todos los países americanos donde se habla español, ya que en países como Chile esa idea es expresada con *“la hora punta”*¹⁹⁶, (en esa nación sudamericana la palabra *pico* hace alusión al pene del hombre; por ello se evita su uso).

Entonces, no existe neutralidad en el discurso de las cintas, pues se utilizan mexicanismos; por otro lado, éstos son necesarios para darle naturalidad al mensaje y que éste alcance mayor credibilidad entre la audiencia.

De la misma forma, en la segunda escena se encuentra el mexicanismo *chaparro*:

ANIMAL 4: Oye, hazle un favor al mundo: ¡quita tu panzota del camino!

MANNY: **Te voy a decir una cosa, chaparro:** te hacen falta veinte kilos de trompa ¡para gritarme!

ANIMAL 4: (Temeroso) No seas ingrato. No me hagas quedar mal con ellos (señala a sus hijos).

MANNY: Está bien, sigan a los demás. Al fin descansaré de ustedes.

Chaparro refiere a una persona de baja estatura y la inserción de esta palabra es apropiada porque es el mamut quien hace uso de la voz frente a un tapir, de manera que la idea de estatura es indicada con ese mexicanismo ya que si Manny se expresara con:

“Te voy a decir una cosa, *bajo de estatura*”, perdería ritmo el discurso y alguien con la personalidad que Manny representa no hablaría de esa manera.

¹⁹⁶ Esta expresión también se utiliza en España.

“Te voy a decir una cosa, *pequeño*”, no cobraría el sentido de molestia que intenta impregnar el mamut; al contrario, parecería que se lo dice con cariño y respeto.

“Te voy a decir una cosa, *diminuto*”, el uso del adjetivo sería más apropiado si se refiriera a un animal verdaderamente pequeño, como una hormiga o un ratón.

Chaparro también encuentra pertinencia dentro del fragmento, ya que tanto las condiciones de entrada como las de salida de la enunciación son consideradas como apropiadas.

Esto es, la primera línea en la que habla Manny se encuentra precedida por otra que le da entrada es decir, el tapir (animal 4) inicia el diálogo con el mamut de forma agresiva y resalta su defecto planteado durante la cinta, su sobrepeso – aunque si se observa la imagen y se considera que se trata de un mamut que por su naturaleza tiene ciertas características, entonces realmente no existe tal exceso de peso–. Por ello, Manny continúa la línea discursiva y ahora es él quien resalta el defecto del tapir, su baja estatura (que para ser un tapir, tampoco se trata de un defecto: son ideas planteadas y vividas por los seres humanos y no por los animales).

Lo anterior respecto a las condiciones de entrada; en cuanto a las condiciones de salida tenemos que también son apropiadas, puesto que después del intercambio de “insultos”, en la siguiente enunciación se refleja el resultado de éste, es decir, la molestia de Manny; pues el tapir, ya en un tono modesto le pide que no lo avergüence ante sus hijos. Entonces, la discusión –alimentada por el vocablo *chaparro*– encuentra un fin y un vencedor, el cual es el mamut, aunque su contrincante le haga creer lo contrario a sus hijos, por lo que se logra una salida relacionada con la idea expresada durante el fragmento, de modo que la enunciación donde se localiza *chaparro* tiene condiciones de entrada y de salida que le permiten ser parte del sentido del discurso.

Otro ejemplo es el mexicanismo extraído del siguiente segmento de la escena 15 de *La era de hielo 4*:

CAPITÁN TRIPA: ¡Hola allá abajo! Pero qué suerte tienen. Estas aguas están infestadas de piratas, ¿verdad, **muchachos**? Qué bueno que los encontramos antes que ellos.

MANNY: ¡Ey!, no queremos problemas. Sólo queremos volver al continente.

CAPITÁN TRIPA: ¿El continente o el rompecabezas? (ríe).

La palabra *muchacho* tiene sus equivalencias en América, pues en Colombia para referirse de modo coloquial a una persona joven, se hace con voces como *pelado* o *sardino*; en Chile se utiliza *chiquillo* y, en Venezuela, *chamo* o *pelado*.

Esto en cuanto a las diferencias encontradas a nivel continente. No obstante, también existen aquéllas dentro del mismo país, es decir, entre los estados de la República Mexicana, ya que no hay un léxico igual en todos éstos, pues así como comparten voces hay otras que son particulares en ciertos rincones mexicanos.

De las tres películas analizadas, la mayoría de este tipo de casos ocurren en *Río*¹⁹⁷ e incluso en varias escenas se abusa del léxico usado en el Distrito Federal, pues durante los fragmentos en los que se enuncian los contrabandistas de aves, se usa un léxico capitalino de clase baja, el cual es considerado –en general, en el D. F.– como *naco*; esto ocurre porque varias acciones toman como escenario las favelas¹⁹⁸ de Brasil, donde la manera de hablar equivaldría a la utilizada en lugares como Tepito o La Lagunilla en la ciudad de México.

De modo que en ciertas escenas son muy marcadas las particularidades del habla de la clase baja, tanto que para ser un trabajo de doblaje, se abusa del uso de dicho tipo de léxico, porque si bien es cierto que se trata de la versión exclusiva para México, no se habla de esa forma en todos los asentamientos pobres del país.

Por ejemplo, en la escena 20 podemos encontrar el siguiente conjunto de enunciaciones:

RAFAEL: ¡Ay, no me peguen! ¡Le voy a hablar **a su jefa!**

(Los pequeños tucanes se calman).

RAFAEL: Ésa nunca falla. Le tienen temor (ríe).

¹⁹⁷ Evidentemente se trata de la versión no neutral.

¹⁹⁸ Término utilizado en Brasil para referir a los asentamientos pobres.

Jefa es un término muy propio de la ciudad de México. Sin embargo, en estados como Michoacán o Jalisco, para referir a la figura materna lo hacen con: *a ímá* o “*mi a ímá*”.

Cuando Blu y Linda llegan a Río de Janeiro, Brasil, en la escena 7 se plantea:

LINDA (le pone bronceador al ave): Es tu turno, Blu ¿O quieres el pico más prieto? (enfrente de ellos cruzan unas personas disfrazadas) ¡Guau! **¿Qué onda con esos?**

JULIO: ¡Ah, es que llegaron a tiempo para el carnaval!

LINDA: ¿Carnaval?

¿Qué onda con esos? no se usa en todo el país, pues en varios estados mexicanos, como Michoacán, se podría preguntar *¿qué pues con eso?*, *¿ora con eso?* A veces también cumple la función de saludo, entonces se diría *¡Qué onda!* y *¡Qué pues!* y *¡Ora tú!*

Un último ejemplo es el presente en la escena 16, cuando una vez más Perla le recuerda a Blu qué tan importante es volar:

BLU: ¡Ay no, **no manches!** Me sentiré más cómodo con algo más civilizado.

¿Quién necesita volar?

PERLA: ¡Las aves!, volar en libertad es... no tener que depender de nadie más.

Nuevamente, *¡no manches!* es característico de la parte central de México, pues en la zona del Bajío, en una conversación cotidiana los habitantes podrían referirse a esa expresión de sorpresa –que demuestra que algo parece increíble– con el equivalente *¿sí, di?*

A pesar del abuso léxico de la zona central de México –una clara muestra de que se trata de dicha zona, es el uso de la palabra *metrobús* en la escena 21, el cual designa un transporte que en su especie únicamente existe en el Distrito Federal y en el Estado de México (en este último se le llama *Mexibús*), es preciso reafirmar que si se hace de esta forma es para darle “personalidad” al discurso, es decir, para que sea más creíble, pues un grupo de traficantes de aves no se expresaría elegantemente y mucho menos “neutralmente”, ya que su habla es una de sus mayores particularidades, incluso es por ésta que se podría determinar el grupo social al que pertenecen los personajes.

Ahora bien, en las películas analizadas hay una mayor presencia de mexicanismos frente a voces propias de otros países; sin embargo, también se encuentran estas últimas. Algunos ejemplos son los siguientes y corresponde a *La era de hielo 4*:

Escena 16

(El “barco pirata” termina hundiéndose).

SQUIT: ¿Alguien tiene **flotadores**?

(Finalmente Manny y sus amigos quedan sobre un pedazo de hielo, mientras que el capitán Tripa se encuentra sobre otro).

SQUIT: Hundieron nuestro barco. ¡Nos vamos a ahogar!

CAPITAN TRIPA: Tú eres una criatura acuática, ¡zoquete!

SQUIT: Buen punto, señor.

Escena 18

ABUELITA: ¡Adiós, aliento de **banana**! Gracias por cuidar el barco.

Donde *flotadores* es una palabra utilizada con frecuencia en España, pues en México se prefiere el término *salvavidas*. En cuanto a la voz *banana*, se prefiere en Guatemala, Managua, San José, Bogotá, Asunción, Montevideo y Buenos Aires, puesto que para nombrar dicha fruta en México, La Habana, Quito, Lima, La Paz y Santiago se utiliza *plátano*. *Guineo* es propio de San Salvador, Panamá, Santo Domingo y San Juan. *Cambur* se cree que es un vocablo exclusivo de Caracas, mientras que *mínimo* de Tegucigalpa. Entonces, en esta ocasión ocurre lo contrario: ahora es el oído del mexicano el que nota la diferencia.

Finalmente, es necesario decir que los mexicanismos, aun siendo considerados como particulares del español hablado en México –pero que como expliqué en la primera parte de este capítulo, no se utilizan solamente en dicho país, pues existe una categorización de éstos–, no quiere decir que tienen un significado único, pues como cualquier palabra, poseen una elasticidad comunicativa adaptada al contexto donde sea desarrollada. Por ello, en los anexos se citan varios significados de un solo mexicanismo.

3.4.1.2. Refranes

Aunque no con la misma frecuencia que los mexicanismos, los refranes también son parte de los diálogos analizados, por medio de los cuales también se intenta “humanizar” y acercar el mensaje a la audiencia, además de resumir de manera ingeniosa una idea y expresarla en un sentido directo. Son, pues, necesarios para que el mensaje sea, a la brevedad, más claro y entendible, situación que evidentemente está fuera de la neutralidad de la lengua, como ocurre en la escena 5 de *La era de hielo*:

SOTO: En especial desde que su papi acabó con la mitad de la manada y ¡usa nuestras pieles para vestir! **Ojo por ojo**, ¿no lo crees?

DIEGO: Ya verá lo que le pasará por meterse con un tigre dientes de sable.

SOTO: Avisa a los demás. Atacaremos al amanecer. Y, Diego... tráeme al bebé ¡vivo! Si voy a disfrutar mi venganza, debo saborearla fresca.

En este fragmento se encuentra de manera incompleta el refrán “ojo por ojo, diente por diente”¹⁹⁹, el cual significa que un mal acto se responde o castiga con otro de la misma naturaleza. Es un llamado a la venganza. Éste encuentra coherencia en esa parte del discurso porque el jefe de los tigres justamente habla de una situación de venganza, la cual se resume en 6 palabras terminantes.

Se trata de una situación contundente que definirá gran parte del nudo de la película; por ello, es importante que se dejen claras las intenciones de Soto y es mediante el refrán que se demuestra el sentido directo que impregna el mensaje y, como consecuencia, es más probable que el público lo recuerde.

En *La era de hielo 4*, en la escena 12 se encuentra otro refrán:

DIEGO: Oye, ¿cuál es la expectativa de vida de una perezosa?

MANNY: ¡Oh! Vivirá más que todos. **Hierba mala nunca muere.**

“*Hierba mala nunca muere*” significa que las personas o cosas consideradas como malas o dañinas difícilmente desaparecen, en ocasiones, nunca ocurre. En este caso se piensa en la abuela de Sid, pues cuidarla es una tarea muy complicada y de alguna manera, su despistado comportamiento es dañino para la salud de Diego

¹⁹⁹ De origen bíblico.

y Manny, pues por lo general, siempre los altera, por lo que ellos la consideran como una “hierba mala”.

Y es con esa frase como queda resumida y sobrentendida la molestia de ambos personajes; incluso si ésta no fuera expresada de dicha manera se perdería el tono de comicidad en el que se desenvuelve el discurso; además, el mensaje no quedaría tan claro y directo.

En *Río* destaca este fragmento de la escena 13:

FERNANDO: ¿Qué? Sólo **es la micha** de lo que dijiste que me ibas a dar.

TRAFICANTE: ¡**Limosnero y con garrote!**

(El traficante destapa la jaula)

TRAFICANTE: ¡Qué onda! ¿Qué no te dije que necesitaba a las aves ¡vivas!?

Donde *limosnero y con garrote* refiere a una persona que se le regala algo o se le tiende la mano y, a pesar de ello, exige sobre lo ofrecido, como si fuera una obligación de quien le ayuda.

En esa situación se utiliza tal refrán con el fin de demostrar la ofensa y el abuso del traficante hacia Fernando: es decir, se resume el punto de vista del primero con respecto al segundo, pero eso no implica que el significado del refrán sea una verdad respecto a la personalidad del niño (Fernando), pues el sólo exige su pago completo.

Entonces, en este caso el refrán no es utilizado propiamente para representar la realidad, pero sí demuestra lo negativo de los pensamientos del traficante de aves y deja en claro cómo explota a Fernando, lo cual en el fondo realmente no le importa: se hace de “oídos sordos” y “el ofendido”. Por ello cierra su enunciación con la idea de que él es el estafado y no lo que de verdad es: el estafador.

En suma, a pesar de la frecuente presencia de mexicanismos y refranes de dicho país, durante el doblaje encontramos varios elementos léxicos de otros países hispanoamericanos, los cuales colorean los discursos audiovisuales analizados y rompen la “pretendida” neutralidad, la idea de un solo español. Entonces:

Lo que importa tener en cuenta es que la lengua es un verdadero diasistema, construido por la suma de múltiples sistemas. En una perspectiva geográfica, por

tanto, el español está formado por la totalidad de sus dialectos. El léxico español es la suma de los léxicos de cada uno de sus dialectos.²⁰⁰

Ahora bien, como lo indiqué, se eligieron las películas *La era de hielo* y *La era de hielo 4*, entre otros puntos ya mencionados, para observar el comportamiento del uso de palabras, oraciones y frases particulares de algunos países, es decir, ¿de una a otra cinta hubo una aproximación o un alejamiento a la neutralidad?

Antes de llegar a la comparación entre ambas películas, cabe mencionar que, por lo analizado anteriormente, se puede notar que la industria del doblaje entiende por neutralidad el medio o poco uso de estos elementos lingüísticos, lo cual se trata de una contradicción, pues si de verdad existiera una neutralidad no tendrían cabida los mexicanismos, refranes y frases particulares de ciertos países. Pero, por otro lado, los mensajes quedarían inconclusos o no tendrían la cercanía necesaria con la audiencia.

De acuerdo con las transcripciones ubicadas en los anexos en *La era de hielo* se utilizaron 33 de estas particularidades lingüísticas –sin considerar las que se repiten–, mientras que en *La era de hielo 4* fueron 26, de modo que sí existió una aproximación a la neutralidad de la lengua, la cual sólo se quedó en una intención, ya que como lo mencioné, sociolingüísticamente hablando eso es imposible.

3.4.2 Una misma historia, dos versiones

Ahora bien, es necesario dedicar un apartado más para la película *Río*, pues aunque ya se tocaron puntos sobre la semántica de su léxico –mexicanismos y refranes–, es un caso especial, ya que consta de dos versiones. La primera es “la neutral”, la cual, en lo que cabe, se puede considerar como tal. Ésta fue la que se distribuyó en Hispanoamérica; sin embargo, se creó otra versión especialmente para México, pues es visto como el mayor mercado, por lo que no es considerada como “neutral”.

²⁰⁰ José. G. Moreno de Alba, *Diferencias léxicas entre España y América*, p. 51.

Entonces, la versión elaborada para México no contiene sus diálogos en “español estándar”, pues lo que se busca es acercar el mensaje, humanizarlo, situación que se hace presente, principalmente, en el género de la comedia; no obstante, en este trabajo se abusa de los mexicanismos, refranes y frases utilizados en la capital del país.

De manera que, si se buscaba una versión con una especie de español neutro pero para México, no se logró porque ocurre lo mismo que con los intentos para el resto del continente. Es decir, a pesar de tratarse de un solo país, su léxico tiene diferencias de norte a sur: muchas de las palabras usadas en el Distrito Federal, no las reconocen, por ejemplo, los hablantes del estado de Chiapas –uno de los que presentan más diferencias léxicas respecto a otros estados–, y viceversa.

Lo que comprueba que, si ni en un solo país se puede lograr la neutralidad en el español, imposible será en casi todo un continente –considerando sólo las naciones donde se habla dicha lengua–. Esto ocurre porque la lengua va más allá de un elemento para construir un mensaje: es una cuestión cultural, de identidad.

El análisis de esta cinta se dividirá en dos partes: la primera consta de una comparación entre la versión “neutral” y la que se hizo especialmente para México; para la segunda parte sólo se considera la llamada neutral. Esto, con el propósito de corroborar si realmente se puede o no concebir como estándar.

El primer eje del análisis lo baso en la siguiente tabla comparativa.

<i>Versión especial para México</i>	<i>Versión “neutral”</i>
¡Cállate, cállate, que me desesperas!	¡Despertador tonto!
¡Nacas!	¡Groseras!
Mejor ahuecando el ala, doctor.	Ya fue suficiente, doctor.
Antes de lo que canta un gallo.	Antes de lo que imagines.

¡Sí, es el pachangón más grande del mundo; sólo unos días para estar bailando y echando relajo!	¡Sí, es la fiesta más grande del mundo; sólo unos días para divertirse y bailar!
Me pisas el cogote	Estás sobre mi cuello
¡Pareces chinicuil en el comal!	¡Deja de moverte!
¡Limosnero y con garrote!	¡Ay, cierra la boca!
¡No manches! ¿Cómo le haces pa´ ganar siempre?	¡No puede ser! ¿Cómo es que siempre ganas?
¡Ay, no, no manches!	¡Ay, no, no lo creo!
Nos engañaron, patrón, pero no se agüite, las voy a hallar.	Nos engañaron, jefe, pero descuide, las recuperaremos.
¿Ah sí?, Pues si es tan chucha cuerera, ¿por qué no la pone a cargo?	¿Ah sí?, Pues si es tan lista ¿por qué no la pone a cargo?
¡Hey, Luis, deja de atosigar a mis cuates!	¡Hey, Luis, deja de asustar a mis amigos!
¡Ya llegó tu charro azul!	¡Hey, Perla!, te sacaré de aquí.

A través de los datos extraídos podríamos optar por la “neutralidad” como la mejor versión para observar y distribuir la cinta, ya que la otra se construye de un alto número de particularidades que en algún momento llegan a ser molestas durante la proyección.

No obstante, cabe mencionar que como parte del discurso audiovisual, muchas frases o palabras “neutrales” pueden parecer falsas; es decir, se trata de un lenguaje ficticio ya que con el fin de lograr la estandarización, varios fragmentos contienen elementos lingüísticos forzados, los cuales en la realidad y en casos particulares –como los planteados en la película– no son utilizados en el habla cotidiana, pero este aspecto se estudiará con mayor atención en la segunda parte.

Así pues, existen expresiones que en extremo evidencian su ruptura con la “neutralidad”. Un ejemplo es “¡Cállate, cállate que me desesperas!”, la cual es característica de *Quico*, uno de los personajes de *El chavo del 8*. Entonces, es una frase más allegada a los mexicanos, pero por los elevados alcances del programa en América, ésta ha sido difundida en gran parte del continente y como consecuencia es sumamente conocida y entendida. Sin embargo, para la industria del doblaje aún no es universal; por ello, no se utiliza en la versión “neutral”.

Por otro lado, *nacas* es un término despectivo con el que Blu se refiere a las aves que se encuentran fuera de la librería de Linda, quienes también lo molestan. En el Distrito Federal *nacas* hace alusión a las personas maleducadas, pues se les considera con escasa moral o falta de valores, mientras que en la versión contraria se utiliza *groseras*, una palabra similar pero no igual.

No obstante, cada uno de los términos impregna un sentido propio a los fragmentos discursivos en los que se introducen. Por eso es tan importante saber elegir y colocar la palabra o frase que cierre perfectamente bien el rompecabezas, pues de lo contrario disminuiría o se perdería dicho sentido (es decir, una vez más, no se puede hablar de la existencia de la neutralidad). De alguna forma sin ciertas partículas lingüísticas, la audiencia no comprendería el mensaje de manera tan directa.

Por ejemplo, si en un diálogo entre dos amigos del Distrito Federal uno le comenta al otro que existen algunas personas que le parecen *nacas*, comprenderá directamente a lo que se refiere y sin mayor descripción podrá imaginar cómo son éstas, pero si el amigo le dice que son unas *groseras*, el alocutario no tendrá una caracterización precisa de dichas personas.

Es decir, el adjetivo *groseras* es más general y en consecuencia engloba una serie de aspectos que pueden ir desde la falta de moral hasta el uso de palabras altisonantes, pero no refiere precisamente a un grupo social de la población, como sí es el caso de *nacas*, el cual además de las características que comparte con *groseras* –antes mencionadas–, se utiliza para nombrar a aquellas personas

consideradas como de bajo estrato económico. Se trata de un grupo específico de ciudadanos que con este adjetivo se les puede identificar de inmediato.

Cabe mencionar que a pesar de que *nacas* se incluye en la versión especial para México, finalmente no se logra que lo “especial” sea para todo el país, porque este adjetivo no se utiliza en todos los estados mexicanos, es decir, en esta versión se abusa del léxico del habla cotidiana del Distrito Federal. Por tanto, este doblaje de voz puede resultar desagradable para gran parte de la audiencia, pues si bien es cierto que no existe la neutralidad de una lengua, también es necesario considerar que el exceso de particularidades lingüísticas de una comunidad no es la mejor opción para la transmisión masiva de un mensaje, como ocurre en el caso de *Río*.

Continuando con el abuso de las particularidades de la lengua, las oraciones “me pisas el cogote” y “¡ay, no, no manches!” son impropias en ese contexto porque no es lógico que un personaje como Blu se exprese con dichos sintagmas, ya que éstos también pertenecen al habla cotidiana de la gente de clase socioeconómica baja y, por lo representado en la cinta, se puede notar que el guacamayo azul no es precisamente un animal con dificultades económicas: por el contrario, es un personaje muy consentido.

Por su parte, “pareces chinicuil en el comal” y “ya llegó tu charro azul” son sintagmas que para la versión mexicana podrían funcionar mejor que las anteriores, pues la primera de éstas se conforma con nahualismos compartidos en varios estados, como son *chinicuil* y *comal*, lo cual deja de lado el abuso del léxico del Distrito Federal. Incluso *comal* no sólo se usa en México, sino también en Centroamérica.

En cuanto a la oración “ya llegó tu charro azul” tenemos que *charro* se utiliza y es entendible en todas las variantes del español habladas en México, incluso es un sustantivo con el que se nombra a una de las figuras tradicionales y representativas de ese país. Por ello se puede considerar como un acierto en la versión especial para México.

En el doblaje “neutro”, dichas expresiones son cambiadas de esta manera: “¡pareces chinicuil en el comal” por “¡deja de moverte!” y “ya llegó tu charro azul” por “¡hey Perla!, te sacaré de aquí”. De esta forma se pierde un poco la gracia de las escenas, ya que lo dicho en la versión “neutral” es más “plano”, es decir, serio, sin inclusión de comedia, a pesar de que es la risa de la audiencia la que se busca durante la película. Pero es la pretendida estandarización de la lengua la que desemboca en este acto artificial, ya que las personas no hablan “neutralmente” en su cotidianidad.

La segunda parte del análisis se basará en la versión “neutral” de la cinta. A través de éste comprobaré como la estandarización de la lengua es un mero artificio cinematográfico, pues no existe en el habla de los mexicanos –país en el que me basaré porque es del que mayores referencias tengo–, ya que la lengua es una representación cultural y va más allá de una buena gramática (aspecto que ya expliqué en el capítulo anterior).

Así pues, en la escena 2 se encuentra la oración “Esto sí que es vida. La mezcla perfecta de malvaviscos y cacao”. Si bien es cierto que gramaticalmente es correcta y la idea de los malvaviscos y el cacao es entendible, en una conversación cotidiana –como se plantea en *Río*– las personas no se expresan de esa forma, es decir, dichos conceptos los nombran con los siguientes sustantivos: bombones y chocolate.

