

El Doblaje de Voz

Orígenes, personajes y empresas en México

Salvador Nájar

Derechos registrados a favor del autor.
INDAUTOR 03-2008-031112595000-01
ISBN-13/978-970-95955-0-5



Punto de vista de la actriz o del actor que está doblando voces.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

Índice

EL DOBLAJE DE VOZ Orígenes, personajes y empresas en México

	Página
Dedicatoria -----	6
Palabras preliminares:	
Sobre el autor -----	8
Menciones y agradecimientos -----	11
PRIMERA PARTE: El Doblaje de Voz y sus Orígenes	
I. El doblaje de voz	
Introducción -----	12
¿Qué es el doblaje de la voz? -----	13
¿Cuándo y dónde nació el doblaje de voz? -----	23
Hablar por otros -----	26
¿Para qué sirve el doblaje de voz? -----	27
Notas y referencias -----	29
II. El doblaje de voz en la historia del cine	
¿Por qué el cine? -----	32
Edison, su cine sonoro y el Kinetoscopio -----	37
Presentación al público del cinematógrafo Lumière -----	42
Llegada del cine mudo a México -----	47
Primera Guerra de las patentes -----	55
Orquestas y pianos, efectos sonoros y espectáculos -----	58
Notas y referencias -----	61
III. Las voces del cine mudo	
Los “voceadores” de los Lumière y de Méliès -----	63
Los “explicadores”, en vivo y filmados -----	66
Actores voceadores del cine mudo en México -----	69
Actores voceadores del cine mudo en los EE.UU. -----	75
Actores voceadores del cine mudo en España -----	78
Hollywood y Pancho Villa sin el doblaje de voz -----	80
Notas y referencias -----	84
IV. Sonido y cinematografía	
El cine sonoro en los Estados Unidos -----	86
El cine sonoro en otros países -----	91
Actores de México en las películas norteamericanas -----	95
Las versiones multilingües norteamericanas -----	99
Actores de EE.UU. hablando otros idiomas con las <i>Idiot cards</i> -----	103
Doblaje de voz en directo durante el rodaje -----	104
Notas y referencias -----	106
V. La consolidación del doblaje de voz	
Nace el nuevo concepto del doblaje de la voz -----	108
El juicio legal UFA-Warner de 1930: 2ª Guerra de las patentes -----	113
Sucursal europea: la Paramount en Joinville (1930-1932) -----	116
Reposición, doblaje y subtitulación en el cine de otros países -----	118
Notas y referencias -----	122

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

VI. El doblaje de voz en México

Cine sonoro, televisión y doblaje en México -----	123
Notas y referencias -----	133

VII. La técnica

¿Cómo se hacía y se hace en México? -----	134
¿Acento “neutro” o castellano “neutro”? -----	152
¿Qué es la traducción para las producciones audiovisuales? -----	155
¿Para quiénes se hace el doblaje de voz en México? -----	164
¿Quiénes lo hacen en México? -----	168
Notas y referencias -----	172

SEGUNDA PARTE: Personajes y empresas en México

Presentación -----	173
--------------------	-----

VIII. La radio en México y en España

Los hermanos Azcárraga y la radio en México (1921) -----	174
Guillermo Portillo Acosta -----	177
Luis Enrique Pérez Cervantes -----	181
Algunos locutores, técnicos y actores importantes de la época -----	185
Narciso Busquets -----	189
Pedro de Aguillón García -----	193
Los hermanos De la Riva y la radio en España (1922) -----	196
Llegada de los hermanos De la Riva al continente americano -----	202
Nace Rivatón de América -----	206
Notas y referencias -----	208

IX. Relaciones de cinematografía y doblaje entre México y los Estados Unidos

Edmundo Santos y Walter Disney, en Burbank, California -----	209
Teresita Escobar -----	216
Grabaciones y Doblajes, S. A. -----	217
La Metro Goldwyn Mayer de Nueva York -----	230
Proyectos norteamericanos para filmar y doblar voces en México -----	238
Richard Kelsey Tompkins -----	241
Algunos estudios cinematográficos en México -----	243
¿Hubo realmente una “prohibición” para doblar largometrajes? -----	247
Notas y referencias -----	250

X. La televisión (1950) y la primera generación de empresas de doblaje de traducción en México (1953-1981)

Nacimiento de la televisión latinoamericana -----	252
Monty Kleiban y Rivatón de América -----	264
Flavio Ramírez Farfán -----	266
Claudio Brook Marnat -----	276
Tompkin y Dibujos Animados, S. A. (1952) -----	282
Estrellita Díaz -----	309
Dagoberto de Cervantes -----	315
Alberto Gavira -----	322
Francisco Larrué -----	326
La familia Candiani en los Estudios Clasa (1935-1955) -----	329
Tony Carbalal -----	333
José (Joe) Giaccardi -----	334
Gonzalo Gavira -----	339
Carlos Salgado y René Salinas -----	347

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

Ken Smith y la Compañía Latinoamericana de Doblaje, S. A. (Cladsa) -----	349
David Grajeda y Audiovicentro -----	354
El <i>Capi</i> Candiani y Servicio Internacional de Sonido, S. A. (Sissa) -----	359
Ken Smith en la calle América 173 -----	380
Carlos David Ortigosa -----	392
Robert W. Lerner -----	401
Cinematográfica Interamericana, S. A. (Cinsa) -----	401
Dee J. White -----	414
Enrique Rodríguez Ruelas -----	421
Estudios Sonoros Mexicanos (ESM) -----	423
Julio Macías Garza-Ayala -----	431
Sonomex Doblajes, S. A. -----	436
T.V. Doblajes, S. A. -----	440
Estudio comparativo de la Asociación Nacional de Actores -----	440
Notas y referencias -----	442
XI. Exportación de la técnica adquirida	
Sonomex Hollywood Division -----	443
Grupo fundador de Sonomex Hollywood -----	455
Otras empresas en Los Ángeles, California -----	468
El internacional Grupo Macías -----	469
Notas y referencias -----	473
XII. Segunda generación de empresas de doblaje de traducción en México (1982-1990)	
Sociedad Cooperativa de Producciones Cinematográficas y de Adaptaciones Sonoras, S. C. L. (Procineas) -----	474
Telespeciales, Audiomaster, Audiomaster 3000 y Audio Futura -----	478
Candiani Sevilla -----	482
Notas y referencias -----	484
XIII. Tercera generación de empresas de doblaje de traducción en México (1991-2009)	
Audio Post, S. A. -----	485
Grabaciones y Doblajes de Calidad, S. A. (Gradoca) -----	487
Prime Dubb y SDI Media -----	489
Diseño en Audio, S. A. -----	491
Ki-Audio, S. A. -----	493
Notas y referencias -----	494
Epílogo	
¿Cuál es el estado actual del doblaje de voz en México? -----	495
¿Cuál podría ser el futuro para el doblaje de voz? -----	498
Conclusiones -----	500
Notas y referencias -----	508
Bibliografía -----	509
Apéndice: Apuntes para un Directorio General del Doblaje de Voz en México -----	514

COPIA CON MÁIOR NÚMERO DE ILUSTRACIONES, EXCLUSIVAS PARA ESTE E-BOOK DIDÁCTICO Y GRATUITO.

Dedicatoria



A la memoria de los fundadores más importantes del moderno doblaje de traducción de voz en México: Estrellita Díaz, Dagoberto de Cervantes, Alberto Gavira y Edmundo Santos, quienes, junto con Carlos David Ortigosa y Narciso Busquets, fueron los artífices de la excelencia de esa especialidad en nuestro país. Con esta lectura se conocerá algo más sobre la vida de cada uno de ellos, corroborando así la trascendencia de su labor y de su magnífico legado.

Palabras Preliminares



El autor Salvador Nájar

Sobre el autor

Nació en Zacoalco de Torres, Jalisco, el 4 de enero de 1944. Llegó a la ciudad de México en 1950. Pionero de la televisión latinoamericana y del doblaje de voz para televisión, una ocupación que se efectuaba desde antes para películas, en estudios cinematográficos. El 30 de enero de 1953, ingresó como cantante, comentarista y actor infantil en las estaciones de radio XEW, XEB, XEQ y trabajó para la compañía teatral de Enrique Rambal. Presentó en vivo los *testimoniales* publicitarios del *Noticiero D. M. Nacional*, con el Bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes, en XHTV, Canal 4, la primera estación televisora de Latinoamérica, y actuó en las primeras empresas de doblaje para la televisión. En 1956, gracias a su desempeño, fue invitado por Walt Disney y su representante Edmundo Santos, a viajar a Los Ángeles, California, para visitar Burbank, y la recién inaugurada Disneylandia. La gran simpatía que don Emilio Azcárraga Vidaurreta sintiera por su “actor más pequeño” -al que incluso le hizo una fallida invitación para que estudiara electrónica, en Alemania-, lo llevaron de las radionovelas, a los primeros programas del Canal 2 y a Televicentro, donde después se integró a la *Compañía Infantil de Zarzuela y Opereta* y grabó algunos discos de cuentos para niños. Luego condujo en Radio 620 el programa infantil *Legionarios del amanecer*. En 1960 filmó su primera participación en cine, en la película *Los Jóvenes*, de Luis Alcoriza (1918-1992) y representó un monólogo en teatro, *El corazón delator*, de E. A. Poe, iniciando, para 1965, la dirección, la traducción y la adaptación en el doblaje de voz.

Para dar una idea de su extensa carrera profesional, única y específicamente como director y actor de doblaje de voz, anexamos enseguida una apretada síntesis de algunas de sus participaciones en ese medio. Actuaciones que han cubierto un amplia gama, desde las voces de *puppets*, de *muppets*, de animales y de caricaturas, como han sido *Tambor* (de la película *Bambi*, 1942); *Kilowatito* (de la Compañía de Luz y Fuerza, 1963-1964); Arturo *El Grillo*, en el filme *La espada en la piedra* (*The sword in the stone*, 1963); *Despistado*, en las caricaturas de *Super Fisgón* y *Despistado* (*Snooper and Blabber*, 1959); la Rana René, en *Plaza Sésamo* (*Sesame Street*, 1969); Pepe le Pew (*Looney Tunes*, segunda versión); voz de *Don Gato* (*Top Cat*, segunda versión); *Chucho-Chucho* (un chimpancé entrenado por los hermanos Gurza); *Chasco y Cisco* (presentadores del programa de televisión *XE-TÚ*, que duró cinco años al aire, 1984-1989), hasta la voz del perro *Dominó* en el programa *Tempranito 2000*, (emisión televisiva de T.V. Azteca, en la que nuestro autor también fue el locutor-presentador).

Ha protagonizado en el *mecha* (robots) y en los *áname* desde las primeras series japonesas llegadas a México, como *El hombre de acero* (*Ironman 28*, 1963-1965) y *Ultrasiete* (*Ultraseven*, 1967), y hasta los títulos más recientes, como *Rave Master*, *Naruto* y otras. Se le oye dando voz al *Inspector Truquini* (o *Inspector Gadget*, 1983-1986); y al *Tigre Toño* (personaje del cereal Zucaritas, de Kellogg). De la misma forma, él ha sido la voz en español de actores importantes, como el árabe Omar Sharif (*Lawrence of Arabia*, 1962), nominado al Óscar por esta película, como mejor actuación secundaria; los norteamericanos Marlon Brando en *El salvaje* (*The wild one*, 1954); Lee Aaker (*Las aventuras de Rin Tin Tin*, 1954-1959); James Dean, en *Al Este del Paraíso* (*East of Eden*, 1955) y *Gigante* (*Giant*, 1956).

Glenn Ford, en *La casa de té de la luna de agosto* (*The teahouse of the august moon*, 1956); Elvis Presley (varios títulos); Sal Mineo, en *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, 1955); Doug McClure, el *Trampas de El Virginiano* (*The Virginian*, 1962-1971); Robert Conrad, en *Espías con espuelas* (*Wild Wild West*, 1965-1969); Gary Lockwood, en *El Teniente* (*The Lieutenant*, 1963-1964); Michael Nesmith, director del grupo musical *Los Monkees* (1966-1968) y, del mismo grupo, Micky Dolenz, en *El niño del circo* (*Circus boy*, 1956).

También fue la voz en castellano de Russ Tamblyn, en *Amor sin barreras* (*West side story*, 1961); de Jerry Lewis (*El show de Jerry Lewis*, 1967-1969); de Richard Dreyfuss, en *Tiburón* (*Jaws*, 1975); de Bob Denver, en *El azote del Oeste* (*The wackiest wagon train in the west*, 1976-1977), en *The good guys* (1968-1970) y en *The Dusty's trail* (1973); de Brad Dourif (nominado al Oscar por ese mismo personaje tartamudo, en *Atrapado sin salida* -*One flew over the cuckoo's nest*-, 1975); de Mark Hamill (Luke Skywalker en *La guerra de las galaxias: Una nueva esperanza*, 1977 y *El imperio contraataca*, 1980); de Ken Howard, en *La sombra blanca* (*White shadow*, 1978-1981); de Donny Osmond (*El show de Donny y Marie*, 1976-1979); de Marc Singer, en *Trofeo a la vida* (*Something for Joey*, 1977); de Mark Curry, en *Vivir con Mister Cooper* (*Hanging whit Mr. Cooper*, 1992-1997); de Dom DeLouis, en *Cámara escondida* (*Candid camera*, 1991-1992); de John Larroquette en *El show de John Larroquette*, 1993-1996; de Eddie Murphy, en *La mansión embrujada* (*The haunted mansion*, 2003); y de Steve Martin, en *El papá de la novia* (*Father of the Bride*, 1991), *Más barato por docena I y II* (*Cheaper by the dozen*, I y II, 2003; y en *La Pantera Rosa I y II* (*Pink Panther*, I y II, 2006 y 2009).

Dobló la voz de actores franceses como Gérard Depardieu (*El hombre de la máscara de hierro* (*The man in the iron mask*, 1998); lo mismo que italianos, como Roberto Benigni, en *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997), *Pinocho* (*Pinocchio*, 2002), *El tigre y la nieve* (*La tigre e la neve*, 2005); o españoles, como Carlos Piñar (*Remolino de pasiones*, 1970) y el cantante Raphael (*Volveré a nacer*, 1973). Igualmente, castellanizó las voces de actores australianos, ingleses, alemanes, japoneses, o, incluso, ha sido la voz de mexicanos muy conocidos, como Pedro Infante Torrentera (varios títulos), Gastón Melo (*¿No oyés que ladran los perros?* 1974), Luis de Alba (*Los Verduleros*, 1986), don Óscar Pulido (*La virtud desnuda*, 1953), y don Mario Moreno Cantinflas (*La vuelta al mundo en 80 días*, 1956, y *Pepe*, 1960). Lo mismo que de actores brasileños en las telenovelas actuales, dobladas entre los años 2007 y 2009. Como *América*, *Corazones rebeldes*, *Celebridades*, *Alma gemela*, *Señora del destino*, o *Los normales*. En esta última, habla por Luis Fernando Guimarães, en el papel central. También es la voz en castellano de muchos otros actores, en numerosas películas de cine y series de televisión no mencionadas aquí.

En 1972, Nájar fundó la Dirección Nacional Juvenil, de la Asociación Nacional de Actores y, un año más tarde, comenzó una exitosa y larga carrera en el teatro de comedia, que lo mantuvo en cartelera por más de trece años, en dos etapas, igual que en centros nocturnos y giras. También adquirió mucho prestigio como locutor comercial. En enero de 1977 viajó a Hollywood, California, como Director General de la primera empresa mexicana de doblaje al castellano en los Estados Unidos, y llevó el teatro mexicano de comedia a Los Ángeles, California. Al regresar a México, vivió el gran cambio del doblaje de voz, en el año 1983, cuando Televisa adquirió, en buena parte, el control de éste.

Académicamente, sus licenciaturas y estudios cursados incluyen Historia, Literatura Dramática y Teatro, Dirección escénica, Música, Canto, Actuación, Electrónica, Idiomas, Filosofía, Psicología, Didáctica, y Sociología. Dirigió y actuó en teatro universitario en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desarrolló el concepto y la práctica de las *Lecturas Dramatizadas* en el Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU, 1990) y se dedicó a la investigación y a la docencia, ideando nuevos cursos. Hoy, continúa escribiendo y colabora para una revista especializada.

Salvador Nájar ha sido objeto de varias distinciones, medallas y reconocimientos por sus casi 60 años de labor ininterrumpida en diversas actividades artísticas simultáneas. En este libro también veremos una buena parte de su trayectoria profesional.



De izquierda a derecha: Salvador Nájar, Dagoberto de Cervantes, Arturo Fernández, Eugenia Avendaño, José Manuel Rosano y Juan Domingo Méndez, en el festejo de una posada navideña de la empresa de doblajes R. K. Tompkins y Asociados, en el mes de diciembre de 1954.

Menciones y agradecimientos

Todo proyecto personal implica el riesgo del aplazamiento, debido a las prioridades que exige la vida cotidiana. Este proyecto no fue la excepción sino, más bien, la exageración. Por otra parte, esta obra nace en un momento de continuos y rápidos cambios, tanto en el doblaje de traducción de la voz, como en la sociedad que lo consume, lo que permite adivinar la necesidad de su futura y cercana complementación. Con estas letras envío un saludo a todo el público interesado en el tema y mi reconocimiento a los que lo estudian y a quienes hacen posible la comunicación mundial a través de este tipo de especialización.

Aprecio la gentileza de mis amigos, colegas y demás personajes entrevistados y citados aquí, con el deseo sincero de compartir el inicio de las constancias formales y escritas de esta labor tan escasamente conocida. Con ello, estamos practicando un poco de justicia para los creadores de la modalidad de transferencia lingüística en nuestra nación. Actividad que -originalmente- se proyectó desde las sombras del anonimato, para luego descollar como un apéndice del cine y, posteriormente, a partir de octubre de 1953 y gracias al inicio de nuestra televisión, convertirse en una nueva fuente de ingresos y de satisfacciones profesionales para los que a ella dedicamos nuestros esfuerzos y entusiasmo.

Mueven a mi sincero agradecimiento las muestras elaboradas para este libro por el señor Jesús J. Vallejo C., los acertados señalamientos literarios del señor Javier Taboada, y el material fotográfico proporcionado por los señores Ezequiel Colín, José (*Joe*) y Eduardo Giaccardi, Rocío y Silvia Garcel, Alejandra Vigar, Mariana Tohen Candiani, Alberto Gavira (hijo), David Grajeda, Javier Rivero y Guillermo L. Quintero. En este rubro, merecen una mención muy especial el señor Pedro de Aguillón Lozano y su familia, por la generosa donación de algunos de los negativos fotográficos del señor don Pedro de Aguillón García.

Agradezco a las personas entrevistadas: las apreciables damas, Lolita Muñoz Ledo, Teresita Escobar, Martha Ofelia Galindo, Gloria Rocha, Gabriela Bautista. Y a los señores Carlos David Ortigosa, Enrique Candiani, Enrique Rodríguez (padre, hijo y nieto), Julio Macías (padre e hijo), Jesús Sánchez, Alberto Pedret, Isidro Olace, Roberto Espriú, Jorge Arvizu, Jorge Espejel, Raúl Aldana, Eduardo Tejedo, Luis Gil, Francisco Colmenero, Edgar Arcos Mercado, René Salinas, y Gerardo y Gabriel Suárez.

Aunque todos ellos son merecedores del agradecimiento más explícito, la brevedad de esta sección impide detallarlo. Pero los lectores valorarán más la labor de todas y cada una de estas personas, al conocer su contribución a la historia de nuestro exitoso doblaje de voz.

Salvador Nájar R.
México, D.F., 2007.

Primera Parte

El doblaje de voz y sus orígenes

I. El doblaje de voz

Introducción

La intención de este libro es la de ayudar a cimentar el conocimiento de los orígenes y el desarrollo en nuestra nación de esta forma tan útil para la comunicación universal de la humanidad. Con ello, el trabajo de doblaje de voz -una labor cuyo protagonismo se corrobora en esta historia- estará cada vez más cerca de recuperar el amplio reconocimiento y la justa valoración que las insanas peripecias de la modernidad le han ido arrebatando.

Porque estamos seguros de que la acción de prestarle la voz a otra persona, como se hace en el doblaje de voz, aunque en muy diferentes manifestaciones y técnicas, es una necesidad social que ha existido desde siempre y que seguirá existiendo debido a que su función principal es la de servir de instrumento en la comunicación humana, ya que si está bien realizada, traduce y hace comprensibles las imágenes, los sonidos, los gestos, los sentimientos y las ideas entre unos seres y otros, igual que entre unas naciones y otras.

Por lo mismo, es muy lamentable la escasez, en nuestro país, de textos específicos sobre el tema que nos ocupa. Puesto que, hasta el momento, lo único claro que se puede hallar sobre el asunto, se encuentra diseminado en la historia del cine universal, tema un poco menos olvidado.

Como se apreciará en el transcurso de la lectura de esta obra, la mayor parte de lo narrado en ella se basa en informes y documentos de archivos públicos y privados, en tesis profesionales, en libros, revistas y periódicos especializados, de este y de otros países, así como en consultas a través de la *Internet*. Además, la segunda parte de este texto, integra una crónica de las experiencias completamente vividas por el autor durante ya más de medio siglo, y cuenta además con los testimonios vivos de todos los importantes personajes entrevistados y citados en el texto, cuyos puntos coincidentes proporcionan suficiente consistencia formal a lo escrito.

Esta investigación desea coadyuvar en una pequeña parte dentro de la inmensa tarea, siempre incompleta, de la transformación de la oralidad en documento escrito, que es, según sabemos, como se fija y se mejora la historia. Porque la historia, como bien lo dijo Cassirer, “es un órgano de conocimiento de nosotros mismos, un instrumento indispensable para construir nuestro universo humano”. (1)

¿Qué es el doblaje de la voz?



Cuando en una fiesta mexicana alguien le dice a su interlocutor: *¡Híjole, compadre, ya te veo DOBLE!*, es una señal inequívoca de que ha bebido copitas de más y de que está observando a dos personas iguales: a una que sí es y a otra que no es. Los grandes magos acostumbran contratar, para asombrarnos con sus ilusiones, a gemelos o a trillizos idénticos.

En la industria cinematográfica y en la de televisión, esta *clonación*, este uso de las personas parecidas o idénticas como *dobles* de los actores importantes, es un truco ingenioso para cubrir necesidades técnicas y argumentales muy específicas. Por ejemplo, si un argumento requiere de gemelos, trillizos, o más, el o los *dobles* del actor, crearán esa ilusión. En otro caso, si el actor en cuestión no sabe tocar un instrumento o hacer alguna peligrosa acrobacia, su *doble* puede ser un experto en la materia requerida por el guión. Es más, cuando se requieren ajustar las luces o los enfoques de la cámara sobre un personaje, se utiliza a un doble o *standing* para no incomodar al actor.



www.partosmúltiples.net

Cuando son filmadas o se graban imágenes con sonido en locaciones exteriores para una producción cinematográfica o televisiva, existen varios problemas. La imagen filmada se enfrenta a los cambios de la luz solar durante el día; el sonido, por su parte, a los distintos ruidos del exterior, así como a los sopidos del viento al estrellarse en los micrófonos. Para limpiar la grabación original de ruidos y sonidos parásitos, se acostumbra grabar nuevamente -dentro del medio acústico controlado de una sala de grabación profesional- las voces de los mismos actores que están en la imagen.

A esto se le llama *reposición de diálogos* o *post sincronización*. Pero, cuando son otros los actores que suplen las voces de las figuras originales de la producción, se convierten en *dobles* de esas voces originales, y al trabajo de esos actores -casi siempre anónimos-, se le llama *doblaje de voz*. La diferencia casi inexistente entre la *reposición de diálogos* y el *doblaje*, es muy sutil y a veces irreconocible, ya que sólo se cataloga como una o como otro por el dato, no siempre mencionado, de saber la imagen de *quién* se está doblando, si la de sí mismo o la de otro.

Observar con rigor esta distinción nos impediría aclarar ciertos documentos que no mencionan esa circunstancia. Por lo tanto, lo mejor será obviar hasta donde se pueda ese tecnicismo e incluir -como de hecho se hace en la realidad- esas *reposiciones de diálogos* como una *modalidad* del doblaje, como doblaje de voz, a fin de cuentas. El doblaje de voz en el mismo idioma, ha existido siempre como parte integrante del cine sonoro de cada país con producción cinematográfica. Pero, la historia del doblaje de las voces en otros idiomas, o sea, de la transferencia lingüística sincronizada, por su popularidad y por su carácter internacional, ha cobrado mayor interés del público. Para este estudio en particular, interesa el doblaje de voz realizado en México.

Para comenzar, tipifiquemos las expresiones *doblaje* y *doble* que, desde luego, no se refieren a dobladura, a doblamiento o a torcimiento, y mucho menos a tañido o repique de campanas, sino que, como ya se ha visto, surgen del uso cinematográfico de la palabra *doble*, y se refieren muy claramente a la acción de *duplicar*, de convertir una unidad actoral en dos, de hacerla *doble*.

Entonces, en nuestro tema, las voces *doblaje* y *doble* se refieren a dos elementos, a dos componentes de una unidad, a uno que es visual y a otro que es sonoro. Ambos forman, ante el público, la unidad del *personaje*.

Por eso, como ya vimos, también se puede *duplicar* a un actor o a un personaje, añadiéndole un acróbata, un músico o un cantante, entre otras muchas posibilidades. Para fines prácticos, aceptaremos *transitoriamente* que, en el caso de la *reposición de diálogos*, lo que se duplica no es la persona sino la tarea del actor. Veamos algunas definiciones importantes de la palabra técnica *doblaje*:

Doblaje es la “toma de sonido tras la filmación. Suele hacerse corrientemente para dialogar los exteriores en los cuales el sonido no podía ser tomado sin parásitos o por otra causa cualquiera. Verter cualquier película a otro idioma”. (2)

Ana María Cardero define el doblaje como el “proceso cinematográfico que consiste en grabar o regrabar los diálogos de los personajes de la escena en una sala con cualidades acústicas en donde se proyecta la imagen en forma de loop, para que el mismo actor de la imagen u otro especializado diga su parlamento, ya sea para perfeccionar el sonido original grabado durante la filmación o para cambiar el idioma original de la película”. (3)

Otra definición indica que, doblaje es la “acción y efecto de doblar y, en términos de la cinematografía sonora, la palabra doblar como substituir el diálogo original de una película por una nueva banda sonora con la traducción del mismo, de tal modo que el nuevo diálogo resulte perfectamente adaptado en tiempo y mimética fonética al primitivo”. (4) La licenciada Mendivil piensa que “el doblaje de voz es un proceso técnico de regrabación o postsincronización de diálogos en escenas grabadas en exteriores con una deficiente calidad sonora, o como sustitución de los mismos de un idioma a otro, mediante la traducción y adaptación del idioma original. En ambos casos, habrá de considerarse la perfecta sincronía labial y mimética con el actor original”. (5)

Mientras que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define *doblaje* como la “acción y efecto de dotar a una película de cine o televisión de una nueva banda sonora que sustituye a la original, especialmente cuando se traducen las partes habladas al idioma del público destinatario”. (6) Y Georges Sadoul, concluye: “El doblaje es una postsincronización que reemplaza el diálogo original por su traducción aproximada, dicha por actores que se esfuerzan en sincronizar las palabras con el movimiento de los labios de la imagen proyectada en la pantalla”. (7)



El señor Álvaro Custodio

Todas las definiciones sobre lo que es el doblaje se parecen mucho, pero no son iguales ni abarcan la totalidad de ese fenómeno, porque, como ya antes se estableció: en la cinematografía, la acción de doblar o duplicar, se refiere al uso de una persona como complemento, como *doble* de otra y, por extensión, también al uso de una voz como complemento o *doble* de otra voz.

Finalmente, desde mediados del siglo XX, un escritor español, todo un personaje del teatro en México, Álvaro Custodio, definía así el tema en cuestión:

“Doble.- 1º Actor encargado de sustituir a otro, sobre todo en escenas violentas o peligrosas. El “doble” suele ser un especialista: acróbatas, luchador profesional, equilibrista. El director tiene buen cuidado de tomarlo de espaldas o en planos lejanos, intercalando después, mediante hábil montaje, acercamientos en que se ve a los actores auténticos en posiciones que dan la idea de ser ellos mismos los que arrotran el peligro que se trata de presentar, o los que se pelean en esa forma violenta a que nos tiene acostumbrados el cine norteamericano.

2º Persona que sustituye a un actor importante durante los emplazamientos de cámara y colocación de luces para evitarle mayor cansancio.

Doblaje.- Operación técnica consistente en agregar a la imagen ya filmada, voz o sonido. El doblaje puede ser en el mismo idioma en que fue concebida la película, lo que se hace por lo general en las escenas exteriores; o en otro idioma, adaptándole un texto inspirado en el original, con lo que se evitan los subtítulos sobre la imagen, aunque se falsean las voces de los intérpretes originales”. (8)

La aportación de nuestro estudio a esta definición general, sería, que habría que incluir a más especialistas entre los *dobles* -como músicos y cantantes- y que, actualmente, se prefiere no llamar doblaje, sino *reposición de diálogos* o labor de *post sincronización*, a la que realiza el mismo actor al darle voz a su propia imagen. Tomada en cuenta la extensión o añadidura que acabamos de sugerir, esta última definición -propuesta en 1952-, nos parece la más compatible con la propia concepción profesional del tema y es la que sugerimos adoptar para esta lectura. De igual forma, se debe tomar en cuenta que en el ambiente fílmico mundial, diferentes países y distintos autores le llaman *doblaje* a cuatro diversas labores de post producción audiovisual: actoral, que es nuestro tema básico; musical; técnica y, finalmente, de textos. Estas cuatro labores cinematográficas conocidas como *doblaje*, son las siguientes:

1. *Actoral*: sonorización, registro o adición de sonidos y diálogo antes o después del rodaje,
2. *Musical*: orquestación de música para un filme, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña,
3. *Técnica*: mezcla de las pistas sonoras de la película y su posterior grabación en una sola banda, lo cual también es conocido como regrabación y,
4. *Textual*: como la traducción de los diálogos de una película para luego realizar la adaptación, sincronización y grabación de los diálogos doblados con los movimientos labiales de los protagonistas originales. (9)

Recordar que estas son las cuatro formas o tareas fílmicas reconocidas, según el país o el autor, como *doblaje*, nos evitará caer en la confusión de incluir por extensión otras tareas de voz muy parecidas. Algunas de esas labores serían el *sonido guía*, que es una grabación previa a la imagen, que sirve para hacer animaciones o *play-backs* (anglicismo usado para definir la *pre-sonorización actuada después*); la *narración*, que es voz sin imagen del que habla; y la *voice over* o voz sobrepuerta, que es como una traducción simultánea en la que se escucha primero la voz original, seguida de la voz que la traduce, en un estilo periodístico y documental.

El propósito de esta lectura es abundar sobre una de las clasificaciones del doblaje arriba enumeradas. La primera, la que se refiere a la sonorización y a los diálogos pre y post filmación. La *sonorización*, como término, es muy amplio, ya que se puede aplicar a todo tipo de sonido que se le coloque a cualquier clase de cosa que no lo tenga y a la que se *hace sonar*. Este fue el caso del cine mudo cuando se le agregaron voces, efectos incidentales y música. Los filmes silentes fueron sonorizados con uno u otro de estos tres aspectos sonoros, o con dos de ellos o con los tres juntos, y en forma parcial o total, según la cantidad de rollos sonorizados. Actualmente, en el medio de la voz audiovisual, el término, *sonorización*, se aplica más *técnica y específicamente* a la tarea de darle palabras y sonidos humanos a algo que, originalmente, no cuenta con ellos, porque no es la imagen de un ser humano, como sería el caso de los dibujos animados, animales vivos, muñecos, *muppets*, *puppets*, *cosas*, aparatos y máquinas a los que se les presta voz.

Por ello, es un poco impreciso, aunque usual, decir frases como esta: *Yo le ‘doble’ la voz a la Rana René* (*Kermit the frog*). No es exacto, porque no se están duplicando las personas, ni se están duplicando las voces humanas, sino que, como en el caso de la narración –aunque no se le dé el crédito–, es un solo individuo el que habla en cada idioma: el mismo que está *sonorizando* o dando voz a *algo* que no es una persona y que, de por sí, no tiene voz. *Sonorizo con mi voz a la Rana René, en español*, aunque suena más complicado, y hasta algo pedante, técnicamente, es una afirmación más completa y profesional.



“Hola, amigos. Hoy voy a hablarles de la letra “E” de... doblajEEE!”

Además, la definición número uno incluye desde las labores más antiguas hasta las más modernas, puesto que, después de los primeros ensayos de cine sonoro a finales de la década de 1880, en los que sonido e imagen se podían registrar al mismo tiempo -filmando al cantante o al músico cuando éstos grababan su actuación frente a un enorme cono que recogía las vibraciones y las fijaba en un cilindro giratorio-, para luego reproducirlas más o menos sincronizadas con el *filme*. Posteriormente, se hizo costumbre grabar primero el sonido en un disco, para después filmar la imagen en síntesis, de acuerdo con ese sonido pregrabado (*play-back*). (10)

Se han mencionado en el curso de esta lectura, las cuatro formas o labores fílmicas conocidas, según el país o el autor, como *doblaje*. Se ha hecho lo mismo con otros trabajos relacionados con esta labor y que, por extensión, erróneamente también suelen incluirse en ella, con el fin de completar el panorama general de nuestro tema central, que es, el doblaje de la voz en español hecho en México para los medios audiovisuales, con los datos obligados y referencias de otros países vinculados al medio, usando como hilo conductor al sonido y una parte de la historia de su empleador principal, el cine. En lo referente al mercado laboral de este trabajo de la voz, sépase que es muy amplio, ya que no sólo se hace doblaje de voz para las películas de cine o para las series de la televisión, sino que también incluye otras áreas menos reconocidas como, por ejemplo, los *spots* o anuncios de publicidad para televisión y cine.

Un trabajo que comenzó formalmente, porque todo locutor publicitario requería de una licencia oficial de la Secretaría de Educación Pública y los actores o *modelos* de los comerciales, que siempre se han seleccionado por su tipo físico, por lo general no tenían esa licencia, o porque, a veces, la voz de esos actores o modelos no era muy *apropiada* y podía superarse sustituyéndola. Por tales razones, principalmente, se tenían que doblar con otras voces, más fonogénicas y, además, autorizadas. Los publicistas utilizaron las voces del doblaje para poner al servicio de sus productos el prestigio y simpatía de los importantes personajes visuales a quienes los actores de doblaje prestaban sus voces, en las series o programas de televisión que, durante su exhibición, incluían esos anuncios.

Dentro del área de la computación, también se sonorizan con sincronía los personajes que hablan o dialogan en los videojuegos y en muchas otras formas de material audiográfico digital. Pero la lista no acaba ahí. En la radio, también se manifiesta otro caso de doblaje muy poco conocido y, además, bastante peculiar porque no contiene imágenes: cuando algún intérprete famoso del cine actúa en las dramatizaciones radiofónicas y no desea realizar por él mismo los gritos y las reacciones de lucha o de jadeos que el texto requiere de su personaje, otro actor de menos fama hace esas labores sonoras en su lugar, actuando como *doble de voz* del actor principal. Forzando un poco más el área de acción del doblaje de voz, se usa incluir en ella otras tareas representacionales que cubren los aspectos sonoros en números de magia, en teatro y cabaret, así como los grandes espectáculos musicales, de patinaje sobre hielo, de circo y de otros parecidos.



Doblaje de voz como *show*, en el centro nocturno *Marraquesh*, en la capital (1980-1981)

En estos últimos, los patinadores, bailarines, cantantes o actores, normalmente extranjeros, sólo realizan la mímica, mientras son *doblados* por las voces de los actores en vivo o los que grabaron previamente la *pista* sonora en la que se basa el espectáculo, o sea que ellos, en uno o en otro caso, sólo realizan una gesticulación sincronizada al sonido exterior, en la técnica de presonorización llamada *play-back*. Inclusive, en algunas ocasiones, la música de la pista sonora es apoyada por instrumentos de percusión en vivo, con el fin de generar, en el público, la idea de una mayor *presencia* de la orquesta previamente grabada.

En estas exhibiciones, el sistema de *pista* sonora -que era una necesidad todavía mayor cuando aún no se usaban los micrófonos inalámbricos-, permite a los que representan, ser escuchados en cualquier idioma y sin mayor esfuerzo, en los grandes espacios como arenas, estadios y otros, en los que se acostumbra escenificar ese tipo de espectáculos. El uso de la *pista* sonora, evita también que se escuchen los jadeos y la falta de aire al hablar, lo cual es muy natural durante los esfuerzos físicos que implica el patinar, bailar, dominar animales o representar con fuerza corporal aunque, con la pista grabada, las funciones pierdan algo de espontaneidad y frescura.

La gesticulación sincronizada con el sonido pregrabado o *play-back*, es un recurso que, como quedó dicho, se ha utilizado desde los inicios del cine. Preferentemente en las escenas musicales donde se canta o se baila, para evitar la acumulación de las equivocaciones sonoras sobre las fallas en las *tomas* visuales, antes de lograr la *toma* correcta y general aceptada por el director.

Por otro lado, en la actualidad, no es raro que algunos cantantes jóvenes, de grupos con imagen prefabricada, sean acusados de *doblaje* de sí mismos o de ser *doblados* por otros cantantes, en sus presentaciones y conciertos, cuando siguen una grabación, para que su público no se entere de que esos *ídolos* no saben cantar o que cantan mal.

Igualmente, en el aspecto técnico se usa llamar *doblaje de pistas* al duplicado repetido de estas pistas musicales, con el fin de multiplicar los instrumentos y/o las voces de uno o de varios de los participantes en la grabación que es doblada o multiplicada las veces que resulte necesario.

Insistimos en que estas últimas funciones del *doblaje*, las damos sólo como referencias complementarias. Porque, aunque así se acostumbra definirlas, no se deben confundir, cuando se hable de *doblaje* a secas, con el otro doblaje, el de la voz cantada, hablada o traducida contra pantalla.

Ahora es tiempo de volver al cine y a la televisión, y más específicamente, a la nueva grabación de los diálogos, proceso al que se refiere este libro, siguiendo el curso general que se usa para cada corto, película o videojuego en su proceso de sonorización, reposición, sustitución, o traducción de las voces de las imágenes originales. Recordemos que *doblaje*, en sentido estricto y dentro de los medios audiovisuales, es o se refiere preferentemente a la sustitución de las personas o de las voces originales por otras que no lo son.

En el aspecto sonoro vocal de esas producciones audiovisuales, la palabra *doblaje* señala, más bien, el proceso de hacer que unos hablantes o actores profesionales, sincrónicamente, repitan lo dicho por distintos hablantes o actores profesionales, en otro idioma o en el mismo. Igualmente, se aceptan como *versiones* de ese proceso, las labores vocales de canto y las de sonorización para imágenes de animación, animales, muñecos o cosas que, reiteramos, originalmente no cuentan con voz propia.