De manera que en una conversación tanto malvaviscos como cacao se convierten en palabras falsas, en términos que nadie diría, pues el léxico de una sociedad no se establece al azar: por el contrario, se trata de un sinnúmero de cruces históricos de los cuales nacen las palabras, es decir, éstas tienen su origen en una cultura determinada. Asimismo, es en ella donde nace su significado y en donde se alimenta su sentido, pues una misma palabra no siempre define sus características de igual forma en todas las culturas.

Como lo mencioné anteriormente, la pretendida neutralidad rompe con el uso real de la lengua, pues presenta figuras lingüísticas que no surgen en una conversación

cotidiana, es decir, se invierten o alteran los elementos de la oración –lo cual y de acuerdo con las normas no es incorrecto, pero sí es inusual–. Por ejemplo, cuando Linda se siente culpable por el extravío de Blu, el doctor Julio le comenta que no es error de ella, pues dice “esto no es culpa tuya”. El sintagma no es incorrecto pero las personas suelen expresarse de diferente manera, es decir, “eso no es tu culpa”, en la cual se invierten dos adjetivos posesivos.

Otra de las oraciones cuya inserción parece forzada debido al diálogo y el contexto en que está inmersa, así como por el personaje que la emite, es “Nos engañaron, jefe, pero descuide”, ya que el segundo verbo parece irreal cuando se sabe que proviene del ayudante de un traficante de aves, pues no es lógico que éste diga “descuide”. De manera que se colocan palabras equivocadas en los enunciados de los personajes equivocados.

Una de las frases que más evidencia que no es posible llegar al punto neutral de la lengua es aquella con la que se nombra al típico juego de manos y mediante el cual se decide la suerte de los participantes, es decir, el “piedra, papel o tijera”. Éste es mencionado durante la cinta, cuando los ayudantes del traficante quieren resolver quién le dará de comer a la tan temerosa ave, la cual es la preferida de su jefe.

Así pues, la expresión “piedra, papel o tijera” es vista como neutral porque se integra en dicha versión. Sin embargo, considerando que el doblaje de voz de *Río* es un producto que se exporta al resto de los países americanos donde se habla español, esto podría ser contradictorio, ya que dicho juego se llama *cachipún* en Chile y en Paraguay es *hakembó*.

Con lo cual se muestra que la lengua no podrá ser neutralizada porque se compone de diferentes referentes, los cuales nacen de las diversas culturas y aunque hablen un mismo idioma, éste encuentra diferencias al momento de nombrar el mundo.

Entonces, la lengua va más allá de una mera construcción momentánea de un mensaje, pues representa la forma de pensar y de ser de una comunidad, es decir,

su cosmovisión. De modo que ante tanto significado profundo, la neutralidad de una lengua no encuentra cabida.

En suma, “la lengua se nos manifiesta como el hecho cultural por excelencia”²⁰¹, porque “es el instrumento esencial, el medio privilegiado por el cual asimilamos la cultura de nuestra comunidad”²⁰².

²⁰¹ Sebastià Serrano, *Signos, lengua y cultura*, p. 16.

²⁰² *Idem.*

Conclusiones

“Gracias a mí no eres piedra. Por mí dominas el mundo”
(La lengua)
José Emilio Pacheco.

Por todo lo expuesto, concluyo que no existe la neutralidad de la lengua en las películas de animación para la audiencia infantil: ello se queda en una pretensión, pues no se trata de un dialecto usado en la realidad. En la cotidianidad no se habla “neutral”. Esta forma de expresarse sólo es utilizada por los personajes de las películas, ya que es una invención de la industria cinematográfica: responde a intereses comerciales por permitir el envío del mensaje de forma masiva.

Ahora bien, autores como Álvaro Villegas, Julia Benseñor y Díaz Fouces entienden el “español neutro” como una variante de este idioma que ha intentado desprenderse de localismos de las diversas regiones donde se espera que se use, pues se busca consolidar como norma internacional.

Por su parte, la industria cinematográfica también comprende por “español neutro” aquella variedad artificial de este idioma que intenta dejar de lado los regionalismos. En el doblaje de voz de las películas analizadas, se entiende por tal el español culto de la ciudad de México, porque es justo este país el mayor mercado de dicha industria, por lo menos de la compañía SDI Media de México (empresa a la cual pertenece el *corpus* de esta investigación).

Es decir, la elección del “tipo” de español utilizado para el doblaje no depende tanto de a qué países americanos va dirigido el producto, sino de cuál es el que más lo compra, y en este caso es México. Por consiguiente, la “neutralidad” responde principalmente a fines comerciales, lo cual es reconocido por el agente de negocios de dicha empresa.

Lo anterior se ha visto desde los inicios de esta técnica. Por ejemplo, las versiones múltiples o multilingües no se continuaron realizando, pues eran muy costosas. Dicho de otro modo, el doblaje de voz nació como una necesidad para vender más productos audiovisuales, es decir, para fortalecer a la industria cinematográfica.

Es cierto que el doblaje de voz encuentra mayor cabida en las películas animadas para la audiencia infantil, pues la edad del público hace compleja la lectura de subtítulos; además éste no prestaría la misma atención en las imágenes si estuviera concentrado en la lectura, por lo que podría perder el argumento de la historia (por ello esta investigación se encaminó únicamente a las cintas animadas infantiles).

También es verdad que la traducción de las películas animadas no es solamente para niños, pues se incluyen pequeños fragmentos de diálogos dirigidos a los padres, quienes por lo regular ven las cintas con sus hijos. Así, con el fin de consolidar un mayor mercado, una parte del mensaje suele contener bromas que sólo los padres comprenden.

Como el principal fin de la industria cinematográfica es elaborar mensajes y venderlos al mayor público posible, se busca que éste sea de carácter masivo, es decir, que se comprenda de manera general. Por ello se intentan eliminar las variedades lingüísticas –de las que hablé en la investigación–, lo cual se piensa que se logrará al uniformar el léxico del mensaje.

De modo que las palabras características del léxico de una región determinada se sustituyen por aquellas que, según se cree, son entendidas por todos los países de Hispanoamérica. Esto es, se reemplazan las voces locales por las generales y también se eliminan las que puedan ser ofensivas para algún porcentaje de la audiencia. Por ejemplo, no se debe pronunciar *papaya* porque si bien es cierto que en México se comprende como una fruta, en Cuba y Chile se refiere a la vulva de la mujer; por ello se traduce como *melón* u otro fruto con dimensiones parecidas.

Igualmente existe la *naturalización de los elementos lingüísticos*, la cual se refiere a la adaptación de ciertos términos para que resulten familiares a los destinatarios del doblaje. Por lo regular esta técnica se utiliza para la traducción de los nombres de los personajes, platillos, refranes, proverbios o los chistes basados en referencias culturales.

Así como se limita el léxico, ocurre lo mismo con las sintaxis de los diálogos. El ejemplo más frecuente es la preferencia de *tú* como pronombre de la segunda persona del singular, frente a *vos*. Para la segunda persona del plural, se utiliza *ustedes* en lugar de *vosotros*.

Ya que la industria da prioridad al aspecto comercial del doblaje ante el sociolingüístico, ha inventado una forma de expresión que sólo hablan los personajes de las cintas, pero que toma como base el español culto del Distrito Federal. Esto último es así porque, si bien es cierto que este dialecto es considerado por algunos como el de mejor léxico y pronunciación, también es verdad que nuestro país es el mayor consumidor de las películas animadas.

Asimismo, el español hablado en México también es visto por algunas personas como la mejor modalidad de dicha lengua porque en este país se comenzó con la industria del doblaje en lo que respecta a Hispanoamérica. Se convirtió en el referente obligado para hacer esta actividad en el resto del subcontinente: los trabajos se empezaron a realizar con acento y léxico mexicano; así fue como éste dominó.

Entonces, el resto de la audiencia debe aceptar que el producto contenga más usos de dicho país. Esto rompe con la idea de la neutralización de la lengua y demuestra que es imposible, pues los mensajes, así sea mínimamente, deben ser personalizados o adquirir características propias del habla del receptor y, en este caso, los ejemplos surgen en los mexicanismos, refranes y frases dichas por el mexicano, pero particularmente del Distrito Federal, pues hasta en una misma nación existen diferencias lingüísticas.

De modo que no se consigue obtener una versión neutral porque, como es bien sabido, para que se comprenda un mensaje se requiere enviarlo a través del vocabulario que utiliza el receptor. Es decir, para que la audiencia se interese en el mensaje y lo consuma, necesita sentir un vínculo con éste: por ello se utilizan las voces más comunes del habla de las personas a quienes se dirige el discurso.

De tal forma que si durante el doblaje se incluyen vocablos del léxico que usa la audiencia durante su habla cotidiana, el mensaje encontrará mayor cercanía con ésta, es decir, con su cultura. En consecuencia, es más directo el discurso y por lo tanto, más fácil de comprender.

Estos casos ocurren con frecuencia en la comedia, donde es complicado encontrar equivalencias para nombrar ciertas situaciones. Es por eso que con el fin de no perder la gracia de los discursos audiovisuales, se acude a los regionalismos de ciertas culturas, ya que de esta forma el mensaje se comprende mejor y genera risas, lo cual es uno de los principales propósitos en dicho género.

Pero es justamente en este punto donde recae una de las contradicciones de la neutralidad, pues en las cintas analizadas se pudo constatar la utilización de localismos y refranes pertenecientes a México, lo cual rompe con la idea de estandarización.

De modo que no se puede utilizar un español neutro porque para llegar a la sólida comprensión de un mensaje, éste requiere ser matizado con las palabras características del público al que va dirigido.

Así pues, esta investigación aporta una reflexión respecto al estudio de la comunicación masiva, en la cual una de las principales reglas es que para enviar un mensaje se necesita conocer al receptor y de esta forma generar discursos a partir del imaginario y de las palabras utilizadas por éste, con lo cual se busca la mayor comprensión posible.

A diferencia de una conversación entre dos personas o la asistencia a una conferencia, el reconocimiento –término utilizado por Eliseo Verón– de lo emitido se vuelve un poco más frágil en la comunicación de masas, donde parece que es la audiencia la que debe adaptarse al mensaje y no al contrario, así que se debilita el proceso de recepción.

Ahora bien, desde el punto de vista sociolingüístico, esta investigación ofrece una reflexión sobre la importancia de la lengua para crear, ordenar y expresar el

pensamiento humano, la cual nos da razón de ser y nos diferencia del resto de los seres vivos.

Entonces, estamos frente a un hecho social llamado *lengua*, porque en ésta se puede representar una cultura. Es uno de los canales por los que una región determinada expresa su pensamiento, de tal forma que intentar estandarizarla es como pretender que un conjunto de sociedades miren el mundo de la misma forma, es decir, dejar de lado el multiculturalismo.

Incluso buscar la “neutralidad” no sólo termina con la diversidad social: también el mensaje puede llegar a perder sentido. Por ejemplo, si en *Río* se hubiera utilizado la palabra *baile* en lugar de *samba*, la idea de esa actividad no hubiera quedado tan clara, ya que la generalización hace impersonal el mensaje. Incluso lo muestra con poca relevancia, simplemente plano.

Por todo lo planteado anteriormente, considero que no existe la neutralidad de la lengua en las películas de animación para la audiencia infantil: sólo se queda en un intento de lograrla, es decir, se trata de una *pretendida* neutralidad.

Es sumamente complicado, si no es que es imposible, llegar a neutralizar una lengua porque ésta es un elemento caracterizador de una cultura determinada. Es en la lengua donde se reflejan las particularidades que demuestran cómo una cultura mira o concibe, de diferentes maneras, un mismo mundo.

Por ello, la cultura se puede definir como “aquello que piensa una comunidad dada y lo que ésta hace”²⁰³, concepto que incluye la idea de un pensamiento colectivo y éste es dado a conocer a través de su lengua, la cual representa la manera de expresar o conceptualizar todo lo que ocurre en su praxis. Esto es, la lengua surge de la interacción social ocurrida entre los miembros de una comunidad, por lo que se convierte en un elemento diferenciador de una cultura.

O, en palabras de Francisco Moreno Fernández, la cultura es:

²⁰³ Adam Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, p. 258. Definición planteada previamente por Edward Sapir.

todo aquello que una persona debe saber o creer para desenvolverse de forma adecuada entre los miembros de un grupo humano concreto y para cumplir una función aceptada por todos ellos. Este conocimiento se adquiere y aprende en un proceso de socialización.²⁰⁴

Por ello, cuando se trata de emitir un mensaje “neutral”, desde un punto de vista sociolingüístico, se convierte en un mensaje incompleto, pues deja de lado muchas características culturales tanto del emisor como del receptor: oculta parte de la identidad de una sociedad determinada.

De pronto, dentro de un discurso, las expresiones y sus significados se vuelven muy semejantes, incluso llegan a ser iguales, lo cual es totalmente contradictorio, puesto que no todas las culturas observan el mundo y piensan de la misma forma. Cada región conceptualiza los objetos e ideas de acuerdo con sus creencias, contexto y cotidianidad.

De modo que la neutralidad “paraliza” el mensaje, lo disfraza –sobre todo en el género de la comedia–. Así que para acercar el discurso a la audiencia, se necesita romper con la idea de la estandarización de la lengua.

Sin embargo, se debe evitar el abuso del empleo de un determinado vocabulario, como ocurrió con la versión especial de *Río* para el Distrito Federal. En este caso, durante el doblaje de la cinta, se excedió el uso de regionalismos de la capital del país, lo cual llega a ser molesto al momento de observar la película e, incluso, el doblaje se puede considerar de baja calidad.

Si bien es cierto que la *pretendida* neutralidad es un lenguaje inventado por la industria del doblaje (es decir, el que se muestra en las proyecciones no existe en la vida real, en la cotidianidad de las personas), el abuso del léxico de una región determinada también puede generar discursos extremadamente particulares, como si se tratara de una conversación entre dos íntimos amigos, lo cual no funciona para dirigir un material a toda una ciudad (mucho menos a un grupo de países), ya que no se habla de una misma forma, pues las diferencias lingüísticas dependen, entre otros aspectos, del estatus social, del nivel educativo, del género, entre otras.

²⁰⁴ Francisco Moreno Fernández, *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, p. 196.

Entonces en un mismo país, donde se habla un mismo idioma, en este caso el español, no es posible neutralizar la lengua, pues cada región cultural, por pequeña que sea, tiene su propia manera de observar, sentir y de contar sus vivencias. Por eso, si dentro de una sola nación es inadmisibles hablar de la estandarización de la lengua, es imposible concebir esta idea en un territorio más extenso, como lo es el continente americano. En palabras de Alatorre:

No todos los hablantes pronuncian igual su lengua, no todos designan las cosas con las mismas palabras; no en todas partes prosperan las mismas modas; las necesidades de designación y de énfasis son muy variables; la lengua de los jóvenes es distinta de la de los viejos; una cultura dominante impone sobre otras culturas una buena parte de su vocabulario; los idiomas humanos no toleran mucho tiempo la inmovilidad.²⁰⁵

De manera que uno de los terrenos donde se “disuelve” con mayor claridad la neutralidad es en el léxico –el otro podría ser la pronunciación–, pues cada país americano tiene sus propias “formas de hablar”, basadas en las diferentes palabras que utilizan para dar nombre a los mismos sucesos vividos por toda la humanidad.

Por otra parte, autores como Xosé Castro y Navarro consideran que la neutralización puede funcionar en textos especializados, ya que de lo contrario el mensaje podría perderse. No obstante, lo que realmente ocurre en esos casos es que se utilizan jergas profesionales: un conjunto de términos empleados exclusivamente por determinados profesionales, como pueden ser los médicos, químicos, políticos, economistas, etcétera.

Dicho de otro modo, no es que se escriba con una lengua “neutral”: lo que ocurre es que se redacta con un vocabulario especial, el cual caracteriza al sector donde se genera y al que va dirigido el discurso. Por ello, en el vocabulario existen los que podrían llamarse “regionalismos de una área de estudio”, es decir, los tecnicismos. En consecuencia, en estos casos tampoco hay una neutralidad de la lengua, sino el uso de un léxico especializado compartido por el emisor y el receptor, pues

²⁰⁵ Antonio Alatorre, *1001 años de la lengua española*, p. 318.

continúan conservándose las reglas gramaticales del español y no de un supuesto idioma neutral.

Así es como se hace presente la flexibilidad de la lengua que depende de lo que se quiera decir y a quién se dirija: es en la elasticidad donde recae su riqueza. Por eso, y por la carga sociolingüística que ésta implica, hablar sobre el aspecto neutral es minimizar la lengua.

Ahora bien, el hecho de que no exista la neutralidad en el doblaje de las películas de animación para la audiencia infantil no quiere decir que haya una incompreensión total entre los hablantes del español, pues en realidad se usa el mismo idioma, con las mismas reglas gramaticales, las cuales articulan los elementos funcionales de las oraciones –sujeto, verbo y complementos– y éstas, encadenadas entre sí, generan discursos. Entonces, dichas reglas por un lado son establecidas y, por otro, deberán ser reconocidas y utilizadas por los hablantes.

También, para aprender de las culturas de otros países, considero que el empleo de regionalismos americanos no es tan abundante –excepto en la versión especial de *Río*– como para que el doblaje se convierta en un discurso incomprensible. Por ello, me parece propio el uso de éstos en el doblaje, pero con cierta moderación, para evitar que se cree un discurso inentendible, pues no se trata de instrumentar una constante presencia de voces particulares de una región, sino de utilizarlas cuando sea posible y aporten al entendimiento del mensaje.

Así pues, la lengua es un reflejo de la cultura de una determinada sociedad o región. Por ello, es mediante ésta, es decir, del “modo de hablar”, como nos podemos distinguir frente al *otro*. La lengua es un elemento representativo de las diversas culturas y, en consecuencia, es un elemento diferenciador entre éstas.

Sin embargo, no se trata de apartarnos de ese *otro* o de mirarlo como un enemigo: por el contrario, es mediante la lengua como podemos dar a conocer la diversidad de nuestro mundo y generar un intercambio cultural.

El postularnos frente al *otro* tampoco implica un llamado a los enfrentamientos o guerras, ya que como plantea Kapuściński, el amor a nuestros orígenes, esto es, el nacionalismo, puede crear un cúmulo de emociones siempre latentes y convertir el mundo “en un barril de pólvora que rueda peligrosamente en dirección al fuego”²⁰⁶.

Entonces, la cultura nos hace diversos, nos presenta ante el *otro*. Pero esto no debería ser una declaración de guerra ni mucho menos de indiferencia: aceptar el multiculturalismo es estar presente en la construcción de la humanidad —con triunfos y errores—; es aprender del *otro* y respetarlo, es conocer y escuchar las diferentes voces que nombran a éste, nuestro mundo.

No se trata de tomar como pretexto los elementos identitarios y propiciar enfrentamientos: es cuestión de conocernos y saber sobre nuestras culturas, lo cual en gran parte se representa en la lengua, pues cuando algo se incluye en ésta es porque existe. De modo que, ¿por qué callar el nombramiento y entendimiento del mundo de las diversas culturas hispanoamericanas?

Es decir, a partir de la premisa de que “lo que no se nombra no existe”, el doblaje de las películas de animación para la audiencia infantil podría ser una plataforma para que se conozcan las diferentes culturas hispanoamericanas, pues al integrar los regionalismos de éstas durante los discursos audiovisuales —siempre y cuando la imagen apoye su inclusión o dicho término contribuya al entendimiento del mensaje, esto es, hacer una selección precisa de regionalismos para evitar un producto local o inentendible—, será posible mostrar un poco de su cultura, de su manera de pensar.

De modo que al tener conocimiento del léxico de las diversas culturas hispanoamericanas, la audiencia puede integrar algunas palabras a su habla y con esto enriquecerla. Además, el uso moderado de los regionalismos en el doblaje no hace incomprensible el mensaje: en primera instancia, por dicha medida, y en segunda, porque el receptor es permeable a las palabras de otra región, es decir, a partir de su experiencia y su competencia lingüística, puede ser capaz de inferir los

²⁰⁶ Ryszard Kapuściński, *Encuentro con el otro*, p. 93.

significados y las puede integrar en sus discursos. Esto es más fácil de aceptar si se tiene en cuenta que lo que se traduce es un concepto, un pensamiento y no un simple conjunto de fonemas.

Es en las películas donde existen diversos aspectos que permiten la comprensión de los regionalismos; el principal es el elemento visual, es decir, la secuencia de imágenes, la cual permite el entendimiento de los conceptos a partir de las acciones de los actores, el contexto donde éstos se encuentran, la comunicación no verbal, esto es, los gestos o el silencio.

En el ámbito sonoro se pueden encontrar los diversos tonos con los que un mismo personaje emite sus diálogos, de acuerdo con la situación, el volumen de su voz y las pausas que realiza entre sus enunciados.

Si bien es cierto que son necesarios los diversos términos del *pretendido* español neutro –ya que no es un idioma como tal porque no cuenta con sus propias bases gramaticales, pues retoma del español las que le pueden ser efectivas para su fin comercial– para la comprensión masiva del mensaje, también se requiere asumir el lado sociolingüístico de un idioma, pues en éste se integra la conceptualización del mundo de las diversas culturas.

De alguna manera, el aspecto sociolingüístico desnuda a las sociedades, porque éste exhibe su presente, el cual resulta de su historia. Es en el español propio de cada país hispanohablante donde se encuentra parte de la cosmovisión de cada sociedad, es decir, se demuestra parte de lo que éstas son.

Entonces, considero que es necesario darle mayor cabida al uso de regionalismos en las películas animadas para la audiencia infantil, sin caer en productos locales e incomprensibles, para generar una colorida postal en la que se dé a conocer al *otro* y su forma de pensar, en la que no se invente un mundo estándar o de igual pensamiento.

En suma, el doblaje de voz podría contribuir al conocimiento del *otro*. Podría despertar el interés de la audiencia por saber acerca de las diversas culturas y, por

supuesto, de nutrir su habla con otras palabras que, aunque tal vez no había tenido la oportunidad de saber de éstas, finalmente pertenecen a su idioma, es decir, también son “suyas”.

Por último quiero comentar que el estudio de la *pretendida* neutralidad de la lengua, en el doblaje, también se puede investigar desde los otros elementos que completan un proceso de comunicación —ya que aquí, se abordó sobre todo el mensaje—. Es decir, puede estudiarse igualmente desde el papel del emisor (en este caso la industria del doblaje) y del receptor (la audiencia).

Así pues, del lado del emisor, y considerando que éste responde a fines comerciales, se podría averiguar a partir de qué se decide si se va a vender o no una cinta. Analizar las palabras o frases que caracterizarán al protagonista, las cuales tienen mayores posibilidades de incorporarse al habla del receptor, fundamentalmente porque se trata de niños, es decir, “ponen de moda” ciertas voces entre sus amigos, y así los “obligan” a ver la película.

Y por supuesto, lo que la audiencia incorporará en su habla serán las particularidades lingüísticas utilizadas durante el doblaje, esto es, aquello que les causa “ruido”, “lo nuevo”, y no precisamente serán parte del español neutro, pues las palabras serían las caracterizadoras de un personaje.

En lo que respecta a la recepción, aunque la retomé, se podría profundizar en ésta por medio de algunos estudios de caso del habla de los hispanoamericanos, a partir de la grabación de entrevistas, como lo hicieron el lingüista y filólogo Lope Blanch y su equipo de trabajo, para después analizar los resultados y compararlos con el español del doblaje. Esto permitiría saber cuál país ha sido más receptivo a la *pretendida* neutralidad.

De la misma forma, se podría estudiar la evolución del habla de los hispanoamericanos y la de los diálogos de las cintas: ¿han evolucionado a la par?, ¿de qué manera?

FUENTES

Academia Colombiana de la Lengua. *Breve diccionario de colombianismos*. 3° ed. Bogotá: Academia Colombiana de la Lengua, 2007.

Academia Mexicana de la Lengua. *Diccionario de mexicanismos*. México: Siglo XXI, 2010.

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

Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. 3° ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Alvar, Manuel y Lope Blanch, Juan M. *En torno a la sociolingüística*. México: UNAM, 1978.

Ávila, Alejandro. *El doblaje*. Madrid: Cátedra, 1997.

———. *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS, 1997.

Ávila, Raúl. “Lengua, dialecto y medios: unidad internacional y variación local del español” en *Centro Virtual Cervantes*. Día de consulta: 25/06/13. Hora de consulta: 18:00 horas. URL: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/internacional/avila_r.htm

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Traducido por Elena Benarroch. Madrid: Ed. Cátedra, 1981.

Benseñor, Julia. “El castellano neutro: sobre tremolinas y escándalos”, en *Idiomanía*. Día de consulta: 10/05/13. Hora de consulta: 13:00 horas. URL: <http://www.juliabenseñor.com.ar/EI%20castellano%20neutro.pdf>.

Bernal Merino, Miguel Ángel. *Traducción audiovisual*. 5° ed. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.

Caproux, Charles. *Las lenguas románicas*. Barcelona: Oikos-Tau, 1980, citado en “Lingüística y sociolingüística en el concepto de dialecto (I y II)” de la *Red Internacional de Estudios Interculturales*. Día de consulta 25/08/13. Hora de consulta: 11:00 horas. URL: <http://test-red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090313.pdf>.

Castro Lucila, “Neutro a la mexicana” en *Lanación.com*. Día de consulta 10/05/13. Hora de consulta: 16:00 horas. URL: <http://www.lanacion.com.ar/661089-neutro-a-la-mexicana>.

Centro Virtual Cervantes, “Variedad lingüística” en *Diccionario de términos clave de ELE*. Día de consulta 19/08/13. Hora de consulta: 19:00 horas. URL: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm.

Chambers, J. K. y Peter Trudgill. *La dialectología*. Traducido por Carmen Moran González. Madrid: Visor Libros, 1994.

Chaume Varela, Frederic. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.

Colombo Airoldi, Fluvia y María Ángeles Soler Arechalde, coordinadoras. *Normatividad y uso lingüístico*. México: UNAM, 2009.

De los Reyes, Aureliano. *Los orígenes del cine en México (1986-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

———. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1997.

Díaz Fouces, Oscar. *Estándar variación y traducción en la lengua española*. Día de consulta 10/05/13. Hora de consulta: 14:00 horas. URL: http://www.academia.edu/1220017/Estandar_variacion_y_traduccion_en_la_lengua_espanola.

Doblaje Wiki. “Empresas de doblaje mexicanas”. Día de consulta: 20/03/13-30/03/13. Hora de consulta: 12:00 horas. URL: http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Categor%C3%ADa:Empresas_de_doblaje_mexicanas

Dominick, Joshep R. *La dinámica de la comunicación masiva*. Traducido por Alejandra Rivera Ferreiro. 6° ed. México: McGraw-Hill, 2001.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. 2° ed. México: Siglo XXI, 2010.

García Aguiar, Livia Cristina y Rocío García Jiménez. “La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de Los Picapiedra al español neutro” en *Revistas científicas complutenses*. Día de consulta 25/05/13. Hora de consulta: 18:00 horas. URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/36482>.

García Izquierdo, Isabel. “El español neutro en los discursos de especialidad: ¿mito, utopía o realidad?” en *Íkala* no. 14. Día de consulta: 15/01/14. Hora de consulta: 16:00 horas. URL: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/23642/46034.pdf?sequence=1>.

Grijelmo, Álex. *Defensa apasionada del idioma español*. 2° ed. Madrid: Taurus, 2002.

Guevara, Alejandro. *Locución: el entrenador personal. Expresión oral para una comunicación exitosa*. Buenos Aires: Galerna, 2006.

Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Traducido por Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Iglesias Gómez, Luis Alberto, *Los doblajes en español en los clásicos Disney*. Día de consulta: 20/03/13-30/03/13. Hora de consulta: 12:00 horas. URL: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI_Iglesias_Gomez_LA_Los_doblajes_en_espanol.pdf

———. “Los doblajes y redoblajes al español de los clásicos Disney (1937-1977). El caso de Snow white and the seven dwarfs” en *Doblaje Disney*, URL: www.doblajesdisney.com Día de consulta: 20/03/13-30/03/13. Hora de consulta: 12:00.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Día de consulta: 23/10/13. Hora de consulta: 10:00 horas. URL: <http://cuentame.inegi.org.mx/Territorio/extension/default.aspx?tema=T>.

Izard, Natàlia “La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica” en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e*

Interpretación. Día de consulta 31/05/13. Hora de consulta: 11:00 horas. URL: http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_NI_Verosimilitud.pdf

Kapuściński, Ryszard. *El encuentro con el Otro*. México: Anagrama, 2009.

Krotz, Esteban. *La otredad cultural entre utopía y ciencia; un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Lagos, José Gabriel. "Español internacional y normas regionales" en *elcastellano.org*. Día de consulta 31/05/13. Hora de consulta: 11:00 horas. URL: http://www.elcastellano.org/ns/edicion/2008/septiembre/avila_r.html.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito. Sociedad. Humanidades*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. 14° ed. México: Siglo XXI, 2006.

Lewin Fischer, Pedro, Héctor Muñoz Cruz, et al. *El significado de la diversidad lingüística y cultural*. México: Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.

Lope Blanch, Juan M. *Cuestiones de filología mexicana*. México: UNAM, 2004.

Moreno de Alba, José. G. *Diferencias léxicas entre España y América*. Madrid: Mapfre, 1992.

———. *El español en América*. 3° ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Moreno Fernández, Francisco. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. 2° ed. Barcelona: Ed. Ariel, 1998.

Nájar Salvador, *Doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*, México, 2007. Día de consulta: 8/02/13-11/02/13. Hora de consulta: 12:00-16:30. URL: <http://www.salvadornajar.com/books/EL%20DOBLAJE%20DE%20VOZ.pdf>.

Palacios Alcaine, Azucena. "Variedades del español hablado en América: una aproximación educativa". México: UAM. Día de consulta 15/11/13. Hora de consulta 18:00 horas. URL: http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/alcaine/UIMP.pdf

Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM, 2004.

Pérez Botello, María Teresa, "El refrán como texto oral y escrito" en *Estudios sociales 2*. Día de consulta: 23/09/13. Hora de consulta: 10:00 horas. URL: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc07_2/estsoc07_2_183-197.pdf.

Pérez Martínez, Herón. *Refrán viejo nunca miente*. Zamora: Colegio de Michoacán, 1993.

Petrella, Lila. "El español 'neutro' de los doblajes: intenciones y realidades en Hispanoamérica" en *La lengua española y los medios de comunicación*. Volumen II. México: Siglo XXI, SEP, Instituto Cervantes, 1998.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Día de consulta 20/10/13. Hora de consulta: 14:00 horas. URL: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

———. *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Día de consulta 19/08/13. Hora de consulta 10:00 horas. URL: <http://www.rae.es/dpd/>.

Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. México: UNAM, 1973.

Rodríguez Valle, Nieves. *Refranes con palabras de origen náhuatl* en *Revista de Literaturas Populares*. Año 5, número 2. Julio-diciembre 2005. Día de consulta: 25/10/13. Hora de consulta: 13:00 horas. URL: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/10/01-Rodriguez.pdf>.

Santamaría, Francisco Javier. *Diccionario de mejicanismos*. 7° ed. México: Porrúa, 2005.

Santini, Lovegami. *Manual de locución y doblaje de voz*. México: Quinto Sol, 2002.

Sartori, Giovanni. *La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*, México: Taurus, 2007.

Schaff, Adam. *Lenguaje y conocimiento*. Traducido por Mirella Bofill. México: Grijalbo, 1964.

Seco, Manuel. *Gramática esencial del español*. Madrid: Espasa Calpe, 1994, citado en “Lingüística y sociolingüística en el concepto de dialecto (I y II)” de Ramón de Andrés. Día de consulta 25/08/13. Hora de consulta: 11:00 horas. URL: <http://test-red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090313.pdf>. Serrano, Sebastià. *Signos, lengua y cultura*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1981.

Van Dik, Teun, *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona: Gedisa, 2000.

Van Dik, Teun, *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1980.

Vaquero de Ramírez, María. *El español de América II. Morfosintaxis y léxico*. Madrid: Arcos Libros, 1996.

Verón, Eliseo. *Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursivida*. Barcelona: Gedisa, 1993.

Villalba, Carmen, “El español neutro: ¿espa...qué? (o el mito de un idioma igual para todos)” en *Microblog de traducción e interpretación*. Día de consulta 10/05/13. Hora de consulta: 19:30 horas. URL: <http://eslapera.tumblr.com/post/36439935109/el-espanol-neutro-espa-que-o-el-mito-de-un>.

Villegas, Álvaro. “El espanglés y la utilidad del español neutro” en *Dialnet*. Día de consulta 10/05/13. Hora de consulta: 13:30 horas. URL: http://tremedica.iwhome.com/panacea/IndiceGeneral/n24_tribuna-villegas.pdf.

Wright, Charles R. *Comunicación de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1976.

Películas

Título: *La era de hielo (Ice age)*

Dirección: Wedge Chris y Saldanha Carlos

País: Estados Unidos

Año: 2002

Género: animación-comedia

Duración: 81 min.

Productora: Blue Sky Studios y 20th Century Fox Animation

Compañía de doblaje: SDI Media México S. de R. L. de C. V.

Título: *La era de hielo 4: la deriva continental (Ice age 4: continental drift)*

Dirección: Martino Steve y Thurmeier Mike

País: Estados Unidos

Año: 2012

Género: animación-comedia

Duración: 88 min.

Productora: Blue Sky Studios y 20th Century Fox Animation

Compañía de doblaje: SDI Media México S. de R. L. de C. V.

Título: *Río*

Dirección: Saldanha Carlos

País: Estados Unidos

Año: 2011

Género: animación-comedia

Duración: 96 min.

Productora: Blue Sky Studios y 20th Century Fox Animation

Compañía de doblaje: SDI Media México S. de R. L. de C. V.

ANEXOS

ANEXO 1

En este anexo se presenta una relación de términos que son usados en el habla cotidiana en México y los que son preferidos en la industria del doblaje.

Términos utilizados en el doblaje	Términos que en general no son utilizados en esta industria
Soportar	Aguantar
Piscina	Alberca
Enlistar	Alistar
Sortija	Anillo
Atascar	Atorar
Sobrenombre	Apodo
Arrojar, lanzar	Aventar
Abominable	Abobinable
Disputa	Agarrón
Amaestrar	Amaistrar
Sujetar	Agarrar
Rellenar	Atiborrar
Acercarse	Arrimarse
Pendiente	Arete
Acera	Banqueta
Bolos	Boliche
Ebrio	Borracho
Saltar	Brincar
Feroz	Bravo
Mudar	Cambiar (casa u otros)
Rostro	Cara
Ciento por ciento	Cien por ciento
Silbar	Chiflar
Conductor	Chofer
Automóvil	Carro
Automóvil	Coche (carruaje)
Cotoso	Caro
Reparar	Componer
Hablar	Contar (números)
Habitación	Cuarto (medida)
Clubes	Clubs
Cacumen	Carcumen
Copiar	Calcar
Sepulcro	Caja de muerto
Balancearse	Columpiarse
Sanar	Curar
Cremallera	Cierre (acción de cerrar)

Tomar	Coger
Balde	Cubeta
Goma de mascar	Chicle
Caparazón	Concha
Rosquilla	Dona
Averiado	Descompuesto
Fármacos, alcaloides	Drogas
Ascensor	Elevador
Endeudar	Endrogar
Sepultar	Enterrar
Estallar	Explotar (artefacto)
Estallar	Explotar (referente al mal humor)
Correo electrónico	Email
Incubar	Empollar
Comprender	Entender
Corregir	Enderezar
Flamingo	Flamenco
Perezoso	Flojo
Gente	Gentes
Multitud	Gentío
Anteojos	Lentes (fotográficos)
Saciarse	Llenarse
Permiso de conducir	Licencia de manejo
Neumático	Llanta
Enviar	Mandar (ordenar)
Conducir	Manejar (situaciones)
Exterminio	Matazón
Contusionar	Machucar
Melindroso	Miedoso
Triturar	Moler
Rosetas de maíz	Palomitas
Ventre, abdomen	Panza
Golpear	Pegar (con pegamento)
Comportarse	Portar (armas)
Cabello	Pelo
Cabello teñido	Pelo pintado
Matrícula	Placa (lámina)
Banana	Plátano
Charlar	Platicar
Filme, cinta	Película
Colocar	Poner
Riña	Pleito
Radiactivo	Radioactivo
Afeitar	Rasurar
Descuento	Rebaja
Prescripción	Receta

Obsequio	Regalo
Alquilar	Rentar
Restaurante	Restaurant
Orar	Rezar
Fracturar (hueso)	Romper (cosas)
Exquisito, delicioso	Rico
Cortar	Rajar
Soda	Refresco
Delicioso	Sabroso
Arrojar, lanzar	Tirar (con armas)
Tránsito	Tráfico
Todo el mundo	Todo mundo
Derribar	Tumbar
Devorar	Tragar
Emboscada	Trampa
Esculpir	Tallar
Corte	Tajo
Firme	Tieso
Rudo	Tosco
Ungir	Untar
Holgazán	Vago
Atajo	Vericuerdo
Ventrílocuo	Ventríloco
Yugular	Yogular
Sacudir	Zarandear

207

ANEXO 2

En este apartado se dan a conocer las compañías cinematográficas y las películas animadas para la audiencia infantil, producidas por las primeras, las cuales se han doblado para el mercado hispanoamericano.

PELÍCULAS ANIMADAS	
COMPañÍA CINEMATOGRAFICA (cliente)	PELÍCULA
Columbia Pictures/ Sony	<i>Amigos salvajes 2</i>
	<i>El cisne trompetista</i>
	<i>Las aventuras de Tintín</i>
	<i>Open season 3 (Open season 3: más salvajes que nunca)</i>
DreamWorks	<i>Bee movie: la historia de una abeja</i>
	<i>El espanta tiburones</i>
	<i>El origen de los guardianes</i>
	<i>El príncipe de Egipto</i>

²⁰⁷ Cf. Love Santini, *Manual de locución y doblaje de locución*, pp. 54-57.

	<i>Feliz Madagascar</i>
	<i>José, el rey de los sueños</i>
	<i>Lo que el agua se llevó</i>
	<i>Madagascar</i>
	<i>Madagascar 2</i>
	<i>Madagascar 3: los fugitivos</i>
	<i>Monstruos vs aliens: night of the living carrots</i>
	<i>Pollitos en fuga</i>
	<i>Shrek tercero</i>
	<i>Shrek ogranista la navidad</i>
	<i>Sinbad: la leyenda de los siete mares</i>
	<i>Vecinos invasores</i>
	<i>Wallace & Gromit: la batalla de los vegetales</i>
Universal	<i>Barbie: una aventura de sirenas</i>
	<i>Barbie: el secreto de las hadas</i>
	<i>Barbie: escuela de princesas</i>
	<i>Barbie: moda mágica en París</i>
	<i>Barbie y las tres mosqueteras</i>
	<i>Bionicle: renace la leyenda</i>
	<i>Mosnter high: una fiesta tenebrosa</i>
Walt Disney Pictures	<i>Bichos una aventura en miniatura</i>
	<i>Blanca Nieves y los siete enanos (redoblaje 2001)</i>
	<i>Buzz Lightyear comando estelar: la aventura comienza</i>
	<i>Dinosaurio</i>
	<i>Fantasia 2000</i>
	<i>Hércules</i>
	<i>La cenicienta (redoblaje 1997)</i>
	<i>La bella durmiente (redoblaje 2001)</i>
	<i>La dama y el vagabundo (redoblaje 1997)</i>
	<i>La dama y el vagabundo II: las aventuras de Scamp</i>
	<i>La sirenita II: regreso al mar</i>
	<i>El club de los villanos con Mickey y sus amigos</i>
	<i>Toy Story 2</i>
	<i>Valiant</i>
Warner Bros	<i>Rayas: una cebra veloz (versión DVD)</i>
	<i>Star wars: the clone wars</i>
	<i>Ga'hoole: la leyenda de los guardianes</i>
20th Century Fox	<i>Anastasia</i>
	<i>Bartok, el magnífico (VHS)</i>
	<i>Bratz: Rock Angelz</i>
	<i>Bratz, el video: las estrellitas del estilo</i>
	<i>Horton y el mundo de los quién</i>
	<i>El delfín: la historia de un soñador</i>

	<i>El fantástico Sr. zorro</i>
	<i>La era de hielo</i>
	<i>La era de hielo 1</i>
	<i>La era de hielo 2</i>
	<i>La era de hielo 3</i>
	<i>La era de hielo 4</i>
	<i>La era de hielo: una navidad tamaño mamut</i>
	<i>Pack Scrat</i>
	<i>Río</i>
	<i>Robots</i>
	<i>Scrat: continenta su aventura</i>
	<i>Titán A. E.</i>
Otros proyectos	<i>El señor de los milagros</i>
	<i>Bionicle: la máscara de la luz (para Buena Vista)</i>
	<i>Las aventuras de pulgarcito y pulgarcita</i>
	<i>Mamá, soy un pez (para Buena vista)</i>
	<i>Monster high: amor monstruoso</i>
	<i>Monster high: escape de playa calavera</i>
	<i>Monster high: viernes de patinaje terrorífico</i>
	<i>Monster high: una fiesta tenebrosa</i>
	<i>Monster high: scaris, la ciudad del terror</i>

208

ANEXO 3

Mexicanismos

Este apartado es un glosario de las palabras y frases consideradas como mexicanismos por la Academia Mexicana de la Lengua²⁰⁹, así como por Francisco J. Santamaría en su *Diccionario de mejicanismos*²¹⁰. Éstas fueron extraídas de las cintas analizadas durante la investigación y sus definiciones fueron recopiladas de las obras antes mencionadas.

Agrego este contenido a los anexos porque es una muestra de la existencia de mexicanismos en las cintas analizadas, lo cual deja en tela de juicio la *pretendida* neutralidad, ya que éstos son usos regionales de la lengua.

²⁰⁸ Doblaje Wiki, "SDI Media de México" en Wikia, URL: http://doblaje.wikia.com/wiki/SDI_Media_de_M%C3%A9xico

²⁰⁹ Academia Mexicana de la Lengua, *Diccionario de mexicanismos*.

²¹⁰ Francisco Javier Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*.

En segunda instancia, es pertinente citar sus significados para facilitar al lector la comprensión del anexo 4. Varios de estos elementos tienen más de una acepción e incluirlas en este apartado es una manera de mostrar la riqueza lingüística que una palabra o frase puede tener dependiendo de la cultura donde se utilice.

Cabe mencionar que en los diálogos están señaladas algunas frases que las fuentes consultadas no las reconocen como mexicanismos y por ello no se incluyen en este glosario. Sin embargo, son usadas en el habla cotidiana México.

Aguantar. Esperar por un lapso breve: “Aguánteme, ahora le contesto”. //2. Ser más o menos tolerable algo o alguien: “La película que vimos ayer aguanta”. //3. Valer la pena: “Mi trabajo es complicado, pero sí aguanta”. // Aguantar vara. Soportar una adversidad, un trabajo o un maltrato excesivo con algún propósito: “Déjale más tarea a Jaime, que al cabo aguanta vara.

Agüitarse. Entristecerse, abatirse.

Ahuecar. Partir, abandonar un sitio.

¡A’i nos vidrios! ¡Ahí nos vemos!, ¡hasta luego!

Alborotado, da. Referido a un animal, especialmente a una hembra, en celo.

Alebrestar. Alborotar, agitar.

Apapacho (del verbo náhuatl *papatzoa*, de *patzoa*, *pachoa*, “apretar”). Caricia.

Atole. Del náhuatl *atolli* [idea implícita: 'aguado'], de *atl* 'agua' + *-tol*, diminutivo despectivo.) m. Bebida que se prepara con masa de maíz (o con harina de maíz) disuelta en agua y hervida hasta que adquiere cierta consistencia. //2. **Atole de leche.** m. Atole hecho con harina disuelta en leche. //3. **Atole de maíz.** m. Atole. //4. **Atole de pinole.** Atole hecho con harina de maíz tostado.

Bárbaro. Excepcional, fuera de serie.

Baro. Unidad monetaria. //2. Peso.

Billullo. Dinero.

Bodoque. Chicón. //2. Porción de cualquier material blando, generalmente tela o papel, en forma de pelota. //3. Hinchazón de forma redonda en cualquier parte del cuerpo. //4. Ser querido, sobre todo referido a un niño pequeño. //5. Objeto excesivamente voluminoso.

Burro. Referido a una persona inútil (sustantivo ofensivo).

Caer. Gustar, agradar algo o alguien, o resultar ventajoso o deseable: “Tu mamá me cae, es muy linda”. //2. Hacer una visita a alguien: “No te preocupes, mañana te caigo en tu casa”. //3. Quedarse alguien profundamente dormido: “Se pusieron a platicar toda la noche, cayeron hasta las 6”. //4. Sorprender a alguien cuando comete un delito o una falta: “Le cayeron a Manuel en el negocio chueco”.

Caer. Llegar a un lugar. //2. Me cae. Lo aseguro enfáticamente.

Canijo, ja (Del español *canijo* “débil”, de *canija* “débil y enfermiza”, probablemente del latín *canícula* “perrita”, de *canis* “perro, perra.”), Mala persona. Es voz malsonante.

Carnal. Hermano. //2. Amigo, camarada.

Catafixia. Intercambio de un objeto por otro, sin que necesariamente importe el valor de ambos.

Cogote. Parte superior y anterior del cuello.

Colmillo. Astucia que tiene una persona debido a su experiencia.

Comadre. Forma de tratamiento entre mujeres para establecer confianza o familiaridad.

Comal. Disco casi plano, de barro cocido o de metal, que se coloca sobre el fuego y sirve para, encima de él, cocer tortillas de maíz, tostar habas, etc.

Consentido, da. Que se le sede demasiada indulgencia o se le mima en exceso.

Coquetería. Arte o gusto exquisito en el arreglo y compostura.

Cortarlas. Entre niños, enemistarse.

Chinicuil. Proviene del náhuatl *chilocuillin* que quiere decir “gusano de chile”, es nativo de América del norte y por lo general habita en zonas áridas o desérticas.

Cuate. (Del náhuatl *coatl* 'serpiente, culebra; gemelo'). Amigo. //2. Gemelo, mellizo.

Cachetón, na. Cachetudo, carrilludo, que tiene abultados los carrillos o cachetes.

Chamba. Empleo, trabajo. //2. Carga de trabajo: “Tengo mucha chamba, no voy a poder salir”. // 3. Empleo inestable: “Ya se me acabó la chamba, necesito otra”.

Chamaco, ca. (Del náhuatl *chamahua* 'engordar, crecer'). Niño, muchacho.

Chaparro, rra. Referido a alguien, de baja estatura.

Charro, rra. (Del español *charro* 'aldeano de la región de Salamanca; adj. [de algo] recargado de adornos'.) 1. adj. Propio de charro. //2. Jinete o caballista, diestro en la doma y el manejo del caballo y otros animales, que viste traje especial compuesto de camisa blanca, chaqueta corta y sombrero de ala ancha (si es hombre, pantalón ajustado, si mujer falda ancha y larga). //3. ¡Charros! loc. Basta, esto repugna.

Chavo, va. (Posiblemente del español *chaval, chavó*, “niño, joven”). Muchacho, niño, joven.

Chipotles (Bien chipotles). Bien chido. Chido. Muy bueno. //2. Se usa para aprobar alguna propuesta.

Chucha cuerera. Persona que tiene gran astucia para salir avante de situaciones difíciles.

Dar baje. Quitar o robar algo a alguien. //2. Deshacerse o desprenderse de alguien o algo. //3. Relegar o cesar a alguien del puesto que ocupa o haciéndole perder protagonismo.

¡De pelos! Loc. Bueno; bonito.

De volada. Rápidamente.

Doña. Mujer de edad madura.

¡Éntrale! Se usa para incitar a alguien a hacer algo.

Escuincle. (Del náhuatl *itzcuintli*, tipo de perro). Despectivo de niño.

Feria. Dinero menudo, cambio. //2. Irle muy mal: “fue como en feria”. (En el habla cotidiana de México también se utiliza para designar al conjunto de juegos mecánicos, sin embargo, en países como Chile, con *feria* se nombra a lo que en México se conoce como *tianguis*).

Fiesta. Momento o día en que se celebra o festeja algo.

Galán. Novio o pretendiente. //2. En Chiapas, copiosamente: “Ayer llovió galán”. //3. En Chiapas, referido a mujer, alta y de buen porte: “Tu esposa es muy galana”.

Gandalla. Persona que de manera artera, se aprovecha de alguien o se apropia de algo.

Guajolote. (Del náhuatl *huexolotl*, literalmente = 'gran monstruo', de *hue*, *huei* 'grande' + *xolotl* 'monstruo'). Pavo (*Meleagris gallopavo*).