Por otra parte, la tradición oral tiende a crear leyendas. Por eso, intencionalmente, se tendrá cuidado de no llamar doblaje de voz *mexicano* al que se realiza en nuestro país. Porque ese doblaje ha sido *mexicano* sólo en su realidad geográfica, mas no a causa de las nacionalidades de sus integrantes. Como tampoco ha podido ser totalmente *nacional* en ningún país de los que realizan doblajes de voz a otros idiomas.

Efectivamente, el doblaje de voz en nuestro país no ha sido realizado únicamente por elementos mexicanos, sino que ha sido apoyado por una verdadera pléyade de apreciables y talentosos extranjeros (unos más talentosos que otros, desde luego, porque no es sano generalizar).

Españoles, italianos, norteamericanos, franceses, alemanes, cubanos, argentinos, chilenos, venezolanos, peruanos, bolivianos, colombianos, nicaragüenses o guatemaltecos, junto a una notable mayoría de mexicanos y... ¡con el señor don José Giaccardi Borrero!, que, en cuanto a nacionalidades, nuestro estimado *Joe* ¡es todo un caso!

Hijo de un marino italiano-español y de una ecuatoriana. Nació en 1929, en un viaje de Ecuador a Panamá, en las esclusas Miraflores. Lo que lo convirtió en el primer niño nacido en el Canal de Panamá, en un barco alemán. Vivió en Ecuador, Chile y Colombia.

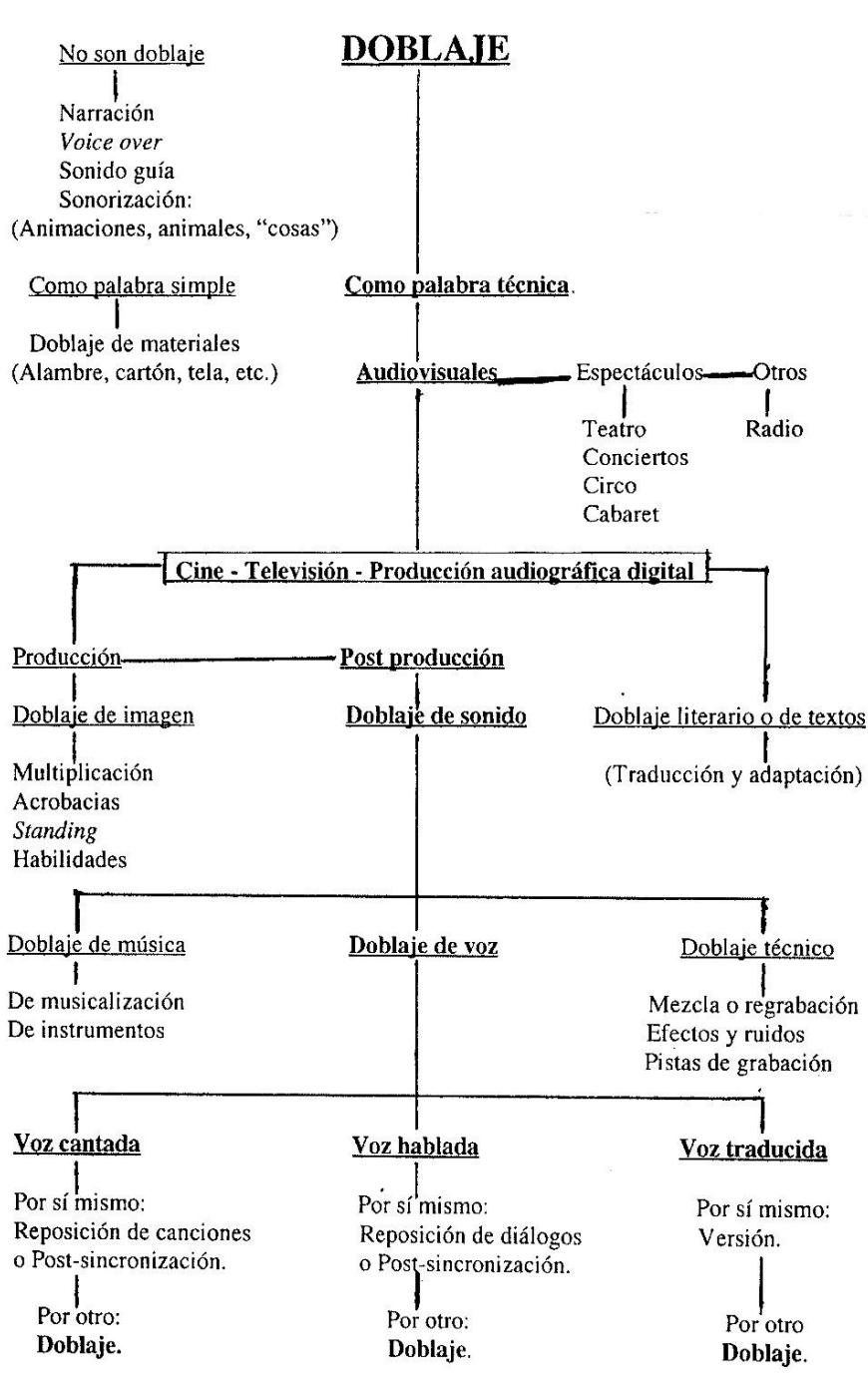
Luego, emigró a los Estados Unidos, país del que terminó siendo ciudadano y por el que combatió dos años en Corea. Llegó a México y, después de vivir y de trabajar por más de cincuenta años en este país, en el año 2007, se fue a radicar a Texas, otra vez en los EE.UU.

Por su mezcla de nacionalidades, en la escuela le apodaban, ¡la *ensalada*! En la segunda parte de este libro se darán más detalles sobre él.

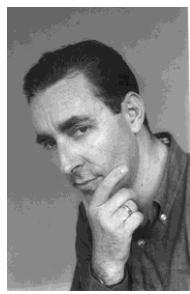


En Servicio Internacional de Sonido (Oruga), de izquierda a derecha: *Joe Giaccardi*, *Norma Huerta*, *José Manuel Rosano*, *Manolo Rodríguez* y *Francisco Colmenero*. Atrás de ellos: *Santiago Gil* y *Mario Jáuregui*.

El siguiente modelado visual de la información, sintetiza lo dicho hasta aquí:



Con lo antes leído es de suponerse que ya se conoce lo suficiente como para saber lo que no es y lo que sí es el doblaje de voz, en sus diferentes versiones, dentro de los medios audiovisuales y audiográficos digitales. Pero, ¿cuándo y dónde nació el doblaje de voz?...

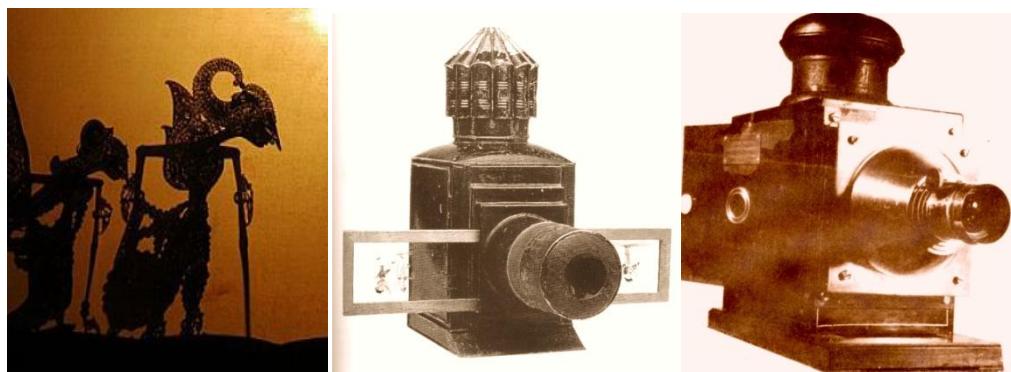


Julio Lucena

¿Cuándo y dónde nació el doblaje de voz?

Possiblemente, la primera *proyección* que capturó el interés del ser humano haya sido la sombra, tanto la propia como la ajena. Pero esa supuesta primera proyección, esa sombra, no adquirió mayor importancia porque carecía de voz y de sonidos, como los que nuestra realidad contiene. Los sacerdotes de Egipto y Grecia convocaban las canderosas almas de los creyentes proyectando sombras móviles en una pantalla plana. Esas sombras, desde luego, iban acompañadas por los cantos y las narraciones de sus sacerdotes. Por su parte, Platón nos menciona una filosófica caverna (*República, VII*), en cuyo interior se refleja una imitación de la realidad. Una realidad deformada. Sólo sombras de lo auténtico. Una distorsión, sí, pero, por otro lado, perfectamente audiovisual.

Antiguamente, unas figurillas de cartón recortado que se proyectaban desde atrás de una pantalla, fueron famosas y conocidas -por su origen supuesto- como las Sombras Chinas, aunque se cree que pudieran ser de la India. El caso es que esa técnica se ha seguido utilizando en todo el mundo y hasta el presente. Queda claro que, por lo general, estas sombras también hablan y usan sonidos. Los seres mitológicos también eran *sonoros* y, de una forma o de otra, comunicaban sus intenciones, igual que los animales que Esopo -sin ser director de aspirantes a actores de doblaje- hacía hablar en sus fábulas. Por otro lado, se sabe que a mitad del siglo XVII (1650) ya existía lo que se considera como el ancestro de los aparatos de proyección, en especial del proyector de diapositivas: la Linterna Mágica, un instrumento por medio del cual se proyectaba en una pantalla la imagen ampliada de figuras pintadas en cristal. Y, por supuesto, esas figuras requerían de un narrador o de un comentador, al menos.



Sombras Chinas y dos versiones de la Linterna Mágica.

Así llegamos a la tercera dimensión de los eternos muñecos, títeres y marionetas, de todos conocidos. Estos elementos que vitalizan el mundo de la ilusión, ya no son sombras sino que, gracias a su tridimensionalidad, generan las suyas propias. Y no sólo cuentan con la sombra particular del contorno de su cuerpo, sino que, para vivir en su realidad prestada, cuentan con otra sombra mágica que los sigue y los define: su voz. Entonces, el sonido se convierte en sombra. Porque, usualmente, estos personajes se expresan con voces tan características e individuales como la proyección de sus bordes físicos. Una voz que los identifica tanto como sus mismas siluetas.

Las experiencias adquiridas desde nuestra niñez, nos permiten suponer que las imágenes de casi todas las manifestaciones representacionales -infantiles, en su mayoría-, desde la más oscura antigüedad, cuando, según la historia actual, todas las cosas tenían un uso religioso, han utilizado la técnica de contar con las voces adecuadas a los personajes, vivos y no vivos, de la escena. Porque, según parece, sólo así, dándole una forma humana, es como creemos entender a lo *otro*, a lo diferente, ya sea ello un dios o un insecto, en esa eterna imitación de nosotros mismos. Escénicamente, tampoco es raro que las voces de todos los personajes surjan de un solo individuo en la sombra. O sea, del mismo que, oculto, manipula y da vida a esos personajes visuales, ya se trate de un titiritero, un comentador de imágenes, un cuenta-cuentos con muñecos, alguien disfrazado, etc., la lista es larga.



Imágenes de : Wikipedia Marioneta

En principio, y por similitud de funciones con los muy posteriores espectáculos audiovisuales modernos, se podría considerar que esos anónimos artistas, dueños de las voces que personifican sonorizando en la sombra a las elaboradas o sencillas figuras –de cartón o de madera, de sombras o de luz–, desde siempre han practicado las técnicas que hoy se utilizan en el doblaje de la voz para imágenes en cualquier idioma: actuación, caracterización, sincronización, verosimilitud, etc.

Este mismo fenómeno, que es tan instintivo y universal, se da cuando, por poner un ejemplo muy repetido y común, un joven papá sostiene a su pequeño bebé frente al abuelo de éste y, al mismo tiempo que lo mueve, el papá agudiza la voz y habla como si fuera el bebé que, observado por sus demás sonrientes familiares, está *conversando* con su abuelo: *¡Hola! ¿Cómo estás, abuelito?... Yo soy tu nieto. Me llamo Carlitos, como tú. Y de grande voy a ser tan apuesto y tan inteligente como tú...* Por la misma razón, al hablar del doblaje de la voz para obras audiovisuales, se está evocando una parte de la *necesidad vital* de los sonidos que explican y que dramatizan la comunicación.

Recorrer la evolución del doblaje de la voz, en sus distintas formas, es también visitar partes de la historia de los distintos medios que lo utilizan. Es rememorar algunos aspectos de la comunicación audiovisual realizada con imágenes fijas o con movimiento, sonorizadas y re-sonorizadas, traducidas o en su idioma. Es viajar por esa gama de mensajes humanos para los que el sonido siempre fue, es y será, un complemento casi universal y cuya ausencia nadie ha podido jamás ignorar, ni aun los que buscan acallar la mente usando una palabra o una sílaba como un *mantra* -una vibración física que se traduce en vibración espiritual-, o los *silenciosos* mimos, quienes, durante sus actuaciones, llegan a utilizar música, silbatos o ruidos para manejar la atención del público.

El sonido, tan natural como la sombra, es un elemento casi siempre presente, pero muy pocas veces referido. Nadie dice: *Oí una película, sino: Vi una película.* Eso comprueba lo habitual que nos resulta el sonido en la vida diaria. Paradójicamente, todo el encanto luminoso y mágico de las imágenes, estáticas o dinámicas, sólo adquiere la plenitud de su realismo con la ayuda de la sonoridad sincrónica, salida desde las sombras que se crean en la oscuridad del anonimato. Por eso pensamos que la sonorización en la vida es tan eterna como la sombra de los cuerpos físicos en un lugar con luz. Y el doblaje de las voces es parte de la sonorización.



Paco Miller y Don Roque (Cabral)

Hablar por otros

Casi todos sabemos que la acción de sonorizar nuestro mundo incluye el hecho mencionado de prestarle voz a las figuras e imágenes, en un acto conocido como *hablar por otros*. Es algo tan utilizado y común que no parece que exista forma cierta de saber su origen primitivo. Han hablado por otros los poetas, los actores, las celestinas, los abogados, los heraldos, los mensajeros, los chamanes, los sacerdotes, y... hasta Cyrano de Bergerac, entre muchos más. Hablan por otros los representantes, anunciantes, voceros y traductores en general. También en las románticas serenatas, cuando el cantante dice con música lo que el enamorado siente. Es tan amplio este fenómeno que, incluso, rebasa los límites sonoros, ya que las características de ciertos espacios personales y hasta la herencia genética, también *hablan* por otros.

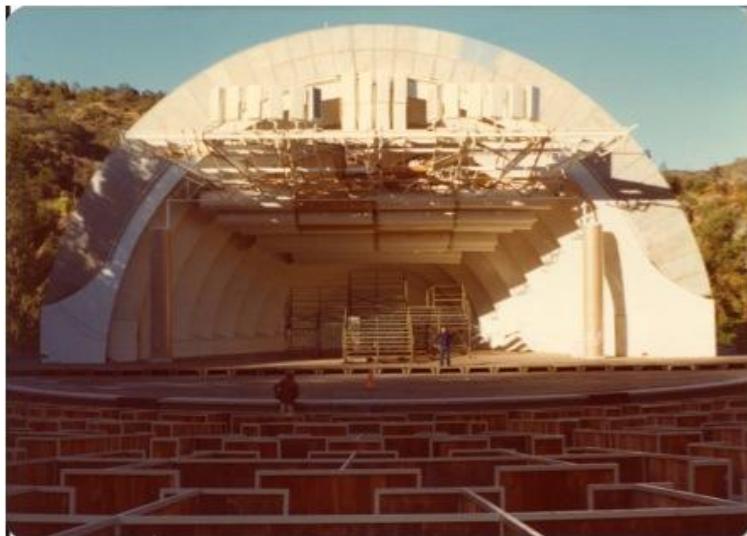
Por eso, trataremos de ser más cautos y específicos en estas apreciaciones, delimitando la acción de los que *hablan por otros*, principalmente al campo del cine, de la televisión y de las producciones audiográficas digitales, que son tres medios muy conocidos e históricamente jóvenes.

Porque, dentro del espectáculo en general, se podría suponer que todo comenzó cuando alguien tomó un dibujo, una fotografía o un muñeco entre las manos, lo movió para animarlo, y habló por el personaje o por los personajes que en él se representaban, hasta llegar a darles vida ante los espectadores. Incluso, se podría considerar también que esta *ventriloquia* es una manera de practicar la sonorización de voz, ya que ésta y el doblaje, también de voz, son dos de las muchas formas que existen de hablar por otros.

El inicio de la labor de reposición o de la sustitución de la voz, se puede colocar, dependiendo del criterio imperante, en cualquiera de las diferentes etapas y formas en las que ésta se ha manifestado desde antes del nacimiento del cinematógrafo. Y en el comienzo de éste, las manifestaciones precursoras del doblaje de voz tuvieron que ser unas tareas efímeras, por el simple hecho de que, aparte del fonógrafo de difícil sincronización y de discos que se dañaban pronto, la sonorización audiovisual y la de diálogos fueron retrasadas por la falta de otras formas de captura y de sincronización y luego, según parece, por el temor que tenían algunos productores de perder la universalidad de su mercado.

Al principio, el registro sonoro sólo contaba con unas primitivas grabaciones en fonógrafos de cilindros de cobre envueltos en película de cera o de estaño, cilindros que pronto se convirtieron en discos.

El fonógrafo fue un complemento del cine, nacido antes que el mismo cine, cuando aún no se tenían las otras clases de soportes tecnológicos que pudieran atrapar esas voces, esa música y esos efectos, para reproducirlos posteriormente en sincronía y sin tanto desgaste. Al final, se pudo lograr la captura del sonido, de la misma forma en la que el cine de Meliés había logrado antes atrapar y reproducir, en sus imágenes, una parte de la esencia y de la dinámica del teatro. El teatro, un espectáculo tan libre, tan orgánico, que aún en nuestros días continúa dificultando su aprisionamiento total y su automatización.



Salvador Nájar sobre el escenario del Hollywood Bowl, en California, EE. UU.

En cuanto al desarrollo del doblaje de voz, pensamos que debe verse como una creación colectiva y universal, tal como se gestó el fenómeno total de la cinematografía en general, ya que ambos avances surgieron en Europa, en Asia y en Norteamérica como dos logros progresivos, complementarios y simultáneos, basados en las buenas relaciones de mutua ayuda entre las naciones y los científicos de esa época. Para la mejor comprensión del fenómeno llamado doblaje de voz a otros idiomas, éste podría ser presentado como un avance compuesto, al menos, por cuatro pasos previos o etapas cinematográficas básicas:

1. La pre-sonorización, más conocida como *play-back*;
2. La reposición de canciones y diálogos con los mismos intérpretes;
3. El doblaje de sustitución del intérprete (establecido en 1928);
4. El doblaje de sustitución de canciones y diálogos en el mismo idioma; y,
5. El doblaje de sustitución del idioma (establecido en 1929).

Nótese que la postsincronización es tan sólo un *play back* al revés. Que entre las fases 3 y 5 se encuentra perdido el paso del *doblaje directo* durante el rodaje. Y que los avances número 4 y número 5, que ya no son de *reposición*, sino de *sustitución*, cuentan con la dualidad de poder ser realizados con la voz de los intérpretes originales o con otras voces suplentes. Una vez expuesto lo anterior, como una aclaración que se considera un punto pertinente para ampliar los elementos de juicio, se observarán las respuestas más generales y aceptadas para las preguntas de este segmento.

Dentro de los primeros usos documentados del doblaje de la voz, se encuentran: la técnica usada por el hindú Roy Pomeroy, para la Paramount; la del alemán Friedrich Zelnick, para la United Artists; el sistema Rhytmograph desarrollado en Alemania y el sistema Vivigraph de las películas re-vocalizadas de Edwin Hopkins. Ya para 1929 surge la aplicación práctica del doblaje de la voz como transferencia lingüística sincronizada. La idea de esta nueva forma de aprovechar el original doblaje de *sustitución* (ahora del idioma), es atribuida al belga Karol Jacob, tal como se verá más adelante, en el tema correspondiente.

El primer doblaje norteamericano de este tipo, se realizó del idioma inglés al alemán para la película *The Flyer*, en 1929. Existieron problemas con la industria alemana cuando se pretendió exhibir en Berlín la segunda película de Al Jolson, *La última canción (The singing fool, 1928)*, doblada al alemán, porque los germanos tenían la patente previa de un sistema sonoro basado en los mismos principios técnicos que sustentaban al sistema que usaban algunas productoras estadounidenses. Por eso surgió un pleito legal muy desgastante entre la empresa alemana y la demandada empresa de los Estados Unidos. Un conflicto del que también se informará en esta lectura, al hablar de la segunda guerra de patentes cinematográficas.

En lo que respecta a nuestro idioma, la primera película doblada al castellano que llegó a México fue *Broadway melody* (1929), seguida de *Río Rita (Luther Reed, 1929)*, y de otras, como *Shangai Lady*, dobladas en el mismo año. En cuanto al hecho de ubicar un origen más remoto para esta especialidad tan discreta y peculiar, en la historia del cine, y aún desde antes, existen varias acciones muy concretas y bien documentadas que se podrían tomar como el principio del doblaje de voz. Las diferencias en la elección dependen del criterio y de los parámetros que se apliquen al definir las bases de cada tipo de doblaje de la voz y los elementos que se piense que sean los mínimos requeridos para su identificación.



Julio Lucena

¿Para qué sirve el doblaje de voz?

En principio, se podrían simplificar las utilidades fundamentales de los dos tipos básicos del doblaje de voz, diciendo que, en su mismo idioma, es una corrección o un mejoramiento técnico de algunos de los problemas sonoros de la producción audiovisual o de sus participantes.

Realizar esta labor sobre otros idiomas, es una traducción fascinante, una grata manera de acceder a otras formas de conocimiento, de diversiones y espectáculo, ajena a las propias. Y que esto, en el mejor y más deseable de los casos, desarrolla la cultura general de cada país que recibe y traduce un material audiovisual extranjero.

Sin embargo, si se observa el asunto con mayor detenimiento, se encontrará que el doblaje a otros idiomas es un fenómeno multifacético y que en él se hallarán todos los aspectos simples y complejos, propios de cada civilización, ya que, igual que la traducción de libros (y debido al universo temático y de influencia que ambas formas de transferencia representan), el doblaje puede ser visto como un fenómeno artístico, ideológico, cultural, social, político, científico, histórico, comercial, religioso, lingüístico, laboral, entre otros.

A pesar de que el doblaje de voz a otros idiomas, es intrínsecamente anónimo casi en su totalidad, en México es una gran labor que, gracias a la calidad de sus realizadores, a nivel mundial ha llegado a alcanzar y a mantener -durante décadas- un prestigio único y estelar dentro de la especialidad y en nuestra lengua. Ha sido, asimismo, una gran industria que llenó páginas enteras de la historia económica, social y, sobre todo, ideológica de este y de otros países consumidores.

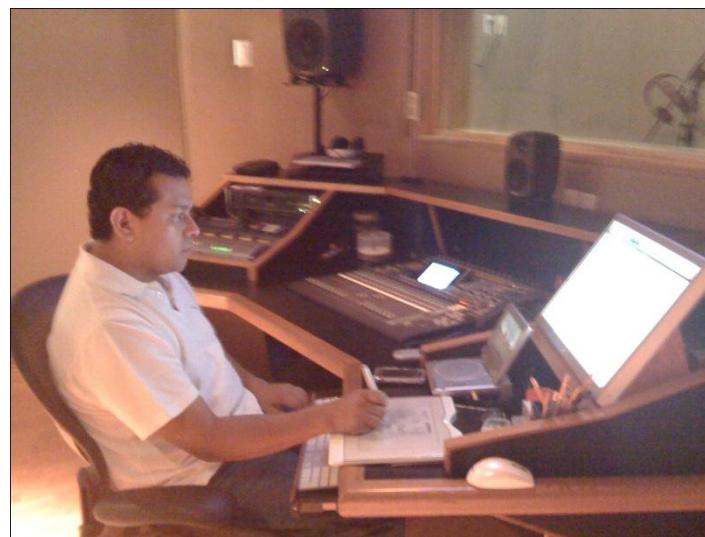
Aunque existen personas que, basados en las condiciones actuales del quasi monopolio cinematográfico norteamericano, opinan que existe una competencia desigual con las industrias del cine de cada país de habla hispana, además de una peligrosa transculturación, lo cierto es que esta labor ha servido a la nación productora que solicita el doblaje, para obtener más divisas por su comercialización, que aquellas que le ingresa al país doblista por el pago de la traducción sonora, una especialidad encumbrada desde 1929.



Fotografía de una de las primeras salas de grabación para el doblaje de voz.



Otro ejemplo de cabina y sistema de grabación posterior.



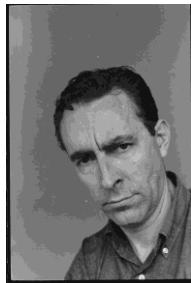
El ingeniero Emilio Ortega, en una cabina de grabación actual (2008), en *Look As Audio*.

Notas y referencias

1. Citado en: Josefina Vázquez de Knauth, 1973, p.10.
2. Alonso Martín, *Enciclopedia del Idioma*,... p. 1590.
3. Ana María Cardero, *Diccionario de Términos Cinematográficos usados en México*,p. 59.
4. *Diccionario Encyclopédico Gran Sopera*, p. 2865
5. Mendivil Iturrios, *El doblaje de voz...*, 1995, p. 63.
6. *Diccionario de la Lengua Española*, 2003.
7. Georges Sadoul, *El Cine, su Historia y su Técnica*, 1952, p. 204.
8. Álvaro Custodio, *Notas sobre el cine*, 1952, p. 54.
9. Ricardo Pablo Olivares, *El impacto del proyecto de...*, p. 148.
10. Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, p. 50.

Con material visual de Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, 10 vols. México, Eón-Voyeur, México, 2002-2003.

II. El doblaje de voz en la historia del cine



J. Lucena

¿Por qué el cine?

Debe quedar claro que, para hablar de la manifestación sonora de la actuación sincronizada, es conveniente, en principio, reconocer el hecho de que el primer usuario moderno de lo que hoy conocemos con el nombre de doblaje de voz, fue la cinematografía, desde sus más primitivas manifestaciones hasta la fecha. Por ello, para poder seguirle la pista al discreto y escurridizo doblaje fílmico de voz y antes de mencionar otros espléndidos medios que también lo utilizan, debemos buscar su rastro en la fascinante historia de lo que Eisenstein definió como una maravillosa variedad de arte que unifica a las bellas artes con la imagen y la palabra.

Por algo fue que, en París, en la década de los años veinte, el crítico italiano Ricciotto Canudo bautizó este fenómeno como el *séptimo arte*. Desde luego que nosotros destacaremos, principalmente, los aspectos auditivos de ese *séptimo arte*, puesto que es un hecho muy conocido que, insistimos, en la mayoría de lo que se dice o se comunica, solamente se pondera y se narra lo visual. Lo sonoro se da por sobreentendido, siguiendo tal vez el viejo axioma de que *una imagen dice más que mil palabras*.

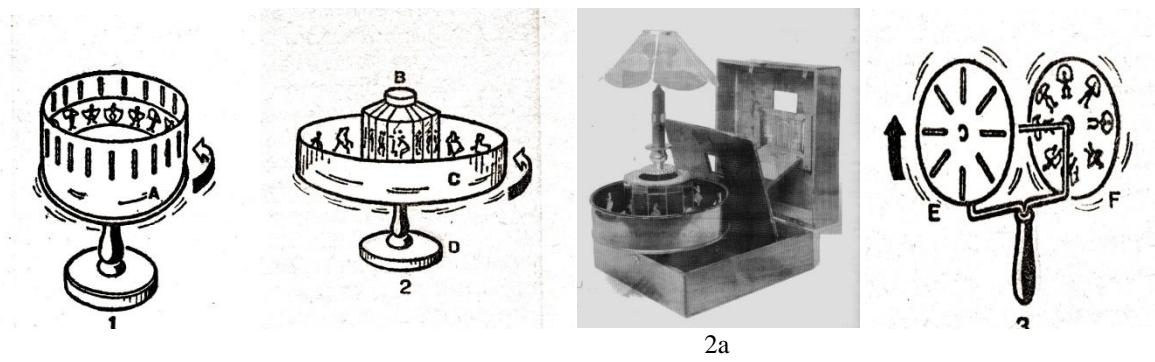
Iniciemos este breve análisis con las preguntas obligadas para cualquier teórico de la cinematografía: “¿Cuál es la naturaleza del cine? ¿Cuál es su relación con la realidad? ¿Cómo se vinculan la imagen y el sonido?” Y sigamos con la reformulación que hace J. Dudley Andrew (1) de una pregunta de Pudovkin: “¿El sonido sincrónico hará más real la imagen al espectador y por lo tanto aumentará la ilusión del film de ficción? ¿Es el sonido más real que la imagen porque es la reproducción de un hecho auditivo, mientras que una imagen es una representación en dos dimensiones de un hecho visual?”

A primera vista, parece que la respuesta más sencilla se daría borrando simplemente los signos de interrogación. Pero, antes de responder a las preguntas, afirmando o negando, busquemos mayores apoyos a nuestra respuesta, en el desarrollo de esta lectura. Por ejemplo, los espectadores frente a un aparato de televisión sin sonido, tratarán de suplir la sonoridad de las imágenes con sus expresiones en voz alta, porque quieren oír, *necesitan* oír, aunque lo que escuchen sean sus propias voces. En ese mismo y mudo aparato, los dramas silenciosos no commueven, ni asustan las películas de terror, acalladas sus voces, música y ruidos.

Mantengamos vivas estas ideas, porque el tema que estamos tratando no se refiere a la *imagen que dice*, sino a las *más que mil palabras*, que casi siempre le acompañan y que muy pocas veces se mencionan. Es tal su importancia que, inclusive, se puede afirmar que para manifestar nuestra realidad interna y nuestros sueños, igualmente necesitamos hablar de voces y de sonidos. Solamente hay que recordar las narraciones similares a ésta: "Cuando, muy sereno por fuera, la vi partir, todo mi ser gritaba desesperado: ¡Que no se vaya...! ¡¡Por piedad...que no me deje!!... pero... no le dije nada". O parecidas a esta otra: "...En mi sueño, mientras bailábamos al compás de un vals, y los demás reían, gritando: ¡Feliz año nuevooo!, tú me decías, con melodiosa voz... ¡te amo!".

Adam Schaff (2), lo escribe así: "El proceso del pensamiento aparece siempre en una forma verbal; dicho más estrictamente, siempre es lingüístico. No es cierto que experimentemos independientemente una proposición como nuestro pensamiento acerca de algo, y unos procesos de lenguaje en el sentido de comprender las palabras adecuadas y sus combinaciones. Ni es cierto que al pensamiento se una después su expresión lingüística. Una oración no es expresión de ningún pensamiento ni proposición, porque no es posible una situación en la que se produzca primero un pensamiento, o una proposición sin palabras (ni aun mentalmente), y después se le unan las palabras que lo expresan". Y, más adelante, nos confirma que: "los hechos revelan que el lenguaje está conectado con la realidad por la relación de reflexión, entendida en el sentido especial de la palabra, aunque al mismo tiempo el lenguaje desempeña un papel activo moldeando nuestra cognición y nuestra imagen del mundo. La realidad moldea el lenguaje, que a su vez moldea nuestra imagen de la realidad". Una realidad que se reinventa por la ficción de un juego-ciencia llamado cine.

Sin abundar en los significativos avances científicos previos a los que vamos a mencionar y que corresponden al siglo XIX, diremos que, después de estudiar dichas ingeniosas y sorprendentes creaciones heredadas de la antigüedad, los hombres de ciencia idearon una serie de aparatos que, en un principio, sólo sirvieron de atracciones de feria o de juguetes poco comunes. Así fue como, en 1825, surgió el *Taumátrópico* de Fitton y del doctor Paris, que era un simple disco de cartón que lleva en su recto y en su verso dos dibujos que se superponen para nuestro ojo cuando se les hace girar rápidamente y, cinco años después, en 1830, se conoció otro disco. Éste era dentado y se observaba a través de un espejo. Llevó por nombre la *Rueda de Faraday*. La física recreativa creó también otros *juguetes* científicos. Por ejemplo, los llamados *fenaquistoscopio* (1833), *zoótropo* (1834), *praxinoscopio* (1877), el popular *estroboscopio* y otros más con ese tipo de nombres.



1. Zoótropo 2. Praxinoscopio (2a. Praxinoscopio con estuche) 3. Fenakistoscopio

Sus funciones eran muy similares, pero cada nuevo aparato de esos superaba al anterior. Ellos dieron base a los *dibujos animados* que reproducían en sus incansables giros una acción insistente en forma mecánica, un movimiento en extremo simple y repetido: un *loop* o giro sin fin. En cuanto al aspecto de la impresión de las imágenes, ya desde el inicio del Renacimiento, los pintores de bodegones, de paisajes y de retratos, comenzaron a verse desplazados, en ese orden, por la fotografía, aquel descubrimiento que, después de muchas horas de exposición –todavía catorce, en 1823–, fijaba las imágenes de las cámaras negras, que también los pintores llegaron a utilizar para perfeccionar sus obras pictóricas.

En 1839, los primeros *daguerrotipos* disminuyeron ese tiempo de exposición a menos de una hora. El procedimiento del *colodión húmedo* (1851) lo redujo a sólo unos segundos y, finalmente, la *gelatina de bromuro de plata* (1880), aún en uso el día de hoy, permitió las instantáneas en una centésima y hasta en una milésima de segundo. Además de que, hacia 1889, el vidrio frágil de los clichés fue suplido por las películas ligeras y elásticas de celuloide transparente. Gracias a esto, los dibujos animados se vieron compitiendo con las fotografías vistas en serie, cuya sucesión rítmica, por el efecto conocido como *persistencia retiniana*, daba forma, a partir de 1851, a las primeras *fotografías animadas* de Claudet, de Duboscq, de Herschel, de Wheatstone, de Wenham, de Seguin, y de muchos otros.

El fenómeno de la persistencia retiniana fue descubierto desde el año 130, por Ptolomeo de Alejandría y reexperimentado por el físico inglés Newton, hacia 1680, observando el sol mediante un espejo que de pronto apartaba de sus ojos y se encerraba para quedar en la oscuridad mientras sus ojos aún mantenían la imagen del sol.

Joseph Plateau, a pesar del lamentable percance que llegó a sufrir por sus experimentos de mirar directamente al sol por largos períodos, para comprobar ese mismo efecto en la retina ocular (3), realizó otros experimentos encaminados a descubrir el principio de la integración y la desintegración del movimiento, partiendo de una serie de imágenes fijas.

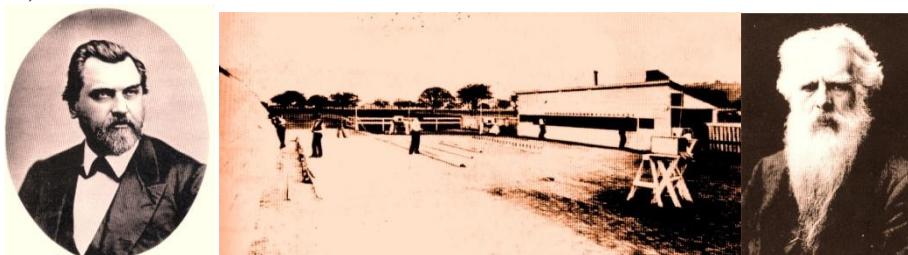
Así, poco a poco, se fueron estableciendo las actuales 24 imágenes por segundo que se requieren tomar y reproducir en una película sonora de 35mm para capturar y mostrar el movimiento real, junto con el sonido de ese mismo segundo en un aparato moderno de cinematografía. Estas imágenes, en el cine mudo comenzaron siendo, de preferencia, 15 o 16 por segundo. Aquí, estamos obligados tomar en cuenta las variaciones del ritmo que los operadores le imprimían a las respectivas manivelas de sus aparatos, tanto en la *toma* de las *vistas*, como en la proyección.

En 1868, el astrónomo francés Jules Janssen (1824-1907) -pionero de la astrofísica solar que, en forma compartida con Lockyer, descubrió el helio-, en 1876 inventó un *revólver astronómico*, aparato usado para impresionar las fases sucesivas del paso de Venus por el Sol. Al año siguiente se dan a conocer el fonógrafo y el micrófono, atribuidos al implacable y discutido empresario que dirigía una especie de *fábrica de descubrimientos y creatividad*; un personaje que fue más conocido como *el Hombre de las Patentes* o *el Brujo de Menlo Park*: Thomas Alva Edison.



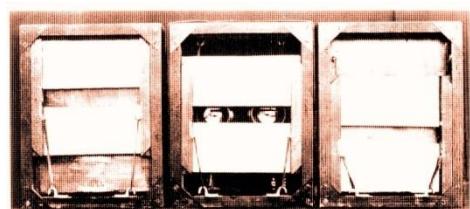
Edison y su grupo de colaboradores.

Ya para 1878, surge aquella famosa serie fotográfica que aclara la conocida apuesta de veinticinco mil dólares, hecha entre dos criadores de caballos. Uno de ellos era Leland Stanford, magnate de los ferrocarriles, multimillonario y gobernador de California, en los Estados Unidos de Norteamérica. Stanford sostenía ante su opositor que, en cierto momento del galope de cualquier caballo, éste se convierte en un verdadero Pegaso, y que queda *volando* en el aire, sin que ninguna de sus cuatro patas toque el suelo. Para probar lo dicho, no reparó en gastos y financió los experimentos del ahora tan famoso fotógrafo inglés Eadweard Muybridge (seudónimo de Edward James Muggeridge) (1830-1904), para que colocara doce cámaras oscuras equidistantes en una pista especial que él mandó construir en Palo Alto, California.

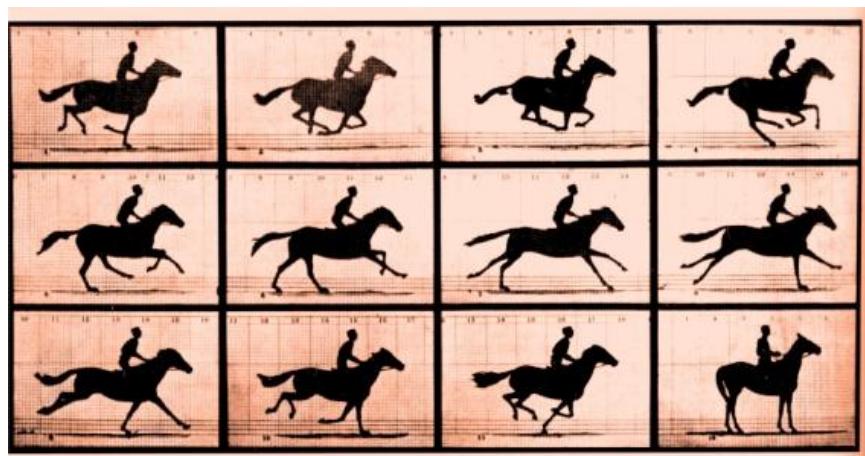


Leland Stanford, la famosa pista de Palo Alto, California, y E. Muybridge.

Las cámaras, colocadas a distancias regulares, estaban provistas con un ingenioso mecanismo de finos cables que el caballo iría rompiendo a su paso para, en rápida secuencia, activar con ellos los disparos consecutivos de las doce cámaras. El experimento costó entre cuarenta y cincuenta mil dólares. Fue más caro que los veinticinco mil dólares de la apuesta que Stanford ganó, pero así nació la serie fotográfica más comentada de entonces.



Obturadores utilizados en la toma sincronizada de la carrera del caballo.

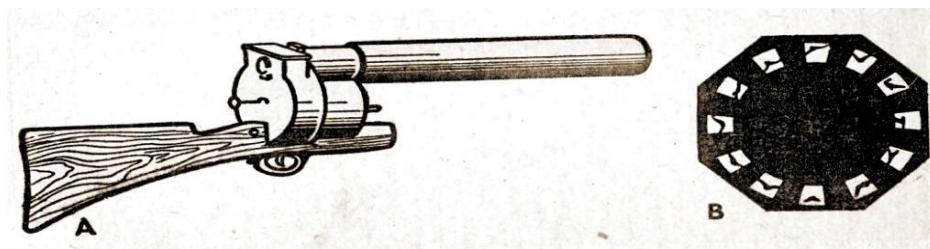


En la tercera fotografía de esta serie, se aprecia que ninguna de las patas toca el suelo.

Y, como esa secuencia fotográfica resultó un genial estudio del movimiento, Muybridge, interesado en ese tema tan en boga entre los científicos de la época, colocó enseguida 24 cámaras y comenzó a fotografiar de la misma forma a otros animales y luego a personas, para comparar los diferentes movimientos. Después viajó a muchas ciudades importantes mostrando sus secuencias fotográficas. En uno de esos viajes conoció al médico y fisiólogo francés Ètienne Jules Marey (1830-1904), quien generalizó los métodos gráficos en fisiología al publicar sus estudios en un libro titulado *Mecanismo animal*.

En 1882, Marey creó un disparador que permitía a la cámara tomar doce fotografías en una placa. Con esta *primera cámara cinematográfica* capturó el movimiento de una bandada de pájaros en pleno vuelo. Ese *fusil fotográfico* del sabio francés Marey, mejoraba el *revólver astronómico* de su coterráneo antes mencionado, el astrónomo Janssen, quien será, precisamente, uno de los dos primeros personajes cuya imagen filmada sería usada para una de las primeras manifestaciones francesas del *vocear en vivo*. Su conversación con el señor Lagrange, el alcalde de Neuville, documentalmente, pudo haber sido la imagen inaugural del oficio de *vocear las vistas*, en el doblaje cinematográfico primitivo.

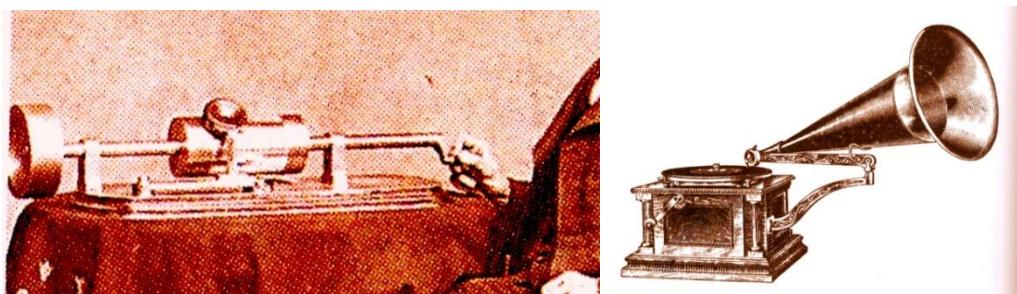
Pero no adelantemos los temas, ya que antes es preciso hacer una síntesis de los antecedentes de la amplificación electrónica del sonido cinematográfico.



A=Fusil fotográfico o cronofotógrafo. B= Rueda de fotografías tomadas consecutivamente.

Edison, su cine sonoro y el kinetoscopio (1889)

Thomas Alva Edison (1847-1931), un influyente personaje que no pudo asistir a la escuela, un autodidacta o *self made man*, creador de encendidas polémicas, (4) se interesaba vivamente por las teorías de las ondas producidas por la voz humana, concluyendo que los diafragmas podían ser excitados por las vibraciones sonoras de la voz. Y fue así que, según se sabe, en 1877, en su laboratorio surgió la idea de su primer fonógrafo, un aparato mecánico que grababa el sonido en un cilindro de cobre envuelto en película de cera o de estaño. Este aparato fue posteriormente mejorado con los discos fonográficos de caucho rígido.



En 1888, Edison consiguió algunas de las famosas fotos de Eadweard Muybridge y se las mostró a su joven asistente William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935). Después, Edison y Dickson conocieron a Marey en Europa y éste accedió a mostrarles el aparato proyector que el mismo Marey había inventado para exhibir las fotos de una larga tira de película que pasaba irregularmente dando saltos a través de la lente del proyector.

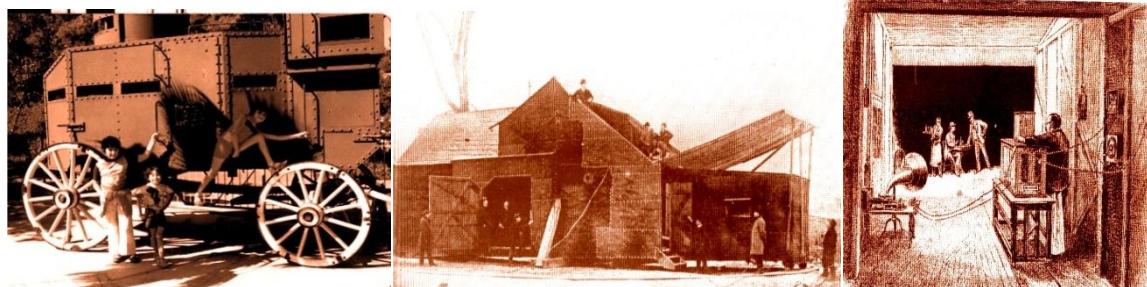
Ya de vuelta en Norteamérica, Dickson ideó la perforación en los extremos de la tira fotográfica y el sistema de engranajes que lograba que la cinta no se moviera ni saltara al ser proyectada (aunque la perforación ya había sido empleada desde antes en Inglaterra y Francia, por Leprince, Friese Green y Emilio Reynaud). Luego, con el fin de ponerle imágenes al fonógrafo, éste fue combinado con el proyector y con la novedosa cinta de celuloide (5) de 35 milímetros, ya perforada para su arrastre, que entonces les surtía la casa Eastman de Rochester. Así se logró que en los laboratorios de Thomas Alva Edison, desde el 6 de octubre de 1889, W. K. L. Dickson, el asistente de Edison, experimentara la proyección de una película con el kinetógrafo (*kinetograph*), un aparato de *proyectar vistas* que, acompañado del *fonógrafo*, se convertía en cine sonoro. (6)

Pero, pensando en hacer un mejor negocio, Edison no quiso seguir exhibiendo ante grupos sus *vistas dinámicas* y sonoras, de unos cuantos metros de longitud, sino que ordenó que unieran los dos extremos de cada una de ellas y las introdujeran como bandas sin fin en unas cajas o máquinas tragamonedas llamadas *kinetoscopios* de un modo general, aunque, ya con sonido, su nombre más apropiado era *kinetófonos*. Cada aparato individual tenía su visor de vidrio de aumento. Los kinetoscopios salieron al mercado en 1893. (7)



El *Kinetoscopio* con auriculares (*Kinotófono*) y su interior.

Pocos meses después nacería el primer estudio de cine de los Estados Unidos, el *Teatro Kinetográfico*, de Edison, popularmente conocido como *Black Maria*, por su parecido con los coches negros y con forma de caja de zapatos, que transportaban a los presos de entonces. Esos coches eran llamados así, *Black Maria*, expresión de origen aún discutido y que puede referirse a una temeraria negra llamada María o a una yegua de carreras con ese nombre, *Black Maria*. El *Teatro Kinetográfico*, de aproximadamente 16 y medio metros de largo por 3 metros de ancho, también construido por Dickson bajo las órdenes de Edison, (8) se ubicó en West Orange, estado de New Jersey, en el mes de febrero de 1894.



El transporte para presos y el *Teatro Kinetográfico*, ambos llamado *Black Maria*, por su parecido. Todo el *Teatro Kinetográfico*, giraba sobre su propio eje central, para seguir la luz del sol. Aquí vemos igualmente el escenario y la luz solar bajo el techo levantado.

A los pocos meses, el invento del kinetoscopio fue mejorado con su par de *trompetillas* (auriculares) para escuchar el sonido. Ya hemos dicho que estos primeros aparatos comerciales de cine con disco sonoro se llamaron *kinetófonos*. La gente del laboratorio de Edison mostró muchas otras agudezas, todas firmadas por su empleador y jefe. Una de ellas fue el hacer públicas las observaciones, en 1880, de las pequeñas manchas ahumadas o quemaduras, observadas en el vidrio, por dentro de esas mismas bombillas o lámparas incandescentes, después de encender el filamento y acercarle una pequeña placa metálica electrificada. (9)

Este detalle, casi insignificante para la gente común, no lo era para los científicos, que llamaron a ese fenómeno el *efecto Edison*, y que convirtieron en principio y base de un posterior e increíble desarrollo tecnológico. ¡Se había descubierto la emisión electrónica en un filamento caliente! Pero no se podía explicar entonces porque la teoría electrónica aún era desconocida.

El físico Thompson demostró, en 1899, que el *efecto Edison* era el resultado de los electrones desprendidos del filamento incandescente, y que viajan a la pequeña placa por ser ésta el elemento positivo. Un par de años después, otro físico, Richardson, explicaba la causa por la cual los cuerpos incandescentes liberan electrones: *Todo cuerpo caliente emite electrones*, concluyó. (10) El profesor inglés John Ambrose Fleming (1849-1945) descubrió la válvula termoiónica o *diodo* (de dos electrodos) de 1904, que lleva su nombre y cuya principal característica es la de mostrar una conductibilidad en un solo sentido, del filamento a la placa, cuando ésta se encuentra electrificada positivamente. Se llama válvula por su conducción en ese sentido y nunca en el contrario. El diodo ha sido utilizado en todos los aparatos electrónicos para rectificar la corriente alterna de la red y, ya rectificada, alimentar con ella los electrodos de las válvulas que llevan los aparatos electrónicos.

El diodo fue un genial descubrimiento, luego mejorado en forma notable por Lee de Forest (1873-1961), quien interpuso una rejilla metálica entre el filamento y la placa, y cuya función puede compararse con la llave de paso de una tubería o grifo de agua. Esa válvula *triodo* (de tres electrodos) de 1906, también fue conocida como *audión*, y ha servido como detector y rectificador, oscilador y amplificador de corrientes eléctricas. Gracias al *audión*, nacieron la radio, el cine sonorizado electrónicamente y la televisión. Y por él, estos medios de comunicación masiva alcanzaron las metas que todos conocemos.

Desde los últimos años del siglo XIX se experimentó mucho en el área de la radiodifusión, casi tanto como se experimentaba para hallar la forma de crear la imagen con sonido propio, lo que hoy conocemos como cine *sonoro*. Todavía en el inicio del siglo siguiente, el 12 de septiembre de 1902, León Gaumont, quien presentaba ante la Sociedad Francesa de Fotografía su primer *retrato parlante*, comentaba: *Entrevéo un éxito formidable si se consigue llegar a la reproducción perfecta de la voz amplificada.* (11)

Por otra parte y después de casi seis años de experimentaciones y mejoras, Lee de Forest decidió presentar su válvula triodo a los técnicos de la Western Electric. Realizó la demostración el día 31 de octubre de 1912. Su éxito fue total y, para la primavera siguiente, por recomendación del doctor Harold D. Arnold, la gran empresa le compró a De Forest los derechos para explotar el *audión*.

El doctor Arnold mejoró el invento al usar, en vez del gas en el interior de la válvula, el vacío absoluto, que purificaba las corrientes electrónicas. Con eso, pudo aumentar hasta 130 veces el poder amplificador del sonido. (12)

En 1917, un gran amigo de Lee de Forest, el ingeniero Theodore W. Casee, se apoyó en el *audión* para inventar, junto con otro ingeniero, llamado E. Y. Sponable, la primera célula fotoeléctrica conocida: la célula *talofide*, obtenida con un sulfito de talio.

La célula fotoeléctrica es una especie de *ojo eléctrico* de muy alta fidelidad, dispuesta en forma de placa y parecida a una ampolla de vidrio, en cuyo interior se encuentra una sustancia capaz de liberar partículas eléctricas, llamadas electrones, cuando es alcanzada por rayos de luz. A su vez, Lee de Forest utilizó el descubrimiento de la célula talofide para concretar su célebre invento llamado *fonofilm*, creación que dio la base universal del cine electrónicamente sonoro. (13). Ni el mismo De Forest pudo imaginar las increíbles consecuencias de sus inventos para los medios de difusión masiva, como son la radio, el cine sonoro y la televisión.

Esos fueron los principios importantes de la amplificación electrónica de los sonidos y, para seguir con nuestro tema, también de las voces en el cinematógrafo. La palabra *cinematógrafo* es la traducción al idioma español de la palabra francesa *cinematographe*, originalmente creada por el galo León Bouly para aplicársela al aparato inventado por él. Se trataba de una máquina que tomaba y reproducía *vistas* fijas y que Bouly registró el día 12 de febrero de 1892. (14) Ese nombre, cinematógrafo, luego se extendería hasta las máquinas de tomar *vistas* en movimiento y adquiriría el apócope de *cine*. Se les llamaba *vistas* –del francés *vue*- a las primeras películas del cine, por su carencia de argumento y porque mostraban escenas parecidas a las pinturas o grabados inspirados en la naturaleza. Esas *vistas*, eran sólo cintas de fotografía mejorada que *le daban una ojeada a la realidad exterior*. (15)

Ahora, digamos algo más acerca de los kinetoscopios sonoros de Edison, llamados kinetófonos que, como se sabe, eran unas grandes cajas que albergaban en su interior una cinta sin fin de película perforada. Cada cinta contaba con una longitud que apenas rebasaba los 15 metros - $50 \text{ pies} \times (30.48 \text{ cm}/1 \text{ pie}) = 1524 \text{ cm}$.

La película se desplazaba sobre un obturador. Al insertar una moneda en esa máquina, el observador podía espiar a través de un mirador en forma de anteojos con vidrio de aumento, para ver desfilar ante sí las imágenes en movimiento, mientras escuchaba música, voces, cantos y sonidos ambientales desde un fonógrafo integrado. Don Luis G. Urbina, considerado el primer comentarista y crítico cinematográfico de México, ilustrará mejor esta información, con la autoridad de sus detallados comentarios pioneros de 1896:

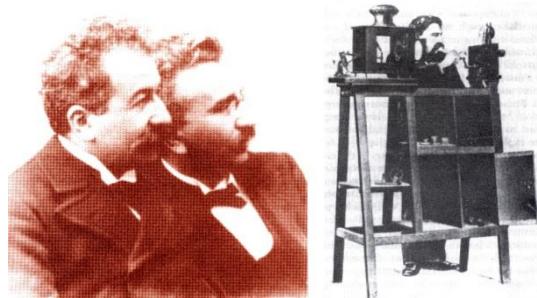


Luis G. Urbina

“Y por eso es que (la muchacha exigente y visionaria) corre al kinetoscopio (sic) y se asoma por los lentes del aparato que parecen dos ojos fulgurantes y toma las trompetillas del fonógrafo y ve y oye, y sueña a su sabor y se regocija. Dentro de la caja de madera sí está la vida, rápida, eléctrica, que brilla y se apaga en un instante, que pasa ante la mirada como un bólido por el cielo; se escucha una extraña música de banjos y al mismo tiempo aparece en un fondo negro como el de las magias de un prestidigitador, una mujer del Oriente, una bayadera (del francés *bayadère*, bailarina y cantante de la India: N. del A.) que baila, que se agita, que gira en vértigos, golpea el suelo con el pie y levanta un rumor, mueve las caderas en frenéticos arrebatos y se oye crujir (sic) la tela de su traje; abre los labios y se perciben sus suspiros; algunas voces remotas acompañan a la dama extravagante cantando melancólicamente. Unos cuantos segundos dura la aparición, y de nuevo se asoma la incansable visionaria para ver y oír el vals de la Serpentina o el bolero de la Sevillana...” (16)

Las cajas del ingenioso *kinetoscopio* y del *kinetófono* de Edison tuvieron tanta demanda que su inventor, como ya comentamos, abandonó los ensayos del cine hablado para dedicarse a comercializarlos mundialmente a partir de 1894, en vez de seguir proyectando en público esas *vistas sonorizadas* desde 1889, con los personajes de tamaño real sobre una pantalla. El primer kinetoscopio llegó a México en enero de 1895.

Presentación al público del cinematógrafo Lumière



Louis y Auguste Lumière y un proyector de *vistas* con manivela.

En Francia, ya desde 1894 y partiendo del kinetoscopio de Edison, un par de hermanos habría mostrado su invento en foros científicos y, a finales de 1895, entre tantas manifestaciones similares aparecidas en todo el orbe, las novedosas *tomas de vistas fijas*, tuvieron un heredero destacado: el cinematógrafo francés, un aparato inventado por Louis y Auguste Lumière, quienes, junto con su padre, dirigían una empresa de productos fotográficos, en Lyon.

El invento sintético del cinematógrafo es una fusión de otros inventos sensacionales en óptica, mecánica, acústica, electricidad y fotografía, incrementado además con los avances del drama, el periodismo, la literatura y la historia, entre muchas otras disciplinas y técnicas unidas. Es por ello que se le llega a conceder un séptimo lugar entre las artes. Aunque, por otro lado, no existe la unificación de todas las naciones del mundo con respecto al crédito de los hermanos Lumière por la invención del cine.

Alemania le atribuye el título a Max Skladanowsky, el inventor del Bioskopio; para Italia, el creador es Filomeno Alberini; mientras que Inglaterra le atribuye ese honor a Birt Acres y los Estados Unidos al *hombre de las patentes*, Edison. (17) Lógicamente, para nacer y alcanzar el nivel que le conocemos ahora, el cine requirió de muchos años de elaboración y de la genialidad de innumerables cerebros en el mundo entero.

Hace casi seis décadas, en 1951, el cine, para no desaparecer, creó los telefilmes y se dejó engullir por la televisión, hasta llegar a convertirse en su alimento primordial e imprescindible, en su mejor proveedor. Hoy, la televisión está siendo aspirada a su vez por el medio totalizador de la red. Pero ahora, las mismas imágenes del televisor y de la computadora u ordenador aspiran a convertirse en cine, al agrandar más y más sus pantallas, mientras que en las filmaciones ya se están utilizando los adelantos del video y de la computación para continuar el desarrollo de la vieja cinematografía.

Ahora, volviendo a los inicios del cine, seremos testigos de la necesidad vital, universal e instintiva del sonido en él. Como muestra, leamos primero lo que opinaba del cine mudo el gran escritor ruso Máximo Gorki, en su reseña del programa de Lumière del 4 de julio de 1896:

“...Y todo en un extraño silencio donde no se escucha ningún rumor de ruedas, ni sonidos de pasos o conversación. Nada, ni una sola nota de la complicada sinfonía que siempre acompaña los movimientos de la gente. Sin ruido, el follaje gris ceniza de los árboles es agitado por el viento, y las siluetas grises de las personas, como si estuvieran condenadas al silencio eterno y hubieran sido castigadas cruelmente al ser privadas de todos los colores de la vida, se deslizan en silencio por el suelo gris... Sus risas son silenciosas... vida gris, silenciosa, helada y triste... les quita el don de la palabra y convierte todos los pigmentos de la tierra y el cielo en un monótono gris...”

Gorki, como muchos otros intelectuales de su época, no estaba muy convencido de que aquel invento fuera a ser utilizado en favor de la cultura universal. Pero, a pesar de eso, manifestaba una tenue esperanza:

“No veo todavía la importancia científica de la invención de Lumière, pero, sin duda, la tiene y probablemente podría ser aplicada a los fines generales de la ciencia, o sea, a mejorar la vida del hombre y desarrollar su mente...”

Pero la agudeza del pensamiento del genio, lo condujo a vaticinar, desde esa temprana fecha de 1896, el pobre y lamentable futuro del uso erótico, simplón y excesivamente comercial de este magnífico adelanto:

“Estoy convencido de que pronto estas películas serán reemplazadas por otras de género más conveniente, al tono general del Concert Parisien. Por ejemplo, mostrarán una titulada: “Cómo se desviste ella”, o “Madame en su baño”, o “Una mujer con medias”... Sí, sin duda, ésta es la forma en que será hecho...” (18)

En México, en tiempo idéntico, tampoco pasó inadvertida la carencia de sonido y de color en el inicio del cinematógrafo. El mismo año en el que Gorki escribió lo anterior, 1896, alguien ya recordado antes en este texto, el poeta Luis G. Urbina, escribía también lo siguiente:

“...A este nuevo aparato que trata, como sus rivales, de entretenernos con la reproducción de la vida, le falta algo también (como al kinetoscopio de Edison): le falta el color. Quizá con el tiempo adquiera el sonido. En su mano está adquirirlo: puede tratar amistad con el fonógrafo y pedirle auxilio...”. (19)

El sonido ya se había logrado desde 1889. Pero, el problema central, la dificultad mayor que existió, era que no se podía obtener la perfecta sincronización del cinematógrafo con el fonógrafo. Hasta que, finalmente, los empleados de Edison lograron hacerlo. Todavía en 1913, a pesar del *cine parlante* y de que ya se coloreaban las películas, se insistía con vehemencia en marcar las dos carencias vitales del cinematógrafo. Antonio Zozaya escribía opiniones similares a las de Gorki:

“Vivimos en otra vida, ¿Pero qué vida es la que simboliza el cinematógrafo? Ante todo, es una vida sorda; en su espectáculo favorito nada tiene que hacer la armonía, apenas si las notas desafinadas de un piano desvencijado rompen de vez en cuando el silencio, subrayado por el ruido monótono de la máquina de proyección. (...) Ante este espectáculo simiesco, propio de sordomudos, se pregunta el que por primera vez lo presencia, si la naturaleza ha cambiado sus leyes y los seres humanos renunciaron al don del lenguaje y al sentimiento de la armonía que le distinguen del irracional.

Otra vida... Pero esta vida es tétrica. Desterrado el sonido, la proyección ahuyenta el color, nos muestra a la naturaleza de luto: bosques, montañas, monumentos, edificios, ríos, llanuras, son negros, como si una catástrofe apocalíptica hubiera destruido los matices del iris y quitado a la luz sus virtudes químicas y radiantes.” (20)

Y precisamente fue por la muy notoria falta de *vida* en el cinematógrafo, simbolizada en el sonido y el color, por lo que los filmes, ingeniosamente y desde el principio, se comenzaron a *colorear* a mano, pacientemente, por el prodigioso Georges Méliès (1861-1938). Una forma seguida y mejorada después por otros. Fue también por esa misma razón que el cine casi siempre contó con sonidos, aun sin los medios técnicos para su registro y reproducción sincronizada. Como ya se sabe, en varios países hubo manifestaciones de lo que hoy llamamos cine.



Georges Méliès (1861-1938).

Tan sólo en el año de 1895, se hizo realidad, primero en Estados Unidos (Le Roy, en febrero; Latham y sus hijos, en mayo; Armat y Jenkins, en septiembre), luego en Alemania (Anschütz, en septiembre; Skladonowski, en octubre). (21). Pero ninguna de esas pruebas tuvo tanto éxito ni fue tan famosa como la de Francia, la última de ese año, una muestra espectacular, realizada a partir de nuestro tradicional *día de los inocentes*: el 28 de diciembre, de 1895, en el sótano del *Grand Café*, del bulevar de los Capuchinos, número 14, en París.

El aparato mostrado, el *Cinematógrafo Lumière*, fungía igualmente como cámara, proyector e impresora. “Se componía de un mecanismo encerrado en una caja provista de varios objetivos y de dos cajas para material, una para película virgen y otra para película ya impresa, más un pie rígido, constituido por una plataforma vertical en la que se fijaba el aparato”. (22)

La entrada a las exhibiciones iniciales de esta maravilla empezó costando un franco por persona y luego el precio ascendió hasta llegar a 33 por persona en cada función, cuya duración era de aproximadamente media hora. Fueron 35 las primeras personas afortunadas que pudieron ser testigos de la novedosa exhibición de aquellos 10 primeros cortos o películas que medían entre 15 y 17 metros de longitud cada una. El día de hoy todavía se pueden ver algunas de ellas, gracias a la magia de la *Internet*, en el portal *YouTube.com*.

Los temas de las primeras series de *vistas* filmadas se refieren a asuntos tan cotidianos como la salida de los obreros de los talleres Lumière, en Lyón, la llegada de un tren, un juego de naipes, la demolición de una pared o muro, que, al exhibirse la película al revés, parece que la pared se reconstruye sola saliendo de una nube de polvo. Están también las escenas del desayuno o papilla de un bebé, unos herreros trabajando, una pecera que agita un bebé, una pelea de niños, los bañistas en el mar, una quema de maleza, la salida de un carro de bomberos, un incendio, un jardinero regando el jardín y otras escenas por el estilo. (23)

Se debe aclarar que en ese tiempo no existían los títulos fijos en español. Ya fuera porque se traducían libremente o con cierta malicia de parte de los exhibidores para simular, al cambiarles de nombre, que no eran una repetición, sino que se trataba de otros *estrenos*. Lo mismo afectaban los diferentes títulos que cada periodista les daba, según su percepción de cada tema o anécdota simple que narraba el pequeño filme. Pero, sin importar sus títulos, todas eran acompañadas por la música gangosa que salía de otro aparato genial y *moderno* de entonces: el fonógrafo y, con más frecuencia de lo imaginado, por ruidos y voces desde atrás de la pantalla.

Rastreando los orígenes del doblaje de voz en el cinematógrafo, encontramos que ya desde el inicio de aquella primera época del cine sin sonido, existía algo similar en él, algo que aún no podía ser capturado. Confirmado por Emanuil Sosnovski (24), Georges Sadoul nos proporciona una cita documental muy precisa sobre esos principios de la sonorización - tan exigida por el espectáculo nuevo-, cuando afirma que Louis Lumière se convirtió en el primer operador de noticieros, al momento de filmar el desembarco de los miembros del Congreso de Fotografía, en el puerto de Neuville-sur-Saône, en el mes de junio de 1895.

La corta cinta, cuyo título fue precisamente *El desembarco de los congresistas* (*Le débarquement des congressistes*), junto con una conversación del astrónomo Janssen con el señor Lagrange, alcalde de Neuville, se les proyectó 24 horas después y, durante la proyección, “*Lagrange, escondido detrás de la pantalla, repitió sus propias palabras*” en lo que pudo haber sido, según Sadoul, “*el primer e ingenuo ensayo de cine hablado*”. (25)

Esta cita coloca a la sonorización de voz o cine *parlante* francés, en junio de 1895, seis meses *antes* de la primera función para el público, en diciembre. Aunque es de dudarse que fuera el *primer e ingenuo ensayo de cine hablado*, porque, desde antes de esos días, ya había muchas personas experimentando con el cine, en varios países. Además de que la mayoría de los *cineastas*, de entonces, de siempre y en todas partes del mundo, al igual que lo hicieron en Francia Lumière y Méliès en ese tiempo, y como se hizo también en México al arribo del cinematógrafo, idearon sus propias e ingeniosas formas para sonorizar los filmes haciendo que algunas personas (o actores) hablaran escondidos detrás de las pantallas. (26)

La acción del alcalde de Neuville, narrada en el texto anterior, ya se puede identificar ahora, técnicamente, como una moderna *reposición de diálogos* o *post sincronización*, que, como sabemos, es una forma en la que el personaje filmado repite sus propios diálogos, en una tarea de post producción que, debido al uso y a la costumbre, comúnmente también es aceptada como doblaje de voz.

Por otra parte, no es difícil imaginar que, en el caso de Francia, el alcalde pudiera haber estado acompañado de otra persona, escondida junto a él, que le contestara -y que no sería el astrónomo Janssen- o que, los días en que los compromisos del importante y animoso alcalde le impidieran asistir a otra función, alguien más tomara su lugar y repitiera sus palabras, desde luego, tratando de imitar su voz, por ser conocida allí.

Ese talentoso desconocido que podría haber suplido la voz de uno u otro personaje, ese actor, tan anónimo como el doblaje mismo, históricamente, tuvo que haber sido una de las primeras voces *suplentes del cine parlante*, uno más de los desconocidos iniciadores del *voceo* o doblaje薄膜ico universal.

Pero, ya aceptada la post sincronización como una forma de doblaje, y si, con cierta ansiedad y ligereza de nuestra parte, nos basáramos sólo en este documento y en ese país, el alcalde de Neuville, el señor Lagrange, resultaría ser el primer *actor voceador* del cine francés, en su versión de reposición de diálogos. De la misma forma circunstancial y política en que, para el investigador Alfredo Naime, don Porfirio Díaz resultó ser el primer *actor* de la cinematografía en México, como lo veremos a continuación. (27)



Llegada del cine mudo a México

“(Con el cine) el buen gusto se hunde como un náufrago en un mar de tontería humana. Voces femeninas, veladas y puras, le cantan a manera de responso:

*Vamos al Cine, mamá,
mamá...matógrafo,
que eso de la oscuridá
me gusta una atrocidá.” (28)*

Como ya sabemos, en Francia, Louis y Auguste Lumière entrenaron y habilitaron a una gran cantidad de operadores para que fueran a mostrar su novedosa creación en las ciudades más importantes de todo el mundo y, a excepción de Félix Mesguich cuando entró al terreno de Edison, ninguno de ellos tuvo problemas. En todas partes fueron bien recibidos.

Gracias a esos fraternales emisarios, el cinematógrafo triunfó en Calcuta, Moscú, Londres, Bruselas, Tokio, San Petersburgo, Madrid, Viena, Berlín, Estocolmo, Nueva York y, por supuesto, en la capital de México. En agosto de 1896 arribó a ella el representante Gabriel Veyre, menos de ocho meses después de la primera exhibición del 28 de diciembre de 1895, en París. En Lyon, Veyre había conocido y se había asociado con Ferdinand Bon Bernard, otro francés de origen noble. (29)

El México del porfiriato era un país *moderno* y con prestigio universal. Desde años antes, ya se conocían en él los inventos más importantes de la época, entre ellos, el fonógrafo, lo mismo que un aparato llamado *Orquestón* que interpretaba cientos de canciones y, desde enero de 1895, el kinetoscopio y en 1896, el kinetófono, ambos de Edison, con su visor de aumento para ver y sus *trompetillas* para oír la débil y rasposa música de un carrete de fonógrafo. (30) También estaba de moda en México otro espectáculo visual que mostraba personajes, ciudades y paisajes. Era conocido como la *Exposición Imperial* y muy semejante al kinetoscopio de Edison, pero de vistas fijas y sin sonido integrado, aunque con relieve. (31)

Ya desde 1894 Edison había filmado en sus estudios escenas para su Kinetoscopio. Entre ellas, una llamada *Pedro Esquirl and Dionecio Gonzalez (sic) - Mexican duel (Pedro Esquivel y Dionisio González- Un duelo mexicano)*, que mostraba a los que pudieron haber sido los primeros mexicanos captados en película. (32)

Ambos personajes, filmados en el pequeño foro del *Black Maria*, simulaban coreográficamente enfrentarse en un reñido duelo a cuchilladas, en una escena casi *infantil*, comparada con la mayoría de los programas y filmes actuales, especialmente con los enviados por Japón y por los Estados Unidos.



Pedro Esquirel and Dionecio Gonzalez (sic) - Mexican duel

De cualquier forma, y aunque las películas del kinetoscopio no están consideradas como parte del cine -por ser aquél un espectáculo individual-, esas primeras imágenes del mexicano violento, capturadas desde el inicio del aparato de Edison y continuadas en la cinematografía norteamericana hasta el día de hoy, han servido como un simplón, pero efectivo, estereotipo, dentro del conocido sistema de des prestigio contra personas, instituciones o países, mediante el uso y abuso de la fórmula fácil y efectiva de *tomar la parte por el todo*.

Ahora, recorramos imaginariamente la hermosa ciudad de *orden y progreso* de aquellos diez últimos años del siglo XIX y de los primeros del XX, desde que la maravillosa *Ciudad de los Palacios* extendió rápidamente su pavimentación con adoquines de asfalto, hasta el momento en que éstos fueron sustituidos por el sistema de láminas del mismo material. Para calcular su rápido crecimiento, bastará decir que, en 1892, la ciudad contaba con 554 manzanas que formaban 950 calles, 15 plazas y 66 plazuelas; y que, hacia 1905, llegó a tener 1,300 calles, 69 plazas y varios jardines. Un desarrollo impresionante para aquella época con ritmo de vals.



Plano de la ciudad de México en 1895.

En el año 1895, se iniciaba en la ciudad una década de grandes obras de utilidad común y de ornamentación, en la que se modernizaron sustancialmente los ramos de mercados, paseos, jardines, comunicaciones urbanas, alumbrado, saneamiento, pavimentación, abastecimiento de aguas potables, drenaje, vigilancia pública, etc. (33)

O sea que, desde mucho antes de agosto de 1896, fecha de la llegada del cinematógrafo francés, la ciudad ya se había desarrollado, engalanado e incluso electrificado para recibirlo, el tranvía de mulas se volvió eléctrico cuando, puntual a su cita histórica, el famoso aparato de los Lumière arribó a México

Después de que los emisarios franceses de la casa Lumière se identificaron con el también liberal presidente Díaz en una muy cordial entrevista, seguida de una o dos funciones privadas en el Castillo de Chapultepec, se realizó la primera exhibición para el público, el 14 de agosto de 1896. Por cierto que el lugar elegido para su presentación al público tenía una gran similitud con el elegido en París por los Lumière: el entresuelo de la droguería *Plateros*, que estaba en el número 9 de la calle del mismo nombre y que hoy es la céntrica calle de Madero, en la ciudad de México.

Insistimos en que hacía muy poco tiempo que el viejo alumbrado se había despedido dando paso a la moderna electricidad, cuya energía resultaba un elemento importante para el cinematógrafo, a pesar de que el aparato mismo todavía fuera accionado con una manivela que, si se giraba rápido, hacía saltar la imagen y, si se giraba lento, quemaba la película. Otro dato importante es que el cinematógrafo, desde sus inicios, también pudo alumbrarse con la producción de luz oxítérica, o con algunos tipos de gas, con el sistema de baterías y el uso de las lámparas de arco o, incluso, a partir de 1903, con plantas generadoras de luz eléctrica. (34)

También en 1896, Bernard y Veyre, los representantes de la empresa Lumière en México –si no tomamos en cuenta las películas del kinetoscopio-, realizaron la primera película francesa en este país, *El Presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec*, que fue, según Alfredo Naime -quien se apoya en Emilio García Riera-, el primer filme rodado en suelo mexicano, aunque con capital no nacional.

Filmar primero al presidente Díaz era lo más lógico y el siguiente programa de esa función constata el hecho. (35)



Los franceses trajeron de París 57 vistas y filmaron 37 más en México, antes de irse. La misma fuente registra para 1896 en el país, un total de treinta y siete producciones, numeradas en forma correlativa, treinta y cinco de ellas tomadas por ambos representantes de Lumière.

Las dos únicas excepciones son la número doce, una *corrida de toros*, filmada en el estado de Chihuahua por Enoch C. Rector, y la número 22, *El lazador mexicano*, realizada el doce de noviembre, en Guadalajara, Jalisco, por los enviados de Edison, quienes usaron un *vitascopio*, o sea, aquel Fantoscopio inventado por Francis Jenkins y Thomas Armat, rebautizado y luego patentado por Edison.

A partir de esas primeras funciones del cinematógrafo Lumière, surgieron otras por todo el territorio nacional, especialmente en Guadalajara, Puebla, Zacatecas, Querétaro y Yucatán. No fueron pocos los aficionados mexicanos y extranjeros que iniciaron sus aventurados recorridos comerciales con el nuevo espectáculo. Se filmaron corridas de toros, verbenas y acontecimientos oficiales.

Una estrategia muy efectiva era la de colocar la cámara en los lugares más repletos de personas, como los parques o las salidas de las iglesias, simulando filmarlas, para hacer que la mayoría de ellas asistiera a las siguientes funciones, movidas por la curiosidad y buscando verse en la pantalla. Ahora, en cuanto a la exhibición en la bella (¡hermosa!) ciudad de Guadalajara, ésta, “aunque mucho más sofisticada que las del interior del estado, contaba aún con toda la carga de improvisación y sorpresa que hemos visto”, nos comenta Julia Tuñón, quien, además, relata lo siguiente:

“El ingeniero Roberto Pardiñas recuerda vagamente, incluso sin poder precisar la fecha, cuando el señor José Castañeda adquirió aparatos Gaumont para proyectar los filmes que, en funciones periódicas, daba en un pequeño saloncito improvisado para ese efecto, gustando de lograr la cooperación de los niños asistentes para darle sonorización al filme, mediante ruidos, voces o efectos de diversa índole. (36) Y concluye sugiriendo lo usual del hecho, ya que, luego de eso, la exhibición parece haber seguido cauces similares a los desarrollados a nivel nacional”.



Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco.

Con esto, estamos atisbando que, entre los primeros *actores* nacionales de la sonorización o doblaje primitivo en México, se encuentran como *voceadores* (los que *vocean* o dan voz a las *películas parlantes*), unos avisados niños tapatíos, para orgullo y satisfacción del jalisciense autor de este libro. (37) Después de Enoch C. Rector, y partiendo de 1897, el primer realizador mexicano es Ignacio Aguirre, con sus filmes, *Riña de hombres en el Zócalo y Rurales mexicanos al galope* (38) que, en *Vistas que no se ven, Filmografía mexicana (1896-1910)*, tienen los registros consecutivos números 43 (97/06) y 44 (97/07). (39)

Entre otros de los empresarios pioneros más importantes que tuvo el país, se cuentan los hermanos Becerril, Enrique Moulinié, Enrique Rosas, Carlos Mongrand, y un ingeniero mexicano muy conocido, llamado Salvador Toscano Barragán.