Hacer bilis. Enojarse, irritarse.

Hacerla de tos. Loc. Poner dificultades.

Hora pico. Período del día en que se registra mayor aglomeración en los transportes y en las calles.

Jefa. Mamá, madre.

Lana. Dinero, moneda.

Latir. Presentir alguien algo: “Me late que Juan no va a pasar el examen”. //2. Resultar a alguien atractiva una persona: “Me late ese cuate, está muy galán”. //3. Venir en gana: “Me late ir al cine esta noche”.

Llevar al baile. Engañar a alguien. //2. Matar a alguien.

Mancharse. Excederse de manera abusiva (manchado).

Manito, ta. Amigo, compañero. //2. Unidad de medida, equivalente a cinco: “Deme una manita de cebollas, por favor”.

Mañas. Malas costumbres.

Menso, sa. Tonto, inepto.

Metrobús. Autobús urbano de doble carro que transita por una vía fija. //2. Transporte público terrestre en el Distrito Federal.

Micha. Mitad: "Todavía queda la micha del pastel".

Muchachón, muchachona. Muchacho o muchacha fuerte y grande. //2. Muchacho hermoso o muchacha hermosa.

Naco, ca. Indio, indígena. //2. De bajo nivel cultural, ignorante.

Neta. La verdad: "Dime la neta, no me mientas".

¡No manches! Se usa para expresar sorpresa o incredulidad ante una situación no deseada.

Okey. De acuerdo.

Onda. Comportamiento, actitud: "¿Qué son esas ondas de ponerse a dieta a cada rato?". //2. Ambiente en el que vive o en el que trabaja una persona: "Tu oficina como que es onda minimalista". //3. Situación o condición, generalmente negativa: "No es onda que faltes tanto a la escuela". // ¿Qué onda? Entre amigos, se usa para saludar: "¿qué onda?, ¿cómo estás?" // 2. Se usa para preguntar qué sucede: ¿Qué onda?, ¿por qué llegaste tan tarde?

Pachanga. (De *pachanga*, cierta danza cubana). Diversión bulliciosa, fiesta.

Pachón. Mullido, blando. //2. Lanudo, peludo. // 3. Personificación de la muerte: "Se me apareció la pachona".

Panzón, na. Coloq. Referido a alguien, de vientre prominente.

Parranda. Fiesta en grupo, con baile y bebidas alcohólicas.

Payaso, sa. Referido a alguien antipático. //2. Fanfarrón, presuntuoso.

Pelar. Prestar atención o hacer caso a alguien.

Piñata. F. Vasija de barro o hecha de capas de periódico pegadas con engrudo, decorada con vistosos colores, repleta de frutas, juguetes y dulces, que durante el período prenavideño, fundamentalmente en posadas, se cuelga del techo para que los presentes, con los ojos vendados, la rompan con un palo o bastón. //2. (Entre jóvenes) De mala calidad: "Ese profesor es bien piñata".

Prieto, ta. De piel moreno, trigueño.

¿Qué pachó? ¿Qué pasó?

Rajarse. Volverse atrás, acobardarse. Desdecirse, retractarse, faltar a una promesa.

Relajo. Diversión. //2. Escándalo, algazara, desorden. //3. Echar relajo. Divertirse.

Rellenito. Casi gordo.

Rifar (se). Valer la pena: "Esta peli sí rifa". //2. Contribuir con algo para un determinado fin: "¿Qué te vas a rifar para la fiesta, güey?".

Sacarle. Evitar realizar alguna actividad. //2. Tener miedo a algo.

Sope. Gordita (tortilla de maíz gruesa) a la que se saca la masa para revolverla con queso, frijol molido y pedazos de papa, zanahoria, cebolla y longaniza, todo lo cual se pone en la cavidad de la gordita antes de freírla en manteca. Se suele aderezar con salsa picante. // 2. Falto o escaso de entendimiento o razón.

Tamal. (Del náhuatl *tamalli*.) m. Especie de pan (o empanada) de masa de maíz cocido al vapor (comúnmente envuelto en hojas de mazorca o de plátano). Se puede agregarle como un relleno carne de pollo, de cerdo o de res, y salsa. También hay tamales de dulce. //2. Tamal costeño. m. Tamal que se envuelve en hojas de plátano y se sazona con achiote; puede llevar relleno de camarones medio secos o de pollo. //3. Tamal de azúcar. //4. Tamal de cazuela. m. Tamal (de trocitos de carne) que se cuece en cazuela en vez de envolverlo en hojas de maíz o plátano. //5. Tamal de chile. m. Tamal condimentado con chile. //6. Tamal de dulce o tamal de azúcar. m. Tamal condimentado con dulce (azúcar, piñones, pasas, acitrón). //7. Tamal de elote. m. Tamal hecho con maíz tierno.

Tarado. Referido a alguien, torpe, inútil.

Tlacoyo. (de *tlatlaoyo*, del náhuatl *tlatlaolli* “maíz molido”, de *tlaolli* “maíz negro”). Tortilla gruesa de maíz con relleno de frijol u otro alimento.

Teto. Referido a alguien, inmaduro. //2. Tonto.

Tortoleo. Amartelamiento, trato mimoso o exageradamente cariñoso entre los amantes.

Tranza. Trampa, enredo. //2. Tramposo. //3. ¡Qué tranza!: ¡hola! (saludo).

Vacilar. (De *vacilar* 'menearse de un lado a otro, bambolearse', del latín *vacillare*.) Hablar en broma. // 2. Hacer bromas. //3. Andar en desórdenes, en juergas. // 4. Vacilarse a alguien. loc. Engañarlo.

Valedor. Amigo que se solidariza incluso en las circunstancias más adversas.

Ver la cara. Engañar a alguien.

Volada. De volada. Con rapidez, sin demora.

Vuelta de la esquina. Inmediatez.

¡Ya lo chupó el diablo! Se usa para indicar que alguien debe evitar comer o levantar algo del suelo, por encontrarse sucio, contaminado.

Zoque. (Del español zoquete “pedazo de madera, tarugo”) Tonto, de escaso juicio, metecato. //2. Pedazo de madera corto y grueso.

ANEXO 4

Transcripciones

Fueron incluidas las transcripciones de las cintas analizadas porque es necesario identificar el uso de mexicanismos, refranes, oraciones y frases particulares que

pertenecen tanto al español hablado en México como al resto de los países hispanoamericanos. Es decir, sólo se comprende la razón de ser de dichos elementos en el momento en que son utilizados y de esta forma se legitima su existencia dentro de los discursos audiovisuales (*La era de hielo*, *La era de hielo 4* y *Río*), de la misma forma, se justifica la extracción de los fragmentos de los guiones para incorporarlos en el análisis.

Cabe mencionar que por la condición audiovisual del corpus de esta investigación, las transcripciones incluyen descripciones de las escenas, esto con el fin de hacer más flexible la comprensión del contenido, ya que a través de éstas es más fácil el entendimiento que si, por el contrario, sólo se tratara de una cadena de diálogos, razón por la cual se encuentran suprimidos algunos fragmentos verbales y se incorporan a través de diversas descripciones.

Es por ello que en el siguiente anexo se resaltan (en negritas) dichos mexicanismos, refranes, oraciones y frases locales tanto de México como del resto de los países hispanoamericanos.

La era de hielo

ESCENA 1

ANIMAL 1: ¿Por qué no llamarlo un año súperfrío o un invierno friolento? Sólo me pregunto: ¿cómo saben que es la era de hielo?

ANIMAL 2: Porque hay ¡mucho hielo!

ANIMAL 1: No me grites enfrente de todos.

ANIMAL 3: ¡Auxilio!, ¡auxilio!

ANIMAL 4: Rápido, niños. ¿Qué esperan? **Es la hora pico del tráfico!**

ANIMAL 3: Pero, pero... papá

ANIMAL 4: Nada de peros, después jugarán a la extinción.

ANIMAL 3: (Desilusionados) ¡Ah, está bien! Vámonos.

ANIMAL 5: **Comadre**, ¿y Felipe?

ANIMAL 6: ¡Ah! Dijo que va a intentar romper su eslabón en la cadena evolutiva.

ANIMAL 5: ¡Oh!, ¿sí?

ANIMAL 7 (Felipe): Quiero volar, sí estoy volando.

ANIMAL 5: Sí se lo rompió (ríe).

ESCENA 2

Un mamut camina en sentido contrario al resto de los animales, por lo que es una barrera para que sigan su camino tranquilamente.

ANIMAL 8: ¡¿Oye!, ¿a dónde vas? ¿Qué no ves que estamos migrando?

ANIMAL 4: Oye, hazle un favor al mundo: ¡quita tu **panzota** del camino!

MANNY: Te voy a decir una cosa, **chaparro**, te hacen falta veinte kilos de trompa ¡para gritarme!

ANIMAL 4: (Temeroso) No seas ingrato, no me hagas quedar mal con ellos (señala a sus hijos).

MANNY: Está bien, sigan a los demás. Al fin descansaré de ustedes.

ANIMAL 4: ¡Ja! ¿Vieron, niños? Lo puse en su lugar.

ESCENA 3

SID: ¡Ay, ay! ¡Ya desperté! Es hora de levantarse. ¡Juan, Marcelo, Beto! (Preocupado) ¿Tío Francisco? ¡¿Dónde está todo el mundo?! Nos espera la mi... la mi... la mi...gración. (Triste) Se fueron sin mí. Lo hacen todos los años. ¿Por qué?, ¿qué nadie me quiere?, ¿qué no hay nadie que se interese por Sid el perezoso? Naa, ¡al fin que no quería ir con ustedes!
(pisa el excremento de otro animal).

¡Guácala! ¡Oye, cuando comas cactus quítale las espinas!

ESCENA 4.

CARL: No puedo creerlo, preparaste una ensalada mixta, Frank, la receta de mi abuela.

FRANK: (invitación a comer) Ay, es tuya.

CARL: ¡Ay, un diente de león! Creí que habían desaparecido con la helada.

FRANK: Sí, pero nooo.

SID: ¡Ay, no puedo creer que haya ensuciado mis patitas! ¡Guácala! Definitivamente hoy no es mi día. Dime, ¿alguna vez te ha pasado? Ay, mira, se pegó (Sid pisa la ensalada de los rinocerontes). Los rinocerontes tienen pequeñísimo cerebro, ¿lo sabían? Es la verdad, no se ofendan. Seguramente no saben de lo que les hablo (ríe).

¡Oh! ¿qué veo? Un diente de león, debe de ser el último que queda, mmm... (se lo come).

FRANK: ¿Carl?

CARL: No hagas bilis.

FRANK: Arruinó nuestra ensalada.

SID: (Asustado) ¡Ay! No era mi intención. Esperen... esperen... no me miren con esos ojos. ¿Qué es esto? ¡Piñas! ¡Guau! Miren esto, son mis favoritas. Mmm... deliciosas. Están buenísimas, pero no me dejen comer solo. Arriba, abajo (mueve la mandíbula de los rinocerontes), deliciosas (ríe nerviosamente). Buen provecho (corre).

FRANK: ¿Ahora?

CARL: Ahora.

SID: (mientras corre asustado) ¡Ahhh...! (choca con Manny).

MANNY: ¡Oye!

(Sid se esconde detrás de Manny).

SID: No les digas que estoy aquí.

FRANK: ¡Ay!, quería embestirlo a toda velocidad.

CARL: Descuida, Frank. Nos divertiremos con él.

SID: No sé qué es embestir pero ¡me va a doler!

MANNY: Déjame en paz.

CARL: Quiere llorar, quiere llorar.

FRANK: Te tomaremos como nuestra **piñata** peluda y no te haremos daño.

MANNY: **Enano**, sino te matan hoy te matarán mañana.

SID: Prefiero que sea pasado mañana.

CARL: Escucha, te romperé el cuello para que no sufras.

MANNY: ¿Pues no que los rinocerontes eran vegetarianos?

SID: ¡Ah, tú sí sabes!

MANNY: ¡Cállate!

CARL: ¿Quién dijo que se nos antoja comerlo? Lo quiero desnucar.

FRANK: Sí, rápido. ¡Muévetel!

MANNY: ¿Saben algo? Odio a los animales que matan por placer.

CARL: Díselo a un animal que le interese.

SID: A mí sí me interesa.

MANNY: Está bien, escuchen: si atraviesan esas arenas movedizas podrán llevarse al **enano**.

SID: ¡Ya lo escucharon, tontos: si dan un paso se hunden! (emocionado, arroja una piedra sobre las supuestas arenas movedizas, la cual no se hunde).

¿Era mentira?

MANNY: Sí, era mentira.

CARL y FRANK: ¡Al ataque!

(Ocurre una lucha entre los rinocerontes y Manny; este último la gana).

SID: ¡Yahoo! Lo hicimos, lo hicimos. (Emocionado abraza a Manny sin darse cuenta de que deslizarán a un barranco, y cuando esto ocurre, Sid cae encima de Manny). ¡Qué ojos tan bonitos tienes!

MANNY: Apártate de mi vista.

SID: Oye, tú y yo hacemos un gran equipo. ¿Por qué no vamos al sur juntos?

MANNY: ¡Sí, claro! Súbete a mi espalda y disfruta el viaje.

SID: ¡Ay! ¿En serio?

MANNY: ¡No!

SID: ¡¿Cómo?!, ¿qué no vas al sur? Las estaciones, la migración natural, ¿eso no te suena familiar?

MANNY: No lo creo, adiós.

SID: Tú te lo pierdes, ¡ahí te ves!

CARL: ¡Oye, tiranosaurio! Te pondremos el cuerpo encima.

SID (Regresa con Manny): ¡Ay!, no sé qué le ven al sur, el calor, las multitudes, ¡horrible!

Imagínate, tú y yo, los solteros más codiciados en un mundo salvaje.

MANNY: Nooo... Quieres un guardaespaldas para no convertirte en la **botana** de esos.

SID: ¡Uy! Se ve que **tienes mucho colmillo**. Entonces guía tu señor... eh... ¿Cómo te llamas?

MANNY: Manfred.

SID: ¡Qué ridículo! ¿No prefieres “Manny, el mamut melancólico” o “Manny” para que te diga “**manito**”? o ¿Manny el...? ¡Ahh!

(Manny se voltea muy enojado y mira fijamente a Sid).

MANNY: Deja de perseguirme.

SID: *Okey, okey*²¹¹, me callaré pero te perderás de unos chistes que me acaban de contar... Me callaré.

ESCENA 5

Un grupo de humanos instala su campamento itinerante cerca del sitio donde habita una manada de tigres diente de sable. En dicho grupo se distingue una pequeña familia conformada por la madre, el padre y un pequeño niño que apenas está aprendiendo a caminar.

SOTO (jefe de los tigres diente de sable): ¡Oh! Mira qué encantador bebé, Diego. ¿No crees que deberíamos invitarlo a desayunar?

DIEGO: Definitivamente tenemos que invitarlo.

SOTO: En especial desde que su papi acabó con la mitad de la manada y ¡usa nuestras pieles para vestir! Ojo por ojo, ¿no lo crees?

DIEGO: Ya verá lo que le pasará por meterse con un tigre dientes de sable.

SOTO: Avisa a los demás. Atacaremos al amanecer. Y, Diego... tráeme al bebé ¡vivo! Si voy a disfrutar mi venganza, debo saborearla fresca.

ESCENA 6

SID (mientras carga una rama): ¡Qué pesada está!

MANNY: ¿Ése es tu refugio?

SID: Oye, tú eres enorme, necesitas más espacio. Yo soy peque.

MANNY: Tienes media rama.

SID: Sí, pero con esta ramita y mi cerebro superior, encenderé ¡fuego!

MANNY: Fascinante.

SID: Ya veremos a quién se le enfrían las patas en la noche. Increíble.

(Bajo una tormenta eléctrica, Sid se encuentra sin refugio y sin fuego; entonces Manny pregunta en tono de burla).

MANNY: ¡Oye! Sí prendió, ¿no?

SID: ¡Ah! ¿Tienes lugar para una criatura indefensa, **Manny manito**?

MANNY: ¡Ay! ¿No hay nadie más a quien puedas molestar? Familia, amigos, ¿serpientes venenosas?

SID: ¡Naa...! Mi familia me abandonó. Parece que emigraron sin mí. Hubieras visto lo que hicieron hace un año. Despertaron temprano, me ataron de manos y piernas, me dejaron con un ratón hambriento y bloquearon la entrada. Y... taparon las huellas para que perdiera su rastro. Y... y **sueña con los angelitos**.

¿Y tú qué? ¿Tú qué me cuentas?... (Manny no responde) Entiendo, estás cansado. Hablaremos en la mañana.

ESCENA 7

²¹¹ De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*, la palabra estadounidense *okay*, en México puede cambiar su grafía a *Okey* (como se oye).

Una manada de tigres dientes de sable atacan el campamento de los humanos e intentan robarse al niño. Su madre huye con él y, al no ver otra salida, se arroja a un río.

ESCENA 8

En la orilla del río son encontrados por Manny y Sid. La madre les entrega a su hijo con la intención de que se lo cuiden y desaparece entre la corriente del río.

SID: Entonces me quita un pelo del hombro y me dice: "Mira, si vas a salir con otra, por lo menos elige una hembra con el mismo color de piel", y le dije: "No me mires con esos ojos". ¿Te ha pasado?

MANNY: Oye, si tienes una compañera debes serle fiel y en tu caso dar gracias. ¡Déjame en paz!

SID: ¿Por qué no tener varias parejas? **Tengo suficiente para todas.** ¿Manny?... ¿Manny?

(Manny se encuentra sorprendido y observa a la madre con su niño en brazos. Ella lo deja a la orilla y antes de que se caiga, Manny lo recoge con su trompa. En ese momento la madre es arrastrada por el río. Después el mamut se quiere retirar, por lo que Sid pregunta:

SID: ¡Oye! Manny, Manny, ¿no se te olvida algo?

Manny: No.

SID: Pero lo acabas de salvar.

Manny: Todavía no me deshago de la última cosa que salvé.

SID: Pero no lo dejes ahí (carga al niño y sigue caminado al lado de Manny). ¡Mira, hay humo! Allá está su rebaño, en la colina. Tenemos que regresarlo.

MANNY (enojado): ¡Déjame aclararte algo!, ¿sí? Habla en singular, no somos tú y yo. De hecho, sin mí, ¿no existirías tú!

SID: Sólo a la colina.

MANNY: Escucha con atención: no-voy-a-ir.

SID: Bien, como quieras. Yo cuidaré de él.

MANNY: ¡Uy, sí! ¡Claro! Ni siquiera puedes cuidarte solo. Esto lo tengo que ver.

SID (comentándose al niño): Yo te regresaré. No necesitamos ese mamut trompudo y feo. ¡Claro que no!

(Sid lleva al niño en brazos e intenta escalar una enorme pared de roca para llegar a la colina y reunir al niño con su familia, pero no lo logra).

MANNY: ¡Eres una vergüenza para la naturaleza!

SID: Estoy bien, bien, bien... asustado.

(Cuando el humano cae de los brazos de Sid, Diego, el tigre dientes de sable, toma al bebé pero Manny se lo arrebató).

DIEGO: Ahmm... Esa bola rosa es mía.

SID: De hecho, la bola rosa es nuestra.

DIEGO: ¿Nuestra? ¿Y quién de ustedes dos es la mamá?

MANNY: ¿Quién dijo que vengo con él?

DIEGO: Sí, claro... No pueden tener hijos y quieren adoptar.

SID: Lamento interrumpir tu desayuno, pero tenemos que irnos.

DIEGO: El bebé... Por favor, lo pensaba llevar a su rebaño.

SID: ¡**Ay!, a otro perro con ese hueso.**

DIEGO: ¡Me estás diciendo mentiroso!

SID: Yo no dije eso.

DIEGO: Lo pensaste.

SID (dirigiéndose a Diego): No me agrada este gato, creo que es adivino.

DIEGO: Soy Diego, amigo.

MANNY: Manfred, y no soy tu amigo.

DIEGO: Bueno, Manfred. Si buscas a los humanos pierdes el tiempo, salieron esta mañana.

MANNY: Gracias por el dato. ¡Ahora vete!

(Dirigiéndose a Sid) Te ayudaré a llevarlo a su rebaño, pero prométeme que después ¡me dejarás en paz!

SID: Ya oí. ¿Cuál es tu problema?

MANNY. ¡Tú eres mi problema!

SID: Creo que estás estresado, por eso comes tanto. Deberías hacer la dieta de la Luna.

MANNY: No estoy gordo, tengo mucho pelo. Por eso me veo **pachoncito.**

SID: Pelos tienes en la lengua, ¿por qué no me quieres decir la verdad?

ESCENA 9

Sid y Manny llevan al niño al campamento donde se encontraban instalados los humanos, pero éstos ya se fueron.

MANNY: ¿Qué haces? Déjalo ahí.

SID: No deberíamos de dejarlo dónde lo vean.

MANNY: Buena idea.

SID: No, no, espera. ¡Así no me llevo contigooo! No, no me coman. Mmmh... Hay un problema...

MANNY: ¿Ahora qué? Ah... perfecto.

(Repentinamente llega Diego)

DIEGO: Te dije que se habían ido.

MANNY: Miren quién llegó. ¿No tienes un pobre animal indefenso que almorzar?

SID (Interrumpe la conversación): No deben de estar lejos. Se fueron por aquí o por allá.

DIEGO: ¿Sabes seguir un rastro? No lo creo.

SID: Soy un perezoso, puedo seguir árboles y hojas.

DIEGO: Acaban de partir, (toma una rama) sigue verde. Salieron hace dos horas. No tienes que tolerar esto. Dame al bebé, encontraré a los humanos antes que ustedes, Manfred.

MANNY: Y quieres hacer tu buena acción del día, ¿no?

DIEGO: Sólo sé a dónde se dirigen.

MANNY: Al paso glaciario. Todo mundo sabe que tienen un campamento del otro lado.

DIEGO: A no ser que sepan rastrear, no llegarán antes de que el paso se cierre con la nieve y eso sucederá mañana. Así que puedes darme al bebé o perderte en la tormenta; tú eliges.

MANNY: Aquí está **tu bodoque con patas**. Lo regresaremos a los humanos.

SID: Ay, el pobre tiguécito no podrá acompañarnos. ¡Ay!, pobre tiguécito.

MANNY: Sid, tiguécito será el guía.

SID: Manny, ¿Te detienes un segundo?

MANNY: No, quiero encontrar a los humanos, para liberarme de un parásito apestoso y también de un bebé.

DIEGO: No siempre tendrás a la bola de grasa que te proteja, y cuando llegue ese día, tendrás que cuidarte la espalda porque serás mi cena.

MANNY: Oye, superrastreador, adelante, donde pueda verte.

SID: ¡Ayúdenme!

ESCENA 10

MANNY: Por favor cállenlo; no soporto oírlo.

DIEGO: He comido cosas que no se quejan tanto.

SID: No deja de moverse.

DIEGO: ¡No lo cargues así!, cuidado con la cabeza. Sólo ponlo en el suelo.

SID: Si son tan buenos, ¿por qué no lo cargan ustedes?

DIEGO: Tiene muy seca la nariz.

SID: Significa que algo no anda bien.

DIEGO: Pues mójasela. ¡Haz lo que te digo!

SID: En seguida. Ese niño se está pudriendo.

MANNY: ¡Oye, tú! ¡Revísalo!

SID: ¿Por qué tengo que revisarlo yo?

MANNY: Porque devolverlo fue tu idea, porque eres una rata insignificante y porque te aplastaré si no lo haces.

SID: Mmmh... ¿Algo más?

MANNY: ¡Hazlo ya!

SID (le quita el pañal al bebé y lo quiere arrojar lejos de donde están): ¡Cuidado, cuidado! ¡Ay, ay!

MANNY: Sid, ¡cuidado!

DIEGO: ¡Espera!, no juegues con eso.

SID: ¡Ay, ay, que me tropiezo!

(El bebé sigue llorando y Diego trata de calmarlo con un juego en el que se cubre sus ojos con sus patas)

DIEGO: ¿'ÓN" tá bebé? ¡Aquí 'tá! (pero en realidad lo asusta y le provoca su llanto).

MANNY: ¡Tarado, lo asustas!

SID: Debe tener hambre.