Ing. Salvador Toscano

Pues resulta que también este gran pionero cinematográfico, y *tocayo* (del mismo nombre) del autor, nació en Guadalajara, Jalisco, en un Domingo de Ramos, el 24 de marzo de 1872, y radicó un tiempo en el pueblo del autor de este libro: ¡Zacoalco de Torres! Y también escribió sobre ese mismo pueblo. Fue hijo de la gran educadora y dramaturga originaria de Tonila, doña Refugio Barragán de Toscano (1843-1916). (40)

En el año de 1896, Salvador Toscano Barragán (1872-1947), era un joven estudiante de ingeniería que ya vivía en la ciudad de México. Su afición por la óptica le detuvo en la lectura de una noticia en un periódico francés, llamado *La Nature*, sobre el descubrimiento del cinematógrafo de los Lumière, en Francia. Escribió a París, preguntando por el precio del aparato y le contestaron que era de 2,500 francos, con cinco *vistas* incluidas. Como lo confesara el mismo ingeniero Toscano (41), sin contar con semejante cantidad, sólo reunió y envió los 500 francos que se pedían por la suscripción.

Unos meses después, en 1897, le notificaron que ya estaba a su disposición, en la ciudad de México, el aparato cinematográfico, mediante el pago de los 2000 francos restantes. Difícilmente reunió algo más al vender su colección de timbres postales y firmó pagarés por los 1000 pesos mexicanos que aún le faltaban y que pudo pagar *en dos meses de éxito* de su cinematógrafo.

Al principio de 1897, Bon Bernard y Veyre vendieron todos los aparatos y todas las películas y se fueron de México. Otro francés de apellido Moulinié, casi al mismo tiempo que Toscano, compró uno de aquellos *toma vistas* y con él dio funciones en Puebla.

La casa Lumière ya había presentado en todo el país su primer cinematógrafo el año anterior. Esa cláusula de prioridad obligatoria para las exhibiciones francesas, fue una reserva de la empresa, una condición de venta a nivel mundial durante el año de 1896. Así fue como el joven Toscano compró el aparato Lumière en 1897.

Dio sus primeras funciones públicas en la casa número 17 de la calle de Jesús María, en la ciudad de México, en un salón de 12 metros de largo por 10 de ancho. El lugar también contaba con luz eléctrica y con un fonógrafo Edison de bocinas y de tubos de cera, no de discos, para acompañar cada tanda o función de media hora que comenzó costando 25 centavos y, contrario a lo sucedido en París, para 1900, la dura competencia obligó a reducirlo a 10 centavos por persona.

Después de haber leído otros precios de las funciones de cine de la misma época, sorprende su rápida devaluación. En las exhibiciones de los enviados de Lumière, por ejemplo, que fueron anteriores, se cobraba un peso por función. (42) Como vemos, el cine elitista del principio, por medio de la enorme competencia de sus empresarios, se volvió popular. Los primeros títulos fueron los mismos que en París: *Obreros saliendo de los talleres de Lumière, Derrumbe de un muro, Barco en el mar*, etc.

Al poco tiempo, el cine se estableció en la Segunda calle de Plateros. Ahí, alternaban con los cortos otras exhibiciones, como la de *Haoussa o Mujer Misteriosa*, una exitosa ilusión óptica, (43) o “una mujer de 65 centímetros, sin piernas ni brazos, que bordaba, cosía, disparaba el rifle, bailaba el jarabe tapatío y ejecutaba labores difíciles ‘que personas dotadas de sus miembros no pueden hacer’”. (44)

El ingeniero Salvador Toscano, desde sus primeras funciones de cine, unió también las imágenes al sonido, ya que, como sabemos, al inaugurar su primera sala, decidió acompañar las películas con un fonógrafo para animar la proyección. Y, en general, repitió todo lo ensayado en París, incluyendo las voces de personas escondidas detrás de la pantalla.

Hay que insistir en la gran importancia que tiene para lograr el efecto máximo de este truco sonoro del doblaje de voz, el no mencionar en público el *secreto* de cómo se llevaban a cabo esos actos de sincronización hablada, que entonces más que ahora, desde luego, eran considerados sorprendentes por el público, divertidos trucos a los que el público correspondía con fuertes risas y con aplausos.

Además, no olvidemos que en México, como en casi todo el mundo, también existían los ingeniosos *explicadores de películas*, que hacían ruidos, efectos de sonido y voces. Por eso, el asunto sonoro no terminó allí, sino que, en 1904, cuando por cierto, ya había en la ciudad de México más de trescientos automóviles, Toscano anunció en un programa del teatro La Fragua, en Atlixco: *Ejercicios a la bayoneta por alumnos del Colegio Militar en Chapultepec*, con sus ruidos al natural, lo cual, en opinión de su hija Carmen, significó “que había encontrado una forma de reproducir sonidos adecuados a una película en 1898”. (45)

Debido a que con ese aparato también se podía filmar, Toscano comenzó a producir filmes y, luego, salió de gira por varios estados de la república y por el sur de los Estados Unidos de Norteamérica. A su regreso, instaló unos laboratorios para su, ya entonces, importante producción de películas.

Era un *hombre-orquesta*, pues realizaba casi todas las labores que requerían sus cintas. Fue un gran productor de cine que, finalmente, se ocupó durante más de veinte años de los acontecimientos de la revolución mexicana. El mismo ingeniero decía orgulloso: ...*poseo escenas desde la época del general Díaz hasta la del general Calles.* (46)

De las ciento cincuenta cajas o *latas* de material fílmico que dejó el ingeniero, su hija, doña Carmen Toscano, por falta de presupuesto, sólo utilizó treinta para modernizarlas y reunirlas en un largometraje con argumento, narrado por don Manuel Bernal. Su título es ya parte de nuestra historia gráfica: *Memorias de un mexicano* (1950).

Se estrenó en el cine Chapultepec, en 1950. Las versiones en francés e inglés fueron narradas por el actor Claudio Brook, quien también fue un gran intérprete de doblaje. Él prestaba su voz en castellano a Robert Young, en la serie de televisión *Papá lo sabe todo* (*Father knows best*, 1954-1960), y a Broderick Crawford, en la serie *Patrulla de caminos* (*Highway patrol*, 1955-1959).

Primera Guerra de las patentes

En 1897, en Francia, se dio otro hecho trascendente para el cine: Georges Méliès construyó su estudio de Montreuil-sous-Bois y empezó a producir películas con argumento, descubriendo algunos de los más importantes trucos de cine, mientras que en los Estados Unidos, en ese mismo año de 1897, se iniciaba una época que también resultó importante para la comercialización y el desarrollo futuros de la cinematografía. El éxito de las presentaciones del cinematógrafo en los Estados Unidos, llevado allí por Félix Mesguich, uno de los muchos representantes que los Lumière diseminaron por todo el mundo, despertó la ira del arrepentido industrial Edison, al ver triunfar a varias empresas con el espectáculo público que él no había valorado años atrás y que ahora se reproducía por todo el mundo.

Oficialmente, como con otros inventos, Thomas Alva Edison había patentado la película perforada de 35mm de anchura, pero la patente sólo cubría el territorio de los Estados Unidos, sin extenderse a otros países. Por eso, para competir con el cinematógrafo de los Lumière, y contra otros proyectores estadounidenses, Edison aceptó fabricar y distribuir el Fantoscopio (Phantoscope) de C. Francis Jenkins y Thomas Armat. Acordó igualmente hacer películas para ese aparato, con la condición de cambiarle el nombre de Fantoscopio a Vitascopio y de anunciarlo como el último invento de Edison.

La primera función se dio en el teatro Koster y Bial, de Nueva York, el 23 de abril de 1896, (47) con Armat operando el Vitascopio desde la galería y con Edison sentado en un palco. Ese aparato y la patente de la película perforada le sirvieron de apoyo legal para perseguir y hacer procesar a todos los artistas y técnicos que por aquel entonces estaban iniciando sus experiencias cinematográficas en el país. (48)

Edison se proclamó como el único dueño del invento de la película de 35mm. Contrató un ejército de abogados, demandó a todos los que se negaron a pagarle altas sumas por los derechos de uso de su patente y, entre muchos otras acciones violentas,...envió a Mesguich a la cárcel! Por su parte, el embajador francés en Nueva York, tras muchos esfuerzos y negociaciones, usando sus influencias diplomáticas, por fin logró la libertad del azorado reo y, temiendo por la vida de éste, tramitó en secreto su salida del país.

América para los americanos, una frase que sintetizaba la política proteccionista de la administración de William McKinley (1843-1901) en 1897, fue una política que favoreció a Edison y que vetó el negocio del cinematógrafo Lumière en los Estados Unidos. Edison formó la Motion Pictures Producers Company, una poderosa organización internacional en la que los productores asociados le pagaban un impuesto de medio centavo por cada pie (0,3048 m.) de película impresionada o copiada; cada distribuidor tenía que pagar un licencia anual de cinco mil dólares, y cada explotador debía contribuir con cinco dólares a la semana para no ser molestados con demandas judiciales por *infracción de patentes*. (49)

Era muy buen negocio recibir beneficios anuales que superaban el millón de dólares a cambio de los veinte mil dólares pagados a la Oficina de Patentes.

No conforme con eso, Edison pactó con Charles Alexander Eastman para que les surtiera, sólo a ellos, toda la película virgen que pudieran necesitar. El cine era tan buen recurso comercial que, para hacer fracasar una huelga de artistas, en el Nueva York de 1900, los cafés cantantes se convirtieron el cines por algunas semanas y, aunque tuvieron mucho éxito, no les fue posible explotarlo debido a la insuficiencia de material filmado.

Esa difícil situación, de la etapa conocida como *La guerra de las patentes*, duró diez largos años, de 1897 a 1907, y dio por resultado la ruina de muchas familias, la emigración del país de buena cantidad del personal de cine y la clausura de bastantes salas de espectáculos. Todo eso por las maniobras monopolizadoras de Edison y por su fuerte influencia política. (50)

Las siguientes víctimas del *hombre de las patentes* fueron los exhibidores. Ellos mostraban las películas dentro de las ferias, en unos salones muy populares, conocidos como *Nickel Odeons*. Dicho nombre, plural de *Odeón* -edificio griego destinado a las audiciones musicales-, alude también al precio de la entrada, que era de un *níquel*, o sea, una moneda de níquel de cinco centavos de dólar. (51)

Por su parte, los exhibidores, que se llamaron a sí mismos *Independientes*, al no recibir suficientes películas para cubrir sus programaciones, decidieron importar películas europeas, así como filmar por su cuenta a pesar de las disposiciones de Edison, quien desencadenó contra ellos una persecución armada y toda una época de pistolerismo (52), porque los nuevos y atrevidos *cineastas* que aún osaron continuar con sus rodajes en Chicago, Nueva York y sus alrededores, lo tuvieron que hacer a escondidas y con el respaldo de gente armada (53), incluso llegó el día en que algunos decidieron mudarse lejos de esas ciudades, a otro estado lejano, con su gente, sus cámaras y demás equipo.

Desde 1908, los propietarios de algunas cadenas de *nickel odeons*, ya eran económicamente fuertes. Entre ellos se encontraban algunos emigrantes como los polacos hermanos Warner, que antes reparaban bicicletas en Newcastle, Pensilvania; el húngaro Zukor, quien había sido comerciante de pieles de conejo, establecido como peletero; o Carl Laemmle, llegado de Alemania y trabajador de una empresa de confecciones en Oshkosh, Wisconsin. Y con ellos, el propietario de un centro de diversiones (*penny arcades*), Marcus Loew, lo mismo que Fox, un tintorero que terminó en el oficio de payaso... Todos ellos planeaban seguir produciendo libremente sus películas, porque el cine ya era un buen negocio, desde entonces.

La razón o pretexto de su mudanza a otro estado lejano, fue dada posteriormente por uno de los más destacados líderes cinematográficos de Nueva York, el director y productor Thomas Harper Ince, conocido como el Padre del *western*, quien dijo: “Queríamos filmar películas del Oeste en el Oeste auténtico”. California, que reúne unas condiciones climáticas inmejorables para el rodaje de exteriores, fue el estado que los productores eligieron para filmar.

El sitio donde se instalaron desde 1908, aún hoy se llama Hollywood, nombre dado por un vendedor de lotes de terreno y que se traduce como “Bosques de acebos. Aunque ese arbusto no pueda subsistir en California”, dice Sadoul. (54)

El grupo de los *Independientes*, surgido en Nueva York y en Chicago, formó la base de la nueva industria del cine norteamericano, mientras que se iban hundiendo las maquinaciones de Edison. Zukor, por ejemplo, fundó la Paramount, Marcus Loew la Metro Goldwyn Mayer, William Fox la 20 Century Fox y los hermanos Warner la Warner Brothers.

Por cierto que, en *Inceville*, el estudio de Thomas Harper Ince -quien luego filmaría a Francisco Villa-, ahora seguían conviviendo más de 500 trabajadores, pero ya no eran soldados de la Guerra de Secesión, sino vaqueros, indios siux, jinetes, pioneras, técnicos y realizadores. Fueron ellos quienes filmaron las películas del Oeste o *westerns* más conocidos de esa época, llevando como estrella a William S. Hart.

Una de las películas más importantes de Ince fue *La última batalla de Custer (Custer's last raid, 1912)*. En ella se vio, actuando su propio papel, a los mismísimos sobrevivientes de la batalla de Little Bighorn. (55) Inceville ya era muy diferente de aquel primer estudio de cine de los Estados Unidos, conocido como *Negra María (Black Maria, 1894)*, que construyó Dickson para su patrón Edison, quien también firmó la patente y, en 1903, ejecutó y filmó a la elefanta Topsy, para probar la efectividad del invento de otro de sus empleados: la *Silla Eléctrica*, de Harold P. Brown.

Orquestas y Pianos, efectos sonoros y espectáculos

Debido a las bondades económicas que brindaba el comerciar con el cinematógrafo, comenzaron a surgir nuevos salones de variedades, teatros y coliseos en las ciudades más importantes del mundo.

Todos esos lugares se dividían, básicamente, en dos categorías o niveles socio-económicos: los elegantes cines de *estreno*, que llegaron a incluir otros espectáculos y variedades, y los modestos cines de *reestreno*, los que a duras penas contaban con un mal pianista que *amenizaba* la función.

Éste, algunas veces, durante la proyección de los cortos, interpretaba música de *complacencias*, o sea, a petición y gusto de algunos del público. O bien, colocaba sobre el piano un cesto para las *propinas*, cuando la empresa se lo llegaba a permitir para darle un sueldo menor.

El extenso horario que cubrían las funciones de cine, agotaba pronto el pobre repertorio de cualquier músico y éste tenía que repetirlo hasta el cansancio. Por fortuna, el público cambiaba en cada función. Pero no así la semioscuridad y el banquillo incómodo en el que el filarmónico debía permanecer diariamente, al menos por siete largas horas, procurando no distraer ni enfadar al, muchas veces no tan respetuoso ni tan *respetable*, público.

En el principio, el sonido de la indiscriminada música era simplemente un elemento imprescindible para cubrir el ruido del proyector de cine y hacer que el público se pudiera concentrar en las *vistas*, sobre todo en ciertas escenas románticas o de tensión dramática. Poco a poco, la sensibilidad y la creatividad de algunos músicos talentosos fue desarrollando la facultad de hacer que los tonos emotivos de la música utilizada, se correspondieran cada vez más con los tonos emotivos de cada escena o circunstancia dramática del filme. Un ejemplo de esto lo encontramos con Carlos Mongrand, en 1902.

El Entreacto, del jueves 21 de agosto, en su página 2, escribía: “Más éxitos deseamos al activo empresario, como una recompensa a sus afanes por complacer al público. Y si la orquesta cambiara de repertorio, estarían más lucidas las veladas, pues las piezas que actualmente ejecutan son las mismas para todos los cinematógrafos que hemos visto, de tres a cuatro años a esta parte. Para las vistas actuales “Sobre las olas”, modernísimo vals; para las trágicas la “Marcha de Yahé”; para las bailables, la nuevecita jota de la Estudiantina y así sucesivamente”.

La respuesta del empresario no se hizo esperar. *El Diario del Hogar*, del jueves siguiente, 28 de agosto, en su página 3 publicaba: *La orquesta ha cambiado ya de repertorio, y hasta se ha hecho aplaudir al ejecutar la (ópera) Carmen*. No conforme con eso, Carlos Mongrand realizó también un *doblaje musical* en enero de 1903, en Aguascalientes, cuando, al exhibir la espectacular vista de *La visita de Monsieur Loubet al Czar de Rusia*, colocó a la banda del estado detrás de la pantalla, y desde ahí, escondidos, los músicos interpretaron marchas adecuadas y toques de tambores, resultando de grande efecto la exhibición. (56)

En junio de 1909, don Jacobo Granat, al hacerse cargo del cine *Salón Rojo*, anunció inmediatamente la contratación de Jesús Martínez, que no se trataba de nuestro cómico jalisciense *Palillo*, sino de un pianista pionero del diseño musical, que “daba vida a las películas por su facilidad para improvisar en el piano la música adecuada para el asunto representado”. (57) Los músicos, como don Jesús, ya no sólo se limitaban a lo mostrado por las imágenes, sino que siempre le añadieron otra dimensión al filme y, varios años después, llegaron a crear una música original y única para cada gran película que, desde luego y hasta la fecha, necesita contar con un presupuesto elevado.

Debido a la cada vez más fiera competencia entre los exitosos empresarios exhibidores que, entre otras cosas, rebajaban los precios de las entradas, y debido también al veloz desarrollo y aceptación del cine en México, en las muestras de las *tomas de vistas* y en atracciones similares, como el fonógrafo, se llegó a incluir hasta una, digamos, tercera categoría socioeconómica, con la apertura de las populares barracas conocidas en México como *jacalones*.

Igualmente, se inició la costumbre de incluir los mejores espectáculos y variedades de los teatros, salones, circos y ferias, para atraer a más espectadores. El hábito de reunir varios actos, tan obviamente inconexos, para llevar más público a las muestras de las *vistas*, terminó por invertir los papeles y las jerarquías escénicas. La novedad, los eventos añadidos y el bajo precio que lo hicieron popular, inclinaron la balanza de las preferencias de los espectadores, en favor del cine y en detrimento de la ópera y del teatro.

Además, en los lujosos cines de *estreno*, las grandes orquestas que musicalizaban en vivo los cortos del cine *mudo*, incluían en su acompañamiento diversos efectos sonoros y ruidos especiales, con instrumentos y aparatos propios de los músicos y con otros prestados por el teatro profesional, en cuyas instalaciones se comenzaban a proyectar y a *vocear* los filmes parlantes.

Parte de ese catálogo sonoro lo formaban cantos de aves, silbatos, golpes, abrir y cerrar de puertas, cascós de caballos, disparos, tableteo de ametralladora, truenos, chirriar de cadenas, zumbido de motor, aire, lluvia, relámpagos, y hasta gritos, risas y sonidos por el estilo que, espontánea y juguetonamente, surgían con precisión y ritmo, de uno o de varios de los músicos escondidos en la necesaria oscuridad del lugar. (58) Sobra decir que todos los efectos que se emitían desde la orquesta, sincronizaban perfectamente con las imágenes mostradas, gracias en buena parte al sentido rítmico de los filarmónicos.

Después llegarían a los salones de estreno los especialistas en estos efectos sonoros. Y como dicen que “el que paga, manda”, cuando el público empezó a mostrar su afición por el cine, que añadía magos, contorsionistas, prestidigitadores, mimos, malabaristas, cantantes, bailarines, grandes orquestas y demás, estos actos terminaron por ser números secundarios junto a la magnitud estelar de las *vistas*.

Asimismo, esa convivencia permitió una muy imaginativa interrelación entre las distintas ramas del espectáculo y aquella novedosa aportación de la ciencia: la *magia* del cine.

Esa *magia*, poco a poco transformó a este último fenómeno en industria y en arte aglutinante, debido a que el teatro –con sus actores, música, sonidos, ruidos y argumentos–, el circo –con sus persecuciones, caídas, golpes y *payasadas*–, lo mismo que las otras especialidades de la farándula, cual amorosas *hadas madrinas*, adornaban al pequeño gigante recién nacido con lo mejor que cada una de ellas tenía para darle. Y las escasas palabras que se adivinaban en las imágenes, también fueron emitidas en vivo y en el tiempo justo que requería el movimiento de los labios del actor o actriz que estaba en la pantalla, sin importar el idioma del filme.

Esta tarea, todavía más anónima que la de los filarmónicos, le correspondía a los que *voceaban* o daban las voces al filme parlante, esos *voceadores* eran unos actores anónimos e *invisibles* que, por necesidad y para lograr el efecto deseado, se encontraban, casi igual que hoy, perfectamente escondidos detrás, junto o incluso abajo, de la luminosa pantalla. Pero, ¿cómo empezó la práctica de esos actores dedicados a la improvisación y a la sincronización de libretos fílmicos?

Notas y referencias

1. J. Dudley Andrews, *Las principales teorías cinematográficas*, p. 20.
2. Adam Schaff, *Introducción a la Semántica*, pp. 291 y 351.
3. “En 1829, el joven profesor belga Joseph Plateau hizo el mismo experimento (*a causa del cual quedó ciego*), que lo llevó a un singular descubrimiento. Estableció que la retina del ojo conserva durante cierto tiempo la imagen del objeto visto. Gracias a este fenómeno llamado persistencia retinaria o estroboscopía, una hélice en rotación nos parece un disco, y un film es percibido como una sucesión continua de figuras y objetos en movimiento, cuando en realidad se trata de diversas fotografías independientes proyectadas a una determinada velocidad.” : Emanuil Sosnovski, *El Cine*, 1970, p. 9.
4. Edgar Soberón Torchia -*Un siglo de cine*, p. 50; Gordon Hendricks, *The Edison motion picture myth*, Berkeley, University of California Press, 1961: En Leal, et al., *Anales del cine en México*, vol.1, 1895, p. 135; Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, 1985, p. 56; Georges Sadoul, *El Cine, su historia y su técnica*, p. 13; *El Nacional*, lunes 9 de mayo de 1898, p. 1: en Leal, et al., *Anales del cine en México*, vol. 4, 2003, pp. 70-71; Emanuil Sosnovski, *El Cine*, 1970, p. 9; Stone, *La radio...*, p. 28; http://www.basecine.net/complemento.php?id_comple=134.
5. vid. José Martínez Abadía y Jordi Serra Flores, en Leal et al., *Anales del cine...*, vol. I, 1895, pp. 38-39
6. Leal et al., *Anales del cine en México*, vol. I, 2002, p. 44.
7. Ibidem.
8. Taibo, *La risa loca*, Tomo I, 1975, pp. 84-85. “El aspecto exterior (de los estudios Black Maria) era el de una casa pintada de negro, pequeña y desvencijada. La habían montado sobre rieles para que pudiera girar según la posición del sol, cuya luz, cayendo sobre un techo que se abría, era aprovechada.”
9. Stone, *La Radio*, 1978, p. 27.
10. Idem, p. 28.
11. Idem, 1978, p. 32.
12. Ibid.
13. Idem, pp. 33-35 y 38.
14. José María Sánchez, *Novedades*, nov. 26, 1944, p. 6, en A. de los Reyes, *Los orígenes...*, p. 212.
15. A. de los Reyes, *Los orígenes...*, pp. 98-99.
16. Luis G. Urbina (1896), en Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, 1968, p. 11.
17. A. de los Reyes, *Los orígenes...*, p. 213.
18. Kino Jay Leyda, *Historia del film ruso y soviético*, 1965, “Reseña de Máximo Gorki, del programa de Lumière, 4 de julio de 1896”, en A. de los Reyes, *Los orígenes...*, pp. 245-248.
19. Luis G. Urbina (1896), en L. Reyes de Maza, *Salón Rojo*, Tomo I, 1968, p. 14.
20. Antonio Zozaya, 1913, en Reyes de Maza, *Salón Rojo*, 1968, p. 98.
21. Georges Sadoul, *El cine. Su historia y su Técnica*, 1952, p. 14.
22. Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*, 1996, p. 40.
23. Nota. Sus títulos originales fueron: *La sortie des usines*, *Le charpentier*, *Le forgeron*, *La démolition d'un mur*, *Le déjeuner de bébé*, *Le bocal des poissons rouges*, *Querelle enfantine*, *Baignade en mer*, *La partie d'écarté*, *La partie de tric-trac*, *La pêche à la crevette*, *Brûleuses d'herbes*, *L'arrivée d'un train*, *L'arrosoeur arrosé*, *Sortie de la pompe*, *Mise en batterie*, *Attaque du feu*, *Sauvetage...*
24. “La crónica cinematográfica surgió al mismo tiempo que el cinematógrafo. Ya en 1895, Louis Lumière filmó a los participantes del Congreso Internacional de Fotógrafos, llegados a Neuville”, cfr. Emanuil Sosnovski, *El cine*, 1970, p. 43.
25. Georges Sadoul, *Historia del cine mundial...*, 1985, p. 18.
26. Idem , p. 209.
27. A. Naime Padua, *El Cine: 195 respuestas*, 1987, p. 94.
28. Luis G. Urbina, *EL IMPARCIAL*, nov. 22 de 1907, p. 2, en L. Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, 1968, p. 46.
29. Para el surgimiento histórico de éste último personaje, Ferdinand Bon Bernard, cfr. Narváez Torregrosa (coord.), *Los inicios del cine*, 2004, p. 25; y Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad*, pp. IX-XVI.
30. Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, Tomo I, 1968, p. 7.
31. A. de los Reyes, *Los orígenes...*, pp. 157-158; y Reyes de la M., *Salón Rojo*, Tomo I, 1968, p. 9, nota 1.
32. M. Maza Pérez, en *Más de cien años de cine mexicano*, 1996, p. 1-4. URL: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficción.html>
33. M. del C. Ruiz Castañeda, *La ciudad de México...*, 1974, p. 12.

34. A. de los Reyes y V. Cervantes. "Primeras andanzas del cinematógrafo en México", 2001, pp. 31-34, en Leal et al., *Anales* 8, p. 81; Gabriel Ramírez, *El cine yucateco*, 1980 p. 17. *Diario del hogar*, jueves 24 de diciembre de 1903, p. 3, en Leal et al., *Anales* 9, p. 50.
35. Leal et al., *Anales del cine en México*, vol. 2, 2002, p. 47; Leal et al., *Vista que no se ven*, pp. 37-44.
36. Julia Tuñón, *Historia de un sueño*, 1962, p. 25.
37. El autor es un viejo profesional del doblaje ¡y todo un jalisciense, pues 'n!...¡Nacido en Zacoalco de Torres, pa'más señas, valesitos!
38. A. Naime Padua, *El Cine: 195 respuestas*, 1987, p. 94.
39. Leal et al., *Vista que no se ven*, 1993, p. 46.
40. A. Peña y Peña, *Estado de Jalisco*, 1968, pp. 61-62.
41. Carmen Toscano, *Memorias de un...*, 1996, p. 22.
42. Idem, p. 23; y Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, tomo I, 1968, p. 8.
43. Carmen Toscano, *Memorias de un...*, 1996, p. 23; y Leal et al., *Anales del cine...* vol. 3, 2002, pp. 45-46.
44. También otros salones se especializaron en exhibir fenómenos humanos. Por ejemplo, en uno se exhibió "una idiota que al golpe de un látigo mordía la cabeza de serpientes venenosas", notas 70 a 74 en A. de los Reyes, *Cine y sociedad*, 1996, pp. 84-86,
45. Carmen Toscano, *Memorias de un...*, 1996, p. 54.
46. Idem. p. 25; y Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad*, pp. 15.
47. Leal et al., *Anales del cine...*, vol. II, 1896, 2003, pp. 27-31; y Film Projectors and the Edison Vitascope, URL: http://inventors.about.com/library/inventors/bl_Motion_Pictures_Vitascope.htm
48. G. Hansen, *El film, desde...*, 1962, pp. 144-147.
49. Sadoul, *Historia del cine...*, 1985, pp. 58-59.
50. Idem, p. 145; también en A. de los Reyes, *Cine y sociedad...*, volumen I, 1996, p. 76, nota 29; y en Charles Musser, "The emergence of cinema. The American screen to 1907." Vol. 1 de Charles Harpole (editor general), *History of the American cinema*, Berkeley, Los Ángeles-Londres. University of California Prees, 1994, pp. 135-145 y 176-177, en *Anales del cine en México*, Vol. 3, p. 177; y en David Puttnam with Nail Watson, "Movies and Money", Chapter one, en URL: <http://www.nytimes.com/books/first/p/puttnam-movies.html>.
51. G. Sadoul, *Historia del cine mundial*, 1985, p. 55; y G. Hansen, *El film, desde...*, 1962, p. 146.
52. Idem, p. 97; y G. Hansen, *El film, desde...*, 1962, p. 146.
53. Ibidem.
54. Idem, p. 94.
55. Edgar Soberón Torchia, *Un siglo de cine*, 1995, pp. 50-51.
56. A. de los Reyes et al., *80 años de cine en México*, 1977, p. 21, en Leal, et al., *Anales del...*, vol. 9, p. 17.
57. Reyes de la Maza, Luis, *Salón Rojo*, 1968, pp. 61-62.
58. Cfr. Luis G. de Blain, *El Cine*, 1962, pp. 68-74.
- Con material visual de Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, 10 vols. México, Eón-Voyeur, México, 2002-2003.

III. Las voces del cine mudo

Los voceadores de los Lumière y de Méliès

Es conveniente insistir en el hecho de que casi todos los pioneros del cine, como los mismos Lumière, sonorizaron con voces humanas sus filmes, haciendo que algunas personas o actores hablaran sin ser vistos. Georges Méliès (1861-1938), por ejemplo, ponía a un actor detrás de la pantalla, que leía el texto, procurando que coincidiera con la articulación de los labios del actor del filme, en un proceso en vivo llamado *cine parlante* que, actualmente, llamamos *doblaje de voz*. (1)

Otros grabaron primero sus voces y luego usaron esa misma grabación gramofónica durante la proyección. Pero no se podía conseguir la sincronización adecuada entre la imagen y el sonido, aparte de que la técnica de grabación era deficiente. Solamente con el desarrollo de la radio, la grabación electrónica del sonido y el primer dispositivo fotoeléctrico, se pudo llegar a la perfección y sincronía del moderno cine sonoro.

Hablar atrás de la pantalla era una práctica común también en nuestro país, donde los afortunados y animosos precursores hicieron exactamente lo mismo que en otras naciones y por los mismos años. En cuanto al sonido grabado, en la Exposición Universal de París de 1900, se presentaron varias combinaciones de cinematógrafo y fonógrafo, como en *Cinema Parlant* de Joly Normandin, el *Phonorama* de Dussaud y Jaubert, el *Photo-Cinema-Theatre* de Lioret y Maurice, mientras León Gaumont mostraba su *Phoncinema-théâtre*. Cuando la Exposición terminó, no hubo nadie que tuviera interés en explotar comercialmente esos aparatos.

Tampoco se interesaron más por el *Cineorama*, un equipo espectacular que exhibía cine de 360 grados, mediante diez proyectores que reproducían lo fotografiado por diez cámaras cinematográficas. Asimismo, desde antes de la llegada del siglo XX, y mientras Baron y Lauste practicaban sus ideas de sincronización, ya existían las películas cantadas, de la empresa Pathé que, por cierto, no asombraron a nadie.

Con el inicio del siglo XX se generalizó mundialmente la búsqueda. Había que hallar la forma ideal de sonorizar las películas. En este aspecto hubo muchas novedades creadas por grandes personajes, como Joly y Gaumont, que destacaron en Francia; Hepworth y Williamson en Inglaterra; Magnussen y Poulsen en los países escandinavos, cuando Edison, con su *actófono*, lo hacía en los Estados Unidos, y otros grandes genios en sus países respectivos. (2)

Al principio del siglo XX, el cine ya contaba con una gran popularidad y un enorme desarrollo a nivel mundial, que incluía hasta el paradójico *cinematógrafo para ciegos* (1902), un invento del electricista francés M. Dussaud, en el que las fotografías fueron sustituidas por imágenes dinámicas en relieve para el tacto. (3)

Pero nada de lo sonoro se tomó en cuenta y, por extraño que parezca, el cine se siguió considerando como un arte mudo, sin importar que ya contara con *voceadores* sincronizadores profesionales y con otros actores que sabían sincronizar medianamente, con presonorización y mimética (*playback*), los movimientos de sus labios con los sonidos gangosos de un disco de fonógrafo. A pesar, igualmente, de que las palabras y los sonidos ya se amplificaban con aire comprimido para hacerse llegar a un público compuesto por seis mil personas en el Gaumont Palace, de París. (4).

Y es que fue la forma como el señor Gaumont solucionó en parte el problema de la amplificación del sonido, utilizando un fonógrafo reproductor cuyo estilete, en lugar de poner en movimiento una membrana, movía una válvula que dejaba escapar un chorro de aire comprimido. (5) El aparato Gaumont fue presentado en París y Nueva York, en diciembre de 1910. En palabras del crítico de cine Eugene Gaudry, quien escribió en 1929, sabemos que el aparato:

“...descansaba sobre bases absolutamente científicas, ya que no tenía un reproductor metálico, pero sí un reproductor parecido al del organillo, es decir, que estaba construido con laminitas sumamente delgadas, las que vibraban solamente por medio del aire. Esas vibraciones las producía una bomba, lo que hacía que los sonidos que emitía el aparato Gaumont fueran casi perfectos, aproximándose a los emitidos por la voz humana y cuyos principios descansaban sobre nuestra garganta, ya que ésta no puede emitir sonido alguno si no le damos el aire suficiente, lo que viene a demostrar precisamente que es difícil, por no decir imposible, que la reproducción de la voz por medios mecánicos llegue a darnos una vibración natural y que lleguemos a oír hablar y cantar lo mismo que lo hace la garganta humana, que es el principio fundamental sobre el cual descansa el invento de Gaumont”. (6)



Ilustraciones de The Auxetophone & Other Compressed-Air Gramophones.

Sistema de amplificación por aire comprimido del Chronophone de Gaumont.



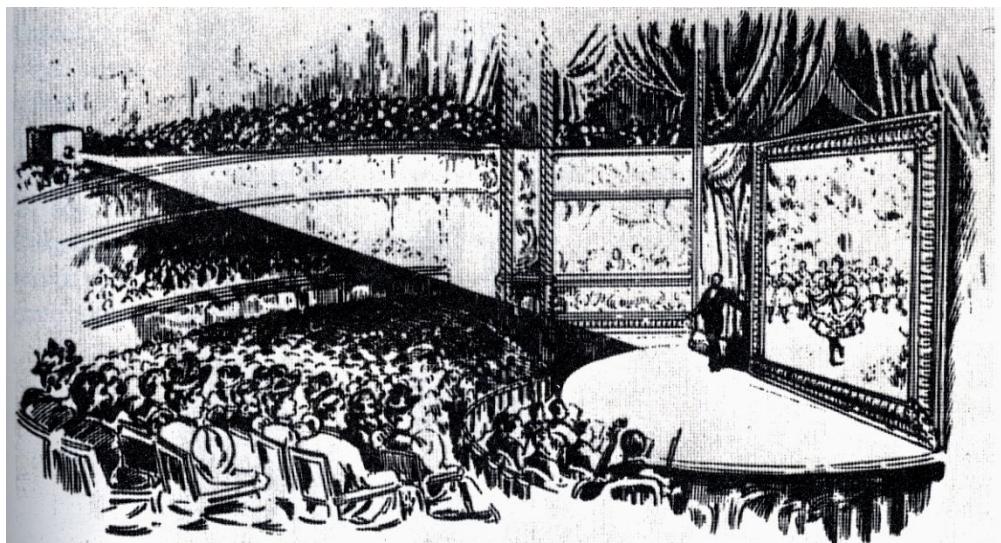
Ilustraciones de The Auxetophone & Other Compressed-Air Gramophones.

Sistema de amplificación por aire comprimido del Chronophone de Gaumont.

Hacia 1914, esos intentos de cine hablado se tuvieron que abandonar. Por otro lado, había quejas sobre el sonido de disco y su desgaste por la aguja. Según la velocidad aplicada, las voces cambiaban de tenor a barítono, de éste a bajo y de bajo a *algo cavernoso*, con sus sonidos de cajón; mientras que las voces femeninas, entre más guturales, eran más defectuosas. Y todas las voces, ya fueran de hombres o de mujeres, se emitían con un sonido tan metálico como su mismo registro.

El desgaste de los discos tenía un efecto desastroso también en la música grabada, ya que resultaba muy desagradable al oído. (7) Así estaba la situación cuando algunos sabios, entre ellos De Forest, como sabemos, acondicionaron la lámpara de T. S. F. (célula *talofide*, de 1917, obtenida con un sulfito de talio, primera célula fotoeléctrica, base del *fonofilm* o *phonofilm*), para darle al cinematógrafo parlante lo que le faltaba para triunfar: la posibilidad de amplificar hasta el infinito las más tenues oscilaciones sonoras. (8)

Los explicadores, en vivo y filmados



Desde que las *muestras de vistas* aumentaron su longitud y comenzaron a narrar pequeñas historias trágicas o jocosas, o sea, desde que empezaron a tener argumento, el cine mudo, como ya se dijo, se volvió heredero de toda la riqueza del espectáculo en general, y del teatro y la literatura en particular. Allí estaba ya la anécdota, la pequeña o gran historia que el cinematógrafo quería contarle al público con imágenes primero y, poco después, con... ¡letras!

¡Sí! Ahora las pantallas también mostraban, intercalados, unos fugaces letreros que pretendían ir aclarando las escenas, aunque sus irrupciones distraían e incomodaban, igual que antes el ruido monótono del proyector. ¡El cine ya contaba con letras! ¡Perfecto!... Pero, ¿qué iba a pasar con las personas que no sabían leer o que leían mal, y con el molesto rompimiento visual de la secuencia escénica o con daño a la composición artística del encuadre? La narración dramática era algo imprescindible, sí... pero, ¿quién la iba a narrar en forma sonora para los niños, los débiles visuales, los perezosos, o los analfabetos, que hay en todo el mundo? ¿Quién iba a explicar o a comentar, de un modo ameno, la trama del suceso filmado?...

¡Pues los *explicadores de películas*! Esos mismos personajes que, desde antes de las letras, habían improvisado argumentos a su leal saber y entender y que, ahora, también hacían otras tareas sonoras para las incipientes películas. Estos interesantes *maestros de ceremonias*, unos individuos que hacían su labor en vivo, (9) existieron en casi todos los lugares del mundo donde se exhibía el cine.

Aunque fueran conocidos como los *byeonsa* en Corea, *benshis*, en Japón (ambos antecesores de los actuales *Seiyu*), o como *charlatanes* en Francia (10) y en una parte de España (*xarlatà*), o como simples *lectores* o *lecturers*, en inglés, porque en cada lugar o país se les daba un distinto nombre.

En el inmenso mundo del idioma castellano, como es lógico, sus apodos regionales también varían mucho. Pero la designación más universal para estos multifacéticos personajes ha sido la de *explicadores de películas*.

Se trataba de unos tipos simpáticos y desenvueltos, cuya labor, a veces, se iniciaba en el exterior del local, promocionando el espectáculo y motivando a los viandantes para que les compraran las entradas que ellos mismos vendían, mientras pregonaban, con voz aguda y nasal, algunas frases como las siguientes:

Explicador (gritando): “¡Paaasen a verrr la culta diversión del cinematógrafooo! ¡Paaasen y dejen que sus espíritus se regocijen con esta maravilla del genio humano! ¡Vean sus más sublimes manifestaciones, en las que ustedes, bellas damas y damiselas, ustedes bondadosos y cultos caballeros, así como los traviesos chiquitines y tú, cara juventud, podrán asombrarse con increíbles palacios de suntuoso esplendor, ciudades de gigantesca magnificencia, tantas maravillas, que los dejarán lelos!”

Y, ante la actitud dubitativa de algún grupo de curiosos, el Explicador podía añadir, de un modo más imperativo:

Explicador (subiendo más el tono): “¡Entren aquí ¡ ¡Aquí verán exóticos jardines, puentes y monumentos de construcción temeraria! La siguiente ‘tanda’ está por comenzar, distinguidos y saludables transeúntes. ¡No volverá a haber otra función como ésta por tan módico precio! ¡Entren y sean testigos de este arte sobrenatural y mágico, entremezclado con el pasaje jocoso, con la escena grotesca y mefistofélica o con la tragedia dolorosa y conmovedora! Pasen y vean estas caleidoscópicas imágenes que van a solazar sus almas por la retina ocular de la visión de sus ojos al mirar”.

Antes de iniciar la función, este personaje ingresaba a la sala y, como buen anfitrión, le indicaba a los asistentes en qué lugares sentarse para ver mejor y para captar más claramente su aguda y ampulosa voz. Decía frases cómicas, palabras de halago a las señoritas y a los adultos mayores, piropos a las jóvenes bellas, consejos chuscos a los niños y jóvenes, etc., creando una atmósfera relajada y festiva.

Acto seguido, se dirigía a su siguiente lugar de acción que, inicialmente, solía ser de pie o sentado, sobre cajones apilados, o en una silla muy alta para ser escuchado mejor, y hasta con una vara para señalar lo que deseaba mostrar de cada imagen, desde su lugar, en un extremo del *lienzo mágico y luminoso que el vulgo llama pantalla*. Desde ahí, con sus hipérboles, creaba inquietud e interés por ver el espectáculo próximo a iniciarse, cuyos desarrollo dramático y letreros él explicaría de viva voz, aunque no conociera más idioma que el suyo y...también ¿por qué no? ¡Aunque no supiera ni leer!

Nuestro personaje descubrió, poco tiempo después, otra curiosa faceta de su actividad. Una que, tal vez, comenzó cuando, a fuerza de repetir una y otra vez, cada día, la misma narración de aquellos filmes tan cortos, hizo que terminara por memorizar las escenas y se convirtiera en un *voceador o sincronizador de diálogos*, al colocar, en primera persona, algunas palabras importantes del *filme*.

Esas palabras, eran expresadas justo en el momento en que, en un gran acercamiento de la cámara, el personaje visual pronunciaba un *;Hola!*, un *;Te amo!*, un *;Hasta nunca!... ;Me voy!*, o frases menos cortas, ¡importándole un rábano al *explicador* el idioma original de los letreros! Esa labor ya cubría todos los aspectos de un doblaje breve, pero aún no se registraba su sonido de forma fotográfica o electrónica, como después se hizo. Lo que sí se hacía, aunque en pocas ocasiones, era imprimir alguna que otra *voceada* en disco, preferentemente cantada, como lo veremos más adelante.

Pues resulta que, con el tiempo, nuestro ameno y grandilocuente amigo *explicador*, redescubrió las ventajas de hacer lo que ya se hacía desde el inicio del cine: esconderse detrás del *maravilloso textil reflejante*, durante esa segunda fase de su tarea, para acrecentar el efecto realista de sus intervenciones y para provocar mayores aplausos y risotadas en su modalidad de *voceador* de diálogos.

Y, por si todo ese trabajo no fuera suficiente, existen reportajes periodísticos que mencionan otra curiosa actividad complementaria de estos desinhibidos personajes que, además de conducir la función, se las ingenian para...¡hacer los sonidos y los ruidos más notorios del filme, al mismo tiempo que hablaban sincronizando la voz con las imágenes!

Se debe añadir que, al darle voz a las imágenes o *vocear* así, esos versátiles *explicadores*, igual que los *charlatanes*, los *byeonsa* y los *benshis*, cuando decidían actuar *así*, como *voceadores*, tenían que esforzarse por cambiar la tesitura y el timbre de su voz natural, para diferenciar a un personaje de otro. Debían hacer que se distinguiera el *bueno* del *malo*, el hombre de la mujer o el joven del anciano. Algo similar a lo que hacen quienes narran cuentos, pero con dos requisitos más: la sincronía labial y lograr que la atención del público se dirigiera no a la fuente de la voz, sino a la pantalla.

Porque sabemos que esa labor también exige la habilidad de esconderse en la oscuridad del anonimato, ya que el efecto máximo que se pretende alcanzar con el doblaje de voz, es el de hacer que el público *crea* que el actor o la actriz de la imagen, ese personaje plano, de tan sólo dos dimensiones, es quien está hablando *en realidad*.

Se considera que los explicadores desaparecieron poco a poco hasta su extinción al finalizar la primera década del siglo XX, mientras los *voceadores* se popularizaban. (11) Pero, igualmente se puede proponer, al ver su desarrollo, que ambas profesiones convivieron y que no desaparecieron sino que se transformaron según sus necesidades y las del medio ya industrializado de la cinematografía. Ella los absorbió como parte de su personal técnico o artístico de filmación, como dueños de salas de cine (12) o ya como todos unos actores profesionales reconocidos en el *cine parlante*, sincronizando en vivo los filmes, mediante un libreto o improvisando. (13) No hay que olvidar que la improvisación fue el pan de cada día para los *explicadores de películas*.

Por otra parte, en el Oriente también se improvisaba al exhibir las películas extranjeras sin su diálogo original, ya que éste era sustituido por dos o tres locutores que podían imitar voces e improvisar un diálogo durante la función; un procedimiento que también era usado en ese continente para sonorizar con el idioma propio las películas mudas. (14)

Esto mismo sucedía en Madrid, donde, desde 1897, surgen algunos datos acerca de aquel *narrador* que, colocado cerca de la pantalla, *iba dialogando la cinta como Dios le daba a entender y al mismo tiempo provocaba los ruidos incidentales necesarios* (15) sincronizándolos con la acción. Ruidos como, por ejemplo, las pisadas al correr, en las eternas persecuciones, los silbatazos o el castigo que daba una dama al pícaro atrevido, con una fuerte y sonora bofetada, que el público aplaudía.

Otra modalidad, la del cine hablado, convirtió a los explicadores en *comentadores* que traducían lo esencial del diálogo, aprovechando los silencios, o bajando la voz a voluntad. Incluso, algunos de ellos venían *filmados* en la propia película extranjera, en la forma conocida como *versión original comentada*.

Su misión era dar una brevísimas explicación introductoria de cada escena a seguir hablada en otro idioma, con la única excepción de la escena que revelaba el desenlace.

Por lo general, las películas eran de Estados Unidos y los *comentadores* eran personajes muy conocidos en los países receptores del material fílmico, como en las salas populares egipcias donde se acostumbraba exhibir esas películas, comentadas en árabe.

Un caso importante para nosotros, en cuanto a las versiones comentadas, es el de una producción norteamericana de la RKO (Radio-Keith-Orpheum), la opereta *The viennese charmer*, una película simplemente sonorizada, que fue comentada en idioma español para Latinoamérica por Manuel Conesa, hermano de María Conesa, la famosa *Gatita Blanca*. El resultado no fue bueno. (16) Otro famoso comentador fue el conocido actor francés Maurice Chevalier, quien realizó esa tarea en Nueva York, para la película de René Clair, *El silencio es oro*. (17)

Pero la *versión original comentada* tuvo mayor aceptación en China y en algunas naciones coloniales, mediante ese personaje simpático y popular que mencionamos antes, el *explicador de películas*. (18) Se trataba de alguien que, como en los primeros tiempos del cine, relataba a la audiencia los viejos filmes, que por lo general eran unas cintas primitivas en que la acción y los disparos tenían más importancia que las palabras. (19)

Como vemos, los espectadores siempre demandaron la voz humana, manifestando abiertamente la necesidad vital que se tiene del sonido para las imágenes. Y los *explicadores de películas*, para complacer al público y a sus propias necesidades, desde finales del siglo XIX dieron esa voz humana que se iba adaptando, cada vez mejor, a los avances del cinematógrafo.

Actores voceadores del cine mudo en México

Regresemos a la primera época del cine en México, entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando, después de tres o cuatro años de exhibir *vistas*, algo de lo vaticinado por Máximo Gorki se convirtió en realidad plena para este país: entre 1899 y 1900, en la capital de México, en Puebla y en Guadalajara se popularizaron las *funciones para hombres solos*, (20) un género entre lo erótico y lo pornográfico que ha llegado fortalecido hasta nuestros días.

Desde 1896, cuando arribó a México el cinematógrafo, gustó tanto que pronto el público pedía más y la rivalidad entre los exhibidores se agudizaba, como ya sabemos, ideando más formas de competir, como la inclusión de otras atracciones. Por eso, al ver que la sincronización de imagen y sonido a base de fonógrafos fue casi siempre un fracaso, los exhibidores decidieron que sería mejor utilizar la discreta labor de personas que sonorizaran *voceando en vivo* y sincrónicamente aquellos pequeños filmes.

Así, poco a poco, se estableció y se adquirió mayor pericia sobre esa tarea. No es fácil de creer el hecho de que también hayan existido varias organizaciones de auténticos actores profesionales que le ponían voces a los personajes de la pantalla en muchos países, como México, España, los Estados Unidos, Japón, Corea, Egipto, etc... ¡en la época del cine mudo!

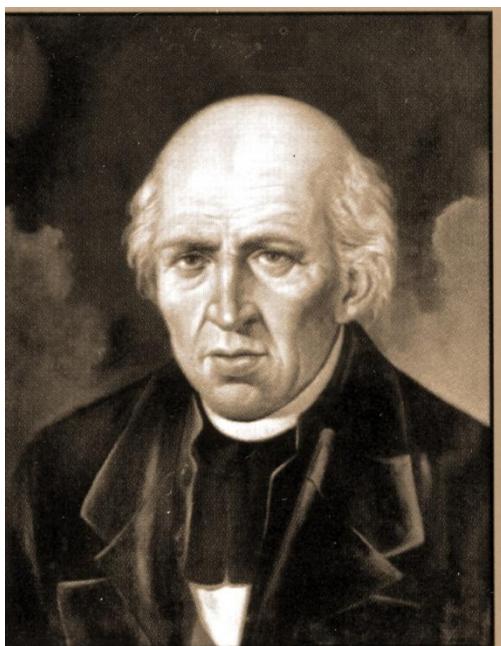
Así fue como surgieron, además de los divertidos *explicadores de películas* y tal vez como la transformación de algunos de ellos, según se puede suponer, los anónimos y modestos *voceadores*, unos actores profesionales dedicados a leer y a improvisar diálogos sincronizados desde atrás de la pantalla en el que fuera conocido como *cine parlante*. Sabemos que en México, en 1907, el teatro Apolo logró fama por *las voces humanas sin ruidos de máquina parlante*. (21)

Y también está documentado que, para aumentar el efecto de realidad, las películas se acompañaban igualmente con ruidos convencionales y con música. Era una maravilla ver aquellas imágenes en movimiento y con sonido de voces en vivo, y ruidos que completaban el espectáculo de personas proyectadas al tamaño natural en una pantalla a veces ¡transparente!

Esa pantalla podía ser observada por dos grupos de espectadores a la vez, colocados en dos salones contiguos; unos veían la imagen reflejada y los otros la veían a través de la pantalla, imitando lo que se hacía en una de las versiones de las Sombras Chinescas. (22)

Por su parte, las tareas de los modestos y ocultos *voceadores*, esas sincronizaciones en vivo del *cine parlante*, esas primeras experiencias profesionales de voces para la curiosa cinematografía mexicana en ciernes, fueron una práctica que, según los datos, se realizaba desde mucho tiempo antes, puesto que, para la temprana fecha de 1907, ya era costumbre, como lo comprobaremos inmediatamente.

En ese generoso y atareado año mexicano de 1907, se exhibió en el Salón Monte Carlo, de nuestra ciudad capital, a partir del 12 de septiembre, la primera cinta argumental mexicana. Fue de extensión corta pero de grandes pretensiones, un filme tan polémico como ambicioso: *El Grito de Dolores*, debido a la compañía The American Amusement, una realización y libreto de Felipe de Jesús Haro, quien también interpretaba el papel estelar, el de Miguel Hidalgo.

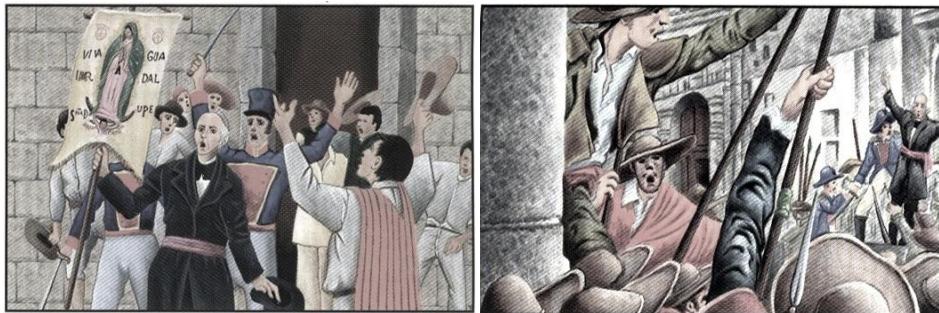


Don Miguel Hidalgo y Costilla

Técnica y actoralmente, la película fue un fracaso, pero obtuvo muy buenos ingresos y recorrió triunfante toda la República mexicana, cuando aún estaba de moda lo antes dicho de emplear la manta de proyección por los dos lados y los espectadores debían elegir, con diferencia en los precios, ver al derecho o al revés las letras, y diestros o siniestros a los actores.

Este filme se convirtió en una exhibición obligada para cada mes de septiembre, al menos durante cuatro años: de 1907 a 1910. Lo interesante para nuestro tema es que, *El Grito de Dolores*, fue también una de las muchas películas *habladas* que se vieron en México. Y es que, para entonces, ya *era una costumbre* que, en determinados cines, se escucharan voces humanas, que intentaban traducir los gestos y los movimientos de boca de los artistas, algo que resultaba inolvidable para quienes lo presenciaron así. (23)

Allí estaban los mismos intérpretes originales del filme u otros auténticos actores profesionales de los diálogos en vivo para las películas llamadas *parlantes*, escondidos detrás, a un lado o abajo, pero siempre cerca de la pantalla del cine, tratando de sincronizar las pocas palabras del filme. En este caso, las de los héroes de la Independencia durante sus entrevistas o las del sonoro escándalo de la muchedumbre con sus gritos simultáneos.



¡Viva nuestra Madre Santísima de Guadalupeee! ¡Viva la religión! ¡Viva Fernando Séptimooc! ¡Viva América! ¡Muera el mal Gobierno!, decían, al mismo tiempo que se veía la imagen de aquella multitud exaltada que rodeaba al caballo montado por el cura Hidalgo. El cura también hablaba y enardecía a la muchedumbre, erguido y portando su famoso estandarte guadalupano. Y como Hidalgo era interpretado por el mismo realizador de la cinta, aventuramos que la voz del héroe en vivo, era la del mismo actor-productor-guionista y voceador: el señor Haro.

Tres años después, el periodista E. Enríquez opinaba que esta cinta era una película antiestética y contraria a la verdad histórica, que mostraba, en medio de todo esto, *un gendarme de nuestros días, macana en mano, repeliendo a la curiosa plebe para dejar franca vía a la masa libertaria que sale del histórico lugar. ¡Graciosa antítesis!*, decía. (24)

Por su parte, un cronista de *El Imparcial*, (25) le señala más anacronismos y errores a esa película. Entre ellos, el hecho de no aclarar la hora de las conferencias previas al Grito de Hidalgo; la conferencia con la Corregidora realizada... ¡en Dolores!; la montura del prócer, que era un *caballito de falso, nuevo, como de 'tres sillas' cuando más*, un cuadrúpedo al que el anciano cura sube de un brinco rapidísimo, a pesar de su supuesta edad y con bandera en mano, cayendo sobre esa silla de montar, apenas nueva hasta cien años más tarde.

Otros errores que marcó este crítico, fueron: el que le hayan entregado ahí mismo al cura el estandarte de la Virgen y que, ya en el pueblo de San Miguel el Grande -según suponían los que leyeron la historia, porque la película no lo aclaraba-, aparecieran como doce gendarmes, con sus modernos garrotes torneados y sus pistolas Colt.

No menos equivocado era, en su opinión, el hecho de que la chusma insurgente *decidida como iba a arrollar a cualquier enemigo*, obedeciera tan dócilmente a aquella policía de cien años después. Una policía que *no quiso permitir más santiaguitos*, nos comenta. Al final, en la *apoteosis*, Hidalgo vuelve a aparecer, ahora acostado sobre una bandera tricolor que –ante lo anacrónico de la escena, nos remarca el agudo e irónico periodista-, *le prestó Iturbide, indudablemente*.

Por suerte, una parte de *El Grito de Dolores* aún se puede ver en nuestros días, ya que quedó incluida en el largometraje *Memorias de un mexicano*.

Y, para mayor fortuna, también existen documentos legales de 1907 que confirman rotundamente lo común que, en aquellos años, resultaba el hecho fílmico-actoral, antes mencionado. Esos documentos legales comprueban que, desde antes de ese año, ya existían tanto la práctica profesional como los libretos con los diálogos adaptados, para los varios filmes que crearon la costumbre de las películas habladas o, como se decía entonces, *parlantes*. El autor de los libretos repasaba las películas, casi todas filmadas a propósito para el *cine parlante*. Cuando no era así, les adaptaba y escribía unos diálogos adecuados a la trama supuesta y a los movimientos de la boca de los actores del filme en cuestión. Acto seguido, contrataba a un grupo de actores *parlantes* para cada cinta y los hacía ensayar sus parlamentos, leídos contra la imagen, durante varios días.

Finalmente, les entregaba el libreto y la película ensayada y les indicaba la ruta, las fechas y los cines que ellos deberían cubrir. Cada grupo permanecía una semana en cada lugar o cine, antes de ser reemplazado por otro grupo con otro filme y otro libreto. Los libretos, casi memorizados, eran leídos y sincronizados por esos grupos de actores profesionales, que hablaban y se desplazaban de un lado al otro por detrás de la pantalla, buscando siempre, con una técnica muy precisa, empatar sus bocas con las bocas de la pantalla. En ese entonces, la acción de *vocear las vistas* era algo muy familiar y conocido, una práctica cotidiana tan difundida como discretamente ejecutada en los elegantes salones de estreno.

La acción de *vocear las vistas* o, dicho de otra forma, las inserciones de diálogos *en vivo*, se podrían considerar como precursoras del moderno doblaje de la voz. La existencia profesional de dichas inserciones quedó asentada muy claramente en algunos expedientes oficiales, gracias a la importancia legal e histórica que supone el haberse tratado de los dos primeros registros autorales fílmicos en México.

Los hechos fueron los siguientes: oficialmente, el señor José Vizcaíno, en abril de 1907, obtuvo de las autoridades el fallo a su favor en el registro de sus derechos de propiedad sobre *la letra* en español de los libretos de las siguientes *vistas*: *El coche Simón*, *Un drama en Venecia*, *La desesperada*, y *La hija del campanero*. El éxito de Vizcaíno fue por haber asegurado, no la propiedad de las *vistas*, sino la de sus diálogos. Unos textos escritos para aquellas películas que ya eran *parlantes*, porque *las recitaban actores colocados detrás de la pantalla*, (26) quienes también hacían los ruidos. En ese caso, como la legislación se aplicaba a la propiedad de unos diálogos, de unos textos, no hubo ninguna contradicción. (27)

En cambio, *El Grito de Dolores*, la película que ya comentamos, fue una *vista nacional* que no prosperó en la obtención de su registro porque existía la imprecisión legal de que el artículo 1234, que amparó los libretos de Vizcaíno, se refería a obras impresas y no a las imágenes de una película. (28) Habría sido más apropiado que el productor la hubiera registrado en Marcas y Patentes por ser, el filme, un artículo industrial. (29)

Este tipo de registros, junto con las otras noticias al respecto, nos han permitido comprobar algunas de las prácticas de la reposición de los diálogos fílmicos en ese tiempo, algo que siempre fue común al mundo del cinematógrafo.

Nos parece muy importante, para el propósito de este libro, insistir un poco más en que, en muchas grandes ciudades del orbe y en forma contemporánea entre unas y otras, se siguieron los mismos pasos para el cinematógrafo y que, desde antes de 1907, algunas de las salas de lujo en el territorio nacional, las de estreno, ya utilizaban los servicios de esos actores y actrices profesionales referidos.

Actores que, en grupos de tres o cuatro elementos, por lo general dos hombres y una mujer, y luego de unos tres o cuatro días de ensayos, llevaban esas películas a los cines y, desde atrás de cada pantalla, leían o improvisaban los diálogos, los ruidos y los movimientos físicos, sincronizados con la imagen de los actores de la película muda que se exhibía, procurando emitir sus voces desde el sitio en que se veían los rostros de sus personajes en la pantalla.

Los últimos hechos narrados aquí coinciden con un catálogo, también de 1907, que anunciaba que en los estudios cinematográficos de Vincennes y de Joinville, se estaba dando trabajo a más de 700 obreros y que se producían diariamente más de veinte kilómetros de películas, lo que representa más de un millón y medio de fotografías por día. (30)

Por otro lado y como hemos visto, el cine tuvo tanto éxito en México que, entre 1896 y 1910, se rodaron 370 cintas, aunque solamente se conserva, si acaso, una media centena de ellas. (31)

Ahora sabemos igualmente que, además de las voces, también la música y los efectos han acompañado al cine desde sus inicios, ya que, por lo menos desde 1889, como lo señalamos anteriormente, los trabajadores de Edison habían experimentado con el aspecto sonoro de las películas, incluyendo música y chistes subidos de color.

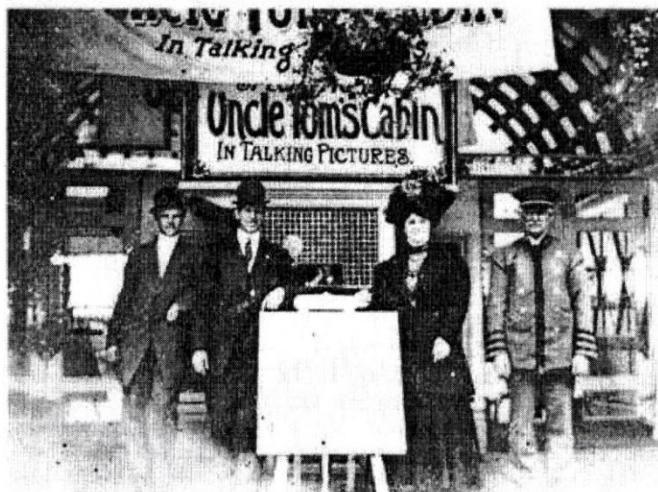
Esto fue años antes de que Baron y Lauste, cuando aún no llegaba el cambio de siglo, encontraran nuevas formas para sincronizar, y antes también de que las películas cantadas de la firma Pathé fueran proyectadas sin pena ni gloria.

Después de leer todo lo anterior sobre el acompañamiento sonoro del cine desde sus primeras manifestaciones... ¿acaso debemos pensar que el cine nunca fue verdaderamente silencioso? ¿Que siempre, o que casi siempre, contó con sonidos?... Pues, sí. Pero, ¿cómo está eso?... Aquí lo iremos recordando.

Por lo pronto, con la cita anterior respecto al cine mexicano y con las historias de la televisión, del sonido digital y de la computación, se podrá comprobar que la antigüedad del doblaje, con sus diferentes nombres, no sólo iguala, sino que llega a superar las edades de todos los medios en los que se ha desarrollado.

La diferencia la marcará el momento de nacimiento que cada quien elija para él, porque el doblaje de voz usa imágenes y todas las imágenes nos incitan a añadirles vida sonora, a interpretarlas, a *hablar por ellas*. Y para confirmarlo, repasemos más casos de actores-voceadores, en el cine *parlante* de otros países.

Actores voceadores del cine mudo en los EE. UU.



escholarship.org

Cine Parlante. Publicidad, grupo de tres actores *voceadores* y un empleado del cine. La película *hablada* que se anuncia es *La cabaña del tío Tom* (1903).

En los Estados Unidos también se guarda buena memoria de los acontecimientos actorales del doblaje de voz o sonorización primitiva. Desde mediados de la década de 1890, Alexander Black hacía distintas voces en vivo y de acuerdo a los personajes que mostraban sus películas *con diálogo*. Para 1898, Lyman Howe tuvo mucho éxito presentando el trabajo que desarrollaban sus bien entrenados asistentes que, colocados atrás de la pantalla, emitían las palabras de las imágenes proyectadas.

Este mismo procedimiento se usó a finales de 1904 en el *Eden Musée*, de Nueva York, por una *troupe* o grupo de actores cómicos y trovadores, que actuaban remedando a los negros norteamericanos y cuyo nombre artístico era *Spook Minstrel (Bardos Fantasma)*. Ellos sorprendían con el sonido de sus cantos y gracejadas, sincronizando voces, efectos y movimientos detrás de la pantalla, mientras se proyectaba el filme *La Ópera de Martha (The Opera of Martha)* y, al finalizar la película, se abría un telón para verlos actuar unos números extra, cantando y bailando.



El *Eden Musée* de Nueva York

En enero de 1905 actuaron en Pittsburg, en el *Gran Opera House*, de Harry Davis y, un mes más tarde, se presentaron en el *Circle Theater* de Nueva York. Este grupo o *troupe*, itinerante como era la costumbre, estaba compuesto por G. Dey O'Hara, Charles Bates, Leon Parmet, Parvin Witte y Charles Smith. (32) Ya para 1908 se estableció con firmeza la actuación de este tipo de compañías. Una práctica que para 1912, aproximadamente, casi había desaparecido de los cines. La prueba de la abundancia y del éxito de este curioso sistema de sonorización y *voceo* o *vocalización*, mediante el uso de actores profesionales - una actividad claramente precursora del doblaje de voz actual-, fue la creación de lugares y agencias especiales para la contratación de estos *voceadores*.

Ejemplificaremos esto con algunos de los nombres de estas compañías especiales, comenzando con *Humanovo Producing Company*, manejada por el famoso Adolph Zukor y Marcus Loew, con no menos de veintidós de estos grupos de actores *parlantes* dentro de sus filas. (33) La misma importancia tuvieron otras firmas, como *Ta-Mo-Pics* (Talking Moving Pictures), de O. T. Crawford; *Actologue*, de la National Film Company, de Detroit, con quince grupos de actores itinerantes; la *Talk-o-Photo*, de la Toledo Film Exchange, con cuatro; William Swanson tenía diez grupos en Texas y otros ocho en Denver; la Lake Shore and Film Supply Company, de Cleveland, tenía ocho; *Dramatone*, *Humanophone* y *Humanoscope*, contaban con cifras parecidas.

Fueron muchas las agrupaciones que se dedicaron a proporcionar los actores sincrónicos necesarios para esos servicios, cuya importancia se comprende al saber que en Nueva York existía una gran academia dedicada únicamente a entrenar a este tipo de actores que hablaban desde atrás de las pantallas. (34) Por otra parte, ya para el año de 1914, en los antiguos estudios de Edison, se realizó lo que el investigador hispano Alejandro Ávila considera la *primera sonorización conocida de una película*.

En esa ocasión, como en el caso de los *Bardos Fantasmas*, el doblaje no era sólo de voz, sino también de canciones, pero este último ya con un sistema sonoro de captura del *doblaje* en disco. Reproduciremos aquí el artículo citado por Ávila sobre la entrevista que el director de cine Harry Beaumont le concedió a una periodista española de *Popular film*, con respecto a su intervención actoral en aquel evento:

“Por entonces trabajaba yo en el teatro, cantando y bailando, cuando un individuo de los estudios de Edison pasó cierta noche tras de bastidores y preguntó a un grupo de nosotros si queríamos representar un número para ellos. Decidimos arreglar una representación de los antiguos ministriales o trovadores. Yo terminaba el acto, pintado todo de corcho, figurando ser un viejo empleado negro en la cosecha de algodón; y recuerdo que canté una de las canciones más en boga por aquel tiempo.

-¿Cómo imprimían las películas sonoras en aquellos días?, pregunté a Beaumont.

El procedimiento era de los más primitivo, -replicó él. Nos fotografiaban a los actores primero. Luego, pasaban la cinta en la pantalla y nosotros cantábamos procurando seguir el movimiento de nuestros labios en la pantalla.’

-¿Hacían uso del micrófono por aquel entonces?

-¡Oh, no, absolutamente! Cantábamos delante de una gran bocina colocada en un rincón del estudio. Esta bocina se conectaba de algún modo con un artefacto para imprimir discos de fonógrafo. En el teatro colocaban el fonógrafo detrás de la pantalla y se procuraba el disco al mismo tiempo que corría la cinta. Era terrible (expresión de agrado). Un día me vi cantando en la pantalla.” (35)

Edison había conseguido la sincronización de la imagen y el sonido desde 1913 y, para esas fechas, ya habían pasado varios años desde que en sus estudios de cine se realizaban películas especialmente filmadas para los actores *parlantes* de la primera década del siglo XX. Ya que mencionamos a algunos personajes peninsulares, será mejor que conozcamos la vida y obra fílmica de otro gran creador del cine ibérico.

Actores voceadores del cine mudo en España

Fructuoso (Fructuós) Gelabert (1884-1955), fue un gran pionero del cine español. Hombre nacido en la calle Llibertat de la vila de Gràcia, en Barcelona, ebanista de oficio, con estudios de mecánica y dibujo, e interesado en la fotografía.

En 1895, tuvo oportunidad de ver el kinetoscopio de Edison y, al año siguiente, conoció el cinematógrafo Lumière. Le impresionó la película *El regador regado*. Se construyó su propia cámara y filmó la que sería su primera realización: *Riña en un café* (1897), película considerada como la primera con argumento filmada en España.

En 1898 se convirtió en el primer exportador de películas de su país, al filmar y enviar a la casa Pathé, de Francia, la cinta *Visita de Alfonso XIII a Barcelona*. Se casó en 1903 con Teresa Bonvehi y, en 1905, rechazó una oferta de trabajo en los EE.UU. En 1908, construyó una galería de vidrio en los jardines de la finca del ex-alcalde de Barcelona, Lluís Martí Codolar, en los que fueron considerados los primeros estudios de cine de Barcelona, (36) donde filmó durante varios años.

En el mismo año de 1908, realizó un proyecto muy especial con los filmes *El guardia burlado* (180 m.), *Los competidores* (120 m.) y *Los calzoncillos de Toni* (250 m.) (37), aunque varios historiadores mencionan para este interesante experimento sólo el segundo o el tercer título de estas breves películas.

En la filmación de ellas, don Fructuoso dio a los actores indicaciones muy raras, inusuales: “Debían evitar aquellos gestos exagerados que tenían como misión dar a entender al público la anécdota de la acción y que eran tan habituales en los actores de la época. En cambio, se les exigió pronunciar claramente el texto de un guión que el propio Gelabert había escrito con anterioridad”. (38)

Los intérpretes fueron varios *explicadores* y algunos artistas que se dedicaban a manejar y poner las voces de las marionetas de la Casa Diorama, los que pasan de sincronizar voces para marionetas de tres dimensiones a sincronizar voces para imágenes planas de humanos.

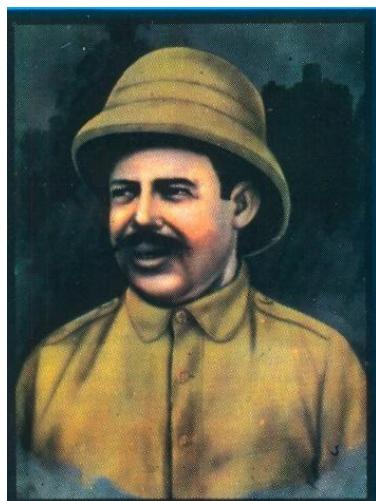
Estas pequeñas cintas cómicas fueron dialogadas en vivo por los mismos actores del filme, colocados en el foso del teatro, y con un ingenioso sistema basado en un largo espejo, instalado abajo de la pantalla, que les permitía ver las imágenes sin ser vistos por el público mientras recitaban el diálogo con altavoces de cono a medida que se iba proyectando la cinta. El espejo que usaban servía también para proyectar sus voces hacia el auditorio, dando con ello una mayor sensación de realismo (39).

En 1913, Gelabert experimentó buscando el cine *con relieve*, ese mismo año fue demandado por plagio, pero modificó su cinta y ganó el juicio. En 1952 recibió un merecido homenaje, junto con una pequeña cantidad de dinero, que empleó en hacer una segunda versión de su primera obra: *Riña en un café*, cinta que para entonces ya se había perdido. El 27 de febrero de 1955, don Fructuoso Gelabert falleció, como Méliès, en el más completo olvido.

El caso de este pionero del cine español nos revela que la lectura en vivo de los libretos cinematográficos fue un fenómeno que surgió casi simultáneamente en varios países, tanto de América como de Asia y de Europa.

Y, hablando de este último continente, así como del año 1908, otro caso interesante ocurría entonces en Gran Bretaña, donde se realizaba y exhibía una serie con el título de *Montezuma*, una producción que se componía de varios episodios de 15 minutos cada uno, episodios “sorprendentemente sonoros (que) aluden vagamente al emperador azteca del que toman el nombre”, nos afirma la fuente. (40)

Hollywood y Pancho Villa sin el doblaje de voz



Francisco Villa

En cuanto al cine *mudo* sin voces ni efectos y la revolución mexicana, un asunto tan importante que, por eso mismo, nunca fue únicamente nacional, como a algunos les pudiera parecer. Empezaremos por decir que a esa etapa histórica pertenece la renuncia de Victoriano Huerta del miércoles 15 de julio de 1914, aceptada por ambas Cámaras (no de cine, de Legisladores). En ella, Huerta se justificaba ante los representantes de los ciudadanos, afirmando su convicción de contar con el poder suficiente para terminar con los revolucionarios, en base al ejército que formó y a la división entre los mismos *alzados*, pero, según su afirmación, *los norteamericanos le habían impedido la victoria*. (41)

Luego, los periódicos, ante la amenaza de una invasión norteamericana, publicaron que Porfirio Díaz ofrecía su decidida participación en la defensa de su país. Al mismo tiempo, Díaz hacía públicas las razones y los actos de su mandato que enfadaron a los norteamericanos y *por los que vendieron armas y protegieron a los revolucionarios*, según afirmaba el legendario Díaz a los diarios. (42) Lógicamente, la intromisión también se manifestó en otras áreas; como en el cine que, además de su conocido aspecto ideológico, siempre ha sido un negocio estupendo.

Por ello, aunada a la gran producción nacional, y a la francesa para Pathé y para Gaumont, existía una abundante producción norteamericana que rebasó los simples documentales sobre la revolución mexicana para los noticieros, como el *Animated Weekly*, las filmaciones de la *Powers Motion Pictures* y la *Mutual Film*, cuando el vicepresidente y director general de producción de la New York Motion Pictures Corp., el ya mencionado *Padre del western*, Thomas H. Ince, se lanzó a enviar camarógrafos a México. Viajaron con todo lo necesario para filmar, revelar y proyectar, así como una dotación de material fílmico y alimentos para varias semanas de labores. De aquellos ocho camarógrafos, unos se instalarían en los campos constitucionalistas y los otros en la ciudad de México.

Mientras tanto, otra empresa cinematográfica, la *Mutual Film*, iba más allá de los planes de la *New York Motion Pictures Co.*, de Ince. Ante la gran popularidad internacional de Francisco Villa, un personaje muy destacado por la prensa norteamericana, el presidente de la *Mutual*, Harry E. Aitken, también envió por delante a cuatro camarógrafos con equipo de diseño especial para filmar la caída de Ojinaga. Acto seguido, a través de un representante y después de algunas semanas de negociaciones, convenció a Villa para que firmara un contrato de exclusividad en la filmación de sus batallas, para mostrarlas en los Estados Unidos, Canadá y México. Otros cuatro camarógrafos que, según parece, esperaban que sus equipos respectivos se terminaran de fabricar, llegarían a México inmediatamente después. (43)

Una indiscreción permitió que la noticia se diera al público, a través del *The New York Times*, en enero 7 de 1914. Aitken se molestó bastante por aquella fuga de información sobre sus planes, ya que apenas el sábado anterior, el día 3, se había firmado el contrato. Durante la entrevista, Aitken dijo que estaba deprimido debido al hecho de *inmortalizar* en sus películas la horrenda残酷 de la guerra, que esa idea no le permitía dormir.

Pero también informó que en San Antonio, Texas, le iban a fabricar diez cámaras especiales, muy sólidas y firmes, para filmar las batallas con menos riesgo para el operador; y dijo necesitar hombres atrevidos y experimentados que cuidaran de sí mismos en las operaciones militares. “Para su seguridad, irían provistos de cartas de altas autoridades de Washington, en las que se ordenaba a quien quiera que fuese que no los molestaran”. (44) Frank M. Thayer, representando a la *Mutual*, se reunió con Villa en Ciudad Juárez. Le pidió que firmara el contrato y le entregó 25 mil dólares. La *Mutual* se comprometía a mostrar las películas únicamente si Villa triunfaba.

Por su parte, el *Centauro del Norte* obtendría la mitad de las ganancias por la exclusividad de ser retratado únicamente por la *Mutual*, pero se obligaba a combatir sólo de día, de las nueve de la mañana a las cinco de la tarde, mientras hubiera luz de sol, para evitar la oscuridad ocasionada también por el polvo, aunque uno de los operadores ya había inventado un filtro para resolver ese problema. Asimismo, Villa se comprometía a repetir – simuladas- las escenas violentas que, debido al polvo o a la falta de luz, los camarógrafos no lograran captar. Mientras, en los periódicos de los Estados Unidos, se debatía la cuestión sobre quién había tomado la misteriosa iniciativa para filmar las batallas del general mexicano. Aitken afirmaba que él había enviado a un representante a Chihuahua para abrir negociaciones, y el diario *The New York Times* decía que había sido Villa, después de haber tomado Ciudad Juárez y que había ofrecido alimento, caballos, escolta y el 50% de las ganancias a la empresa que lo retratará. (45.)