MANNY: Un poco de leche.
SID: ¡Uy, me encantaría!
DIEGO: ¡Tú no, el bebé!
SID: Pues ¿qué me viste cara de mamá sustituta?, ¿eh?
DIEGO. Tu lugar en la cadena alimenticia no te permite...
MANNY: ¡Basta!
(A lo lejos ven una sandía)
SID: ¡Comida!
MANNY: ¡Comida!
DIEGO: ¡Comida!
(La sandía se la lleva un ave).

ESCENA 11

Conjunto de aves cantando y marchando
AVES: ¡Se rumora por ahí...que...el fin del mundo ya está aquí!
AVE JEFE: ¡Prepárense para la era de hielo
SID: ¿La era de hielo?
DIEGO: Conozco a esos dementes.
MANNY (dirigiéndose a uno de los jefes de las aves): ¿Podríamos tomar una sandía? Es que el niño tiene hambre y...
JEFE DE LAS AVES: ¡Olvídalo! Es nuestra provisión para la era de hielo. Las bajas temperaturas nos enterrarán durante mil millones de años.
MANNY: ¿Sólo con tres sandías?
JEFE DE LAS AVES: Si no tuvieron la inteligencia de prevenir es su perdición (pero sin darse cuenta se desliza una sandía hacía donde se encuentra el bebé y éste la recoge).
JEFE DE LAS AVES: ¡No!, ¡la sandía! ¡Recupérenla! ¡Todos, tae kwon do!
(Finalmente y después del “combate” entre las aves y la manada de Sid, las primeras pierden dos de sus frutas y este último extrae una que después se la comerá el bebé).

ESCENA 12

SID: He de buscar un banquete digno de un verdadero héroe. ¿Qué veo? Un rival. A ver, **¡éntrale, éntrale!** (“pelea” con el árbol y después con la característica ardilla de estas cintas).

ESCENA 13

MANNY: A dormir, **bodoque**. ¡Uy! El jugador más valioso volvió.
SID: ¿Eh? (ríe nerviosamente). Estoy muy lleno, ¿por qué no le das a Sid su beso de las buenas noches?
MANNY: Shhh, está dormido.
SID: ¡Buenas noches! ¡Que descanses!
MANNY: ¡¿Podrías callarte?!
SID: Ya oí, ya oí. **¡Ya cástate!**
(Todos se duermen excepto Diego, quien escucha la llegada de uno de sus compañeros y lo ataca).
DIEGO: ¿Qué haces?
TIGRE DIENTES DE SABLE 1: Anda, márame y los demás acabarán contigo.
DIEGO: Estoy trabajando, ¡felino inútil!
TIGRE DIENTES DE SABLE 2: ¿Frustrado, Diego? ¿Atrapar a un bebé indefenso es demasiado reto?
DIEGO: ¿Ustedes qué hacen aquí?
TIGRE DIENTES DE SABLE 2: Soto está algo impaciente.
TIGRE DIENTES DE SABLE 1: ¡Sí, sí! Dice que vuelvas con el bebé o ¡que no vuelvas nunca!
DIEGO: Tengo un mensaje para Soto. Díganle que llevaré al bebé y además... llevaré... un mamut.
TIGRE DIENTES DE SABLE 1: ¡Un mamut!
TIGRE DIENTES DE SABLE 2: Los mamuts no viajan solos.
DIEGO: Pues éste sí y lo llevaré al medio pico.
TIGRE DIENTES DE SABLE 1: Mmmh... ¡Uy, qué filetote, quiero comer!
DIEGO: ¡Aún no! Necesitamos a los demás para vencerlo, que todos estén listos. ¡Vayan!

ESCENA 14

MANNY: ¿Dónde está el bebé?
DIEGO: ¿No está contigo?

DIEGO Y MANNY: ¡Sid!

ESCENA 15

PEREZOSA 1: ¡Uy! Es tan feo, completamente adorable.

PEREZOSA 2: ¡Hola, bombón! ¡Hola, cabeza de melón!

PEREZOSA 1: ¿Dónde lo encontraste?

SID: Lo encontré indefenso junto al río. Me vi rodeado de dientes de sable, hasta que ¡yo lo salvé!

PEREZOSA 1: ¡Uy, qué valiente!

SID: Sí, bueno; me necesitaba y llevo años soñando que tengo un lindo hijo.

PEREZOSA 2: ¿En serio? Eso es... muy atractivo en un macho.

SID: Pues siempre he querido tener una familia.

PEREZOSA 1: ¡Ah!, ¿dónde te habías metido?

SID: ¡Ay, chiquita!, viajando. Bueno, como les decía, cachorritas... ¡Qué tal! ¡Hola, Manny!

MANNY: ¿Qué te pasa?

SID: Disculpen, nenas. Ustedes sigan embelleciéndose. Vuelvo enseguida... chiquitas.

PEREZOSA 2: Es muy difícil encontrar a un hombre fiel.

PEREZOSA 1: Ni me lo digas, todos los buenos han sido devorados.

SID: ¡No, no, Manny! ¡Por favor!, ¡lo necesito!

MANNY: ¿Quién? ¿Un **galanazo** como tú?

SID: **Lo dices de colmillos para fuera.**

MANNY (en tono irónico): No, en serio. Mírate. Las nenas se vuelven locas por ti.

SID: No te burles porque soy muy sensible.

MANNY: Por favor, tú puedes con ellas.

SID: Gracias, Manny **manito**. Eres el mejor.

MANNY: Pero sin **bodoque**.

SID: ¡No, no, Mamá... lo necesito...

(Vuelve al sitio donde coqueteaba con las perezosas, pero ahora están los rinocerontes).

SID: **Ya llegó por quien lloraban, chiquitas.**

FRANK: ¿Carl?

CARL: No hagas bilis.

ESCENA 16

MANNY: Llega una chica bonita y **se le alborota la hormona**, y ese Diego, ¡ay, sí!, el rey de los cazadores, no cazaría ni un ratón. ¿De qué me vieron cara? ¿De niñera?

¿Y tú qué me ves, bolsa de huesos? Mírate. Te convertirás en un gran depredador porque tienes un mechón de pelo. No tienes colmillos, ni garras, pliegues de piel envueltos en... más piel. ¿Tú qué tienes de peligroso?, ¿eh?

¡Oh! No, no. ¡Oye!, ¿tú crees que soy tu oso de peluche? (El bebé le jala los vellos de la trompa a Manny y este último lo sube hasta la cima de un árbol viejo). ¡No! Está bien, tú te lo buscaste. ¡Ah!, ¿te parece chistoso? Serás la botana de los buitres.

ESCENA 17

Sin huye de los rinocerontes y al encontrarse con Diego le pide que le ayude. Entonces, el perezoso finge su muerte al colocarse entre los colmillos del tigre.

SID: ¡Gracias al cielo! ¡Gracias al cielo! ¡Oh no, un tigre! ¡Ayúdenme! ¡Ayúdenme!

DIEGO: ¿Dónde está el bebé?

SID: Lo tiene Manny, sólo ponme en tu boca. ¡Ah, me atrapó! ¡Ayúdenme!

DIEGO: ¡Aléjate de mí!

FRANK y CARL: Aquí está, es nuestro, es nuestro.

(El cuello de Sid está dentro del hocico de Diego).

FRANK: ¡Ay, Carl!, el tigre llegó primero

CARL: Espera... ¡uaj! ¡Ya se echó a perder!

FRANK: ¡Ay! Los carnívoros siempre nos ganan.

SID: Lamento haberles roto el corazón, pero la vida es así. Oye, Diego, ya se fueron, gracias.

¡Manny, Manny!

MANNY: Creí que tenían prisa. Diego, escupe eso, **ya lo chupó el diablo**.

SID: ¡Uy!, por un instante creí que ibas a comerme.

DIEGO: Yo no como porquerías.

SID (ríe): Porque... porque... ¿porquería yo?

ESCENA 18

SID: ¡Espérenme!...

Gracias por esperar.

(Sid, agotado de caminar se recuesta sobre un géiser, por lo que lo alza la fuerza de éste).

MANNY: Perezoso y **burro**.

ESCENA 19

Siguen su camino, pasan por varios escenarios. Diego se anticipa y observa que el camino por el que van los conducirá al campamento de los humanos. Por ello trata de desviarlos.

DIEGO: ¿Qué creen? Encontré un atajo.

MANNY: ¿Cómo que un atajo?

DIEGO: Un camino más corto que el largo.

MANNY: ¡Ya sé lo que es un atajo!

DIEGO: Escucha, o tomas el atajo y llegas antes que los humanos, o sigues el camino largo y los pierdes.

MANNY: ¿Por ahí? **¿Me quieres ver la cara?**

DIEGO: A esta hora, mañana tú podrás ser un mamut libre o una niñera. Por mí puedes cambiar pañales toda tu vida.

SID: Sid, el tigre encontró un atajo. No gracias, quiero vivir.

DIEGO: Entonces te sugiero que tomes el atajo.

SID: Dulcifícame tu voz

DIEGO: ¡Muévete, tonto!

(Cae nieve, que cubre las paredes que los rodean).

MANNY: ¡Rápido, a la cueva!

(Quedan atrapados en la cueva).

MANNY: **Okay**, voto por el atajo.

DIEGO: Síganme. Este lugar es engañoso.

(El bebé cae por un túnel que se encuentran dentro de la cueva, por lo que Manny, Sid y Diego se deslizan por el resto de los túneles para recuperar al bebé. Viven toda una aventura dentro de éstos y ésta es la manera en la que salen de la cueva de hielo para entrar a otra donde están grabadas unas pinturas rupestres).

DIEGO: ¡Guau! ¡Sí! ¿Listos para otra carrera? Ahmm... Di...dile al niño que tenga más cuidado.

ESCENA 20

Durante su camino encuentran pinturas rupestres.

SID: ¡Oigan, oigan, tigres!

(Dirigiéndose al bebé) Tranquilo, tranquilo, los tiguercitos sólo están jugando con los antílopes a las... mordidas.

DIEGO: Ven, Sid. Vamos a jugar, ¿quieres?

SID (ríe nervioso): Claro. Okey, Okey. ¿Dónde están los perezosos? Yo no sé por qué nunca nos pintan si somos tan guapos. Mira, Manny, un mamut.

MANNY (en tono irónico): ¡Uy! Sí, qué emoción.

SID: Oye este panzón es idéntico a ti. Ah y tiene una familia y está contento. Aquí también está su hijo. ¿Ves, Manny? Ése es tu problema, es lo que un mamut debería hacer.

DIEGO: Sid...

SID: Encontrar una pareja, tener mamutitos y...

DIEGO: ¡Sid!

SID: ¿Qué?

DIEGO: ¡Cierra la boca!

(Manny observa las pinturas y recuerda cuando fue separado de su familia por los cazadores).

ESCENA 21

MANNY: Vaya, vaya. Miren eso: el tigre de verdad lo hizo. ¡Ahí está el medio pico! Siguiendo parada, el paso glaciario. ¿Cómo pude dudar de ti, Dientes?

SID: ¿Escuchaste, bodoquito? Falta muy poco.

Me sudan las patas.

DIEGO: ¿Tenemos que enterarnos de todo lo que hace tu cuerpo?

MANNY: Ignóralo, quiere llamar la atención.

SID: En serio, mis pies están muy calientes.

MANNY: Dime que fue tu estómago.

SID: Seguramente fue un trueno, por aquí abajo.

(De pronto se abre el piso y sale lava que derrite el hielo, por lo que la superficie en la que se encontraban empieza a desaparecer).

DIEGO: ¡Rápido, muévetel!

MANNY: ¡Está el río de lava!

(Diego está a punto de caer en la lava y Manny lo salva. El tigre se da cuenta del valor del mamut como amigo y agradece su ayuda).

ESCENA 22

A lo lejos se encuentran los compañeros y el jefe de Diego, los cuales observan el recorrido que éste hace con el resto de los animales.

TIGRE DIENTES DE SABLE 1: Estoy ansioso por probar ese filete.

SOTO: Nadie tocará al mamut hasta que tenga al bebé.

TIGRE DIENTES DE SABLE 1: Primero, voy a rebanarle las patas traseras. Aquí pondré el filete y aquí la panza.

TIGRE DIENTES DE SABLE 2: Tengo hambre, ya cállate.

TIGRE DIENTES DE SABLE 1: Luego el cuello. Es algo fibroso, pero muy sabroso.

TIGRE DIENTES DE SABLE 2: ¡Te dije que te ca...!

SOTO: ¡No gastes energía! El mamut no es fácil de vencer. Sólo hay una forma de hacerlo, primero tienes que acorralarlo, cerrarle las salidas y cuando ustedes tres lo atrapen, yo atacaré su cuello.

ESCENA 23

SID (intenta asear al bebé): Tenemos que darte un baño. ¿Qué diría tu papi si te ve lleno de tierra y apestoso? Salivita por aquí y por acá.

MANNY: Lo haces muy bien compañero.

SID. Empieza a parecerse a mí. Oye, Diego, ¿qué dices?

DIEGO: No deberíamos ayudarlo.

SID: ¿Por qué no?

DIEGO: Porque cuando crezca será un cazador y ¿a quién crees que cazará?

SID: Tal vez si lo salvamos no nos cace.

DIEGO: Y tal vez le salga el pelo, le crezca el cuello y te diga mami.

MANNY: ¿Qué te traes, tigre?

DIEGO: Nada. ¡Andando! Se me congela la cola.

MANNY: Oye, Diego, ¿ahí te vas a quedar?

DIEGO: ¡Agáchense!

SID Y MANNY: ¿Qué?

DIEGO: Agáchense y síganme

SID: Oye, oye, ¿qué sucede?

DIEGO: En la base del Medio pico los está esperando una emboscada.

SID: ¿Qué?

MANNY: ¿Cómo que una emboscada? ¡Es una trampa!

DIEGO: Era mi trabajo, tenía que robar al bebé pero luego...

MANNY: Nos trajiste aquí para ¡ser la cena!

SID: Lo he decidido, **córtalas para siempre.**

DIEGO: Lo lamento.

MANNY: No lo lamentas... todavía.

DIEGO: ¡Escuchen! Los acompañaré.

MANNY: No te alejes, Sid; saldremos de ésta.

DIEGO: Lo dudo, son demasiados. Confíen en mí.

MANNY: ¡¿En ti?! ¿Por qué tendríamos que confiar en ti?

DIEGO: Porque soy su única salida.

ESCENA 24

DIEGO: ¡Hola, señoritas!

TIGRES DIENTE DE SABLE 1: Miren quién decidió aparecer.

SOTO: Diego, empezaba a preocuparme por ti.

DIEGO: No veo razón. En dos minutos disfrutarás el sabor de la venganza.

SOTO: Excelente.

DIENTES DE SABLE 2: Es el perezoso y ¡tiene al bebé!
SOTO: No permitan que los vean hasta que llegue el mamut. Es a él a quien hay que sorprender.
DIEGO: Quieres despedazarlo, ¿verdad?
DIENTES DE SABLE 2: Sí, quiero comer.
DIEGO: ¿Qué estás esperando?
(El dientes de sable 2 se arroja hacia Sid)
SOTO: ¡No! ¡Les dije que esperan al mamut.
(Una vez empezado el ataque, toda la manada de tigres se avientan hacia Sid).
SID: ¡Ay, mamá perezosa!
(Sid usa un pedazo de madera como esquí para deslizarse por la nieve).
SID: Alcáncenme si pueden. (Deja caer el muñeco que simulaba ser el bebé).
SOTO (sumamente enojado): ¡A él!
MANNY: ¡Sorpresa!
DIEGO: ¡Perfecto! Sígueme, iremos por Sid y nos largaremos de aquí.
SOTO: Lo tenemos, Diego. Ataquemos al mamut.
¿Qué estás haciendo?
DIEGO: Deja en paz al mamut, Soto.
SOTO: Bueno te acabaré primero.
(Se genera una lucha entre los tigres, Diego y Manny)
SID: ¡Lo hicimos!
DIEGO (Moribundo): Fuimos un buen equipo.
MANNY: ¿Fuimos? Todavía somos un equipo.
DIEGO: Perdón por lo de la trampa.
SID: ¡Ay! No te preocupes, no soy rencoroso.
DIEGO: Enano, tienes que cuidar a Manfred y a Sid, en especial a Sid.
SID: Puedes salir de ésta, ¡eres un tigre! Si quieres te cargo, pero ven con nosotros. Por favor, Diego, por favor. Dile que se repondrá, Manny.
DIEGO: Escúchenme, tienen que dejarme aquí, si los humanos cruzan el paso, no los alcanzarán.
MANNY: No tenías que hacerlo.
DIEGO: Es la regla de una manda.

ESCENA 25

Sid y Manny encuentran a los humanos, entregan al niño con su padre y se despiden de él.
SID: ¡Adiós!
DIEGO: No te esfuerces, Sid, los humanos no hablan.
SID: ¿Diego? ¡Estás bien!
DIEGO: ¡Nueve vidas, hermano!
SID: ¡Estás bien! ¡Déjame besarte!
MANNY: Con que estás bien gatito, ¿te llevo?
DIEGO: No, gracias. Tengo que salvar la dignidad que me queda.
SID. Mientras estés con nosotros, la dignidad no tiene nada que ver.
¿Tu oferta sigue en pie?
MANNY: Sí, súbete.
SID: ¡Vámonos!, ¡arre!...O mejor camina, como quieras.
Será la mejor migración de la historia, les enseñaré unos lugares paradisiacos, además tengo dos primas solteritas que viven ahí.
MANNY: ¡Uy!, eso suena atractivo.
SID: Esto de la era de hielo está pasando de moda, lo de ahora es el calentamiento global.

La era de hielo 4

ESCENA 1

MANNY: ¡Eh! ¿Qué fue eso? Ellie, ¿lo escuchaste?
ELLIE: Lo escuché, Manny. Lo que sea está a kilómetros.
MANNY: Morita, ¿estás bien?... ¿Dónde está? Ningún adolescente se levanta temprano.
ELLIE: Tranquilo, oficial. No está en prisión.
MANNY: Se supone que iban a ser unos tíos responsables.

CRASH: ¿Qué?... Yo no vi a Morita que se escapara hace unos 15 ó 20 minutos.

EDDIE: Ni que fue con Louis a la cascada.

MANNY: ¡A la cascada! ¿A dónde van los delincuentes?

ELLIE: Relájate. Es a dónde van los jóvenes.

MANNY: No... no, así empiezan todos. Primero la cascada, después un arete en la trompa y en pocos meses será adicta a las moras.

ELLIE: Manny, estás exagerando. No va a ser tu bebé para siempre.

MANNY: Lo sé... y es lo que me preocupa.

ESCENA 2

MORITA: Louis, ¿por qué no sacas la cabeza del suelo y tratas de divertirte?

LOUIS: Soy un topo, mi cabeza debe estar bajo tierra. Y mi idea de diversión no es arriesgar la vida para que puedas conocer un lindo mamut.

MORITA: Ethan no es lindo... es sexy. Además no puedes pasar toda la vida evitando riesgos.

MANNY: Pues yo los evitaría.

MORITA: ¡Pa!... No hay ningún motivo para que te molestes.

MANNY: Tú sabes lo que pienso de que vayas a la cascada, sobre todo sola.

LOUIS: Ella no está sola.

MANNY: Tú no cuentas **enano**.

LOUIS: Sí, ése es mi lugar y acaba de ponerme en él, señor.

MANNY: Vámonos, jovencita. Iremos a casa, donde yo pueda vigilarte.

ESCENA 3

Se oye un fuerte estruendo entre los glaciares donde se encuentra Diego. Mientras, sobre una rampa y en un pedazo de madera, se desliza la familia de Sid.

DIEGO: Con eso no me asustas, madre naturaleza. Nada de lo que estés haciendo podrá espantarme.

HERMANA DE SID: ¡Falta poco!

CUÑADO DE SID: Eso espero. Es que ¡ya perdí el volante!

ABUELITA: ¿Alguien ha visto a preciosa? Es que ya es su hora de comer.

SOBRINO DE SID: Ma, abuelita me está hablando otra vez de su mascota muerta.

MORGAN (tío de Sid): ¡Hey! ¡Patatas arriba, familia!

SOBRINO DE SID: ¡Ay, tío, por favor! Las axilas te huelen. ¡Qué asco!

ESCENA 4

Se escucha un fuerte ruido que a primera vista no tiene procedencia.

MORITA: Entonces dime, ¿cuándo podré salir con niños?

MANNY: ¡Cuando muera!... más tres días, sólo para estar seguros.

(Manny es arrollado por un enorme tronco en el que viaja la familia de Sid)

ELLIE: ¡Manny! ¿Estás bien?

DIEGO: Ahora, ¿quién será la cena de hoy?

MORGAN: ¡Tío Morgan! ¿En serio eres tú?... ¡Mamá! ¡Papá!... Marshall.

ABUELITA: ¡Oigan!...

SID: Abuelita.

ABUELITA: Esta calabaza se mueve.

SID: ¡Eh! ¡Toda mi familia!

MANNY (dirigiéndose a Morita): ¿Ves? Él sí besa a su papá.

MAMÁ DE SID: Jamás pensé que volvería a ver a mi bebé. Estuvimos buscándote por todas partes.

SID: ¿En serio? ¡Lo sabía! Sabía que no me habían olvidado.

PAPÁ DE SID: Ah, te equivocas, claro que te abandonamos...

MAMÁ DE SID: Pero... siempre te extrañamos... ¿verdad?

PAPÁ DE SID: Sí, sí, y sabíamos que querías ver a ... tu abuelita antes que... se fosilizara.

ABUELITA: Los sepultaré a todos y bailaré en sus tumbas.

MADRE DE SID: Ella se muere por pasar tiempo con Sid.

PADRE DE SID: ¡Ah, sí! ¿Abuelita, Abuelita?... ¿Por qué no te llevas a Abuelita a descansar a tu cueva?

SID: Tengo mucho que contarte. Ha pasado mucho desde que nos vimos.

ABUELITA: ¡No me importa!

FAMILIA DE SID: ¡Eah! Nos deshicimos de la vieja loca. ¡Vámonos rápido!

MANNY: ¡Hey, hey. ¡Alto! No pueden irse, lastimarán a Sid.
MAMÁ DE SID: Lo siento, tesoro, pero todo se desploma en casa.
PADRE DE SID: Nos vamos a la costa y la abuela sólo es peso muerto.
(Llegan Sid y Abuelita).
SID: Mamá, papá ¿tienen los dientes de Abuelita? No los encuentra.
ABUELITA: ¡Oye!, Quiero que mastiques esto por mí. (Le da un pedazo de fruta).
SID: Chicos... ¿dónde está todo el mundo?
DIEGO: Yo lo hago. Ahmm... Sid, tu familia fue aplastada por un asteroide... Lo siento.
SID: ¡¿Qué?!
MANNY: Lo que Diego está intentando decir es que... se fueron.... Ellos sólo te buscaron para que cuidaras a tu abuelita.
SID: ¡Ay, cómo crees! ¿Qué clase de familia abandonaría a su propia abuela. Eso es... (ríe nerviosamente). Eso es... es mi familia.
DIEGO: Al menos aún tienes abuelita, ¿no, amigo?
(Desaparece Abuelita).
SID: Sí, Abuelita... ¿Abue?, ¿Abue?
ELLIE: ¡Guau! para su edad se mueve rápido.

ESCENA 5

Todos ayudan a Sid a buscar a su abuela.
MANNY: ¡Abuelita!
ELLI: ¡Abuelita!
DIEGO: ¡Abuelita!
SID: ¡Abuelita!, Abuelita... Abuelita, tengo muchas ciruelas, justo como te gustan.
MANNY (Observa que a lo lejos su hija se escapa): ¡Oh, no!, otra vez.