Para comprobar la gran importancia que tenía el cine para Villa, se asegura que, cuando *ya era pública y notoria la escasez de municiones de los sitiados en Ojinaga*, retrasó el asalto final y definitivo, para trasladarse en secreto a Ciudad Juárez con el único propósito de firmar el contrato con la *Mutual*, dando tiempo a los federales para reabastecerse y cavar más trincheras. En esa primera película, Villa y su gente no se vieron tan bien como se esperaba, pues dieron el aspecto de una guerrilla improvisada.

Por eso, Villa se propuso mejorar su imagen en la siguiente filmación, la de la toma de Torreón. Reorganizó sus fuerzas y, para que se viera como un verdadero ejército, creó su escolta personal, los famosos *Dorados*, y los uniformó a todos, incluyéndose él mismo. Los primeros uniformes fueron facilitados por la *Mutual*, antes de que el propio Villa los comprara.

A partir de la toma de Torreón, “la empresa se apresuró a tomarle fotografías donde se apreciaba el cambio radical, para distribuirlas a la prensa norteamericana y borrar la imagen de un Villa mal vestido” (46). Con el fin de estar presente en la celebración de las honras fúnebres de Abraham González, gobernador maderista asesinado por los huertistas y antes de la toma de Torreón, Villa fue a la ciudad de Chihuahua. Allí estuvo también el camarógrafo Charles Roser, quien luego relató las cosas sucedidas durante los tres días que duró la ceremonia, y cómo él siguió girando la manivela con la cámara vacía tras haberse terminado la película virgen. Roser confesó que lo hizo por “temor a despertar el enojo de Villa y ser fusilado”. (47)

Para completar la mirada hollywoodense de las películas sobre la participación de Villa en la revolución mexicana, diremos que un músico de cine de Columbus, Ohio, propuso que los filmes de Villa se vendieran acompañados de partituras con temas mexicanos, como las que él mismo enviaba a los productores. Su intención era evitar que se repitiera la equivocación tan conocida de acompañarlos con música española de panderetas y castañuelas.

Por eso recomendaba que se amenizaran “con aires nacionales, mexicanos al grito de guerra, de Jaime Nunó, o con valses españoles o habaneras, de uso común en México”. Se ufanaba de que, en una escena de una mexicana agonizante que recibía la bendición del sacerdote, él había elegido, para acompañarla, la interpretación lenta y sofisticada de la melodía *La paloma*. Con ella, según afirmaba, se acrecentó la emotividad de la escena. (48) Ante la lucha encarnizada en Gómez Palacio y en Torreón, unos camarógrafos de la *Mutual* huyeron horrorizados y otros salieron por órdenes de Villa. Terminó el contrato con la empresa estadounidense. Las batallas de Saltillo y Zacatecas, así como su entrada triunfal a la ciudad de México, ya no pudieron ser filmadas por la *Mutual*.

Finalmente, nuestra fuente, el investigador Aurelio de los Reyes, quien trata este tema en forma amplia, amena y muy bien documentada, concluye, afirmando que:

“Méjico quedaba, después de la Revolución, bajo una presión norteamericana más agresiva. En cine, esa influencia no paraba en la exhibición de películas, o en la forma de hacerlas, sino que iba mucho más lejos de lo esperado, ya que llevaba consigo la penetración de capitales y, además la difusión de otro modo de pensar, de concebir la vida. Podemos concluir que el balance para el cine mexicano fue negativo de los años de 1917 a 1920, pues aunque el aislamiento del país por la Revolución y la Primera Guerra mundial le ofrecía la oportunidad de desarrollar una industria propia, no hubo recursos para hacerlo porque no se producía película virgen, ni equipos para filmar, procesar, revelar ni exhibir películas. Excepto la mano de obra y los locales para exhibirlas, todo lo demás era importado. Había censura, la conciencia histórico-visual se había truncado, y todo parecía indicar que, cinematográficamente hablando, Méjico sería para los norteamericanos”. (49)

Pero esas escenas de fieros y sangrientos combates, difícilmente nos podrían transmitir la verdadera dimensión terrorífica de su bestial realidad, solamente con sus imágenes. Por eso, sin menospreciar su incalculable valor como documentos históricos, podemos imaginar lo diferentes que serían esos filmes, como espectáculo transmisor de vivencias, si se acompañaran de ruidos: explosiones, cañonazos, disparos, relinchar de caballos, metales y cuerpos que se golpean, gritos, lamentos, maldiciones, voces y todo el universo acústico del cine parlante, que se creaba o se recreaba con la sonorización y, en la actualidad, con el doblaje de las voces.

En esta parte de la lectura ya estamos más cerca de responder a las preguntas planteadas con anterioridad: ¿Cómo se vinculan imagen y sonido? ¿El sonido sincrónico hará más real la imagen al espectador y por lo tanto aumentará la ilusión del film de ficción? ¿Es el sonido más real que la imagen porque es la reproducción de un hecho auditivo, mientras que una imagen es una representación en sólo dos dimensiones de un hecho visual?

Notas y referencias

1. Sosnovski, 1970, p. 45; y A. Ávila, *Historia del...*, 1997, p. 63.
2. Georges Sadoul Historia del cine mundial..., 1985, p. 209.
3. *El Diario de Jalisco*, julio 11 de 1902, p. 2, en Leal et al, *Anales del cine en México*, Vol. 8, p. 56.
4. Eugene Gaudry, *El Ilustrado*, 21 de noviembre de 1929; G. Sadoul, *Las maravillas del cine*, 1987, p. 50.
5. Jean Bonnin,...*El Ilustrado*, marzo 7 de 1929, en L. Reyes de la M., *El cine sonoro...* 1973, p. 51.
6. Eugene Gaudry, *El Ilustrado*, 21 de noviembre de 1929, en L. Reyes de Maza, *El cine sonoro...*, 1973, p. 167; G. Sadoul, *Las maravillas del cine*, 1987, p. 50.
7. Eugene Gaudry, *El Ilustrado*, 21 de noviembre de 1929, en L. Reyes de la Maza, *El cine sonoro...*, 1973, pp. 169-170.
8. Stone, La radio...p. 34.
9. M. Duro Moreno, *La traducción para el...*, 2001, pp. 190-191.
10. A. Ávila, *Historia del doblaje...* pp. 49-51; Cfr. G. Sadoul, *Historia...*, 1985, pp. 54 y 63, El “charlatán” francés que, en 1908, tendió a desaparecer.
11. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 55-57.
12. Cfr. A. Ávila, *Historia del doblaje...* 1997, p. 54.
13. Cfr. Idem, pp. 55-57.
14. Georges Sadoul, *Las maravillas del cine*, 1987, p. 184.
15. Cfr. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 55-57.
16. Mr. Q., *Cine Mundial* (N. Y.), sept. de 1929, en Reyes., *El cine sonoro...*, pp. 23 y 155-156.
17. G. Sadoul, *El Cine, su Historia y su Técnica*, 1952, p. 204.
18. Ibidem.
19. Ibidem.
20. A. de los Reyes, *Los orígenes del...*, pp. 128-129; G. Sadoul, *Historia del cine...*, p. 50; y en *Anales del cine en México*, Vol. 7, pp. 31-58.
21. “Inauguración del teatro Apolo”, *El Entreacto*, jueves 21 de febrero de 1907, p. 4, en A. de los Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 84.
22. “La novedad del día en México. El cinematógrafo Lumière”, *El Mundo Ilustrado*, domingo 23 de agosto de 1896, pp. 118-119, viene en A. de los Reyes, *Los orígenes del cine...*, (1972), 1984, p. 220.
23. Leal et al., *Vistas que no se ven...*, 1993, pp. 91-92; cfr. Alfredo Naime Padua, *El cine: 195 respuestas*, Universidad Iberoamericana, México, 1987, p. 95.
24. Leal et al., *Vistas que no se ven...*, 1993, pp. 92-93.
25. *El Imparcial*, en L. Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, Tomo I, 1968, pp. 52-53; Carmen Toscano, *Memorias de un...*, 1996, p. 91.
26. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad*, Vol. I, 1996, p. 84.
27. Idem, p. 84: (66. A.D.G.D.A, exp. 3 996.)
28. Ibidem.
29. Idem, (66. A.D.G.D.A., expediente 3996).
30. Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*, ..., pp. 82-83.
31. Leal et al., *Vistas que no se ven...*, 1993, p. 10.
32. Before the Nickelodeon;
URL:http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=ft3q2nb2gw&doc.view=content&c_hunk.id=d0e14923&toc.depth=1&anchor.id=0&brand=eschol
33. <http://hem.passagen.se/filmjud/talkies3.htm>
34. R. Fielding, “The Technological Antecedents of the Coming of Sound”, en E. W. Cameron (coord.), *Sound and the Cinema*, Nueva York, Redgrave, 1980, pp. 57-64 en M. Duro Moreno, (coord.), *La traducción para el...*, 2001, p. 190.
35. De Pepinillos, Carmen. “La película hablada de hace diez y siete años”, en *Popular Film*, Barcelona: 11 de junio de 1931, pp. 2-3, en Ávila, Alejandro, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 63-65.
36. URL: http://www.basecine.net/complemento.php?id_comple=139
37. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 55-57; D. Narváez Torregrosa, (coord.), *Los inicios del cine*, 2004, pp. 36-37; y
URL: http://www.basecine.net/complemento.php?id_comple=139

38. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 55-57; y
URL:<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/1376/doc/DIRECTORES/fructuosgelabert.htm>
39. A. Ávila, *El doblaje*, 1997, pp. 43-44; *HISTORIA...*, pp. 55-56.
40. Autores, varios, *Los mundos del Nuevo Mundo...*, 1994, p.64.
41. “El general Huerta renunció ayer a la presidencia de la república”. *El Independiente*, jueves 16 de julio de 1914, pp. 1, 2 y 3: en Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 140.
42. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 133.
43. Idem, p. 143.
44. “Villa at the front, ‘movis’ sign him up Villa to war for ‘movis’. Became partner of H. A. Aitken, who sends camera squad to front”. *The New York Times*, enero 7 de 1914, p. 1, en Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 143.
45. “Admitis he’s a ‘movie’ star...”. *The New York Times*, enero 8 de 1914, p. 2, en Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, pp. 144-145.
46. “Villa unadorned and Villa made up for film pictures”. *The New York Times*, febrero 11 de 1914, p. 5, en Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 149.
47. Kevin Brownlow, *The parade's gone by...*, Los Ángeles, 1968 p. 24, en Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 146.
48. “Music for the Picture Mexican Music”. *The Moving Picture World*, febrero 28 de 1914, 1073, en Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, p. 146.
49. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, Vol. I, 1996, pp. 269-270.
Con material visual de Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, 10 vols. México, Eón-Voyeur, México, 2002-2003.

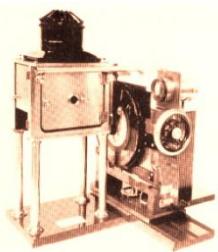
IV. Sonido y cinematografía

Cine sonoro en los Estados Unidos

“En el cine cómico jugábamos muchas veces con fantasmas y casas misteriosas, pero el verdadero fantasma se nos apareció de pronto, sin que nadie fuera capaz de adivinarlo. Ese fantasma que terminó aterrando a todo Hollywood, se llamó cine sonoro.” Hal Roach⁽¹⁾.

Se debe tener presente que, al momento de la exhibición, el cine rara vez fue *mudo* o silencioso, porque cada país o salón le daba su propia interpretación sonora, con música, ruidos y hasta con voces en cada idioma. Por eso, los productores de los filmes denominados *mudos* se despreocupaban de la proyección de su material, porque no tenían nada que ver con esa *sonorización* en vivo que cada nación, cada teatro o cada exhibidor quisiera incorporarle a las cintas para entenderlas mejor. Tantos años de supuestos fracasos en la sincronización del fonógrafo, lograron que, durante las dos primeras décadas de 1900, los productores de Hollywood controlaran con facilidad la mayor parte del mercado cinematográfico mundial.

Por otra parte, sabemos que la sincronización entre la imagen y el sonido grabado se había experimentado desde los primeros años del cine en 1889, y que León Gaumont se encargó de mejorarla a partir del inicio del nuevo siglo. Agreguemos que, en 1910, se realizó la primera película con sonido sincronizado en disco, *Der Grüne Wald*, una producción de Oscar Messter.⁽²⁾ Pero el primer éxito de taquilla para el cine sonoro llegó hasta 1926, con el filme *Don Juan*, una película con intertítulos y sin diálogos. Lo único que tenía de novedoso era una pista de música de Mozart, interpretada por la orquesta filarmónica de Nueva York y, además, sonidos añadidos de campanas y de espadas, todo grabado en el sistema del Vitáfono (de disco).



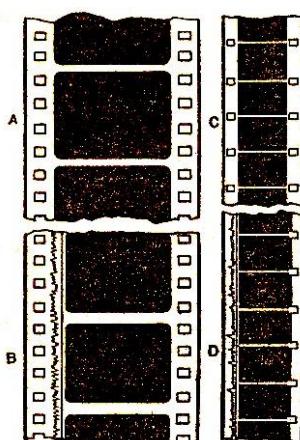
Zoopraxiscopio de disco

Para 1928, el sonido en el cine ya contaba con tres distintas formas básicas para su realización técnica: una fue el ya referido Vitáfono (*Vitaphone*), que empleaba una película normal para la imagen y se complementaba con un disco de fonógrafo. La segunda era conocida como Gaumont-Peterson-Poulsen. Ésta hacía intervenir otra película que estaba consagrada únicamente al sonido; y, la última, el sistema Movietone de 1927, que era una banda sobre la cual se había fijado el sonido junto a las imágenes, sobre una cinta única con estrías iguales pero de densidades distintas.⁽³⁾

La huella del sonido fotográfico fue una derivación de los descubrimientos ya antiguos del técnico francés Eugène Agustín Lauste, quien desde 1906 había patentado un procedimiento de película sonora y que, entre 1911 y 1912, convirtiendo las ondas sonoras en ondas luminosas, logró incorporar el sonido y la imagen en la misma película, en un sistema de sonido óptico, conocido como Photophone. (4)

En 1929, para la anexión de la banda sonora en el mismo soporte de 35mm, Lauste redujo la dimensión de los fotogramas, de 18 X 24mm a 15,25 X 20,95mm y separó la pista de sonido en tres: la banda de los diálogos, la de música y la de efectos sonoros. (5) Éstas usualmente se fundían, por edición y sobreimpresión, en una sola pista de sonido al realizar el proceso de regrabación o *mezcla*, para su exhibición.

Por otro lado, el dispositivo Movietone, que también permite grabar el sonido directo en la cinta, fue inventado por Theodor W. De Case, basado en el Fonofilm de Lee de Forest, y lo registró la compañía Fox Films Productions. Este procedimiento se convirtió en el estándar para la filmación y reproducción de películas; un sistema que ha seguido siendo utilizado hasta nuestros días. El sonido se graba fotográficamente en el extremo lateral de las imágenes.



Películas de 35mm y de 16mm (A y C sin sonido, B y D con sonido).

En cuanto a la amplificación del sonido, después de que, del telégrafo había nacido el teléfono y de éste el fonógrafo, vino la invención de la telefonía sin hilos, la radio, de donde surgió el registro eléctrico por micrófono, y la lámpara triódica para la amplificación del sonido. Dos grandes empresas dedicadas al desarrollo de la radio, la General Electric-Western, norteamericana, y la A. E. G.-Tobis-Klangfilm, alemana, fueron las dos propietarias monopolizadoras de las patentes. La Western, vinculada al Banco Morgan, igual que los grandes productores norteamericanos, les propuso a éstos sus procedimientos.

Pero los productores no querían implantar el cine hablado. Con su negativa intentaban evitar la pérdida de liderazgo y dominio mundial que el cine hablado representaba para la industria cinematográfica de su país. Entonces, la Western propuso su sistema a los dueños de un pequeño circuito de quince salas de cine.

La idea de ahorrarse el gasto de los músicos entusiasmó a estos propietarios de los Nickel Odeons, unos hermanos de apellido Warner. (6) Ya con la invención de los procesos sonoros unidos a la imagen en la misma película, se resolvió el problema de la sincronización.

Pero surgieron otros, como el acondicionamiento acústico de los foros de filmación y la instalación del sistema sonoro en las salas de exhibición al público. Muchos actores perdieron el trabajo por su tipo de voz, otros se vieron obligados a estudiar declamación, (7) mientras que casi todos los estelares tuvieron que ser *doblados* por especialistas, cuando no sabían cantar o tocar el instrumento musical que requería el filme en cuestión, o si tenían algún acento extranjero o voz fea.

Todos esos esfuerzos previos quedaban convertidos en una banda de sonido en el celuloide, una pequeña franja vertical que corre a un costado de las imágenes del filme sonoro. Allí se puede notar como una curiosa y oscilante línea con variaciones irregulares. Esa franja es el registro fotográfico de las oscilaciones del sonido, añadidas al mismo celuloide mediante el proceso mencionado de conversión de las ondas acústicas a señales de luz.

Entre cada imagen y su sonido correspondiente en la cinta, existe una diferencia de veinte cuadros o fotogramas de adelanto a favor del sonido, ya que la imagen pasa por la luz del proyector en forma intermitente y la banda del sonido debe deslizarse por la cabeza reproductora a un ritmo constante.

La diferencia de veinte cuadros y el bucle de película en el proyector para estabilizar los saltos de la intermitencia de la imagen, hacen compatibles ambos sistemas. Además, la exitosa separación de los tres componentes básicos de la banda sonora, permitió que, desde 1930, se pudiera usar una pista internacional llamada *sountrack* o *M & E Track* (Music and Effects). Esa pista internacional mejoraría las condiciones en la realización del doblaje a otros idiomas, como lo vimos, manteniendo intactos los efectos y la música originales. Desde que se ideó esa separación de pistas, cuando se envía una película a un país extranjero para ser doblada, se remite esa banda sonora, en la que se han mezclado sólo los ruidos y la música, para permitir, en forma independiente, la sustitución de la pista de voces.

Pero volviendo al principio de nuestro tema, recordemos que la guerra, en un principio, y luego los diálogos con el sonido unido a las imágenes -una innovación muy costosa para el cine-, provocaron complicaciones serias a los productores, quienes buscaron inútilmente retrasar la implantación total de ese avance, subtitulando en otros idiomas, usando comentadores o sonorizando las cintas con música y ruidos únicamente.

Luego, la propia competencia interna los despeñó a todos hacia el profundo abismo que ellos veían en el cine hablado, algo tan urgente como temido, porque sabían que el diálogo le arrebataría al cinematógrafo -y a ellos- su universalidad, al exigirle una identidad lingüística distinta para cada región o país consumidor.

Y aún peor, una identidad que variaba inclusive dentro de un mismo idioma, como han sido los casos de las versiones en algunas lenguas, como son el español, inglés, francés, alemán e italiano, que se hablan distinto en cada país, localidad o región de sus hablantes.

Ante esta legítima reclamación del público, ahora fraccionado en *públicos*, se utilizó la participación de las celebridades cinematográficas más destacadas del momento, para que redactaran un manifiesto en contra del sonido, y se sufrió la irremediable pérdida de algunas porciones del mercado mundial. Una gran parte de la producción en castellano se cedió en favor de México, España y Argentina.

Entre 1928 y 1930, illovieron las críticas de los artistas intelectuales por la irrupción del sonido en el cine. Ellos sostenían que ese arte luminoso perecería *ahogado en las insípidas películas de revista y la music-hall* que estaban de moda. (8) Por esa razón firmaron el *Manifiesto de la Asincronía*, en el cual proponían contraponer el sonido a las imágenes. Pero, a pesar de las críticas, el público disfrutaba la coincidencia de los movimientos de boca y de las palabras de las películas cantadas.

Aún no había nacido el verdadero cine hablado, pero los grandes personajes del cine mudo, entre quienes se hallaban René Clair, King Vidor, Charles Chaplin, Murnau y los que redactaron el manifiesto contra el cine hablado, en la revista *Close Up* de octubre de 1928: Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov (*The Sound Film. A Statement from USSR*), todos ellos reducían el sonido a simple *contrapunto orquestal* con *los cuadros visuales*, como *factor independiente de la imagen*. (9)

Alegaban que el arte mudo moriría porque: “toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera del teatro, mataría a la puesta en escena porque chocaría con el conjunto, que procede sobre todo por yuxtaposición de escenas separadas”. (10) Y, debido a que suponían más *impura* la palabra que los ruidos o la música, comenzaron a experimentar con una extraña forma de incluir la música y los ruidos en sus filmes.

Finalmente, la teoría del contrapunto de las imágenes no probó lo que intentaba, sino lo contrario: que el sonido era otro importante medio de expresión. A pesar de lo exótico de sus geniales experimentos de cine, un miembro de ese célebre grupo de artistas, René Clair, declaró una inmensa verdad al escribir: *El sonido no es lo que asusta, sino el deplorable uso que los industriales van a hacer de él...* (11) Y, efectivamente, los industriales ratificarían la certeza de ese temor. Pero antes se siguió intentando retrasar aún más la realización total del invento sonoro, mientras que se buscaba con desesperación algún antídoto contra la irremediable pérdida de mercados que el cine hablado representaba para los productores de Estados Unidos, aunque muchos de ellos, como Louis B. Mayer, de la Metro, afirmaban que la popularidad del cine lograría que los espectadores aceptaran el idioma inglés como lengua universal.

Después de producir películas con la universalidad de la música y de los efectos sonoros, se siguió con los filmes sólo parcialmente hablados, los *part-talkies*, y los filmes *musicados* (así se les llamó), hasta llegar a los *all-talking features*, totalmente hablados pero que, casi siempre, incluían un porcentaje mayor de números musicales.

En el año de 1927, se estrenó *El cantante de jazz* (*The jazz singer*, 1927), que es considerada como la primera película hablada (*part-talkie*), aunque ya se habían realizado demostraciones de imágenes sonorizadas desde principios del siglo. En ambos lados del Atlántico se dio un desarrollo similar y paralelo. (12) Además de las canciones, *El cantante de jazz* contenía únicamente algunas frases sencillas en sincronía, cuya duración no llegaba ni a dos minutos. Las pronunciaba el cantante judío Al Jolson, quien le decía al público: “*Wait a minute, wait a minute, you ain’t heard nothing yet*”. (¡Esperen un momento, esperen! ¡Todavía no han oído nada!) Con esta película se dio el nacimiento de la película hablada.

Por cierto que, tiempo después, en un monumental concierto en el *Century Theatre*, a beneficio de los soldados de la Primera Guerra, el programa estaba lleno de celebridades y, luego de que el gran Enrico Caruso finalizó su exitosa actuación, estallaron los aplausos y los gritos de: ¡Bravoo! ¡Bravoo!... Cuando aún no terminaba la enorme ovación del público, Al Jolson salió corriendo al escenario, alzó los brazos y dijo su conocida frase de *El cantante de jazz*: “Esperen, amigos, esperen. ¡Todavía no han oido nada!...” El escándalo periodístico, por la ofensa a Caruso, no se hizo esperar. (13)

La primera película totalmente hablada (*all-talking feature*) fue *Las luces de Nueva York* (*The lights of New York*, 1928), de Bryan Foy; con ella, los hermanos Warner consiguieron un éxito económico sin precedente. Al principio, la única competencia de la Warner, era la Fox, a la que también le había interesado el cine hablado y que produjo *In old Arizona*, el primer filme totalmente hablado y rodado en exteriores, pero la recaudación en taquilla de la segunda película del cantante Al Jolson, aumentó el interés de las otras empresas.

A partir de entonces, las orquestas, los cantantes y los bailarines devolvieron el idioma universal que el cine mudo había perdido con los diálogos y salvaron de la crisis a los productores norteamericanos.

De ahí la *tradición* de los grandes musicales de Hollywood copiados en todo el mundo, una hermosa realización del espectáculo cinematográfico, que surgió, independientemente del hechizo que la música produce, por la enorme necesidad de los productores de evitar los filmes hablados, porque las palabras ubican geográficamente a los hablantes y el idioma revela el origen del producto, mientras que el canto y la música, como se dice en los ámbitos religiosos, “cautivan las almas de los candorosos fieles”.

El recurso musical funcionó muy bien. Aunque el principal disfraz para el idioma y la mejor herramienta de penetración en los mercados foráneos estaba siempre latente junto a ellos, como una técnica que se había desarrollado a la par que el cine, pero que nadie había descubierto aún, para patentarla como invento propio.

Cine sonoro en otros países

Antes de continuar, será importante remarcar e insistir en algo que a muchos ya les resultará obvio, la diferencia existente entre películas habladas y películas sonoras, que vimos que no son lo mismo, porque las primeras traían diálogos grabados y las otras, muchas veces, sólo contaban con ruidos y música. Aclarado esto, recorramos rápidamente los inicios del cine hablado en varios países alrededor del mundo, para ampliar nuestro panorama cinematográfico.

A menos de un año del estreno de *El cantante de jazz* (1927), el 17 de junio de 1928, la FBO (Film Booking Offices of America) lanzó su filme hablado *Perfect crime*. Pero en ese mismo año de 1928, la Warner estrenaría tres películas más. En marzo se estrenó *The Tenderloin*, con sólo 15 minutos de diálogo a pesar de contar con una duración total de 88 minutos; en abril, *Glorious Betsy*; y en mayo, *The Lion and the Mouse*, que ya tenía 31 minutos de diálogo.

Una fecha importante fue la del estreno de *Lights of New York*, la primera película totalmente hablada, que se exhibió el 6 de julio y que obtuvo ganancias estratosféricas. (14) En el mes de septiembre se estrenó uno de los primeros dibujos animados con sonido, *La hora de la cena* (*Dinner Time*), de Paul Terry, inspirando al joven Walter Disney, quien tuvo que vender su auto para realizar su famoso corto, también sonoro, *El Vapor Willie* (*Steamboat Willie*), con Mickey Mouse, un personaje inspirado en Charlot.

También en septiembre, la Warner lanzó la segunda película hablada de Al Jolson, *La última canción* (*The singing fool*, 1928), y sabemos que superó ampliamente lo recabado por la primera del cantante, que se estrenó en Europa en el Piccadilly Theatre de Londres el día 27 de septiembre de 1928. Ahí se comprobó que el cine hablado ya no permitiría más retrasos.

La primera película sonora europea fue una producción alemana, *Ich küssse Ihre Hand, Madame* (*Beso vuestra mano, señora*, 1929), película sonorizada con el sistema de la empresa Tobis. En 1929, muchos de los países importantes de Europa se unieron a la industria norteamericana para la sonorización de sus filmes. Despues del estreno de *Black Waters*, la primera producción exitosa europea fue la británica *Blackmail*, que dirigió el ya citado joven de 29 años Alfred Hitchcock, para la BIP (British International Pictures), en el Elstree Studio, en las afueras de Londres. Se estrenó el 21 de junio de 1929, en la capital británica.

La primera producción sonora austriaca fue *Geschichten aus der Steiermark* (*Historias de Estiria*), producida por Eagle Film-Ottoton Film y exhibida en 28 de agosto de mismo año. La Tobis Filmkunst presentó estos primeros filmes de Alemania, hablados totalmente en alemán: *Das Land Ohne Frauen* (*La tierra sin mujeres*), el 30 de septiembre; el 28 de octubre de 1929, se estrenó *Atlantik* (*Atlántico*) y, en ese mismo año, *Melodía del mundo* (*Melodie der Welt* (1929), antes de que se estrenara *El Ángel azul* (1930).

El 14 de octubre de 1929 se estrenó *Konstgjorda Svensson (Svensson artificial)*, la primera hablada de Suecia. Una semana después, surge la primera escena dialogada del cine francés en *Le collier de la Reine (El collar de la reina)*, antes de las cintas *Les trois masques (La tres máscaras)* y *Le roi des Resquilleurs*, esta última de René Pujol y Pierre Colombier. En octubre de 1930, se exhibieron los primeros filmes sonoros de Polonia, *Moralno_pani Dulskiej (La moralidad de la señora Dulská)* y *Niebezpieczny romans (Peligrosas aventuras amorosas)*. En ese mismo año, los checos lanzaron su *Tonka Sibenice* y otros países como Dinamarca, Bélgica, Grecia y Rumanía los acompañaron en la aventura.

En Italia, cuya industria, antes vibrante, se había convertido en moribunda a finales de la década de 1920, la primera película hablada, *La Canzone dell'amore (La canción del amor)*, de octubre de 1930, cambió la situación. (15) En Portugal, *Douro, faina fluvial* (1931), un documental de Manoel de Oliveira, sobre los trabajadores del río Duero, inicia el sonoro en el país. Unos de los pocos que se resistieron al cine hablado fueron los cineastas de vanguardia rusos, encabezados por Pudovkin, Alexandrov y Eisenstein.

En páginas anteriores leímos su participación en la redacción y firma del *Manifiesto de la Asincronía*, de 1928. (16) En él proponían contraponer el sonido a las imágenes. De ahí que, a pesar de que en 1929 la película *El villorrio del pecado* ya estaba sonorizada, y a pesar de sus otras producciones de 1931 con sonido, como la de Dziga Vertov, *Entuziazm*, sonora pero sin diálogos, y luego la de Nikolai Ekk, el drama *Putyovka v zhizn*, que fue considerada como la primera película hablada del país, la regularización del cine sonoro en esa nación se dio hasta 1932.

En Bulgaria el fenómeno sonoro se inició en 1933, con un melodrama dirigido por Guendov, *Tumbas sin cruz*; mismo año en que lo hacía Austria, con *La Sinfonía inconclusa*, de Willi Forst, el padre vienes de los filmes musicales. Noruega ingresó al sonido en ese mismo año y Hungría, con una tradición para narrar los filmes en vivo y en forma de verso, se integró al sonoro hasta 1935. En 1938, Suiza se incorporó al cine hablado al producir *Le fusiller Wipf*, de Leopold Lindtberg, apoyado en Haller.

Con respecto a otros continentes, en 1929, la India exhibió su primer filme hablado, pleno de música y danzas, *The hindi-urdu Alam Ara*, de A M. Irani. Luego produjo *Kalidas*, ambas en tamil con algo de telugú. En 1930, *Genu hong mudan*, estelarizado por Butterfly Wu y hablado en mandarín, fue el primer filme sonoro de China.

En Japón, al parecer, hubo una película sonora en 1926, *Reimai*, hecha con el sistema Phonofilm de De Forest. En 1929, el estudio Nikkatsu realizó dos producciones habladas más, *Taii no musume* y *Furusato*. Pero, oficialmente, la primera película sonora fue de Heinosuke Gosho, se tituló *Madamu Tonyobo* y se realizó en 1931.

A pesar de todo esto, fue hasta 1936 cuando se instituyó formalmente el sonido en el cine de Japón, debido a la riqueza de su cine mudo, a que tenía sus propios temas y espectáculos basados sobre todo en la tradición teatral, y debido, sobre todo, a los pintorescos y artísticos *benshis*. Gracias a las amenas y divertidas explicaciones que ellos daban se pudo retrasar tanto la moderna aplicación.

Por cierto que el trabajo de los *oyama*, hombres que representaban papeles femeninos, fue otra tradición que desapareció del cine japonés con el cine hablado. El país contaba con una industria fuerte y, desde 1931, el estudio Shochiku comenzó a realizar cintas sonoras con el proceso Tsuchibashi, de densidad variable.

Pero para 1935, más del ochenta por ciento de las producciones seguía siendo mudo, e incluso en 1938, más de una tercera parte de ellas era filmada sin diálogos. *Tah't do'el kamar* (*Al claro de luna*, 1929), sincronizado con disco fue el filme que inició el sonoro en el Cairo, aunque el cine hablado en árabe comenzó con realizaciones de 1931, en París, donde también se produjo la primera película hablada turca: *En las calles de Estambul* (1932).

En 1933, se exhibió la primera película hablada en idioma persa, *Dukhtar-e-loor*, de Ardeshir Irani; así como las películas en idioma cantonés en Hong Kong, *Sha zai dongfang* y *Liang xing*. Y en Corea, los *byeonsa* -igual que los *benshi* en el Japón-, retrasaron la llegada del sonoro. En el caso de Corea, fue hasta el año de 1935, con la producción de *Chunhyang – Jeon*, basada en un cuento popular del siglo XVII. (17)

En Israel, *Al fin Eretz*, de 1933, dirigida por Baruch Agadati, fue la primera película hablada en hebreo. En ese mismo año, en Filipinas, los filmes hablados en tagalo iniciaron el cine parlante. Los filipinos hablaban alrededor de cincuenta dialectos, pero el tagalo era una lengua común a las siete mil islas e islotes. (18)

El primer filme hablado en Indonesia fue *Njai Dasima* (nombre de mujer), al inicio de los años treinta, fecha similar a la del primer filme hablado iraní, *Dokhtaré Lor* (*Una muchacha de la tribu Lor*), realizado en Bombay por el iraní Sepneta, con actores de su país.

Mientras que en América Latina, México inició su cine hablado en 1929 con varias películas, como *Abismo* (*Náufragos de la vida*) y *Más fuerte que el deber* (1930), grabadas con el sistema del Vitáfono, y *Santa* (1931), considerada como la primera película parlante. También fue dialogada como las otras dos, pero su sonido se grabó en la propia cinta de celuloide, no en disco.

En Ecuador se estrena *Guayaquil de mis amores* (1930), de Francisco Diumenjo, con sonido sincronizado *en vivo*; en tanto que Argentina arrancaba con *Muñequitas porteñas* (1931), de Ferreira. Era la época en que Brasil comenzaba su etapa sonora con las películas musicales de los pioneros Leal y Lebanca, quienes realizaron *La Viúva Alegre*.

Perú lanza dos películas: *Resaca* (1934), de Alberto Santana, y *Cosas de la vida* (1934), de Diumenjo. En Venezuela, la primera película con sonido fue el corto *Taboga* (1937), de Rafael Rivero, seguido por *El rompimiento* (1938), de Manuel Delgado. Colombia inició su primer filme sonoro, *Al son de las guitarras* (1938), de Alberto Santana, pero la película quedó inconclusa, esa fue la razón de que se retrasara su ingreso al sonido hasta el año de 1940. En Bolivia se exhibió *Al pie del Illimani* en el año de 1948; mientras que Paraguay lograba su primera película sonora hasta 1957, *El trueno entre las hojas*. (19)

Con esta breve e incompleta panorámica podremos apreciar una parte, al menos, del extraordinario fenómeno perfectamente bien sincronizado de la cinematografía y su desarrollo en todo el mundo; coordinación que se manifestó desde su inicio con los emisarios de los hermanos Lumière.

Ahora ya es posible tener una idea más aproximada de su dimensión como negocio excepcional y de su increíble fuerza como herramienta ideológica, si es que cuenta con un recurso que, además de ser barato, resulta de enorme utilidad y seducción para el público: el *idioma* apropiado para cada país o lugar de exhibición.

Esta facilidad, después de varios experimentos, se encontró inmejorable en el recurso del doblaje de las voces a diferentes idiomas, técnica actoral que se puede definir como transferencia lingüística sincronizada o traducción dramatizada, y de cuya calidad unificada depende la respuesta adecuada al mensaje contenido en el material audiovisual de cualquier otro país.

Actores de México en las películas norteamericanas

A partir de los primeros años del cine en Hollywood, muchos elementos artísticos mexicanos fueron invitados a ese sitio para desarrollar labores cinematográficas. La primera actriz contratada por Hollywood fue Ligia Dy Golconda, aunque su desempeño resultó breve y demasiado modesto, al encarnarsele papeles secundarios de...mexicana. (20) Ya en 1929, para las versiones habladas en español, fueron contratados muchos más de nuestros actores, quienes, en su gran mayoría, sólo realizaron roles de poca importancia en el cine de los Estados Unidos. Sus intervenciones no fueron siempre tan destacadas, como las que actuaron Lupe Vélez, José Mojica, Guty Cárdenas, Julio Villarreal, Delia Magaña, Dolores del Río, Virginia Fábregas, Eduardo Arozamena o, posteriormente, Katy Jurado y Pedro Armendáriz.

En su ambiciosa aventura por tratar de figurar en la cinematografía de más *glamour*, la de Hollywood, varios de esos personajes del cine mexicano buscaron allá fama y fortuna. Entre muchos otros, Lupita Tovar, Alfonso Sánchez Tello, Ramón Pereda, Carmen Guerrero, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón. Este último, por cierto, sobrevivía en Hollywood como mesero del Hotel Roosevelt. Para esa etapa sonora, ya resultaba algo difícil separar por nacionalidades a los actores *hispanos* o *latinos*, como los catalogaron sin distinción los productores estadounidenses de aquella época posterior al mudo, en la que, con cierta malicia, reclutaron actores de muchas nacionalidades e idiomas para su proyecto internacional de películas sonoras.

Debido al común denominador del lenguaje, en las producciones en idioma castellano se confundían actores de varios países hispanoparlantes: mexicanos, españoles, argentinos, cubanos y de otros países.

Muchos de ellos eran actores que salieron del ambiente artístico mexicano, aún sin tener ellos esa nacionalidad, o que llegaron al cine de México después de su difícil y triste experiencia fílmica en los Estados Unidos. Daremos sólo algunos otros nombres importantes de ese grupo multinacional que, entre los años de 1929 y 1931, realizaba las versiones en castellano de las películas norteamericanas: Celia Montalbán, Juan Torena, Carlos Villarías, Ramón Novarro, María Alba, Rosita Moreno, Blanca de Castejón, Elvira Morla, Juan de Landa, y Luis Alonso (Gilbert Roland).

Igualmente, Roberto Rey, Rosita Ballesteros, Pablo Álvarez Rubio, Ernesto Vilches, María Fernanda Ladrón de Guevara, José Crespo, Ana María Custodio, Enriqueta Soler, Enriqueta Serrano, Alicia Ortiz, René Cardona –un gran cineasta cubano-, Félix de Pomés -que fue muy importante como pionero del doblaje de voz en España-, y muchos actores y actrices más. Entre estos últimos se encontraba otro estimado actor español, de nombre Francisco de la Reiguera (1899-1969), muy conocido visualmente en el cine mexicano por sus papeles de tipo enterrador o mayordomo siniestro. Él está registrado por Paco Ignacio Taibo (21) con el nombre de *Al Cook*, durante el cine mudo, en la década anterior a la llegada de la mayoría de los actores antes mencionados.