ESCENA 6

LOUIS: ¿Qué pasará si tu padre nos descubre? No soy tan rudo como parezco...
MORITA: ¡Espera!, ¿escuchaste?... ¡mira, es Ethan! ¡Pura diversión!... Ahh, ¿no es hermoso?...
LOUIS: Pues hermoso es una palabra muy fuerte, tal vez coqueto.
(Aparecen las zarigüeyas, consideradas como los "hermanos" de Morita)
CRASH: ¿A quién acechamos? A Ethan... seguro que a Ethan. ¡Hola, enano! (refiriéndose a Louis).
MORITA: ¿Y ustedes dos qué hacen aquí?
CRASH: Manny dijo que te cuidáramos.
EDDIE: Pero que no nos vieras bajo ninguna circunstancia. ¡Oh! ¡Torpe, torpe!
CRASH: ¡Torpe!
MORITA: **Okey**, lo voy a hacer. ¿Sí me veo bien? ... ¿Louis?
(Louis la mira perdidamente).
LOUIS: ¿Que si te ves bien? Te ves bien bonita.
MORITA: ¡Ah, Louis! Eres el mejor amigo del mundo.
LOUIS (suspirando): Amigo.
(Morita comienza a practicar la presentación que pretende hacer ante Ethan).
MORITA: ¡Hola, Ethan! Me llamó Morita... y tu nombre... ¡No!, ¿Qué estoy haciendo? Sólo tengo que **ser cool**... (resbala y cae justo encima de Ethan).
AMIGA DE ETHAN: ¡Uy! Es la que sale con zarigüeyas.
ETHAN: ¿Qué acaba de pasar?
MORITA: No, Ethan... no sabes cómo lo siento... Yo... ¡Guau! Eres más guapo de cerca.
MANNY: ¿Estoy interrumpiendo algo? ¡Tú, quiero que te alejes de mi hija! y ¡Tú estás castigada!
MORITA: Pa', ¡pero yo no hice nada!
MANNY: ¡Castigada!
AMIGA DE ETHAN (en tono de burla): En serio es supervergonzoso.
MANNY: ¡Morita!

ESCENA 7

MANNY: Morita, vamos a hablar.
MORITA: ¿Cómo pudiste avergonzarme enfrente de mis amigos?
MANNY: Porque fuiste deliberadamente a donde no debías, hija.
MORITA: ¡No!, tú no puedes controlar mi vida.
MANNY: Sólo quiero protegerte. Eso es lo que hace un padre.

MORITA: Pues... desearía que no fueras mi padre.
ELLIE: Sólo está molesta, **cielo**. Morita, no es el fin del mundo.
(El piso, que es de hielo, empieza a tener una ligera apertura)
ELLIE: ¿Qué fue eso?
MANNY: No lo sé. Tú quédate ahí, yo me acercaré.
(El piso se abre totalmente y Manny se queda de un lado con Sid y Diego, lo que lo separa de su familia, Ellie y Morita).
MANNY: ¡Ellie!
ELLIE: ¡Manny!
MORITA: ¡Papá!
MANNY: ¡Vayan al puente de tierra, las veré allá!
ELLIE: ¡Manny!
MANNY: Tienen que salir de aquí, corran, ¡váyanse!
(Manny queda apartado sobre un pedazo de hielo en el océano. En este trozo también se encuentran Sid y Diego).
MORITA: Todo esto es mi culpa.
ELLIE: ¡No es tu culpa!
MORITA: Quizá no lo vea y lo último que hicimos fue pelear.
ELLIE: Escucha, tu padre es el mamut más obstinado que conozco y volverá por nosotras.

ESCENA 8

MANNY: Me necesitan, tengo que volver.
DIEGO: Manny, este hielo es demasiado grande. La corriente nos está arrastrando.
SID: ¿Saben? Mi madre decía que las malas noticias son buenas noticias disfrazadas.
DIEGO: Eso fue antes de abandonarte.
SID: ¡Exactamente!... pero bueno el punto es que aunque las cosas se vean mal, hay un arcoíris a la vuelta de la esquina y después todo es paz y tranquilidad...
(Una inmensa nube gris se aproxima a ellos y el oleaje empieza a moverse con violencia).
MANNY: Así que paz y tranquilidad, ¿eh?

ESCENA 9

MORITA: ¡Louis!
ELLIE: ¡Louis!
MORITA: ¡Louis!, ¿dónde estás? Tenemos que irnos. ¡Louis!
(Louis se encuentra sobre una roca muy alta).
LOUIS: ¡Morita!
MORITA: Tienes que saltar.
LOUIS: No, no... Ustedes sálvense.
MORITA: ¡Olvidalo!, no nos iremos sin ti.
LOUIS: ¡Ay! **Gracias al cielo**.
MORITA: ¡Salta!
(Louis salta y Morita lo atrapa, después corren para escapar del lugar donde se encontraban, el cual se está destruyendo).
LOUIS: Gracias por volver.
MORITA: ¿De qué hablas? Jamás abandono a mis amigos.
(Mientras Ellie reúne al resto de los animales para irse todos juntos).
ELLIE: ¡Perfecto, vámonos! Ese muro seguirá moviéndose y nos aplastará. Hay que llegar al puente de tierra, ¿alguna duda?... ¿Sí?
PEQUEÑA AVE: ¿Cuándo tomas agua por tu trompa **no te sabe a mocos**?
ELLIE: No. Bueno... a veces. ¡Muévanse!

ESCENA 10

MANNY: ¡No pierdan de vista el horizonte!
DIEGO: ¡No encuentro el horizonte!
(El oleaje aumenta rotundamente de velocidad y pone al trío en total peligro).

ESCENA 11

LOUIS: ¿Estás bien?
MORITA: Estoy preocupada por mi papi.

LOUIS: Escucha, llegaremos a él. A este paso iremos delante del muro y llegaremos al puente de tierra antes de que te des cuenta. Todos sobreviviremos, Morita.

ESCENA 12

MANNY: Seguimos alejándonos de casa.

SID: Sí, pero sobrevivimos y aún estamos juntos. Podría ser peor, ¿no?

DIEGO: Por única vez tiene razón. Pasamos tormentas y olas gigantes y unas ponzoñosas fieras de mar... ¿Nos golpeará alguna otra cosa?

(Abuelita, desde el interior del tronco de un árbol, golpea a Diego en la cabeza con una rama).

DIEGO: ¡Auh!

ABUELITA: ¡Cállense, quiero dormir!

SID: Abuelita, ¡estás viva!

DIEGO (irónicamente): Y no sabe el gusto que nos da que esté aquí, **doña**.

ABUELITA: Oye, panzoncito, sácame de aquí. ¿No puedes? Mhmm... Imagina que soy un postre,... eso te motivará.

(La abuela es extraída del tronco donde se encontraba oculta y cae al océano)

ABUELITA: ¿Por qué me ven de esa forma, mirones? ¿Una abuela no puede tomar un baño en paz?

DIEGO: Oye, ¿cuál es la expectativa de vida de una perezosa?

MANNY: ¡Oh! Vivirá más que todos. **Hierba mala nunca muere.**

ESCENA 13

ABUELITA: ¿Preciosa? ¿Dónde estás? Oiga, señora, ¿ha visto a Preciosa?

DIEGO: Si habla de su imaginaria o tal vez difunta mascota que está buscando... no, no la he visto.

(Manny observa un ave).

MANNY: ¡Hey, miren! Dónde hay aves hay tierra, ¿verdad?

DIEGO: ¡Oye, amigo, espera!

MANNY: ¡Espera!, ... vuelve.

ESCENA 14

AVE: Es un gran botín, capitán: cuatro pasajeros completamente indefensos. Uno muy apestoso y uno muy voluminoso.

CAPITÁN TRIPA: ¿En mi océano? Pero qué terrible acontecimiento. Yo adoro los terribles acontecimientos (ríe).

ESCENA 15

DIEGO: ¿Estoy alucinando o es hielo que viene directo hacia nosotros?

MANNY: ¡Sí, sí! Y parece que hay animales sobre él.

SID: ¡Eh! ¡Nos rescataran!

DIEGO: ¿Oigo risas?

SID: Debe ser un crucero.

(Entre la niebla del océano se acerca un enorme pedazo de hielo con forma de "barco pirata").

ANIMAL 1: Ay, se ven **rellenitos**.

ANIMAL 2: Yo quiero al robustito lanudo.

SQUIT: Prepárense para cortar y degollar piratas.

SHIRA: Ya cállate, Squit. El capitán es el que da las órdenes.

CAPITÁN TRIPA: ¡Hola allá abajo! Pero qué suerte tienen. Estas aguas están infestadas de piratas, ¿verdad, **muchachos**? Qué bueno que los encontramos antes que ellos.

MANNY: ¡Hey!, no queremos problemas, sólo queremos volver al continente.

CAPITÁN TRIPA: ¿El continente o el rompecabezas? (ríe).

MANNY: Mi familia está allá, si pudieran...

CAPITÁN TRIPA: ¡Ah!, ¿dijiste tu familia?... ¡Qué tierno! Espero que te hayas despedido, porque no hay forma de volver.

FLYNN: ¡Claro que sí! ¿Ya lo olvido, capitán? Pueden navegar a la caleta del retorno y tomar la corriente de nuevo. ¡Ah!, este cerebro es una joya...

CAPITÁN TRIPA: ¡Gracias!, señor Flynn.

MANNY: ¿Ven? Sí hay forma de volver a casa.

CAPITÁN TRIPA: Ya no hay casa, señores... Sólo hay aquí y aquí, su embarcación es mía.

¡Pongan la bandera! Ahora entreguen su barco o enfrenten mi furia.

SID: ¿Que vamos a ir a la **feria** de qué...?

CAPITÁN TRIPA: No **feria**, furia. ¡Fuego!
(Inicia el ataque entre los dos “barcos”, que en realidad son sólo grandes pedazos de hielo).

DIEGO: **Yo no peleo con niñas.**

(Shira somete a Diego)

SHIRA: Ya veo por qué

(Mientras Squit cae encima de Sid)

SQUIT: **Panzazo.**

(Manny es atacado)

ANIMAL 2: Bailemos **rumba**, gordito.

ESCENA 16

Cuando Manny despierta, tanto él como sus amigos ya están atrapados en el “barco pirata”.

DIEGO: Bienvenido a la **fiesta**, amigo.

ABUELITA: ¡Qué lindas vacaciones!, las mejores de mi vida.

CAPITÁN TRIPA: ¡Buenos días, solecito! Permíteme ser el primero que te extienda una mano amistosa.

MANNY: ¿Qué quieres?

Por más que me quiera unir a tu tripulación, yo paso. Nada impedirá que me vuelva a reunir con mi familia.

CAPITÁN TRIPA: Esa familia está a punto de terminar contigo. Primer oficial, arroja el peso muerto.

SHIRA: ¡A la orden, capitán! Preparen la plancha.

SID: ¿Qué quieres? ¿Que salte a la plancha? No puedo porque comí hace 20 minutos y ya sabes las reglas.

ANIMAL 4: Ese es un mito.

SID: Bueno, pero mientras sea seguro.

CAPITÁN TRIPA: ¡Esperen!

SID: **¡Gracias a Dios!**

CAPITÁN TRIPA: También a la decrepita. Adelante, señora.

ABUELITA: ¡Qué educado **muchachón!** ¿Por qué no puedes ser como él, Sid?

SID: Abuelita, ¡alto!

(Mientras tanto Diego y Manny logran liberarse, pero cuando el capitán tripa se da cuenta de inmediato ataca a Manny).

CAPITÁN TRIPA: Mírate, 11 toneladas de grasa coagulada.

MANNY: No estoy gordo, estoy **pachoncito.**

(El “barco pirata” termina hundiéndose).

SQUIT: ¿Alguien tiene **flotadores?**

(Finalmente Manny y sus amigos quedan sobre un pedazo de hielo, mientras que el capitán Tripa se encuentra sobre otro).

SQUIT: Hundieron nuestro barco. ¡Nos vamos a ahogar!

CAPITÁN TRIPA: Tú eres una criatura acuática ¡**soquete!**

SQUIT: Buen punto señor.

CAPITAN TRIPA: Rápido, **cerebro de chorlito**, ¡nada!

ESCENA 17

SHIRA: ¡Oigan, Tripa, Flynn...! ¿Hay alguien ahí?

MANNY: Toma, sujétate.

SHIRA: ¡No, váyanse! Prefiero ahogarme.

DIEGO: Lo que diga la señorita.

(Manny saca a Shira del mar y la sube al pedazo de hielo en el que ahora navegan).

SHIRA: Dije que no necesitaba ayuda.

DIEGO (irónicamente): De nada. Ahora, ¿quieres unirse a esta humilde tripulación?

SHIRA: Dos perezosos, un mamut y un tigre (ríe). Son como el inicio de un mal chiste.

DIEGO: Y nosotros te salvamos... Eso te convierte en parte del chiste, gatita.

SHIRA: ¡No me llames gatita!

DIEGO: Okey, no lo haré.

ABUELITA: Si se besan me vomito.

DIEGO: ¡¿Qué?!

ESCENA 18

DIEGO: Nunca llegaremos a casa en esto.

SHIRA: Eso debiste de pensar antes de romper nuestro iceberg.

MANNY: ¡Tierra! Todos juntos, pataleen, pataleen.

(Llegan a tierra, donde hacen una balsa y desde lejos observan que el capitán Tripa también tocó tierra, pero ahora sobre otro gran pedazo de hielo y va juntando su nueva tripulación. Por su parte, Manny y sus amigos planean robar dicho barco para llegar al punto donde se reuniría con su familia. Dentro de esa isla hay un grupo de roedores, con las cuales Manny se quiere unir para derrotar al capitán Tripa).

MANNY: Tranquilos, no les haremos daño. ¿Por qué no enfrentamos juntos a los piratas?... ¿No me entienden?

SID: ¿Puedo intentarlo?

MANNY: Okey.

SID: Ahora miren esto (“acomoda” su voz) “mi mamá me mima”... **“tres tristes tigres...”**.

(Sid baila una danza exótica, a través de la cual el grupo de roedores entiende el mensaje. Tiempo después se enfrenta la tripulación del capitán Tripa contra Manny y sus amigos, el propósito es robar el “barco pirata”, lo cual logran).

ABUELITA (ya sobre el barco): ¡Adiós, aliento de **banana!** Gracias por cuidar el barco.

ESCENA 19

El capitán Tripa toma un nuevo iceberg, con el cual hace su otro barco.

CAPITÁN TRIPA: Se acabó el descanso en tierra, suban sus tristes esqueletos a bordo... ¡ahora!

Ese mamut se llevó mi botín y mi barco. Ahora voy a destruir todo lo que ama.

ESCENA 20

ELLIE: El puente de tierra... ¡no está!

MORITA: Pero íbamos a ver a papá aquí. ¿Qué vamos a hacer ahora?

ESCENA 21

Después de unos instantes y desde el océano, Manny llega al punto donde se reuniría con su hija y esposa, pero ellas no han llegado porque no han podido cruzar, pues ya no se encuentra el puente de tierra.

MANNY: ¡Morita!

DIEGO: Ay, no. El puente de tierra...

SID: Pero si ya no está, ¿cómo vamos a cruzar?

MANNY: Ellas tienen que estar del otro lado.

DIEGO: Manny, no hay otro lado.

MANNY: Tienen que estar aquí. ¡Ellie, Morita!... Por favor, tienen que estar aquí... Esperen, ¿oyeron eso?

DIEGO: Manny.

MANNY: Escuché algo. ¡Lo escuché!

DIEGO: Esa es...

MANNY: Morita, ¡ahí está!

MORITA: ¡Pa!

MANNY: Allá vamos **cielo**, no te muevas.

CAPITÁN TRIPA: ¡Bienvenido!

MORITA: ¡Suéltame!

CAPITÁN TRIPA: ¡Qué coincidencia!, estábamos hablando de ti. ¿Te gusta el nuevo barco?... lo llamo dulce venganza.

MANNY: ¡Ellie!

ELLIE: Estoy bien. ¡Suelten a mi hija!

MANNY: Me quiere a mí y me tendrá.

CAPITÁN TRIPA: Te sacrificarás por tu hija. ¡Ah, qué ternura! Ahora, si la quieres, ven aquí.

(Manny cruza al otro barco mediante una tabla colocada entre las dos “embarcaciones”).

MANNY: Ahora, déjala ir.

CAPITÁN TRIPA: No lo creo, tú destruiste todo lo que tenía, sólo voy a regresarte el favor (apunta con un cuchillo a Morita).

MANNY: ¡No!

CAPITÁN TRIPA: Te lo advertí.

LOUIS: ¡Alto!

(Louis le pega al capitán Tripa con un trozo de hielo en uno de sus pies, el dolor que le provoca hace que suelte a Morita y ésta corre. Así inicia la nueva batalla ente Manny, su familia y sus amigos contra la tripulación de piratas. Al final de la lucha Ellie y Morita son liberadas. Por su parte el capitán Tripa es devorado por una gran ostra).

MORITA: ¡Pa!

ELLIE: Te dije que tu padre jamás nos abandonaría.

MANNY: ¡Jamás!

ESCENA 22

MORITA: Nuestro hogar ya no existe, ¿a dónde iremos?

(La embarcación llega a una colorida isla, donde vivirán juntos).

MANNY: Hija, cuando bajes del barco, ¡te voy a pedir... que te diviertas!

MORITA: Claro, papá.

MANNY (dirigiéndose a su esposa): Ya no es mi niña pequeña.

ELLIE: Y ambos estarán muy bien.

RÍO (versión: especial para México)

ESCENA 1

Un guacamayo es extraído de su nido en Río de Janeiro, Brasil, pues será vendido de contrabando como un "ave exótica". El camión en el que era transportada la caja, donde fue guardado el guacamayo, cae de éste debido a una mala maniobra del conductor y se queda en Minnesota, Estados Unidos. En ese sitio lo recoge una niña de nombre Linda, quien le promete que lo cuidará por siempre.

ESCENA 2

El despertador marca las 7:15 am.

LINDA (golpea el reloj): ¡**Cállate, cállate que me desesperas!**... ¡Buen día, Blu!

ESCENA 3

Linda y Blu desayunan y se lavan los dientes para después dirigirse a trabajar a la librería.

ESCENA 4

Linda se encuentra trabajando dentro de una librería y al mismo tiempo cuida a su mascota, un guacamayo de nombre Blu.

LINDA: ¡Que disfrutes el libro!

CLIENTA: Bye, nena.

LINDA: Sí, mamá. Me gustaría visitarte, pero ¿quién va a cuidar a Blu? Madre, no hay lugares para guacamayos. ¡Aquí está tu chocolatito, Blu! Así como te gusta. Además no confié en nadie para que cuide a Blu.

BLU: ¡Ah!, **¿así o más consentido?** Amo mis bombones **chopeaditos en chocolate**.

AVES: ¡Vaya, vaya! Pero si es mi guacamayo **teto** favorito. Oye, mascota, ¿a dónde vas a migrar este año? ¿Al **comal** de la cocina? (ríe).

BLU: Lancen toda la nieve que quieran, me protejo con este campo de fuerza mágico llamado vidrio. Es lo que hace que me mantenga caliente mientras ustedes se congelan el...

(Las aves mueven su trasero de forma burlona).

BLU: ¡**Nacas!**

JULIO (entra a la librería): ¡**Qué bárbaro!**, qué friito está haciendo allá afuera.

LINDA: ¿Está buscando algunos libros?

JULIO: ¿Libros?... No, no. He viajado casi 10 mil kilómetros buscándolo a él (mira a Blu)

LINDA (lee la tarjeta de presentación del hombre): Julio Monteiro, doctor en ornitología.

JULIO: ¡Uy, es magnífico! (intenta comunicarse con Blu en "lenguaje ave").

LINDA: ¿Se está comunicando con él?

JULIO: ¡Sí, ya me presenté! y eché las plumas de "mi cola" a la izquierda para afirmar su dominio. Tu guacamayo es un ave especial. De hecho, hasta donde sabemos, Blu es el último macho de su especie.

LINDA: ¿En serio?

JULIO: ¡Sí!, y hace unos días encontramos una hembra, ahora tenemos la esperanza de juntarlos para conservar la especie.

LINDA: Seguro. ¿Cuándo la traen para acá?

JULIO: No, no, ella está en Brasil. Blu debe ¡viajar a Río de Janeiro!

LINDA: ¿Río? ¿Brasil?, No, no... Yo jamás dejo a Blu ni un segundo, soy su madre.

JULIO: Ay, no. Como que no me entendiste, ya todo lo arreglé. Tú irás con él en cada etapa del viaje y yo estaré con ustedes.

LINDA: Julio, sé que sólo haces tu trabajo, pero es que... Blu... Blu **es medio payasito** y aquí ya tenemos nuestra rutina y como que **no nos late viajar mucho**; de hecho ni si quiera vuela.

JULIO: ¡Pero cómo no va a volar!, es un espécimen perfecto (le revisa las alas).

LINDA: ¿Qué es lo que haces?

JULIO: Tranquila, sus instintos naturales siempre afloran (toma a Blu y lo avienta, pero éste cae al piso). Bueno, casi siempre. Lo tienes muy domesticado.

LINDA: Y fue muy agradable de tu parte venir a “hablarle” con graznidos y lanzarlo. **Mejor ahuecando el ala doctor** (lo dirige a la puerta).

JULIO: Lo siento mucho, pero espera, Linda, ¡Linda!... es una oportunidad única.

LINDA: Que tengas buen viaje (cierra la puerta de la librería).

JULIO: Si no hacemos esto, ¡toda su especie se va a extinguir! (Lanza su tarjeta por el buzón de cartas de la puerta) ¿Lo puedes pensar?

ESCENA 5

Blu se encuentra sobre una larga mesa de madera donde monta una “pista de vuelo” (con las luces de una serie navideña) y se apoya de algunas instrucciones de vuelo que lee de un libro.

BLU: Instintos naturales, pff...Que te avienten así no tiene nada de natural, pero va a ver, puedo hacer esto. Sólo tengo que hacer unos cálculos. Ya tengo los ángulos vectoriales. Y mi frase motivadora es... creer. A ver, aletas... ¡listo!, tren de aterrizaje... ¡listo! ¡A volar!, sin complicarse, correr, subir, volar y listo... Correr, subir, volar y listo...Correr, subir, volar y... ¡no estoy listo! (Blu se enreda en las luces de la pista).

ESCENA 6

LINDA: Prometí que siempre te cuidaré. Tengo miedo igual que tú, pero no te pediría nada si no creyera que es lo correcto. ¿Qué dices Blu?... Ése es mi emplumado amigo y volveremos a casa **antes de lo que canta un gallo.**

ESCENA 7

Blu y Linda llegan a Río de Janeiro.

LINDA (le pone bronceador al ave): Es tu turno, Blu. ¿O quieres el pico **más prieto?** (enfrente de ellos cruzan unas personas disfrazadas). ¡Guau!, **¿qué onda con esos?**

JULIO: ¡Ah, es que llegaron a tiempo para el carnaval!

LINDA: ¿Carnaval?

JULIO: ¡Sí, **es el pachangón más grande del mundo!**, Sólo unos días para estar bailando y **echando relajo!**

(Mientras tanto, Blu habla con otras aves)

PEDRO: ¡Mira, Nico, un turista! **¿Enton´s qué? ¿Le caíste al carnaval?**

BLU: De hecho vine a conocer a una chica.

NICO: ¡Ah, una chiquita! Te daré un consejillo. Tú tienes que aventarte primero, las brasileñas aman a los machos seguros.

PEDRO: ¡Sí, **les fascina el estilacho!** ¡Tienes que sacar ese pecho! Agitar la cola, **ojitos pizpiretos**, como un gavián **galán.**

ESCENA 8

Linda, Blu y el doctor Julio llegan al Centro de conservación ambiental de Río de Janeiro.

JULIO: Éste es el corazón y centro de nuestro aviario, la clínica.

(El doctor Julio les muestra las aves y les da un recorrido por la clínica).

JULIO: Muchas de éstas se las quitamos a los contrabandistas.

LINDA: ¿Contrabandistas?

JULIO: Sí y desgraciadamente muchas de ellas se lastiman mucho, pero con buenos cuidados ¡se pueden salvar!

LINDA: Y... ¿dónde está Perla?

JULIO: Ah, para ella tenemos un lugar especial.

ESCENA 9

Blu es arreglado para quedar atractivo para Perla y después es introducido al sitio donde vive ella. Blu está asustado y cuando aparece la hembra, se queda asombrado por su belleza.

BLU (susurra): ¡Ah! Es hermosa. Es... un ángel.
(Perla vuela hacia él y lo aprieta del cuello).
PERLA: ¿Qué estás haciendo aquí?
BLU: ...
PERLA: ¿Qué?
BLU: Me pisas **el cogote**.
(Perla deja de apretarlo).
BLU: Gracias, es que no puedo hablar si me pisas **el cogote**. ¡Hola! ¿Qué tal? Me llamó Blu.
PERLA: Ya está, ¡vámonos!
BLU: ¡**Aguanta, aguanta!**
PERLA: ¿Ya estás?
BLU: ¡Eh!, sí (recuerda los consejos que le dieron sobre la conquista de aves e intenta besar a Perla).
PERLA: ¡Oye!, ¿Qué haces?
BLU: ¿Eh?, pues lo que tú querías Mmmh... Dejémoslo claro, ¿tú qué hacías?
PERLA: Tratando de escapar, **menso**.
BLU: Sí, escapar... Eh... eso fue lo que intentaba con eso que hice.
PERLA: ¡A ver, a ver! ¿Enserio creíste que te iba a besar? ¡Te acabo de conocer!

ESCENA 10

Blu y Perla discuten sobre el papel de los humanos como dueños de una mascota.
BLU: Mañana vendrá Linda por mí.
PERLA: ¡Increíble! ¿Prefieres estar con un humano que con los tuyos?
BLU: Bueno, esa humana me ha dado amor y **apapachos** durante 15 años, mientras que mi propia especie trató **de darme cuello** en 15 segundos.
PERLA: ¿Sí? Pues gracias a ellos yo lo perdí todo. ¡No son confiables!
BLU: ¡Claro que los humanos son confiables!
PERLA: ¡Ah!
BLU: ¿Perla?, ¿Perla?
(De pronto se ve un hombre con un costal).
BLU: ¿Eh?... ¿**Qué pachó?**

ESCENA 11

Mientras el doctor Julio y Linda están cenando, éste recibe una llamada donde le avisan que se robaron a Perla y Blu.

ESCENA 12

LINDA (llorando): ¡Ay, Blu! Jamás debimos de salir de Minnesota. Todo esto es mi culpa.
JULIO: No, no, Linda, por favor. Esto no es tu culpa.
LINDA: Claro, no es mi culpa. ¡Es tu culpa. Tú y tu parloteo y tu tonto lenguaje de aves!
JULIO: No lo entiendo. Silvio es el más valiente de los guardias.

ESCENA 13

Blu y Linda son encerrados y transportados en una jaula. Serán llevados a la guarida de los contrabandistas de aves, donde los encadenarán uno con el otro.
BLU: ¡Ay! Cómo quisiera estar en mi jaula, con mi espejo, mi columpio y mi campanita.
PERLA: ¡Shh...! Patas pa' arriba.
BLU: ¿Qué? No necesito hacerme el muerto, ya casi me da **el soponcio**.
PERLA: Hazme caso.
BLU: Ya qué.
PERLA: **Pareces chinicuil en comal**.
BLU: Es para que me la crean.
(La jaula es entregada por un niño al traficante).
TRAFICANTE: **Pásale**, mi chino. ¡Guau eso era todo! **Te la rifaste, Fernando**.
¿Qué les dije de este **escuincle?**
CACHETES (ayudante): **Que te lo ibas a llevar al baile con su lana...**
(El traficante le da una cachetada).
TRAFICANTE: ¡No, cachetes! Que él me recuerda a mi cuando no sabía **ni qué onda. Toma tu lana**.
FERNANDO: ¿Qué? Sólo **es la micha** de lo que dijiste que me ibas a dar.

TRAFICANTE: ¡**Limosnero y con garrote!**

(El traficante destapa la jaula).

TRAFICANTE: ¿Qué onda?, ¿Qué no te dije que necesitaba a las aves ¡vivas!?

El traficante toma a Perla y ésta de un instante a otro, muerde la mano del hombre e intenta escapar por la apertura donde se encuentra el ventilador, pero otra ave, de nombre Pepillo, lo evita y la regresa a la jaula.

TRAFICANTE: Los últimos guacamayos de la Tierra. Valen una fortuna.

¡Oye, Fernando! Llévalos al otro cuarto.

(El niño los lleva al sitio donde se encuentran el resto de las aves que también han sido atrapadas).

FERNANDO: Perdón, **carnalitos. Es mi chamba.**

(Fernando se retira y los hombres continúan hablando, pero el niño los escucha).

CACHETES: Oiga, jefe. **La neta**, ¿qué pasará con los pájaros?

TRAFICANTE: Naa... Tal vez los rostice, yo qué sé. Lo único que me importa es **el billullo** (ríe).

ESCENA 14

TRAFICANTE (hablando por teléfono): Sí, mañana o se cancela el trato. ¡Claro que tengo a los guacamayos! ¡**Ahí nos vidrios!**

(Dirigiéndose a sus ayudantes) Ustedes dos carguen el camión, mañana temprá llevaremos las aves al aeropuerto y denle de comer a Pepillo.

(Los ayudantes juegan un *pedra, papel o tijera* para ver a quién le toca la mala suerte de darle de comer a la ruda ave).

AYUDANTES: ¡Piedra, papel o tijera!

CACHETES: ¡Sí!

AYUDANTE 2: No, no. Tijera corta roca.

CHACHETES: ¡**No manches!** ¿Cómo le haces pa' ganar siempre?

ESCENA 15

BLU: Okay, **no te alebrestes.** La clave es no paniquearse.

PERLA: Yo no me paniqueo.

BLU: Si ni te lo dije a ti. Eso fue para mí. No importa porque en cualquier momento Linda nos encontrará.

PERLA: ¡Ay, súper! Y luego nos meterá en otra jaula enorme, ¿no?

BLU: ¡Sí! Éste que diga... no.

PERLA: Mira, mascota, quizá lo tuyo sean las jaulas, pero yo no le pertenezco a nadie.

ESCENA 16

Finalmente Perla y Blu se escapan y terminan en la selva, pero los une una cadena, pues cada uno tiene, a ésta, amarrada una pata.

BLU: Aquí sólo soy una botana, soy **un tlacoyo** emplumado.

PERLA: Sí, por eso estaremos en el árbol y no en el suelo.

BLU: ¡Ay no, **no manches!** Me sentiré más cómodo con algo más civilizado.

¿Quién necesita volar?

PERLA: ¡Las aves! Volar es libertad, es... no tener que depender de nadie más.

ESCENA 17

Por su parte, el doctor y Linda buscan a los guacamayos. Pegan hojas azules por las calles.

ESCENA 18

Fernando toma una de esas hojas y decide ir a buscar a Linda y Julio para decirles dónde están los guacamayos.

FERNANDO: ¡Oiga, **güerita**, despierte! Sé dónde están las aves.

LINDA: ¿Viste a Blu?, ¿seguro?, *okey*, ¿dónde está?

FERNANDO: ¡Venga, **de volada, güera.** Yo la llevo.

JULIO: No, no. No sabes quién es, **qué mañas tenga.**

LINDA: Tengo que confiar en el niño, no me queda de otra.

ESCENA 19

Los ayudantes ponen dentro de la jaula unas gallinas pintadas de azul para que su jefe crea que son los guacamayos.

TRAFICANTE: En serio creen que soy idiota, había dos aves encadenadas en una jaula, ¡¿cómo se les escaparon?!
CACHETES: Nos engañaron, patrón. Pero **no se agüite**, las voy a hallar.

TRAFICANTE: ¡Pepillo!... Esta ave es más inteligente que ustedes dos.

CACHETES: ¿Ah, sí? Pues si **es tan chucha cuerera**, ¿por qué no la pone a cargo?

TRAFICANTE: La dejaré a cargo.

ESCENA 20

Perla y Blu son "atacados" por unos pequeños tucanes, los cuales son hermanos.

RAFAEL: ¿Qué **relajito** se traen ahí? ¡Sáquense!, ya **se los dije** mil veces, **¿por qué nunca me pelan?** Me van a sacar plumas verdes. Papá necesita vacaciones. Oigan, y ustedes, **tórtolos**, ¿van al carnaval?

PERLA: ¿**Tórtolos?**

BLU: Pues ella sólo es una conocida.

PERLA: No, ni te conozco. Esta cadena es lo único que nos une. ¿Crees que nos puedas ayudar a romperla?

RAFAEL: ¡Ay, no me peguen! ¡Le voy a hablar **a su jefa!**

(Los pequeños tucanes se calman).

RAFAEL: Ésa nunca falla. Le tienen temor (ríe).

ESPOSA: ¿Llamarme para qué?

RAFAEL: No, nada. Llevaré a estos **tórtolos** con Luis.

ESPOSA: A mí no me vengas con tus cosas. Tú y tu amigote quieren **irse a parrandear** al carnaval.

ESCENA 21

Rafael, Blu y Perla se alistan para ir con Luis y a que los desencadene, pero el viaje debe ser volando.

BLU: No, **yo sí me rajo**. ¿No habrá otra forma de ir, como taxi o **metrobus?**

RAFAEL: ¡Vamos, **no le saques!** No enfrente de la chiquita.

BLU: Okay, sí, claro.

PERLA: ¿Seguro que lo puedes hacer?

BLUE: Sí.

(Cuando los dos guacamayos se avientan para volar caen en un parapente y así es como bajan a la tierra, para después subir a una camioneta).

RAFAEL: Eso nos llevará con Luis. **¡Órale chavos, muevan la rabadilla!**

(Los tres animales suben a la camioneta).

ESCENA 22

Linda, Julio y Fernando quieren llegar hasta donde supuestamente están ocultos los guacamayos, pero debido al carnaval se ha generado mucho tráfico y les es imposible avanzar con el jeep, por ello, eligen subirse en una motocicleta.

JULIO: ¿De dónde sacaste esta moto?

FERNANDO: **La catafixié** por tu jeep. ¡Sí y **jala bien chipotles!** Bueno... sigue **estando chida**. ¡Quítense, **canijos!** (les grita a los transeúntes).

ESCENA 23

Durante su trayecto Perla, Blu y Rafa se encuentran con Pedro y Nico.

NICO: **¡Qué hubo! Es mi valedor**, el mismísimo rey del carnaval.

PEDRO: ¿Dónde estabas escondido, **mano?**... Oye, ¿no es el **galán** al que le dimos consejos? ¡Uy!, **ya la traes de un ala**.

RAFAEL: Estamos buscando a Luis, ¿lo han visto?

NICO: Tomó el tranvía al taller, pero todavía lo alcanzan.

ESCENA 24

Para llegar al tranvía tienen un percance, un enfrentamiento con un grupo de monos araña, comandados por Pepillo y cuando lo resuelven comentan:

BLU: ¡Gracias!

NICO: **Estamos pa' servirle**.

PEDRO: **¡Estuvo de pelos!**

BLU: **¡De mega pelos!**

PERLA: ¡Sí, estuvo cool!

RAFAEL: Ustedes son **como sope y la cebolla**.

NICO: **¡Tamal y atole!**

BLU: ¡Queso y chispas!

PERLA, RAFAEL, PEDRO y NICO: ¡Qué!

BLU: Mmmh Es algo de Minnesota.

RAFAEL: Todo lo que dices **son vaciladas**.

ESCENA 25

Linda, Julio y Fernando llegan a lugar donde tenían guardados a los guacamayos, los cuales ya no se encuentran ahí.

FERNANDO: ¿Qué?, Pero... si aquí estaban los pájaros.

JULIO: Sí, cómo no, niño.

FERNANDO: **De veritas**. Estaban justo aquí.

LINDA: ¿Cómo sabes eso?

FERNANDO: Pues **porque yo les di baje**, yo los traje aquí.

LINDA: ¿Tú?

FERNANDO: Neta que yo no quise lastimarlos, sólo necesitaba el **varo...**

LINDA: ¡Fernando, yo confié en lo que tú...!

FERNANDO: Ya sé, pero...

(Llegan los ayudantes emocionados y con sus disfraces, listos para el carnaval, por ello y de inmediato, Linda y Julio se esconden detrás de unas cajas de cartón, lo que les permite escuchar lo platicado entre Fernando y los ayudantes del traficante de aves).

AYUDANTE 2: ¡Hey!, ¿tú que haces aquí?

FERNANDO: ¡**Qué transa!** Nomás quería saber si tenían **chambita** pa' mí...Oigan, ¿por qué van como **guajolotes** al carnaval?

AYUDANTE 1: Para que nadie se dé cuenta que nos llevamos las ave... ¡auch! (su compañero lo golpea).

AYUDANTE 2: ¡Cierra la trompa!

AYUDANTE 1: Hicimos un carro.

FERNANDO: ¡Oh! Uno alegórico.... Entonces, ¿van a ir al carnaval? ¿Puedo ir? ¡La samba **se me da chido!**

AYUDANTE 1: ¿Puede ir?, ¡por fil!

AYUDANTE 2: ¡Ay' **tá gueno!**

ESCENA 26

Perla, Blu, Nico, Pedro y Rafael suben al tranvía para ir en busca de Luis, quien cortará la cadena que los mantiene unidos. Sin embargo, durante el trayecto Blu trata de conquistar a la Perla y el resto de las aves le dan consejos.

ESCENA 27

Después de un tiempo llegan al taller de Luis, un bulldog, quien los ataca pero bromeando.

LUIS (riéndose): ¡**Cayeron redonditos!**

RAFAEL: ¡Hey, Luis, **deja de atosigar a mis cuates!**

LUIS: ¿On' tabas?

RAFAEL: **Cachetón**, necesito que me ayudes con esto (toma entre sus alas la cadena que ata a Blu y Perla)

LUIS: Creo que tengo la solución.

Luis lleva a los guacamayos sobre la mesa, donde tiene una cuchilla muy filosa que gira, es por ésta por donde deslizará la cadena para que se rompa en dos partes y así las aves quedarán separadas. Luis se pone su casco de protección y aconseja a los papagayos lo siguiente:

LUIS: Si algo sale mal, griten con mucha enjundia porque **no oigo ni maíz paloma** con esto.

Atemorizados, Perla y Blu son aventados hacia la cuchilla que cortará la cadena; no obstante, a Perla le da demasiado miedo e intenta volar para poder escapar, pero con el peso de Blue dicha acción es complicada y éste casi pierde la vida al ser cortado. Sin embargo, es Rafael quien baja el interruptor. Entonces, la cuchilla deja de girar.

Perla se distrae y pierde el equilibrio, Luis se percata y los sostiene de la cadena, la cual llena de abundante saliva y es este líquido el que sirve para que las patas de las aves resbalen por los aros de la cadena; por fin son liberados.

En una atmósfera de felicidad, Nico los invita al carnaval.

NICO: ¡A sacudir las plumas, es el carnaval!

Blu se siente menos ante los demás, en especial ante Perla, porque no sabe volar, así que decide retirarse.

PERLA: ¿A dónde vas? ¿Blu? ¿Qué te pasa?

BLU: Nada, todo está perfecto, te irás a la selva tropical y yo volveré con Linda, como lo planeamos.

PERLA: Es que yo creí que podrías venir...

BLU: Mira, Perla, no puedo pasar toda mi vida camine y camine y siguiéndote a donde vayas.

PERLA: ¡Oye! No es mi culpa que no puedas volar.

PEDRO: Eso dolió.

RAFAEL: ¡Niños, niños!, ¿saben qué? Esto es sano, aclaren las cosas, sólo sean totalmente sinceros.

BLU: ¿Con que sinceros? ¡Bien! No pertenezco aquí. Es más, para empezar, yo ni quería venir aquí. Y... y... ¿saben qué?... ¡Odio **la samba!**

De inmediato llora Nico.

PEDRO: ¡Oye! **Eso estuvo manchado.**

NICO: Me destrozó el corazón.

BLU: ¡Sí, en serio! Todas las canciones suenan exactamente igual: *¡tico, taco, ya, ya, tico, taco, ya, ya!* Y este tico, taco, ya, ya se va.

PERLA: ¿Ah, sí? ¡Hasta nunca, mascota!

RAFAEL: ¡No, no, esperen! Deben estar juntos. Tú eres su Julieta y él tu Romeo. ¡Ay, los jóvenes, **siempre haciéndola de tos!**

ESCENA 28

Mientras vuela Perla, es atrapada por el ave preferida del jefe de los traficantes y la lleva hacia el carnaval. Nico y Pedro ven lo ocurrido, por lo que le avisan a Blu y éste va a buscarla al desfile. Se transporta sobre la espalda de Luis.

ESCENA 29

Debido a que para entrar al desfile sólo lo pueden hacer los bailarines o participantes, Linda y Julio deciden disfrazarse de guacamayos azules; es en ese momento cuando el doctor se percata de lo bella que es Linda.

ESCENA 30

Un coreógrafo confunde a Linda con la bailarina estrella del desfile y la sube al carro alegórico más grande.

LINDA: Oigan, ¿pueden bajarme? **El tubo no es lo mío.**

ESCENA 31

Perla se encuentra en una jaula, dentro del carro alegórico de los traficantes. Mientras tanto Blu, Nico, Pedro y Rafael la buscan, al igual que Linda y Julio, sólo que estos últimos no saben que los guacamayos se encuentran separados. De pronto Linda ve a Blu.

LINDA: ¡Blu! ¡Blu!

BLU: ¡Linda!...

RAFAEL: Blu, ¡los encontramos!

PEDRO: Es una especie de carro gallina **guajolote.**

BLU: Hay que ir por Perla.

LINDA: ¡Blu!, ¿a dónde vas?

(Julio sube al carro donde va Linda y finalmente logran reunirse).

LINDA: Ya encontré a Blu. **Iba trepado** en un bulldog.

JULIO: ¡¿Qué?!

ESCENA 32

Blu reconoce el carro alegórico donde llevan a Perla.

BLU: ¡Ahí está, es ése el carro!

LUIS: ¡**Úchale!**, ese carro está más feo que yo

ESCENA 33

Blu llega hasta la jaula donde se encuentra atrapada Perla, dentro del carro alegórico de los traficantes de aves

BLU: ¡Ya llegó tu **charro azul!**

PERLA: ¡Blu!, no, no puedes estar aquí, Pepillo vendrá, ¡ah!

PEPILLO (mientras encierra a Blu en otra jaula): ¡Hola, príncipe azul! ¡Qué lindo en unirse a nuestra **pachanga!**

BLU: ¿En serio crees que vine solo? Tres de las aves más **gandallas** de Río me acompañan.

(Pedro, Nico y Rafael también se encuentran atrapados en otra jaula).

PEDRO: ¡Hey! ¿Escucharon? ¡Nos van a salvar!

NICO: Ahmm... Se refiere a nosotros.
(Blu observa que sus amigos están dentro de una jaula).

ESCENA 34

El traficante saca del carnaval el carro que conducía y en el que lleva a cada una de las aves dentro de su respectiva jaula, Linda se percató de la acción.

LINDA: ¡Oigan, vuelvan!

(Linda toma el carro alegórico sobre el que bailó y lo conduce para alcanzar al de los traficantes; antes pasa por Julio).

ESCENA 35

Los traficantes y Fernando bajan las cajas con las jaulas y las suben en una avioneta para poder exportarlas.

AYUDANTE 1: ¡**Ándale** niño!

(Se acerca a la jaula de los guacamayos).

FERNANDO: Los voy a sacar de aquí.

TRAFICANTE: ¡Oye, **chamaco!** ¿Qué haces? No debiste hacer eso, **camínale.**

(Fernando muere al traficante y huye; sin embargo, no rescata a las aves).

TRAFICANTE: Deja que se vaya, tráete a las aves.

ESCENA 36

Linda y Julio llegan al aeropuerto transportados en el carro alegórico. Se dirigen a la pista de aterrizaje.

JULIO: ¡Se nos escapan, **písale!**

LINDA: ¡Porque usted lo pidió!

JULIO: ¡Cuidado!

ESCENA 37

Dentro de la cabina de la avioneta.

AYUDANTE 2: ¡**Lo hicimos, mis chavos!**

TRAFICANTE (observando en lo que se transportan Linda y Julio): ¿Es un carro alegórico?
¡Despega, despega!

(Finalmente la avioneta logra despegar).

LINDA (llorando): ¡Blu!

ESCENA 38

Blu logra abrir la compuerta de la avioneta y las aves escapan, pero cuando él lo intenta es interrumpido por Pepillo, el ave de los traficantes; Perla intenta ayudarlo, pero es arrojada a la pared, lo que provoca que se lastime un ala. Entonces, Perla cae de la avioneta, pero por su herida no puede volar, así que, Blu decide aventarse de la avioneta e intentar volar para ir a su rescate, lo cual logra.

PERLA: ¡Blu, estás volando!

BLU: ¡Sí, estoy volando! ¡Tenías razón, no soy una avestruz!

ESCENA 39

El aire impulsa a Pepillo hacia la turbina de la avioneta y éste muere.

ESCENA 40

En la pista de aterrizaje se encuentra Fernando, Linda y Julio; todos carizbajos, hasta que de pronto se percatan de la llegada de Blu con Perla.

FERNANDO: ¡**Mire, güerita!**

LINDA: ¿Es Blu?... ¡Blu! Y ¡está volando! Mi Blu ya vuela.

(El doctor Julio recoge a Perla y la cura).

ESCENA 41

Finalmente y con la ayuda de Fernando, Linda y el doctor Julio fundan un santuario de aves en Río de Janeiro. Linda comprende que siempre es mejor que un ave se encuentre en su hábitat natural, por ello se despide de Blu y al verlo volar expresa con felicidad:

LINDA: Ése es mi emplumado amigo.

RÍO (versión: español neutro).

ESCENA 1

Un guacamayo es extraído de su nido en Río de Janeiro, Brasil, pues será vendido de contrabando como un "ave exótica". El camión en el que era transportada la caja, donde fue guardado el guacamayo, cae de éste debido a una mala maniobra del conductor y se queda en Minnesota, Estados Unidos. En ese sitio lo recoge una niña de nombre Linda, quien le promete que lo cuidará por siempre.

ESCENA 2

El despertador marca las 7:15 am.

LINDA (golpea el reloj): ¡**Despertador tonto!**... ¡Buen día, Blu!

ESCENA 3

Linda y Blu desayunan y se lavan los dientes para después dirigirse a trabajar a la librería.

ESCENA 4

Linda se encuentra trabajando dentro de una librería y al mismo tiempo cuida a su mascota, un guacamayo de nombre Blu.

LINDA: ¡Que disfrutes el libro!

CLIENTA: Bye, Linda.

LINDA: ¡Hasta pronto! Sí, mamá. Me gustaría visitarte, pero ¿quién va a cuidar a Blu? Madre, no hay lugares para guacamayos. ¡Aquí está tu chocolatito, Blu! **Así como te guta.** Además no confió en nadie para que cuide a Blu.

BLU: ¡Ah!, **Esto sí que es vida. La mezcla perfecta de malvaviscos y cacao.**

AVES: ¡**Mira, mira!** Pero si es mi guacamayo **tonto** favorito. Oye, mascota, ¿a dónde vas a migrar este año? ¿Al banco de la cocina? (ríe).

BLU: Lancen toda la nieve que quieran, me protege este campo de fuerza mágico llamado vidrio. Es lo que hace que me mantenga caliente mientras ustedes se congelan el...

(Las aves mueven su trasero de forma burlona).

BLU: ¡**Groseras!**

JULIO (entra a la librería): ¿Le digo algo? Este clima no es para mí.

LINDA: ¿Está buscando un libro?

JULIO: ¿Libro?... No, no. He viajado casi 10 mil kilómetros buscándolo a él (mira a Blu)

LINDA (lee la tarjeta de presentación del hombre): Julio Monteiro, doctor en ornitología.

JULIO: ¡Uy, es **majestuoso!** (intenta comunicarse con Blu en "lenguaje ave").

LINDA: ¡Wow! se están comunicando

JULIO: ¡Sí, sí! me presente y gire las plumas de mi cola hacía la izquierda, así afirmé su dominio. Tu guacamayo es un ave especial. De hecho, hasta donde sabemos, Blu es el último macho de su especie.

LINDA: ¿En serio?

JULIO: ¡Sí!, y hace poco encontramos una hembra, ahora tenemos la esperanza de juntarlos para conservar la especie.

LINDA: Seguro. ¿Cuándo puede venir?

JULIO: No, no, ella está en Brasil. Blu debe viajar a Río de Janeiro!

LINDA: ¿Río? ¿Brasil? No, no... Veras, Blue jamás se aparta de mi vista, me necesita.

JULIO: Ay, no, no me entendiste, ya todo está arreglado. Tú irás con él y yo estaré contigo.

LINDA: Sé que sólo haces tu trabajo, pero yo no... Blu es un poco exigente y aquí ya tenemos nuestra rutina y como que no nos encanta viajar (nos gusta, nadie habla así/practicidad de la lengua de acuerdo a la situación). ¡Oye! no sabe volar.

JULIO: ¡Ay, claro que vuela!, es un espécimen perfecto (le revisa las alas).

LINDA: ¿Qué estás haciendo?

JULIO: Sus instintos naturales siempre afloran (toma a Blu y lo avienta, pero éste cae al piso).

JULIO: Bueno, casi siempre. Está demasiado domesticado.

LINDA: Fue muy gentil de tu parte venir a visitarnos para graznarle a mi ave y lanzarlo, pero ya fue suficiente doctor (lo dirige a la puerta).