Francisco de la Reiguera

Este informe se basa en que De la Reiguera aseguraba en México al director, también español, Luis Alcoriza, que bajo ese seudónimo, *Al Cook*, trabajó a las órdenes de Mack Sennett, en los tiempos de la *Keystone*. Y aunque no existen datos que corroboren ese hecho, sí se sabe que De la Reiguera actuó en muchas películas norteamericanas y que representó el papel de *Don Quijote* en el film de Orson Welles, según nos informa Taibo.

El impresionantemente tétrico Francisco de la Reiguera fue parte del equipo de la película *Sierra de Teruel* (1938-1939), cinta financiada por el gobierno republicano español, iniciada en la montaña de Monserrat, en Barcelona –una montaña que simulaba ser la Sierra de Teruel–, y terminada en los estudios Joinville, de París, en donde, al finalizar el filme, casi todo el equipo participante se exilió.

Ese grupo lo formaban André Malraux, Max Aub, Andrés Mejuto, Nicolás Rodríguez y otros más. El filme se estrenó el 19 de julio de 1939, en París. Durante sus últimos años de vida, Paquito, aquel bromista de cara seria, llamado cariñosamente y entre amigos, Paco de la *Regadera*, fue Delegado de la Asociación Nacional de Actores, en México, y laboró en doblaje, como muchísimos otros de sus compatriotas emigrados a México.

Abundando en el tema, en época menos alejada, el estimado director de cine don Gilberto Martínez Solares, luego de obsequiarnos generosamente su libro *La isla de los locos*, autografiado, nos comentaba las peripecias y desgracias sufridas por él y por esos otros, entonces jóvenes, cineastas mexicanos mencionados, quienes, en 1929, fueron contratados por la Columbia Pictures, la Metro, la Radio Pictures, la United Artists, la Paramount o la Fox, para colaborar en las versiones en castellano de las películas de esas empresas.

Entre muchas otras anécdotas, el talentoso director Martínez Solares –el muy apreciado *Don Gil*-, nos narraba, un poco en serio y un poco en broma, la de cuando varios de los antes referidos estaban muy escasos de dinero y uno de ellos, otro gran director cinematográfico, que se ganaba la vida bailando como extra, Emilio *Indio* Fernández, trataba de llamar la atención de los productores, paseándose muy alto por los estudios de Hollywood, orgulloso de llevar caminando como su mascota, a un hermoso gallo de pelea, con el cordel atado a una pata.

Y después, cuando la situación empeoró, su precioso y exótico gallo terminó sirviéndoles de comida. (22)

El fenómeno de la huída continúa en nuestros días. Como algunos de los casos más recientes de esos grupos de mexicanos creadores que emigran al cine de los Estados Unidos, podemos mencionar a Luis Mandoki, a Emmanuel Lubezki, a Alfonso Arau y a Alfonso Cuarón, entre muchos otros talentos fugitivos.

Las experiencias difíciles y amargas fuera del país propio, siempre han sido -y aún son- algo muy común. Aunque también es usual, como en el cuento *El traje nuevo del emperador*, que se oculten, se nieguen o se mienta sobre ellas, para no tener o no dar una mala imagen de sí mismo.

En verdad, no cabe duda de que el mejor momento y lugar para convivir en forma alegre y despreocupada, así como para escuchar anécdotas extraordinarias de la propia voz de los más importantes actores, directores, productores y técnicos de cine, se nos dieron siempre durante nuestras actuaciones y direcciones de los doblajes de voz para las películas de casi todos los grandes personajes de la industria cinematográfica (los René Cardona I, II y III; el *Indio* Fernández, los Martínez Solares, Pedro Infante Torrenera, Raphael, Gabriel Figueroa, Luis Buñuel, Chachita, La India María, los pioneros y los descendientes de la familia Rodríguez, Silvia Pinal, Luis Alcoriza... sólo por mencionar algunos y sin ningún orden).

Nos parece que esa agradable atmósfera que nos ha sido propicia, la crea el estado de relajamiento y satisfacción en que se encuentran todos por haber terminado, al fin, el difícil trabajo de filmación de la película y el saber que ya tan sólo se le está *poniendo la cereza al pastel*, al realizar una parte de la post-producción, como es la reposición y el doblaje de las voces, en el ambiente controlado y disfrutable de una amplia y cómoda sala de grabación.

A eso le debemos, usted y nosotros, algunas de las narraciones más exóticas que se han incluido en esta lectura y que, seguramente, resultarán extrañas o desconocidas para mucha gente. Digamos, pues, que ese es uno de los mejores privilegios de la especialidad técnico-artística de la que trata este texto, una especialidad en la que todo actor puede ser anónimo o ser popular, a su antojo, dependiendo de que, socialmente, diga o no a lo que se dedica y de cuáles personajes importantes es su voz.



El señor don Gilberto Martínez Solares (*Don Gil*) (1906-1997), gran cineasta de la industria fílmica de México. Fotografía tomada por el autor en 1983. Y un doblaje de voz con dos actrices consentidas del público: las señoras Evita Muñoz y María Elena Velasco



En los Estudios América, posan, de izquierda a derecha: Juan Domingo Méndez, Mario Alberto Rodríguez, Gloria Rocha, Salvador Nájar, Evita Muñoz *Chachita*, Carlos Rotzinger, María Elena Velasco -La India María-, y el señor don Gilberto Martínez Solares.

Las versiones multilingües norteamericanas

Ya desde antes del decenio de 1920, en Hollywood, se tendía hacia el dominio de las producciones mundiales, centralizándolas en sus propios estudios de cine e impidiendo y desarticulando el desarrollo de las industrias similares en otras naciones. Al parecer, parte de la estrategia era contratar o atraer a los elementos más importantes de estas industrias en ascenso y mantenerlos inactivos o con poca o mala participación laboral. (23)

Finalizando la década de 1920, al ver que los mercados de América y de Europa se estaban perdiendo por la inclusión del sonido integrado en la imagen, los productores de Hollywood y de Nueva York idearon varias estrategias de lucha. Para su desgracia, la subtitulación de los filmes, o sea, la traducción con letras, resultó un recurso económico para ellos, pero fue poco funcional porque una gran cantidad de público no quería o no podía leer esos subtítulos. Tampoco el doblaje de voz era buena opción, porque apenas se iniciaba y aún tenía una sincronización muy defectuosa. La otra solución que se manejaba eran las *dobles versiones* conocidas también como *versiones multilingües*.

Un comité de especialistas, formado por *La Motion Picture Academy of America* para estudiar las tres opciones, concluyó que las *versiones multilingües* eran la mejor opción. (24) Este sistema, adoptado al mismo tiempo por las productoras alemanas en los estudios Babelsberg, de Berlín y, luego, en Lisboa, (25) se basaba en que los actores de varias lenguas compartieran la filmación de una misma película en forma simultánea, o con muy poca diferencia de tiempo entre cada versión, con el fin de cubrir la producción fílmica requerida por los países de esos idiomas.

Había formas distintas de realizar ese *doblaje* o multiplicación de versiones de sus propias películas. (26) Para hacerlas, se usaría un solo equipo técnico y, si eran únicamente dos o tres versiones, se podrían hacer con un solo director. En caso de que fueran más versiones, se podría contar con un director para cada una. Por ejemplo, *The Lady Lies* (*La dama miente*, 1929), tuvo seis directores, uno por versión. Aunque el número mayor de versiones de la misma película, llegó a sumar doce, ya estando en los estudios de Joinville, en París. Las versiones alemanas rara vez pasaban de dos y los actores estelares eran grandes figuras en sus respectivas naciones.

En teoría, el plan era magnífico. Utilizando los mismos recursos de una sola película, se filmaría varias. Todos los elementos serían los mismos, con excepción de los intérpretes que tenían que decir algún diálogo. Éstos sumaban cinco cuando más. Los equipos de histriones alternarían turnos, de acuerdo al idioma de cada versión. La MGM fue la primera en tomar la iniciativa en la realización de ese proyecto. Con dos millones de dólares de presupuesto inicial para ese plan, en 1929, se lanzaron al intento. Por supuesto, tenía la ventaja de contar, en su plantilla de Hollywood, con actores de diversas nacionalidades e idiomas. En promedio, los costos por versión, difícilmente alcanzaban el 30% extra de la versión original. El plan parecía totalmente acertado para la exportación de filmes, aun a pesar de que su costo era mucho mayor que el de la subtitulación.

Además de los muchos actores extranjeros ya importados antes, la nueva contratación incluía a cientos de actores de diferentes nacionalidades: mexicanos, cubanos, argentinos, brasileños, italianos, españoles, franceses, rusos, alemanes, etc. Con el recurso de las *dobles versiones* o versiones *multilingües*, el cine norteamericano se salvó de morir. Se dice que tuvo un *segundo nacimiento* gracias a esas dobles versiones, cuya realización fue iniciada por la Metro Goldwyn Mayer y luego la Fox, seguidas después por las otras empresas.

En el mes de octubre de 1929, se realizó *Sombras de Gloria*, la primera producción de las películas en versión castellana. Fue producida por Sono-Art, una pequeña empresa de Goebel y Weeks. La dirección estuvo a cargo de Andrew L. Stone, con las actuaciones de José Bohr, Mona Rico y Ricardo Cayol. Los diálogos y la adaptación en español los realizó Fernando C. Tamayo. Fue la primera película filmada por el método de doble versión. Utilizó toda la infraestructura de su genuino original, *Blaze O'Glory*, excepto en lo referente a los equipos humanos que iban desfilando frente al decorado, los norteamericanos durante el día y los hispanos en turno de noche para completar parejas de planos equivalentes. (27)

Por la fecha de su estreno y gracias a que *Sombras Habaneras* no se exhibió primero, *Sombras de Gloria* logró ser, después de las películas dobladas al español, el primer filme norteamericano en versión castellana estrenado en México (aquella cinta había sido rodada un mes antes que ésta, como la primera película de los Estados Unidos filmada en versión castellana). El 25 de enero de 1930 se exhibió en el Fox-Criterion Theatre, de Los Ángeles, California, y sólo cinco días después, el 30 del mismo mes y año, se proyectó durante dos semanas en el Cine Olimpia de la ciudad de México. (28) En noviembre de 1929, se rodó en Hollywood la primera versión multilingüe en inglés y en alemán, *Atlantic*, una película de E. A. Dupont, de la que, en 1930, se haría una tercera versión en francés. *The Hate Ship* (1930) fue la segunda producción de Hollywood en los mismos dos idiomas. (29)

Por su parte, Hal Roach, durante las sesiones de trabajo en ese periodo, utilizó una forma muy peculiar para filmar: rodaba tomas repetidas de un mismo plano, pasando sucesivamente de un idioma a otro. Cabe aclarar que los productores estadounidenses, aparte de las versiones en español de las producciones propias, también realizaban películas exclusivamente en lengua extranjera, como las originales en castellano de versión única. (30)

Finalmente, el plan funcionó mejor cuando se inventó el proceso *Dunning*, que consistía en filmar previamente las escenas de fondo -incluyendo a los actores de conjunto-, agregando después, sobre esa proyección de fondo, las imágenes de los diferentes actores que hablaban en cada versión, sin tener que colocar de nuevo la escenografía, las luces... El proceso *Dunning* dio la facilidad de economizar tiempo y dinero, filmando los fondos y a los actores de conjunto en Hollywood y a los actores con diálogos en su país correspondiente. (31)

Para mejorar su plan de ahorro, los productores decidieron realizar sus producciones extranjeras en Europa, primero fue cerca de Londres y luego cerca de París. Pero, a pesar de todos los esfuerzos que representaba su realización, las películas de esas versiones multilingües no agradaron al público consumidor.

En lo que concierne al castellano, aún se argumenta que era desagradable escuchar aquella mezcla de acentos tan variados entre sí. Hay varios motivos para dudarlo, con más razón sabiendo que se trataba de un plan de control y en contra de la autonomía de las industrias de esas naciones. Por ejemplo, a los actores que no eran estadounidenses se les pagaban sueldos muy inferiores a los recibidos por los *de casa*. También les otorgaban los peores turnos de labores y les exigían copiar al detalle la forma en que actuaban los actores norteamericanos.

Como sucede y se repite al pie de la letra en el doblaje actual, los textos eran simples traducciones calcadas del inglés, sin las adaptaciones adecuadas. También los actores eran mal dirigidos, y se cometían errores pretextando el *desconocimiento* del director anglosajón sobre idiomas y costumbres más allá del suyo propio.

Algunos, trabajando para la Fox, comenzaron a suponer, o tal vez a entender, que esa compañía (la Fox) “está interesada en que las películas en español resulten tan malas, que el público al que se le destinan termine por pedir películas habladas en inglés. Los actores malos han sido siempre los que más trabajo han tenido, y también ha bastado casi siempre una interpretación aplaudida y digna de elogio, para arrinconar y hundir al actor...” (32) Lo que ahora también sucede en el doblaje actual al castellano.

Durante esa época, igualmente, se realizaron producciones políglotas, con mejor o peor fortuna, según se justificara o no el uso de la mezcla de idiomas diferentes en cada una de ellas.

En México, durante la década de 1930, se estrenaron en total 91 películas norteamericanas en español. Entre ellas estaban las siguientes: *La rosa de fuego* (1930), de W. L. Griffith para Tom White Productions, con Don Alvarado, René Torres y Raúl Lechuga. *El jugador de golf* (*All teed up*, 1930), de Edgard Kennedy, para Hal Roach (MGM), con Charley Chase, Linda Loredo y Enrique Acosta. *Así es la vida* (*Gat a man*, 1930): George J. Crone para Sono-Art, con José Bohr, Lolita Vendrell, Delia Magaña, Enrique Acosta y Tito Davison. (33)

Por cierto que, lo mismo que se hizo en los Estados Unidos, en 1929, se quiso repetir en la empresa Televisa México (Televisión Vía Satélite, S. A.), muchos años después, en los noventa, cuando se intentó el mismo experimento de duplicación o *doblaje* de la producción. En junio de 1994 comenzó a llegar un contingente de actores y gente de producción de los Estados Unidos para iniciar el gran proyecto de Emilio Azcárraga Milmo de producir en idioma inglés.

La novela se llamó *El Imperio de Cristal*, la que junto con otras posteriores, se exhibiría en el nuevo Canal de Cable, FX, de Murdoch, a quien le interesó el plan. Las dos versiones serían supervisadas por Carlos Sotomayor, con la productora Nelly Galán y el director Rey Villalobos. Se grabaría en español por las mañanas y en inglés por las tardes, usando los mismos recursos técnicos y escenográficos para un supuesto ahorro de costos, igual que en 1929, en Hollywood.

Pero, finalmente, *The Crystal Empire* nunca se transmitió, (34) aunque los dos realizadores mencionados venían precedidos de muy buena fama, ya que la productora Nelly Galán era una de las más brillantes jóvenes integrantes del mundo hispano del entretenimiento, y el director Rey Villalobos, experimentado como un gran realizador en Hollywood.

En el caso cinematográfico de los Estados Unidos, Alemania y Francia, al final de los años veinte, a pesar de que las versiones en otros idiomas fueron realizadas después en las sucursales foráneas que las productoras instalaron en Inglaterra, Francia, España y Portugal para economizar, aún resultaban caras para lo que aportaban por concepto de taquilla.

De las versiones realizadas en Joinville, filmadas hasta en más de diez idiomas, sólo una era original y las otras eran copias de ésta. Mientras que, las versiones multilingües del consorcio francoalemán, en dos o tres idiomas cuando mucho, eran todas originales, ya que los actores interpretaban cada versión a su propio estilo y forma, sin restricciones.

Pero, de cualquier modo, todas las formas conocidas de producción multilingüe de esa época, se vieron superadas poco tiempo después, por una práctica mucho más barata y fácil de realizar, el doblaje de las voces. El doblaje de voz, como dijimos, era una técnica muy defectuosa al principio, pero con el tiempo se fue perfeccionando hasta llegar a convertirse en la mejor herramienta comercial de las poderosas industrias cinematográficas que, en principio, deseaban disimular su origen extranjero, para conservar mercados, cautivando a los espectadores en el idioma propio de cada uno de esos grupos de consumidores.

Aquí se debe añadir que, ya para entonces, México, Argentina y España, las tres industrias nacionales del cine hablado en español, con la anuencia y apoyo de nuestros vecinos del Norte, comenzaban a ganar terreno y fuerza, a echar raíces en la mentalidad de los espectadores y a florecer, durante la década de 1930 y los primeros años de la siguiente.

Actores de EE. UU. hablando otros idiomas y las *Idiot Cards*

En Hollywood, como sabemos, los productores intentaron todo para salvarse de la crisis, no del cine *sonoro*, sino del cine *hablado*. Recurrieron a películas comentadas, subtituladas, musicadas, sonorizadas con efectos y ruidos. Incluso la MGM contrató a un músico catalán de nombre Xavier Cugat, quien realizó una película de malos resultados, *Revista internacional o Fantasía Cugat* (1930), y muchas otras cosas por el estilo. Nada parecía dar un resultado positivo duradero. No había salida: ¡en el cine se tenía que dialogar! Y esos diálogos se deberían filmar al menos en cinco idiomas, para cubrir los requisitos mínimos del mercado mundial. Ese problema no dejaba dormir en paz a los productores cinematográficos. Por eso, un día de 1929, según Heinink y Dickson, después de una junta de ejecutivos en la que aceptaron la propuesta de la MGM, éstos se dirigieron directamente a los foros donde se estaban rodando sus producciones y, sin dar tiempo a que su gente se recuperara de la sorpresa, dictaron a sus actores las mismas instrucciones que Hal Roach lanzó a los cómicos Stan Laurel (Arthur Stanley Jefferson, 1890-1965) y Oliver Hardy (Norvell Hardy, 1892-1957), mejor conocidos como El Gordo y el Flaco:

Roach: "Muchachos, hemos decidido hacer películas en varios idiomas, además del inglés, por lo que tendrán que ir aprendiéndolos a toda velocidad.

Laurel y Hardy: Pero, Mr. Roach,... ¡Si no tenemos ni idea de idiomas!

Roach: Pues ustedes verán lo que hacen porque, desde mañana, empezamos la producción de películas de Laurel y Hardy en inglés, francés, alemán, italiano y español". (35)

Así fue como algunos conocidos actores estadounidenses filmaron películas hablando un muy defectuoso idioma castellano. El Gordo y el Flaco realizaron, en esa forma, el cortometraje *Ladrones*, Charles Chasse, *El jugador de golf*, Harry Langdon, *La estación de gas*, y Buster Keaton, *Estrellados*, como resultado de aquella idea sugerida por los directivos de la Metro. (36) Para poder hablar otros idiomas, los actores leían en unos cartelones con la pronunciación figurada.

Esos cartelones, llamados familiarmente *Idiot Cards*, eran sostenidos por algún asistente, colocado fuera del área registrada por la cámara. Buster Keaton (37) escribe que a él no le gustaban las *Idiot Cards*, que prefería memorizar las escasas frases durante sus descansos y que una vez, cuando filmó la versión alemana justo después de la francesa, el especialista de alemán le preguntó: "Me habían dicho que usted era (norte)americano. Si es así, ¿por qué habla alemán con acento francés?". Casi todos los actores que interpretaron esas películas en varios idiomas, tuvieron que ayudarse con las *Idiot Cards* para intentar pronunciar medianamente las palabras extranjeras. El resultado, en cuanto a la pronunciación, fue pésimo. Mas, para su fortuna –y para la del cine norteamericano–, casi todos ellos fueron actores cómicos del cine mudo, muy conocidos y muy queridos por el público.

Debido a eso, su desorientada forma de hablar otros idiomas se convirtió en otra característica que se añadió a su comicidad. Sus cortas frases en otras lenguas dan la impresión de ser las de unos turistas bonachones extraviados y el oírlos hablar así resulta muy graciosos.

Doblaje de voz en directo durante el rodaje

Respecto al doblaje musical y a la pre-sonorización o *playback*, Luis Reyes de la Maza, quien, sin tomar en cuenta lo hasta aquí leído, también opina que el doblaje sonoro nació de forma simultánea con el cine hablado y nos recuerda que en los primeros intentos, lo que más se doblaba eran los instrumentos musicales y las canciones, como en la película *Show Boat* (1929). En ella, Laura La Plante se veía tocando el banjo, mientras frente al micrófono estaba colocado un músico negro con otro banjo; en la misma forma en que Corinne Griffith aparentaba tocar el arpa y cantar en *The divine lady* (1929), cuando quien lo hacía verdaderamente fuera de cámara era Zhay Clark.

Por su parte, Richard Barthelmess (1895-1963) se hizo famoso con su interpretación de la melodía *Río triste* (*Weary river*, 1929) y, nos dice Reyes de la Maza, “más de una *flapper* adolescente sufrió un desencanto cuando se enteró que el actor sólo movía los labios mientras era Johnny Murria quien cantaba”. (38)

En cuanto al doblaje de voz para otros idiomas, nuestra opinión es que el desarrollo de esa sofisticada técnica fue más bien un proceso, antes que un invento; una productiva serie de experimentos con mayor o menor éxito. Su búsqueda, tan sólo en el año de 1929, llevó a diferentes y curiosas prácticas *en vivo* que ahora nos podrían parecer hasta infantiles. Por ejemplo, en la empresa Fox, se intentó poner atrás del artista de habla inglesa, John Gilbert, Ronald Colman o cualquiera de ellos, a un declamador de habla española cubriéndose con un lienzo que la lente no reflejara, para sacar al mismo tiempo dos roles con idioma distinto. (39)

Otro ensayo casi exitoso, fue el de colocar dentro de una campana de cristal perfectamente insonorizada a presión, a cierta actriz que doblaría la voz del personaje estelar en otra lengua y en forma sincronizada, mientras que la actriz principal, en el exterior, filmaba en forma regular. Aquella enorme escafandra insonorizada de la actriz del doblaje se colocó a un lado de la cámara que estaba filmando las escenas que capturaban la atención de casi todos los presentes.

Después de transcurrido un buen tiempo, entre los preparativos y los intentos estropeados por alguna u otra causa, hubo una alarma general. Los técnicos tuvieron que darse prisa en quitar los múltiples seguros del cristal. El experimento casi terminó en tragedia, ya que la encapsulada actriz del doblaje de la voz, ¡se estaba asfixiando por falta de oxígeno! (40) El asustado productor era René Cardona, un joven cubano de 23 años, que finalmente logró ejecutar la proeza de doblar a otro idioma y *en directo* una de sus producciones en sociedad con Rodolfo Montes.

Esa fue la primera película de los Estados Unidos filmada en versión castellana y cuyo título, *Sombras Habaneras*, ya hemos mencionado. Fue filmada a finales de 1929 en los estudios Tec-Art, de Hollywood. Cliff Wheeler se encargó de la dirección y en ella actuaron Jacqueline Logan, Juan Torena, Paul Ellis y, entre otros, el mismo Cardona, quien además era el productor con su recién fundada empresa Cuban International.

En esa película, *Sombras Habaneras*, Jacqueline Logan, la actriz principal, no hablaba español y tuvo que ser doblada con la voz juvenil de una linda actriz cubana en el momento mismo del rodaje, en una tarea que también se podría definir como *doblaje de voz en directo*.



Don René Cardona (1906-1988), era aún muy joven cuando produjo el filme *Sombras Habaneras*, la primera cinta norteamericana sonora rodada en español. El 4 de diciembre de 1929, la película se estrenó en Los Ángeles, California. Y el 18 de febrero de 1930, con el título de *Bajo el cielo de la Habana*, se exhibió en San Juan de Puerto Rico. (41)

Otro caso de los muchos que hubo en esa época de doblaje de voz *en directo*, es decir, el realizado en el mismo instante de la filmación, se presentó con *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), una película originalmente muda, re-filmada en los estudios cinematográficos Elstree, cerca de Londres, por el joven de veintinueve años Alfred Hitchcock. La sustitución de voz fue porque la actriz estelar, Anny Ondra, no hablaba inglés y fue *doblada* desde afuera de la cámara por la actriz Joan Barry. La película resultó ser el primer gran éxito de las *talkies* europeas. (42)

Notas y referencias

1. Paco Ignacio Taibo, *La risa loca...*, 1975, p. 201.
2. Izard Martínez, Natalia, en Miguel Duro (coord.), *La traducción para...*, 2001, p. 191.
3. Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, p. 54 y 56.
4. G. Hansen, *El Film desde...*, pp. 102-104; URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_film
5. Cfr. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, 259 pp. 29-30.
6. G. Sadoul, *Historia del cine mundial...*, 1985, p. 55.
7. Hansen, G., *El film, desde...*, 1962, 157 pp., Páginas 52-53.; y Cfr. E. Soberón Torchia, *Un siglo de cine*, 1995, pp. 125-126. Alejandro Ávila, *Historia del...*, p. 33.
8. G. Sadoul, *Historia del cine mundial...*, 1985, p. 210.
9. Ibidem
10. G. Hansen, *El film, desde el...*, 1962, pp. 52-53; Edgar Soberón Torchia, *Un siglo de cine*, 1995, p. 117.
11. Vid. L. Reyes de Maza, *El cinesonoro...*, p. 18.
12. cfr. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 31-33.
13. “The audience cheered. They were in the palm of his hand just has they were at the Winter Garden. The opera critics were up in arms –Jolson had insulted Signor Caruso. But Caruso himself confessed he was delighted and invited Al to join him in his hotel suite where Al gave him an impromptu performance of “Swanee” and “Rockabye”. Enrico Caruso: “Come and sing with me at the Met.” Al Jolson: “No, Rico. They couldn’t have two of us on the same bill again. The critics would go daffy.” (N.del A.: “Met”= Metropolitan Opera House) URL: <http://myweb.tiscali.co.uk/sherwoodtimes/youaint.html>
14. URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_sonoro
15. Ibidem
16. Miguel Duro, *La traducción para...*, 2001, p. 195.
17. http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_sonoro.
18. Cfr. G. Sadoul, *Historia del...*, 1985, p. 403.
19. Emilio Bustamante, “Retratos de familia. El cine en los países andinos”: URL: <http://www.comunidadandina.org/bda/13RETRATOS%20DE%20FAMILIA.pdf>
20. Alfredo Naime Padua, *El cine: 195 respuestas*, 1987, p. 96.
21. Paco Ignacio Taibo, *La risa loca*, 1975, p. 127.
22. En conversación personal del director de cine don Gilberto Martínez Solares con el autor de estos libros, a quien también le obsequió el único libro que escribió “Don Gil”.
23. Cfr. M. Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, p. 206.
24. Natalia Izard M., “Doblaje y traducción: una...”, en Miguel Duro, *La traducción...*, pp. 198- 208.
25. Natalia Izar M., en Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, p. 199: Este sistema, adoptado también y al mismo tiempo por las productoras alemanas.
26. G. Vincendeau, “Hollywood Babel”, *Screen*, 1988, páginas 30-41, citado por Natalia Izar Martínez, en Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, p. 199.
27. Natalia Izar Martínez, en Duro Moreno, *La traducción para...*, p. 203; cfr. Mendivil 1995, pp. 14-15.
28. Mendivil, 1995, pp. 14-16.
29. Natalia Izar Martínez, en Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, p. 199.
30. Ávila, *El doblaje*, 1997, pp. 43-44; e Izard, en Duro Moreno, *La traducción...*, páginas 201-204.
31. K. Brownlow, *The Parade's gone by*, Nueva York, Ballantine Books, 1968, citado por Izard, en Duro Moreno, *La traducción...*, 2001, p. 201.
32. F. Rendón, *El Ilustrado*, mayo 14 de 1931, en L. Reyes de Maza, *El cine sonoro en...*, 1973, p. 231.
33. Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-39*, p. 276.
34. Claudia Fernández y Andrew Pasman, *El Tigre Emilio Azcárraga y...*, 2000, pp. 434-438.
35. Heinink y Dickson, en Alejandro Ávila, *Historia del doblaje...* pp. 41-42.
36. Bárcenas Rivera, Doblaje para la televisión en México (Tesis UNAM), 2005, p. 22.
37. Buster Keaton (*My Wonderful World of Slapstick*, Nueva York, Da Capo Press, 1960, p. 64), citado por Natalia Izard, en Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, pp. 199-200.
38. Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, 1973, p. 21.
39. Lorely –Los Ángeles, Cal.- *El Universal*, junio 23 de 1929, en L. Reyes de Maza, *El cine sonoro en México*, 1973, p. 124.
40. Comunicación personal del director de cine René Cardona al autor de estos libros durante un doblaje.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

41. Cecilia Armida Mendívil Iturrius, El doblaje de voz para... 1995, pp. 14-15.
42. Autores, varios, *Los mundos del Nuevo Mundo*, 1994, p. 64.
Con material visual de Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, 10 vols. México, Eón-Voyeur, México, 2002-2003.

V. La consolidación del doblaje de voz



Nace el nuevo concepto del doblaje de la voz

Conviviendo con los distintos intentos de supervivencia de Hollywood –como las dobles versiones y las *Idiots cards*-, el ansiado antídoto mágico y maravilloso contra la fragmentación del mercado cinematográfico mundial, iba a estar basado, al igual que una *Cenicienta industrial*, en la revalorización de la discreta y universal técnica de los *voceadores* de películas y en la posterior reposición de los diálogos cinematográficos, efectuadas simultáneamente, tanto en Europa como en Norteamérica.

Transformada en un *Caballo de Troya* actualizado, esa útil herramienta cotidiana recuperó para Hollywood el control de la universalidad perdida con el cine hablado. Eso fue lo que representó -y aún representa- la técnica del moderno doblaje de las voces traducidas a otros idiomas. Una rama o especialidad de la actuación para cine, cuyo origen, como hemos visto, generalmente suele situarse en la aparición del cine sonoro, sin más detalles, sin diferenciar los distintos tipos de doblaje ni tomar en cuenta algunos de los simpáticos hechos de su nacimiento en el cine; hechos que aquí estamos reviviendo y disfrutando.

Entre los primeros usos documentados del doblaje de la voz en el cine sonoro estadounidense, se encuentra la técnica usada por uno de los 36 fundadores de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMPAS-Academy of Motion Pictures Arts and Sciences), el escritor, productor, director y técnico de efectos especiales y visuales para cine, Roy J. Pomeroy (1892-1947). Un cineasta nacido en la India y ganador de un Óscar en 1929, por los mejores efectos de ingeniería (*engineering effects*), en la película *Wings* (1927). En 1928, ya ganaba 2.500 dólares por semana y era apodado el *mago de la técnica* (*technical wizard*). También participó en *Interference* (1928), que fue la primera película 100% sonora (*all-talking*) de la empresa Paramount. (1)

Poco después, como experto de sonido titular de la empresa, y grabando aún en discos seguramente, tuvo que resolver el problema técnico de hacer hablar en cinco idiomas distintos al actor estelar extranjero más importante de los contratados entonces por la Paramount, Emil Jannings (1884-1950). Emil fue también el primer ganador del premio de la Academia al Mejor Actor, en 1928.

Él era suizo y tenía un fuerte acento alemán. Por eso, Pomeroy lo hizo hablar en los dichos cinco idiomas mediante el empleo de las voces de otros cuatro actores y usando lentes *zoom* para alejar la figura de Jannings en ciertas escenas y así cubrir cualquier deficiencia en el sincronismo labial de cada una de las voces suplentes. (2) La versión alemana de la famosa cinta sonora de la compañía germana UFA, *El ángel azul (Der Blaue Engel)*, 1930), muestra la voz auténtica de ese gran actor.

Otro caso peculiar fue el del alemán Friedrich Zelnick, quien, trabajando para la United Artists, realizó el libreto de traducción a la lengua alemana para el doblaje de voz de la película *Lummox* (1930) (*Der Tolpatsch*, en alemán), de Herbert Bennon. Debido a que Zelnick estaba más interesado en los movimientos de los labios de la imágenes, su traducción buscaba las palabras que, aunque inconexas, se adaptaran mejor a esos movimientos, sin importarle que el resultado fuera una serie de frases en alemán que no tenían ningún sentido para los hablantes de ese mismo idioma. (3)

De esa misma nacionalidad era el sistema de post-sincronización que grababa el sonido en discos separados y que era conocido como *topology*. Se usó para grabar los diálogos de la primera película alemana completamente hablada, *Melodía del mundo (Melodie der Welt)*, 1929). (4)

También germano era el método Rhytmograph, cuyo proceso constaba de tres pasos. Primero se efectuaba la detección de los componentes fonéticos de la versión original, los que, de un modo electromecánico, se convertían en formas gráficas, como las del sonido filmado en el material de celuloide, a un lado de la imagen. Luego, esas gráficas abstractas se transcribían sobre papel como si fueran una partitura, pero con sílabas en lugar de notas musicales. Finalmente, esa tira era proyectada en una superficie distinta a la de la pantalla o se le hacía correr como cinta de telégrafo -diferían según cada patente-, para que el actor del doblaje de voz pudiera leerla mientras la imagen original se proyectaba en la pantalla. (5)

Por el año de 1928, Edwin Hopkins (1862-1946), un técnico y director estadounidense, basado en el sistema de reposición de diálogos o postsincronización, había inventado ya una forma de grabación distinta. El sistema creado por él para *re-vocalizar* los diálogos de las películas fue llamado *Vivigraph* y consistía en una pista separada del sonido original. Hopkins le llamó *doblaje de voz* a este sistema cuyo fin era reemplazar por *actores invisibles* de buena voz a los actores que eran famosos pero cuya voz tenía algún acento o no resultaba fonogénica. (6)

Desde sus inicios y hasta la fecha, el doblaje de voz se ha usado en forma de truco audiovisual o como *maquillaje sonoro*, de mejoramiento o de corrección. Y es sumamente común que, durante los ensayos, en el transcurso de las sesiones de esta labor cinematográfica tan cotidiana, algunos de nosotros, los actores, en plan de broma o para mantener la frescura de nuestras interpretaciones, digamos palabras o frases diferentes al texto original que nos corresponde. La misma práctica profesional nos impele a tratar de decirlas en sincronía con los labios y con la actitud del personaje de la pantalla, aunque la imagen sea también la de nosotros mismos actuando en el filme.

Este tipo de doblaje en broma siempre ha sido tan bien aceptado que, a la fecha, se sigue haciendo, incluso por el público aficionado. Y también como parte de la profesión, en convenciones, en reuniones privadas o en la *Internet*, realizando parodias de personas, de personajes o de materiales audiovisuales muy conocidos por los espectadores del cine y de la televisión. Ya con ese tramo profesional recorrido en juego, lo único que faltaba entonces era la aplicación práctica de esa actividad lúdica a los trabajos *en serio* de la producción, en este caso, cinematográfica. Así debió efectuarse la secuencia natural del *descubrimiento* del doblaje de sustitución, como doblaje de traducción dramatizada. Una técnica, además, muy económica.

Fue en 1929 cuando se aplicó esa derivación tan obvia, después de haber logrado suplir los diálogos originales por otros de, digamos, post corrección. También era una resultante natural de algunas otras prácticas anteriores, como la antigua labor de los *voceadores* -cuyos diálogos, en la mayoría de los países, eran una traducción-; el doblaje directo durante el rodaje del filme; la post sincronización y hasta el ya mencionado doblaje en broma.

Ese año, un austriaco llamado Jacob Karol, complementó la idea de aquel doblaje de sustitución, de texto o de persona, proponiendo aplicar esa misma técnica, pero ahora como una traducción. Concibió la idea de hacer que los *fantasmas* o *actores invisibles* mencionados por Edwin Hopkins no sólo dijeran palabras distintas de las que se habían dicho en la filmación sino que, ahora, esas palabras se expresaran en otros idiomas, como transferencias lingüísticas.

Se asegura que Karol presentó su proyecto a Adolf Zukor, quien era entonces el presidente de la Paramount. A Zukor le pareció *una idea disparatada*. Debido a esto, Karol propuso su plan al presidente de la Columbia Pictures, Jack Cohn, quien, no muy convencido, le dio una copia de la película *The Flyer*, pidiendo que, como muestra, doblaran al idioma alemán solamente un rollo de esa producción.

Pero el austriaco Karol dobló la película entera, con éxito tal que, después de la exhibición para los directivos de la Columbia y de la Paramount, Zukor tuvo que reconocer su equivocación. (7) Y así fue como el doblaje de las voces llegó a implantarse en Alemania y en los Estados Unidos como traducción dramatizada para los idiomas diferentes, del alemán en el primer caso y del inglés en el segundo.

Desde luego que el asunto no resultaba tan sencillo en un principio. Y menos cuando aún no existía un aparato maravilloso llamado *moviola*. No olvidemos que, al inicio de la tercera década del siglo XX, aún se tenían que descartar los primeros planos del actor en pantalla para esquivar las tremendas dificultades que representaba la sincronización del movimiento de sus labios con el sonido de la voz.

También hemos visto otra forma de lograr la sincronización -que tal vez sea el origen de *ese idioma particular que sólo se habla en el doblaje*-, la de doblar los primeros planos soltando una serie de palabras que no se relacionaban entre sí ni formaban alguna frase coherente en ese idioma, pero que se ajustaban mejor a los movimientos de los labios del personaje. Esas traducciones con palabras sin conexión ni sentido se presentaban también y con mayor frecuencia en las melodías cantadas.

Definitivamente, hacía falta pulir las técnicas de la traducción y, sobre todo, de la adaptación, subordinadas ambas a los movimientos de los labios de los intérpretes originales. Y eso fue lo que hicieron los muy sensibles y cultos pioneros del doblaje de traducción de cada país o de cada idioma involucrado en esta tarea. Esa técnica, novedosa sólo en su volumen e importancia, se realizó sin mucho entusiasmo al principio en los Estados Unidos y en Alemania.

Hasta que el fracaso de las versiones multilingües hizo que se viera al doblaje de transferencia lingüística como una mejor opción, para suplir aquellas costosas *versiones multilingües* o *dobles versiones*, en las que no sólo se doblaba la voz del actor, sino que se suplía su cuerpo entero, por otros *dobles*.

Además, el doblaje de voz contaba con la ventaja extra de ser una solución mucho más económica que las *dobles versiones*. Con él, los gastos de producción se reducirían en forma considerable.

Así concluyó la secuencia del desarrollo que dio auge a esta especialidad, y que, para su mejor comprensión, en el primer capítulo de esta lectura hemos sugerido fragmentar en un mínimo de cinco pasos sucesivos y básicos que, como usted lo recuerda, son los siguientes:

1. La pre-sonorización. Más conocida como *play-back*;
2. La reposición de canciones y diálogos con los mismos intérpretes;
3. El doblaje de sustitución del intérprete (establecido en 1928);
4. El doblaje de sustitución de los diálogos, canciones o música; y,
5. El doblaje de sustitución del idioma (establecido en 1929).

La simultaneidad de estos adelantos técnicos en continentes distintos, se explica por el alto grado de cooperación internacional que en ese tiempo existía entre varios países de Europa entre sí y con los Estados Unidos, para lograr sonorizar sus propios filmes.