JULIO: Lo siento mucho, pero... Linda, ¡Linda!... es una oportunidad única.

LINDA: Que tengas buen viaje (cierra la puerta de la librería).

JULIO: Si no hacemos esto, ¡toda su especie desaparecerá! (Lanza su tarjeta por el buzón de cartas de la puerta) Sólo piénsalo.

ESCENA 5

Blu se encuentra sobre una larga mesa de madera donde monta una "pista de vuelo" (con las luces de una serie navideña) y se apoya de algunas instrucciones de vuelo que lee de un libro.

BLU: Instintos naturales, pff... Que te avienten así no tiene nada de natural, pero va a ver, puedo hacer esto. Sólo tengo que hacer unos cálculos. Ya tengo los ángulos vectoriales. A ver, abrir alas... ¡listo!, tren de aterrizaje ¡listo! ¡A volar!, esto es muy simple, empuje, despegue, resistencia y peso... Empuje, despegue, resistencia y peso... ¡no puedo! (Blu se enreda en las luces de la pista).

ESCENA 6

LINDA: Prometí que siempre te cuidaría. Tengo miedo igual que tú, pero no te pediría nada si no creyera que es lo correcto. ¿Qué dices Blu?... Ése es mi emplumado amigo y volveremos a casa antes de que lo imagines.

ESCENA 7

Blu y Linda llegan a Río de Janeiro.

LINDA (le pone bronceador al ave): Es tu turno, Blu, para que no se te quemé el pico (enfrente de ellos cruzan unas personas disfrazadas) ¡Guau!, ¿qué está sucediendo aquí?

JULIO: ¡Ah, es que llegaron a tiempo para el carnaval!

LINDA: ¿Carnaval?

JULIO: ¡Sí, es la fiesta más grande del mundo! Sólo unos días para divertirse y bailar.

(Mientras tanto, Blu habla con otras aves)

PEDRO: ¡Mira, Nico, un turista!

BLU: De hecho vine a conocer a una chica.

NICO: ¡Ah una chica! Te voy a dar un consejillo. Tú tienes que aventarte primero, las brasileñas buscan hombres seguros.

PEDRO: ¡Lo más importante es la pose! ¡Tienes que sacar ese pecho! agitar la cola, ojos entrecerrados como una especie de halcón del amor.

ESCENA 8

Linda, Blu y el doctor Julio llegan al Centro de conservación ambiental de Río de Janeiro.

JULIO: Éste es el corazón y el alma de nuestro aviario, la clínica.

(El doctor Julio les muestra las aves y les da un recorrido por la clínica).

JULIO: A muchas las hemos rescatado de los contrabandistas.

LINDA: ¿Contrabandistas?

JULIO: Sí y por desgracia las pobres se lastiman o incluso mueren en el proceso, pero con un buen cuidado ¡pueden salvarse!

LINDA: Y... ¿dónde está Perla?

JULIO: Ah, para ella tenemos un lugar especial.

ESCENA 9

Blu es arreglado para quedar atractivo para Perla y después es introducido al sitio donde vive ella. Blu está asustado y cuando aparece la hembra, se queda asombrado por su belleza.

BLU (susurra): ¡Ah! Es hermosa. Es... como un ángel.

(Perla vuela hacia él y lo aprieta del cuello).

PERLA: ¿Qué estás haciendo aquí?

BLU: ...

PERLA: ¿Qué?

BLU: Estas sobre mi cuello.

(Perla deja de apretarlo).

BLU: Gracias, necesito mi cuello para hablar. ¡Hola! ¿Qué tal? Me llamó Blu.

PERLA: Listo, ¡vámonos!, no hay mucho tiempo.

BLU: ¡Espera, espera!

PERLA: ¿Ya estás?

BLU: ¡Eh!, sí (recuerda los consejos que le dieron sobre la conquista de aves e intenta besar a Perla).

PERLA: ¡Oye!, ¿qué haces?

BLU: ¿Eh?, pues lo que tú querías... sólo para aclarar, ¿tú qué estás haciendo?

PERLA: Intento escapar.

BLU: Sí, escapar... Eh... eso fue lo que intenté con eso que hice.

PERLA: ¡Alto, alto!, ¿En serio creíste que te iba a besar? ¡Te acabo de conocer!

ESCENA 10

Blu y Perla discuten sobre el papel de los humanos como dueños de una mascota.

BLU: Mañana vendrá Linda por mí.

PERLA: ¡Increíble! ¿Prefieres estar con un humano que con tu propia especie?

BLU: Mira, esa humana me ha dado amor y afecto durante 15 años, mientras que mi propia especie trató estrangularme en 15 segundos.

PERLA: ¿Sí? Pues gracias a ellos yo me quedé sin nada. ¡No puedes confiar en ellos!

BLU: ¡Por supuesto que puedes confiar en ellos!

PERLA: ¡Ah!

BLU: ¿Perla?, ¿Perla?

(De pronto se ve un hombre con un costal).

BLU: ¿Eh?... ¿Qué tal?

ESCENA 11

Mientras el doctor Julio y Linda están cenando, éste recibe una llamada donde le avisan que se robaron a Perla y Blu.

ESCENA 12

LINDA (llorando): ¡Ay, Blu! Jamás debimos de salir de Minnesota. Todo esto es mi culpa.

JULIO: No, no, Linda, por favor. Esto no es culpa tuya (no es tu culpa).

LINDA: Claro, no es mi culpa. ¡Es tu culpa. Tú y tu parloteo y tu tonto lenguaje de aves!

JULIO: No lo entiendo. Silvio es el más valiente de los guardias.

ESCENA 13

Blu y Linda son encerrados y transportados en una jaula. Serán llevados a la guarida de los contrabandistas de aves, donde los encadenarán uno con el otro.

BLU: ¡Ay! Cómo quisiera estar en mi jaula, con mi espejo, mi columpio y mi campanita.

PERLA: ¡Shh...! Finge estar muerto.

BLU: ¿Qué? No necesito hacerme el muerto, estoy a punto del infarto.

PERLA: ¡Hazlo!

BLU: Está bien.

PERLA: Deja de moverte.

BLU: Perla, eso lo hace más convincente.

(La jaula es entregada por un niño al traficante).

TRAFICANTE: Vaya, miren esto, buen trabajo Fernando. Ven muchacho, ¿recuerdan lo que les dije de este niño?

CACHETES (ayudante): Que ibas a **pagarle** la mitad de lo que dijiste.

(El traficante le da una cachetada).

TRAFICANTE: ¡No, tonto!, pero él me recuerda a cuando yo tenía su misma edad, muy listo, muy astuto. Aquí tienes niño (le entrega su ganancia).

FERNANDO: ¡Oye! Sólo es la mitad de lo que me prometiste.

TRAFICANTE: **¡Ay, cierra la boca!**

(El traficante destapa la jaula).

TRAFICANTE: ¡Qué es esto! Creí haberte dicho que necesitaba las aves vivas. Dime algo Fernando, ¿crees que esta ave está viva?

El traficante toma a Perla y ésta de un instante a otro, muerde la mano del hombre e intenta escapar por la abertura en la se encuentra el ventilador, pero otra ave, de nombre Pepillo, lo evita y la regresa a la jaula.

TRAFICANTE (mira a las aves): Los últimos guacamayos azules de la Tierra, valen una fortuna.

¡Oye, Fernando! Ponlos en la otra habitación.

(El niño los lleva al sitio donde se encuentran el resto de las aves que también han sido atrapadas).

FERNANDO: Perdón chicos, no es personal.

(Fernando se retira y los hombres continúan hablando, pero el niño los escucha).

CACHETES: Oiga jefe, ¿qué pasará con esas aves?

TRAFICANTE: Los matarán, los disecarán, ¡qué me importa!, sólo sé que seremos ricos (ríe).

ESCENA 14

TRAFICANTE (hablando por teléfono): Sí, mañana o se cancela el trato. Sí, yo mismo los llevaré. (Dirigiéndose a sus ayudantes) Ustedes dos cargaran el camión esta noche, mañana temprano llevaremos las aves al aeropuerto y denle de cenar a pepillo.

(Los ayudantes juegan un *pedra, papel o tijera* para ver a quién le toca la mala suerte de darle de comer a la ruda ave).

AYUDANTES: ¡**Piedra, papel o tijera!**

CACHETES: ¡Sí!

AYUDANTE 2: No, no, tijera corta roca.

CHACHETES: ¡No puede ser! ¿Cómo es que siempre ganas?

ESCENA 15

BLU: Okay, contrólate. La clave es no alarmarse.

PERLA: Yo no me alarmo.

BLU: Me lo dije a mí. No importa porque en cualquier momento Linda nos encontrará.

PERLA: ¡Ay genial! Y luego nos meterá en otra jaula enorme ¿no?

BLU: ¡Sí!, ¡ay perdón, no!

PERLA: Mascota, quizá a ti te gusten las jaulas, pero a mí no. Yo no quiero pertenecer a nadie.

ESCENA 16

Finalmente Perla y Blu se escapan y terminan en la selva, pero los une una cadena, pues cada uno tiene, a ésta, amarrada una pata.

BLU: Aquí afuera soy un bocadillo, un simple pastel con plumas.

PERLA: Por eso nos quedamos en los árboles y no en el suelo. Después de usted.

BLU: ¡Ay no, no lo creo!, me sentiría más cómodo en algo hecho por el hombre.

¿Quién necesita volar?

PERLA: ¡Las aves!, volar es libertad y... no tener que depender de nadie más.

ESCENA 17

Por su parte, el doctor y Linda buscan a los guacamayos. Por ello pegan hojas azules por las calles.

ESCENA 18

Fernando toma una de esas hojas y decide ir a buscar a Linda y Julio para decirles dónde están los guacamayos.

FERNANDO: ¡Oiga, señorita! Sé dónde están las aves.

LINDA: ¿Encontraste a Blu?, ¿seguro?, ahora, ¿dónde está?

FERNANDO: ¡Rápido venga!, la llevaré con él.

JULIO: No, no. No lo conocemos, no confíes en él.

LINDA: Tengo que confiar en él, no tengo elección.

ESCENA 19

Los ayudantes ponen dentro de la jaula unas gallinas pintadas de azul para que su jefe crea que son los guacamayos.

TRAFICANTE: ¿Acaso, me creen un tonto? había dos aves encadenadas en una jaula, ¡¿cómo se les escaparon?!
CACHETES: Nos engañaron, jefe. Pero descuide, las recuperaremos.

TRAFICANTE: ¡Pepillo!... Esta ave es más inteligente que ustedes dos.

CACHETES: ¿Ah, sí? Pues si es tan lista ¿por qué no la pone a cargo?

TRAFICANTE: La voy a poner a cargo.

ESCENA 20

Perla y Blu son "atacados" por unos pequeños tucanes, los cuales son hermanos.

RAFAEL: ¡Fuera, fuera! ¡Largo de aquí! Ya se los dije mil veces, ¿por qué no me hacen caso? Me van a dejar sin plumas, papá necesita vacaciones. Y ¿qué? ¿van al carnaval **tortolitos**?

PERLA: ¿Tortolitos?

BLU: Pues ella sólo es una conocida.

PERLA: No, ni te conozco, esta cadena es lo único que nos une. ¿Crees que nos puedas ayudar a romperla?

RAFAEL: ¡Ay, no me peguen! ¡Le voy a hablar a su madre!
(Los pequeños tucanes se calman).

RAFAEL: Esa nunca falla. Le tienen pavor (ríe).

ESPOSA: ¿Llamarme para qué?

RAFAEL: No, nada. Llevaré a esta joven pareja a ver a Luis.

ESPOSA: ¿A ver a Luis? Ni creas que puedes engañarme. Tú y tu amigo, sólo quieren irse al carnaval.

ESCENA 21

Rafael, Blu y Perla se alistan para ir con Luis y a que los desencadene, pero el viaje debe ser volando.

BLU: ¡Cambié de opinión! ¿No habrá un autobús que nos lleve a la casa de tu amigo?

RAFAEL: ¡Vamos, no delante de la chica!

BLU: Sí, claro.

PERLA: ¿Seguro que lo puedes hacerlo?

BLUE: Sí, pues no nos vamos a lanzar de una montaña o algo parecido ¿verdad?

(Cuando los dos guacamayos se avientan para volar caen en un parapente y así es como bajan a la tierra, para después subir a una camioneta).

RAFAEL: Esto nos llevará con Luis. ¡Suban **tortolitos!**

(Los tres animales suben a la camioneta).

ESCENA 22

Linda, Julio y Fernando quieren llegar hasta donde supuestamente están ocultos los guacamayos, pero debido al carnaval se ha generado mucho tráfico y les es imposible avanzar con el jeep, por ello, eligen subirse en una motocicleta.

JULIO: ¿De dónde sacaste esta motocicleta?

FERNANDO: La intercambié por su jeep. ¡Sí y está en excelentes condiciones! bueno... buenas condiciones ¡Cuidado! (les grita a los transeúntes).

ESCENA 23

Durante su trayecto Perla, Blu y Rafa se encuentran con Pedro y Nico.

NICO: ¡Hola Rafael, ahí está el rey del carnaval!

PEDRO: ¿Dónde estabas escondido **hermano?**... Oye ¿no es el no es el ave de la jaula al que le dimos consejos? (observando a Perla) Vaya que puso en práctica nuestros consejos.

RAFAEL: Estamos buscando a Luis, ¿lo han visto?

NICO: Tomó el transporte de vuelta al taller, pero todavía lo alcanzan.

ESCENA 24

Para llegar al tranvía tienen un percance, un enfrentamiento con un grupo de monos araña, comandados por Pepillo y cuando lo resuelven comentan:

BLU: ¡Gracias!

NICO: No hay problema.

PEDRO: ¡Eso estuvo perfecto!

BLU: ¡Más que perfecto!

PERLA: ¡Sí, así es!

RAFAEL: Ustedes son como fuego y hielo.

NICO: ¡Trueno y rayo!

BLU: ¡Queso y chispas!

PERLA, RAFAEL, PEDRO y NICO: ¡Qué!

BLU: Mmmh... Es un postre de Minnesota.

RAFAEL: Nada de lo que dices tiene sentido.

ESCENA 25

Linda, Julio y Fernando llegan a lugar donde tenían guardados a los guacamayos, los cuales ya no se encuentran ahí.

FERNANDO: ¿Qué? Pero... las aves estaban aquí.

JULIO: Sí, cómo no, niño.

FERNANDO: Lo juro, estaban justo aquí.

LINDA: ¿Cómo sabes eso?

FERNANDO: Porque... porque yo fui quien las tomó.

LINDA: ¿Tú?

FERNANDO: No quise hacerle daño a nadie, yo sólo necesitaba dinero...

LINDA: ¡Fernando, yo confié en lo que tú...!

FERNANDO: Lo sé, pero...

(Llegan los ayudantes emocionados y con sus disfraces, listos para el carnaval, por ello y de inmediato, Linda y Julio se esconden detrás de unas cajas de cartón, lo que les permite escuchar lo platicado entre Fernando y los ayudantes del traficante de aves).

AYUDANTE 2: ¡Hey!, ¿tú que haces aquí?

FERNANDO: ¡Hola chicos! Sólo quería saber si tenían trabajo para mí... ¿Oigan, por qué están vestidos para el carnaval?

AYUDANTE 1: Para que nadie note cuando nos llevemos las aves... ¡auch! (su compañero lo golpea).

AYUDANTE 2: ¡Cierra la boca!

AYUDANTE 1: Hicimos un carro.

FERNANDO: ¡Oh! Uno alegórico.... Entonces, ¿van a ir al desfile? ¿Puedo ir? ¡Soy un gran bailarín!

AYUDANTE 1: ¿Puede venir? ¡Por favor! ¿Sí?

AYUDANTE 2: Bien, hay que apresurarnos.

ESCENA 26

Perla, Blu, Nico, Pedro y Rafael suben al tranvía para ir en busca de Luis, quien cortará la cadena que los mantiene unidos. Sin embargo, durante el trayecto Blu trata de conquistar a la Perla y el resto de las aves le dan consejos.

ESCENA 27

Después de un tiempo llegan al taller de Luis, un bulldog, quien los ataca pero bromeando.

LUIS (riéndose): ¡Los engañé a los dos!

RAFAEL: ¡Hey, Luis, deja de asustar a mis amigos!

LUIS: ¡Hola ¿qué tal Rafi?, ¿dónde andabas?

RAFAEL: Amigo, te necesitamos (toma entre sus alas la cadena que ata a Blu y Perla)

LUIS: Creo que ya sé que voy a hacer.

Luis lleva a los guacamayos sobre la mesa, donde tiene una cuchilla muy filosa que gira, es por ésta por donde deslizará la cadena para que se rompa en dos partes y así las aves quedarán separadas.

Luis se pone su casco de protección y aconseja a los papagayos lo siguiente:

LUIS: Si algo sale mal, griten muy fuerte, porque no oigo muy bien con esta cosa.

Atemorizados, Perla y Blu son aventados hacia la cuchilla que cortará la cadena, no obstante, a Perla le da demasiado miedo e intenta volar para poder escapar, pero con el peso de Blue dicha acción es complicada y éste casi pierde la vida al ser cortado. Sin embargo, es Rafael quien baja el interruptor, entonces, la cuchilla deja de girar.

Perla se distrae y pierde el equilibrio, Luis se percata y los sostiene de la cadena, la cual llena de abundante saliva y es este líquido el que sirve para que las patas de las aves resbalen por los aros de la cadena; por fin son liberados.

En una atmósfera de felicidad, Nico los invita al carnaval.

NICO: ¿Pero qué estamos haciendo aquí? ¡Es el carnaval!

Blu se siente menos ante los demás, en especial ante Perla, porque no sabe volar, así que decide retirarse.

PERLA: ¿A dónde vas? ¿Blu, qué ocurre?

BLU: Nada, todo está perfecto, tú te irás a la selva tropical y yo volveré con Linda, como era el plan.

PERLA: Es que yo creí que tal vez podrías...

BLU: Escucha Perla, creo que no puedo pasar toda mi vida caminando y siguiéndote a donde vayas.

PERLA: Yo no tengo la culpa de que no vuelas.

PEDRO: Incómodo.

RAFAEL: ¡Oigan, oigan!, ¿saben qué? Esto es sano, aclaren las cosas, sólo sean completamente sinceros.

BLU: ¿Con que sinceros? ¡Bien! No pertenezco aquí. Para empezar, yo ni quería venir a este lugar. Y... y... ¿saben qué?... ¡Odio la samba!

De inmediato llora Nico.

PEDRO: ¡Oye! Creo que te excediste.

NICO: Esa ave dijo algo horrible.

BLU: ¡Sí, ya lo dije! Todas las canciones suenan exactamente igual: ¡tico, taco, ya, ya, tico, taco, ya, ya! Pues ese tico, taco, ya, ya se va.

PERLA: ¡Bien! ¡Hasta luego mascota!

RAFAEL: ¡No, no, esperen! Deben estar juntos, tú eres su Julieta y él tu Romeo. ¡Ay los jóvenes, siempre tan melodramáticos!

ESCENA 28

Mientras vuela Perla, es atrapada por el ave preferida del jefe de los traficantes y la lleva hacia el carnaval. Nico y Pedro ven lo ocurrido, por lo que le avisan a Blu y éste va a buscarla al desfile, se transporta sobre la espalda de Luis.

ESCENA 29

Debido a que para entrar al desfile sólo lo pueden hacer los bailarines o participantes, Linda y Julio deciden disfrazarse de guacamayos azules; es en ese momento cuando el doctor se percata de lo bella que es Linda.

ESCENA 30

Un coreógrafo confunde a Linda con la bailarina estrella del desfile y la sube al carro alegórico más grande.

LINDA: Oigan, ¿pueden bajarme? Ya se terminó todo aquí.

ESCENA 31

Perla se encuentra en una jaula, dentro del carro alegórico de los traficantes. Mientras tanto Blu, Nico, Pedro y Rafael la buscan, al igual que Linda y Julio, sólo que estos últimos no saben que los guacamayos se encuentran separados. De pronto Linda ve a Blu.

LINDA: ¡Blu! ¡Blu!

BLU: ¡Linda!...

RAFAEL: Blu, ¡los encontramos!

PEDRO: Es una especie de carro de gallina.

BLU: Rescatemos a Perla.

LINDA: ¡Blu!, ¿a dónde vas?

(Julio sube al carro donde va Linda y finalmente logran reunirse).

LINDA: encontré a Blu, lo vi sobre un bulldog.

JULIO: ¡¿Qué?!

ESCENA 32

Blu reconoce el carro alegórico donde llevan a Perla.

BLU: ¡Ahí está, ése es el carro!

LUIS: ¡Uy! ese carro alegórico es un crimen.

ESCENA 33

Blu llega hasta la jaula donde se encuentra atrapada Perla, dentro del carro alegórico de los traficantes de aves

BLU: ¡Ey Perla!, te sacaré de aquí.

PERLA: ¡Blu!, no, no puedes estar aquí. Pepillo vendrá, ¡ah!

PEPILLO (mientras encierra a Blu en otra jaula): ¡Hola, ave bonita! ¡Qué lindo eres en unirse

BLU: ¿En serio crees que vine solo? Tres de las aves más rudas, feroces y crueles de todo Río vienen detrás de mí.

(Pedro, Nico y Rafael también se encuentran atrapados en otra jaula).

PEDRO: ¡Hey! ¿Escucharon? ¡Nos salvarán!

NICO: Ahm... Creo que habla de nosotros.

(Blu observa que sus amigos están dentro de una jaula).

ESCENA 34

El traficante saca del carnaval el carro que conducía y en el que lleva a cada una de las aves dentro de su respectiva jaula. Linda se percata de la acción.

LINDA: ¡Alto, vuelvan!

(Linda toma el carro alegórico sobre el que bailó y lo conduce para alcanzar al de los traficantes, antes pasa por Julio).

ESCENA 35

Los traficantes y Fernando bajan las cajas con las jaulas y las suben en una avioneta para poder exportarlas.

AYUDANTE 1: ¡Dámela niño!

(Se acerca a la jaula de los guacamayos).

FERNANDO: voy a sacarlos de aquí.

TRAFICANTE: ¿qué crees que haces?, no debiste hacer eso, ¡ven aquí!

(Fernando muerde al traficante y huye, sin embargo, no rescata a las aves).

TRAFICANTE: ¡Olvídalo!, sólo trae las aves.

ESCENA 36

Linda y Julio llegan al aeropuerto transportados en el carro alegórico. Se dirigen a la pista de aterrizaje.

JULIO: ¡Están escapando!

LINDA: ¡Eso está por verse!

JULIO: ¡Cuidado!

ESCENA 37

Dentro de la cabina de la avioneta.

AYUDANTE 2: ¡Lo hicimos chicos!

TRAFICANTE (observando en lo que se transportan Linda y Julio): ¡Un caro!... ¿alegórico?...

¡Despega inútil, ya despega!

(Finalmente la avioneta logra despegar).

LINDA (llorando): ¡Blu!

ESCENA 38

Blu logra abrir la compuerta de la avioneta y las aves escapan, pero cuando él lo intenta es interrumpido por Pepillo, el ave de los traficantes; Perla intenta ayudarlo, pero es arrojada a la pared, lo que provoca que se lastimes un ala. Entonces, Perla cae de la avioneta, pero por su herida no puede volar, así que, Blu decide aventarse de la avioneta e intentar volar para ir a su rescate, lo cual logra.

PERLA: ¡Blu, estás volando!

BLU: ¡Sí, estoy volando! ¡Tenías razón, no soy una avestruz!

ESCENA 39

El aire impulsa a Pepillo hacia la turbina de la avioneta y éste muere.

ESCENA 40

En la pista de aterrizaje se encuentra Fernando, Linda y Julio; todos carizbajos, hasta que de pronto se percatan de la llegada de Blu con Perla.

FERNANDO: ¡Linda!

LINDA: ¿Es Blu?... ¡Blu! ¡mira Julio es Blu! Y...está volando! Mi Blu está volando. ¡Está volando!

(El doctor Julio recoge a Perla y la cura).

ESCENA 41

Finalmente y con la ayuda de Fernando, Linda y el doctor Julio fundan un santuario de aves en Río de Janeiro. Linda comprende que siempre es mejor que un ave se encuentre en su hábitat natural, por ello se despidió de Blu y al verlo volar expresa con felicidad:

LINDA: Ése es mi emplumado amigo.