En cuanto a nuestro idioma, los primeros doblajes de voz de traducción al castellano, se iniciaron en 1929, todavía en los Estados Unidos y no en Joinville, con las películas *Río Rita* (Luther Reed), un filme musical, *La dama de Shangai* (*Shangai Lady*), y *Broadway Melody*. Esta última, que sabemos que fue la primera en exhibirse en México en ese mismo año, fue producida por la Universal y dirigida por Paul Fejos.

Su proceso de doblaje al castellano requirió de dos meses de ensayos para lograr la sincronización entre la imagen de los artistas filmados y la orquesta, los efectos y las voces en español de los actores mexicanos Carlos Amor y Rosa del Mar, quienes, junto con los actores ibéricos Juan Torena y María Borbón, entre otros, realizaron ese doblaje de voz en discos, doblaje fracasado, pero histórico.

Por cierto que los resultados técnicos del doblaje mejoraron en forma notable a partir de 1931, con el invento de la mencionada *moviola* porque, como lo hemos venido constatando, en los años anteriores a ese avance, hasta las adaptaciones de los diálogos y de las canciones en español significaban un grave problema de sincronización.

Era tal la inexperiencia de los adaptadores que, a veces, preferían que una voz *fuera de cuadro* (en *off*), explicara la escena o, inclusive, como ya se mencionó, hasta llegaron a cambiar los acercamientos de la cámara en la toma del protagonista, por amplios planos generales, sólo para ocultar y simplificar el doblaje de voz a otro idioma.

Por supuesto, se debe reconocer que el doblaje de traducción a otra lengua, desde el punto de vista estético, en muchas ocasiones, puede presentar algunos inconvenientes, como son los de suplir las voces de las grandes figuras del espectáculo, con las de actores de una supuesta menor calidad -y de mucho menor salario-, o la de que, algunas obras destacadas o clásicas, sean traducidas por personas que carecen del talento literario requerido.

Sobre este tema, lo mismo que sobre el de cualquier otro tipo de traducción, existen muchos malos entendidos y bastantes interpretaciones sumamente equivocadas que, en nuestra opinión, se deben básicamente a la confusión y complicación de los parámetros empleados para su crítica o para su justificación.

A pesar de ello, todo el asunto se puede sintetizar en sus dos posibles y únicos resultados: un trabajo mal hecho o una labor bien realizada. Ya que, en el doblaje de las voces, técnica, artística y literariamente, tanto la calidad de los autores, como la del director y la de los intérpretes originales, se pueden igualar y hasta superar en algunas áreas.

Todo depende del tiempo, el presupuesto y la contratación de los profesionales adecuados para cada etapa del proceso de doblaje: traducción, adaptación, grabación, efectos físicos, musicalización, sustitución de las voces y regrabación.

El juicio legal Ufa-Warner de 1930: 2^a Guerra de las patentes

Al terminar la Primera Guerra Mundial, se formó en Alemania el poderoso trust de la UFA (Universum Film AG), una organización regida por los capitales de las industrias óptica y química y por la alta Banca. Alemania, a pesar de haber dependido en un principio de la producción de cine danesa, llegó a convertirse en el país de mayor producción fílmica de toda Europa. Para 1921, el número de sus filmes llegó a alcanzar las 646 unidades y casi se emparejó con las 655 producciones realizadas en los Estados Unidos. (8)

Al ver la amenaza que representaba este país europeo para Hollywood y aprovechando la crisis –inflación en Alemania y recesión en los EE.UU.-, tanto como el apoyo que brindaba el Plan Dawes de 1923, destinado a resolver el problema de las reparaciones debidas por Alemania a sus adversarios de la Primera Guerra Mundial, preservando su equilibrio económico, -un Plan que se sustituyó en 1930 por el Plan Young-, los productores de Estados Unidos despojaron a la industria cinematográfica alemana de su personal más capacitado en actuación y en dirección fílmicas, como E. A. Dupont, Paul Leni, Emil Jannings y otros más. (9)

Ya vimos que esa estrategia no fue sólo contra Alemania, sino que hicieron lo mismo con los grandes personajes del cine de varios otros países, entre ellos México. También vimos, en el segmento correspondiente, que a finales de la década de 1920, las patentes de los sistemas para el cine sonoro quedaron finalmente monopolizadas y en poder de dos grandes compañías eléctricas que, originalmente, se habían interesado por la radio: la AEG-Tobis-Klangfilm, de Alemania, y la General Electric-Western, de los Estados Unidos.

Sabemos que la Western había ofrecido su novedoso sistema sonoro a las grandes sociedades norteamericanas, relacionadas como ella con el banco Morgan, pero que a ningún productor le entusiasmó la idea del *cine hablado*, sobre todo porque amenazaba con fraccionar el mercado cinematográfico mundial y poner en peligro la supremacía de Hollywood. Sabemos también que luego, ante ese rechazo y con cierta urgencia, la Western propuso sus procedimientos a los hermanos Warner, dueños de una pequeña compañía que, con lo que quedaba de la vieja Vitagraph, había adquirido un reducido lote de quince salas cinematográficas.

Vimos que a ellos sí les entusiasmó la idea de cambiar sus orquestas por un moderno sistema de sonido como el Vitáfono y que, por los motivos ya conocidos, en las primeras cintas, únicamente se utilizó el sonido de la música y los ruidos. A punto de quebrar, la Warner realizó *Don Juan* (1926), un filme cantado, con John Barrymore. El mediano éxito de esta película animó a los hermanos Warner para seguir con los filmes musicales.

Contrataron al cantante Al Jolson y filmaron *El cantante de jazz* (1927), con esa producción obtuvieron ingresos de tres y medio millones de dólares tan sólo en su país. De forma inmediata realizaron la segunda película de Al Jolson y de su empresa Warner, *La última canción* (*The singing fool*, 1928), película con la que obtuvieron ganancias aún mayores: cinco millones.

Entonces, todos los productores se interesaron por las patentes sonoras y tuvieron que aceptar las duras exigencias de la casa Western, mientras que la Fox ya contaba con la Movietone, derivada de las patentes alemanas.

El grupo de la radio, dependiente de Rockefeller, creó el procedimiento Photophone. Mas como fue boicoteado, su explotación requirió de la fundación de una empresa nueva, la RKO (Radio-Keith-Orpheum), una fusión de lo que quedaba de Pathé-Exchange, de la Mutual y de la Triangle con el gran circuito de antiguos music-halls Keith-Orpheum y el apoyo de diversas compañías de radio (CBS, Marconi, etc). (10)

La Warner, después de realizar uno de los primeros doblajes de voz, al traducir sincrónicamente la película parlante *La última canción* al idioma alemán, quiso introducirla en Alemania. Pero se encontró con la oposición y demanda legal de la Tobis-Klangfilm que, a través de la UFA, reclamaba que la Western Electric System, por medio de la Warner, había infringido las patentes de la Tri-Ergon. Con eso lograron impedir la introducción de la tecnología norteamericana en muchos lugares.

Tal como la RCA había ingresado en el negocio del cine para maximizar el valor de su sistema de grabación, Tobis también estableció sus propias casas de producción, dirigidas por la Tobis-Filmkunst alemana. (11) Ahora la Western estaba acusada de invasión, debido a que algunas de sus patentes de producción y de reproducción vitafónicas infringían derechos registrados con anterioridad por la empresa demandante ante la Oficina de Patentes alemana.

Ya hemos visto muy repetidamente, a través de esta lectura, que la invención de los dispositivos para la captura del sonido, y del sonido cinematográfico en especial, no ha correspondido a una sola persona ni a un país en particular. De ahí el surgimiento de esta intensa y segunda guerra de patentes, que tuvo que discutirse en 1930, en la conferencia de París, en donde se llegó al acuerdo salomónico y muy fraternal de que tanto los europeos como los estadounidenses compartieran los derechos del invento, además de que, de común acuerdo, unificarían los aparatos y los sistemas para la reproducción de ambas patentes, sin distinción.

Finalmente, *La última canción*, doblada al idioma alemán, se exhibió con éxito en la capital germana, lo que entusiasmó a los hermanos Warner y a todos los demás productores de Hollywood para iniciar el doblaje de voz masivo para todas sus películas, las mudas y las sonoras recientes, no sólo al idioma alemán, sino también al castellano, al francés y al italiano. (12)

Después, tanto en Alemania con su sistema Tri-Ergon, como en los Estados Unidos con sus Phonofilms, se hicieron varias pruebas que terminaron en la inclusión de la banda sonora sobre el mismo celuloide de la película, una técnica más elaborada que el sistema Vitáfono de discos.

Al poco tiempo, ante la saturación de películas norteamericanas en Europa -tanto habladas en inglés, como dobladas al idioma del país o en versiones multilingües-, surgió una respuesta europea.

Los alemanes, por su parte, decidieron adoptar el sistema óptico para recuperar el mercado. Con ello, los productores alemanes de cine, aumentaron la producción, rebasaron sus fronteras y abrieron estudios en París y Lisboa donde filmaron -como los norteamericanos en París y en Barcelona-, versiones multilingües (13) y grabaron doblajes de voz.

Así fue como, por fin, el novedoso cine sonoro pudo convencer a los productores para que, ahora sí, aceleraran el desplazamiento definitivo del negocio al que se habían aferrado: el cine mudo. La decisión fue tomada, sobre todo, gracias a la técnica mejorada del doblaje de las voces.

Repentinamente, después del intento fallido de las versiones multilingües, esa vieja labor cobraba enorme importancia, por demás estelar, debido a su bajo costo y, más que nada, a su gran utilidad como herramienta para la recuperación del mercado mundial, cuya universalidad, como vimos, se había perdido con los diálogos del cine sonoro.

Sucursal europea: la Paramount en Joinville (1930-1932)

Luego de experimentar tantas cosas como aquí hemos leído, los subtítulos en el idioma de la exhibición, el dar la síntesis del argumento, escrita en el programa de mano de la película hablada en inglés, la participación de los *explicadores de películas*, las *versiones comentadas* por algún actor conocido en el sitio de consumo del material...

Y después de haber ordenado a sus propios actores que hablaran en idiomas que desconocían, y luego de permitir que los actores extranjeros actuaran un doblaje desincronizado e incoherente, y ya con unas versiones multilingües poco aceptadas por el público, se pensó en abrir sucursales en Europa para abatir costos y para controlar mejor los mercados de ese continente. La estrategia de emplear al personal en los propios territorios de este mismo personal, se repetirá en América Latina, años después.

En 1929, la Warner Brothers y la United Artists, abrieron los estudios Elstree, en Londres, Inglaterra. Y el 17 de abril de 1930, Robert T. Kane inauguró formalmente los estudios Des Reservoirs, de la Paramount, ubicados en Joinville-le-pont, cerca de París, para producir allí sus versiones hasta en catorce lenguas diferentes. (14) El lugar era bastante amplio y bien equipado, ya que se componía de veinte mil metros cuadrados de construcción y tenía instalados seis pabellones de sonido con aparatos de la Western Electric. (15) Allí se produjeron sus filmes originales y las versiones multilingües.

La primera película en castellano para las versiones multilingües de la Paramount, en Joinville, Francia, que se rodó en 1930, fue dirigida por Cyril Gardner e interpretada por Ramón Pereda, María Alba y Antonio Moreno (el madrileño director de *Santa*, 1931); la versión española la realizó Josep Carner Ribalta. *El cuerpo del delito* (1930) se estrenó en Madrid el 21 de mayo de 1930 y en México el 29 de mayo del mismo año. (16) En el corto tiempo de un año (1930-1931), cien grandes películas en catorce idiomas diferentes salieron de los estudios de la calle Des Réservoirs. Al mismo tiempo, se agudizaba la rivalidad entre las empresas vecinas de ese mismo lugar tan cercano a París: *los de arriba* (de esa calle), que eran los norteamericanos de la Paramount, y *los de abajo*, los franceses de la empresa Pathé.

Posteriormente, los estudios de *los de arriba* se dedicaron a los doblajes de voz para películas en más de diez idiomas diferentes. Para ese proyecto, en 1931, la Paramount destinó un presupuesto de doscientos millones de francos. Fue allí, en los estudios de la Paramount, en Joinville, donde se realizó el doblaje europeo de mayor trascendencia. En 1931, Alemania también empezó a realizar doblaje de alta calidad, utilizando un procedimiento propio conocido por Nachsynchronisierung Gerst-Thun. En el mismo año, Hugo Donarelli, en compañía de su esposa, inauguraba en Italia los estudios Fono-Roma. También en este país latino se crearía una gran tradición en doblaje de voz. Debido al resurgimiento del nacionalismo alemán, adoptado posteriormente por otras tres naciones, Italia, Japón y España, entre los años de 1930 y 1941, el doblaje se impuso como ley en estos cuatro países. De los cuatro, el que más nos interesa es España, en particular, por ser una de las cuatro naciones donde más se ha doblado en castellano, en base a su ley de 1941 que lo hace obligatorio.

El investigador español Alejandro Ávila, a quien debemos buena parte de la información, nos comenta que el encargado de coordinar los primeros doblajes en castellano, en París, fue el escritor Claudio de la Torre, quien estuvo colaborando con el conocido director de cine Luis Buñuel en la supervisión de los textos; y que los sueldos *astronómicos* para la *legión* de especialistas hispanos que llegaron contratados por la Paramount oscilaban entre las 50 y las 100 pesetas diarias. (17)

Además, nos da a conocer los nombres y cargos del grupo directivo de esos estudios, un equipo que estaba compuesto por Robert T. Kane, gerente; J. H. Seidelman, gerente de la división extranjera; John Cecil Graham, representante general extranjero, y su ayudante I. Blumenthal; y por último, David Souhami, gerente de la división encargada de la distribución en Francia, España, Portugal e Italia. (18)

Es interesante saber que, en Joinville, el famoso director de cine Luis Buñuel corregía y adaptaba los diálogos en español y que la primera película doblada totalmente con voces de actores españoles fue *Devil and the deep* (1932), un filme de Marion Gering, producido por la Paramount. En éste, los personajes estelares fueron interpretados por Tallulah Bankhead, Gary Cooper, Charles Laughton y Carole Lombard. A finales de 1932 se estrenó en España, con el título *Entre la espada y la pared*.

Sin embargo, la primera película doblada en Joinville que se estrenó en Barcelona no fue *Devil and the deep*, sino *Desamparados en el mar* (*Derelict*, 1930) de Rowland W. Lee; con George Bancroft, Jessie Royce Landis y William Boyd, en los papeles estelares. En 1931, fue doblada con voces de actores *latinoamericanos* y se estrenó en diciembre del mismo año en el cine Coliseum. (19)

En México se exhibió en el Cine Olimpia, desde el dos de diciembre de 1931. (20) Esos años del tercer decenio del siglo XX fueron muy importantes en varios países para el desarrollo de sus propias industrias de doblaje de la voz.

Reposición, doblaje y subtitulación en cine de otros países

No era fácil imaginar la angustia de los grandes productores del cine norteamericano ante la llegada del cine hablado, que amenazaba con hacerles perder su preponderancia mundial. Por ese motivo, ellos no podían permitir la nacionalización del cine, una fragmentación que significaría su ruina. Tenían que impedirla a como diera lugar.

Ya vimos que sonorizaron filmes con tan sólo música y/o efectos; importaron a los actores, directores y técnicos extranjeros más destacados en la cinematografía de sus respectivos países, para *congelarlos* o para filmar con ellos las películas y/o las versiones que se exhibirían en esas naciones; o, incluso, se trasladaron a producir esos mismos filmes en algunos países extranjeros, empezando por los que ya representaban, o los que podrían representar, una seria competencia.

Cuando los norteamericanos abrieron sus estudios en Europa, lo hicieron en países como Francia y España, donde fueron detenidos por la aplicación creciente del *contingente*, para limitar el número de películas extranjeras importadas, y la *cuota*, que es la proporción o porcentaje anual de películas nacionales que debían ser incluidas en los programas. Esta última medida fue adoptada primero en la Gran Bretaña, en 1927.

Los intentos anteriores sólo habían retrasado un poco el veloz desarrollo de las cinematografías nacionales en evolución. Fue entonces cuando *descubrieron* y vistieron de gala a una de las más discretas labores de la post producción fílmica de siempre y de todos los países con esa industria: la tarea de la reposición de los diálogos originales, hecha con las voces de otros actores y conocida como *doblaje de voz*. Ahora se usaría como transferencia lingüística.

Al hablar ya de doblaje de traducción de voz, no podemos pasar por alto la importancia y el uso de una técnica supuestamente rival, la de subtitulación. Aunque, comparada con la traducción dramatizada, la subtitulación, que resulta un proceso aún más barato que el doblaje, tiene la desventaja de mostrar el origen de la producción exhibida, un origen que el doblaje de la voz disimula u oculta. Ese disfraz de cercanía es lo que convierte a las traducciones dramatizadas en algo imprescindible para la universalización del material fílmico de cualquier país que lo produzca, los Estados Unidos en este caso.

Gracias al doblaje de traducción dramatizada los productores estadounidenses pudieron sentirse tranquilos y dominantes, otra vez. Recuperaron e incrementaron sus mercados y la importación de filmes norteamericanos doblados llegó a ser, en los tratados de comercio firmados en Washington, una verdadera cláusula de cajón. *El cine se había convertido en un asunto de Estado*, nos dice Georges Sadoul. (21)

Oficialmente, *The European Institute for the Media* da los siguientes informes al respecto, para el caso de Europa: en Francia, Italia, Gran Bretaña o España se acostumbra doblar del 80 al 100% de los programas audiovisuales en lengua extranjera, mientras que en Holanda, Grecia, Portugal y Escandinavia se subtitula entre el 85 y el 94% de los programas audiovisuales extranjeros. (22)

A través de los medios impresos, algunos especialistas han difundido sus opiniones sobre la posible razón para que en unos países se prefiera el sistema de subtítulos y en otros en del doblaje de las voces. Las tres versiones imperantes proponen como diferencia principal: 1. la cultura; 2. la economía, y; 3. la tradición.

En la primera opción se afirma que en los países culturalmente desarrollados, donde la mayoría de la gente sabe leer bien, se prefieren las producciones subtituladas. En la segunda opción, se alega que en las naciones de escasa población y, por lo tanto, de poca recaudación en taquilla, no es redituable pagar el costo del doblaje. Y la tercera opción que, en nuestra opinión, se acerca más a la realidad, simplemente propone la costumbre de haber visto más una forma de traducción u otra, en la producción audiovisual de esos lugares. (23)

Son muchas las naciones del mundo en donde, en forma regular, se hace el doblaje de voz para la producción norteamericana de películas, series, programas y documentales. Su gran diversidad nos permite adivinar que existen algunas diferencias entre la forma de traducir de unas naciones y de otras.

Esas diferencias oscilan entre las versiones totalmente apegadas al texto original, de las que pueden salir los desagradables *calcos*, y las versiones perfectamente libres, adaptadas a las formas locales más conocidas, como una manera de *nacionalizar* las imágenes y las historias traducidas. Sabemos que el resultado de esto último es muy bueno, pero sólo a nivel local.

Uno de los casos más singulares de esta elección es el de Hungría, en donde los traductores elaboran en rima los libretos en húngaro de comedias e historietas, para que sean leídos posteriormente por los artistas locales más populares. El texto húngaro más famoso es el de la serie de caricaturas de *Los Picapiedra*, el cual se traduce totalmente rimado. (24) Y, si se habla del personal especializado de otros países, se debe mencionar a los *Seiyu*, nombre con el que los japoneses y los coreanos definen a sus actores de voz.

El término *Seiyu* se usó inicialmente para nombrar a los actores de la radio. Tiempo después, se incluyeron bajo ese nombre todos los trabajos actorales de voz, en el cine, la televisión y los videojuegos. Los *Seiyu*, son muy reconocidos y ahora se dedican más específicamente a realizar las voces de los *ánime*, a sea, los dibujos o caricaturas con personajes de rasgos occidentales y que muestran mucha acción y aventura. Los *ánime* fueron fundados en 1947, por un médico japonés llamado Osamu Tezuka (1928-1989), quien fue el creador del personaje *Astroboy*, entre otros. A Tezuka, un médico que no practicaba la medicina, ahora se le conoce como “el dios de los *manga*” (historietas). Los *ánime* llegaron a México en 1993.

Por otro lado, con relación al lenguaje, en algunos países, como Rusia, la India o España, aparte de las grabaciones para la reposición de los diálogos y el doblaje del material propio, tienen que multiplicar también las versiones de los doblajes de voz para las producciones extranjeras y propias que serán exhibidas a nivel nacional. Y es simplemente para abarcar la mayor parte de su población, porque en ella se hablan lenguas diferentes.

En la India, por ejemplo, existen diecisiete lenguas principales y casi trescientos dialectos. Se han tenido que producir y doblar películas en las lenguas indi, urdú, guyerate, marathi, tamil, telugu y penjab. Aunque, paulatinamente, la producción ha ido basándose preferentemente en la lengua indi, que llegó a convertirse en la lengua nacional, (25) o en inglés, que también es un idioma oficial.

Tanto en España como en Italia y en algunos otros países con industria cinematográfica, no se acostumbra usar la grabación directa del sonido en las filmaciones. Se prefiere grabar el sonido y las voces en el proceso técnicamente más controlado de la postproducción. Por esa razón, estas dos naciones se cuentan entre los países europeos de mayor tradición en el doblaje de voz.

Dicha tradición continental se inicia -sin tomar en cuenta el período anterior al cine sonoro- en las versiones multilingües y en los doblajes de voz realizados por las empresas norteamericanas y alemanas en Europa. Concretamente en Londres, Inglaterra (1929); Joinville, Francia (1930); Lisboa, Portugal (1931) y Barcelona, España (1933).

El fenómeno principal se dio con la unión de varios países europeos con los Estados Unidos, en 1929, en busca de la sonorización de sus respectivas producciones nacionales. El arranque europeo, aparte de Berlín y Francia, se dio muy cerca de Londres, en donde, según vimos, los norteamericanos abrieron los estudios *Elstree* y comenzaron a producir películas en versiones multilingües.

Allí comenzó precariamente el doblaje de traducción de películas europeas en diferentes idiomas, algunas de ellas ya exhibidas antes como exitosas producciones mudas. Tal fue el caso del filme alemán sin sonido *Der Rote Kreis*, de 1928, que posteriormente fue doblado al inglés usando el sistema Phonofilm de De Forest. Se estrenó en 1929 en el Reino Unido con el título de *The clue of the new pin*. (26)

Pero, como también vimos, no fue en Londres sino en los estudios de la Paramount, en Joinville, donde realmente brilló el doblaje norteamericano en Europa, en 1930, cuando se llegó a doblar hasta en catorce idiomas.

Al año siguiente (1931), los alemanes sorprendieron con su doblaje de gran calidad y, como vimos, en Italia se inauguraron los famosos estudios Fono-Roma, antes de que, en 1932, en España, los estudios Orpheo y Trilla-La Riva, de Barcelona, iniciaran esa especialidad técnica en su país.

Aquí es prudente remarcar que se está hablando del doblaje de traducción que se había iniciado desde 1929 en Norteamérica, país donde se seguía practicando con una gran cantidad de personal cinematográfico multinacional bajo contrato.

Posteriormente, el doblaje de traducción dramatizada también se irradió a varias otras naciones del continente americano. A finales de los años treinta se trasladó a Argentina y luego se suspendió por cuestiones políticas. En los años cincuenta llegó a México.

Poco antes de los años sesenta entró a Puerto Rico, antes de situarse con mayor amplitud a finales del siglo en varios otros países, como Venezuela, Colombia, Chile y, nuevamente, en Argentina.

Recordemos los nombres de algunas de sus empresas, empezando con Barcelona, España y sus tradicionales firmas: *Voz de España* (que cambió su nombre por *Tatudec, S.L.*), *Sonygraf, S.L.*, y *Sonoblock, S.A.*; luego Bogotá, Colombia, que cuenta con *Back Up en Línea, Grabando Estudios, Provideo S. A., JL Global Productions*, ésta con sucursal en Miami, Florida, E.U.A., y *Centauro Comunicaciones* con sucursales en Miami, E.U.A. y São Paulo, Brasil. Buenos Aires, Argentina, está representada por las empresas *Media Pro Com, Palmera Records, Roitman Group, y Sono Voces*; Caracas, Venezuela, con su *Lipsync-Audiovideo, M&M Studios, y Etcétera Group*, esta última con sucursal en Miami, Florida, E.U.A.; San Juan de Puerto Rico, está representado por la empresa de doblaje de don Ángel Ramos (1902-1960) y su *Telemundo, Film and Dubbing*. En tanto que, a Santiago de Chile, lo abanderan *DINT Doblajes Internacionales, e Hispanoamérica Doblaje* (que también se ha llamado *Technoworks*).

Por otra parte, hablando de ese otro doblaje, el que no es de traducción, el original, el de post sincronización o de reposición de diálogos en el mismo idioma, el que se afirma que nació en 1928 y que pocos toman en cuenta al hablar de doblaje de voz, a secas, ése, ha seguido viviendo como nació: discretamente y en la mayor oscuridad. Pero, al contrario de su multilingüístico y medio famoso hermano menor, él sólo habla en un idioma y pertenece a cada nación donde se le utiliza.

De ahí que no fuera lo mismo, por ejemplo, el doblaje de voz que se hizo del idioma inglés a la misma lengua inglesa, del famoso personaje Darth Vader en *Star Wars*, representado por David Prowse con la voz de otro actor, James Earl Jones -a quien la gente le adjudica más el personaje-, que el doblaje de voz al idioma español de la primera película de esa serie, realizado también en Hollywood, pero bajo la dirección artística del autor de este texto, quien además, prestó su voz a Mark Hamill, en *La guerra de las galaxias: Una nueva esperanza* (1977) y *El imperio contraataca* (1980), los dos primeros episodios de la mundialmente exitosa serie fílmica, para hacer que Luke Skywalker hablara el castellano, por primera vez, cuando esas atractivas historias y episodios debutaron en Latinoamérica.

Notas y referencias

1. Natasa Durovicová, Local ghosts: Dubbing Bodies in early sound cinema. Moveast 9. URL: <http://epa.oszk.hu/00300/00375/00001/durovicova.htm> página 5 de 10.
2. Ibidem.
3. Idem. 5-6 de 10.
4. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_film
5. Natasa Durovicová, Local ghosts: Dubbing Bodies in early sound cinema. Moveast 9. URL: <http://epa.oszk.hu/00300/00375/00001/durovicova.htm> páginas 6-7 de 10.
6. De Pepinillos, Carmen. “La película hablada de hace diez y siete años”, *Popular Film*, Barcelona, 11 de junio de 1931, núm. 252, pp. 2-3, en A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997. pp. 63-65.
7. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 65-66; R. Agost, *Traducción y doblaje...*, 1999, p. 44 (a).
8. G. Hansen, *El film, desde...*, 1962, pp. 150-151.
9. Ibidem.
10. Georges Sadoul, *Historia del cine mundial...*, 1985, p. 210.
11. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_film
12. Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, página 22.
13. Soberón Torchia, *Un siglo de...*, 1995, pp. 129-130.
14. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, pp. 68-70.
15. Ibidem
16. Amador-Ayala, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, p. 21.
17. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, p. 69.
18. Cfr. Idem. 68-70.
19. Idem, p. 71.
20. Amador-Ayala, *Cartelera cinematográfica 1930-39*, p. 50.
21. G. Sadoul, *Historia del ...*, p. 218.
22. URL: www.soloactores.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=2153&highlight=
23. Ibidem
24. URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Doblaje#Argentina>
25. E. Sosnovski, *El cine*, 1970, p. 123.
26. URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_sonoro

VI. El doblaje de voz en México

Cine sonoro, televisión y doblaje en México.

Si, tanto en México como en otras partes del mundo, el doblaje de voz ya se manifestaba durante la época del cine llamado *mudo*, con más razón, facilidades y experiencia, se siguió practicando universalmente desde el principio de lo que se llamó cine *sonoro* o, mejor dicho, cine *hablado*. En sus diferentes formas y con distintos nombres, el doblaje de voz siempre ha formado parte del sonido cinematográfico. Más que nada, por necesidades técnicas imperativas, tales como, por ejemplo, la reposición de los diálogos, las canciones cantadas por otro cantante, la corrección de los defectos fonogénicos de algún actor o actriz, etc. (De esto trata la película *Cantando bajo la lluvia –Singing in the rain, 1952*).

El hecho de que existan muy pocos testimonios escritos sobre esta práctica y de que sus realizadores seamos desconocidos para el público, hemos dicho que se debe, en principio, a la búsqueda de mayor efectividad en la ilusión cinematográfica. A esta labor muy pocas veces se le hace publicidad, a excepción de las películas de animación que, como no cuentan con actores de fama en sus personajes animados, requieren del sistema estelar o *Dubbing Star System* para contar con más atractivos de taquilla. Porque, antes que otra cosa, la sonorización y el doblaje de la voz son *trucos* de la producción audiovisual, por eso deben hacerse de una forma discreta.

Después de todo, ¿cuántas personas conocen las técnicas y las herramientas de los trucos e ilusiones que realizan los magos? ¿Cuántos de los escasos libros que hay sobre magia descubren abiertamente y al detalle su taumaturgia?

Hasta esa parte, la discreción que promueven los productores se puede comprender con bastante facilidad. Lo que sí resulta una exageración y un abuso, es la falta de los registros públicos de esta especialidad, así como el escamoteo de los derechos profesionales, morales, económicos y legales que corresponden a sus ejecutantes, a los que ahora les hacen firmar la renuncia más absoluta y gratuita de todos sus derechos, mismos que deben ceder *para siempre y en cualquier formato que exista o llegue a existir*, a cada una de las productoras extranjeras para las que laboren.

Ya se olvidó que, al inicio, cuando se comenzaron a solicitar estas firmas, se pagaban sumas muy considerables por ellas. Además, a partir de octubre del año 2009, los datos de los actores de doblaje, también fueron borrados de la Wikipedia.

En otra cuestión, recordemos que el doblaje de voz se desarrolló a la par que el cine, tanto del cine mudo como del sonoro, y que el sonoro ya existía en el México de 1929. Como un ejemplo, se conocen entre otros títulos de películas, *La boda de Rosario*, (1929), *Dios y ley* (1929), *El águila y el nopal* (1929), *Alas de gloria* (1929), *Soñadores de gloria* (1930), *Abismo (Náufragos de la vida, 1930)*, *Terrible pesadilla* (1930), y *Más fuerte que el deber* (1930), esta última de Raphael J. Sevilla, en la que, por cierto, cantó Ramón Armengod, siendo el primer *cancionero* que incursionó en el cine nacional. (1)

Se debe subrayar que estas cintas recién mencionadas, fueron sólo unos de los muchos intentos por sincronizar la imagen con el sonido a través de discos, en el conocido sistema llamado *vitáfono*, que desde muchos años antes se había visto en las películas mudas. (2)

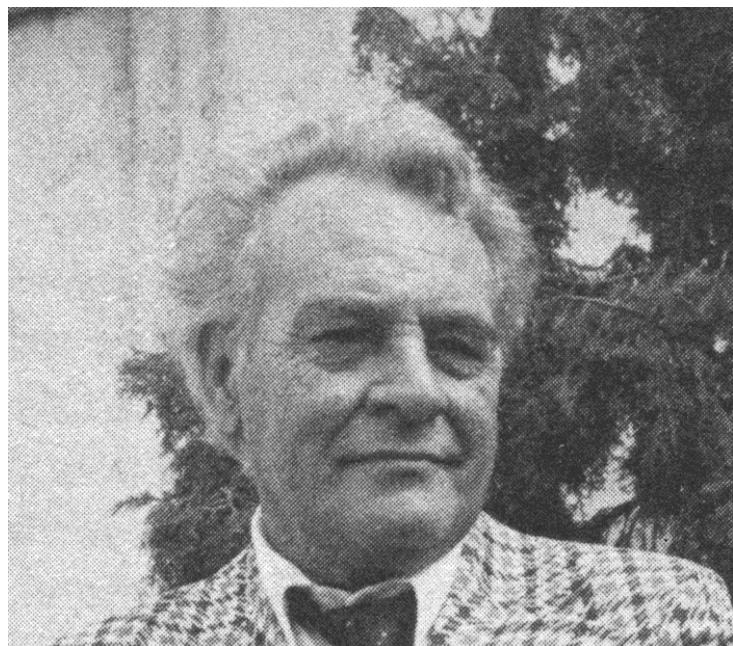
Comenzada la década de 1930, llegó a México el reconocido director ruso Sergei M. Eisenstein. Y, en 1931, recorrió el país filmando *Que viva México*, película inconclusa por falta de presupuesto, pero de gran influencia para el cine mexicano posterior. (3) El 3 de noviembre de ese mismo año de 1931, en Chimalistac, se inició el rodaje de *Santa*, basada en la novela del mismo nombre, una obra literaria de Federico Gamboa, el *Emilio Zolá mexicano*.

La película ya contaba con una versión muda de 1918, pero ahora contenía el sonido filmado en el propio celuloide. (4) Sabido es que fue considerada como la primera película sonora en base a que, en ella, se utilizó por primera vez un sistema óptico, inventado y operado por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, recién desempacados de Hollywood, California. Ambos fueron asistidos por otro de sus hermanos, Enrique Rodríguez Ruelas. La voz de Carlos Orellana fue *doblada* cuando cantó la melodía *Santa* (5), compuesta por Agustín Lara. La cinta fue dirigida por el antes mencionado Antonio Moreno, un actor español, también importado de Hollywood.

La película se estrenó en el cine *Palacio* de la ciudad de México y tuvo mucho éxito; aunque el antecedente común de los realizadores y del equipo, de haber estado antes en Hollywood, California, hizo pensar a algunos escépticos que se trataba tan sólo de transformar a México en *una sucursal de Hollywood para la producción de películas en español, cuyo destinatario final era el mercado latinoamericano*. (6) Por eso, pensamos que lo mejor será transcribir la parte histórica de ese hecho en la versión autorizada de don Ismael Rodríguez (1917-2004), a quien Beatriz Reyes, entrevistó:

“Beatriz: -Ustedes, los hermanos Rodríguez constituyen una familia de cineastas. ¿Desde cuándo están en este negocio?

Ismael: -En realidad tendría que contarle una historia muy larga. Mi padre era católico de hueso colorado y se metió a la revuelta cristera. Las cosas se pusieron color de hormiga y tuvimos que expatriarnos. Fuimos a dar a Estados Unidos, en donde el antiguo “alzado” puso una panadería. Mi hermano Roberto, que desde antes tenía gran afición por la fotografía, siguió estudiando esas técnicas mientras José se dedicaba a los asuntos de sonido. Inventó inclusive un aparato que no era cosa del otro mundo pero que para aquellos tiempos resultaba muy interesante. Regresamos a México por el año treinta o treinta y uno, a tiempo para colaborar en la filmación de *Santa*, con Lupita Tovar, de la Nacional Productora de Películas. En esa cinta los hermanos Rodríguez intervinieron en los asuntos de sonido y pusieron en práctica su novedoso *sistema directo*.” (7)



Don Ismael Rodríguez



Aquí vemos “en acción” a otro de los grandes directores del cine mexicano. Un elemento de la fundamental dinastía cinematográfica Rodríguez, una familia que comparte el apellido y la fama mundial. Lo captamos cuando estaba realizando un rodaje con el muy estimado Rafael Inclán, en los Estudios América, al inicio la década de 1980.



Otro miembro de los destacados cineastas de esa familia mexicana, pionera del cine sonoro, fue el ingeniero don Enrique Rodríguez Ruelas, Presidente Vitalicio y dueño de tres compañías de postproducción y de doblaje de voz: *Estudios Sonoros Mexicanos*, *Sonomex Doblajes*, y la primera empresa mexicana de doblaje de traducción de voz, en los Estados Unidos, inaugurada en enero de 1977, *Sonomex Hollywood Division*.

Como se verá más adelante, un año después, debido a la separación de uno de sus socios principales, el nombre *Sonomex* se cambió por las tres iniciales de *Estudios Sonoros Mexicanos: ESM Hollywood Division*. El ingeniero Rodríguez, además, heredó a sus hijos y demás descendientes un gran prestigio, ratificado por una serie de reconocimientos oficiales y diplomas con inscripciones como las siguientes:

1931 SANTA. Comisión de festejos conmemorativos del XX aniversario del Cine Sonoro Mexicano. La Industria Cinematográfica a Enrique Rodríguez Ruelas, fundador del cine hablado mexicano, 13 de diciembre de 1951.

1931 SANTA. XL Aniversario del Cine Sonoro Mexicano. La Industria Cinematográfica a Enrique Rodríguez Ruelas, por su participación en la película Santa iniciadora del Cine Sonoro Mexicano. Noviembre 3, de 1971. Por la Comisión organizadora de los actos conmemorativos, Lic. Rodolfo Echeverría Álvarez, presidente.

Ahora, siguiendo en la década de 1930 en la ciudad capital, encontramos más antecedentes sobre la práctica de todo tipo de doblajes para cine, incluyendo el de traducción dramatizada o de transferencia lingüística. Por ejemplo, en la estación de radio XEW, Salvador Carrasco, actor muy destacado que caracterizaba a un famoso personaje radiofónico, conocido como el *Monje loco*, nos hablaba de un doblaje que los actores de esa radiodifusora habían realizado, en 1934 o 1935, para uno de los filmes de Ann Harding.

Por su parte, otro actor igualmente querido, Pedro de Aguillón, aseguraba que ésa había sido la primera película norteamericana que se dobló (como traducción) en México y que le parecía que se había estrenado en el cine Anáhuac. (8) Para esa misma cinta, también se hizo un concurso con el fin de seleccionar un vals. En ese certamen participaron varios de los mejores compositores del país, entre ellos Esparza Oteo, Agustín Lara, Gonzalo Curiel y Luis Alcaraz.



Don Salvador Carrasco y don Pedro de Aguillón.

Es penoso aceptar que esos datos no nos fueron suficientes para ubicar el título de esa producción ya que, en ese tiempo, Ann Harding filmaba varias películas por año. Tan sólo las exhibidas en México durante los dos años mencionados, suman un mínimo de seis o siete. Alguno de los títulos de ese bienio podría corresponder a esa película que se dobló en México con voces y música: *Divina* (*The right to romance*, filmada en 1933 y estrenada en 1934); *La pasión de Virgie Winters* (*The life of Virgie Winters*, 1934-1934); *Biografía de una soltera* (*Biography of a bachelor girl*, 1935-1935); *La dama elegante* (*Gallant Lady*, 1933-1934); *Fiel y pecadora* (*The fountain*, 1934-1935); o, *La llama oculta* (*The flame within*, 1935-1935).

Igualmente es posible que el filme doblado fuera alguno de los posteriores inmediatos, que fueron: *El amor es eterno* (*Peter Ibbetson*, 1935-1936); *Flor de mayo* (*Enchanted april*, 1935-1936); *La dama consiente* (*The lady consents*, 1936-1937); o *Amor de un extraño* (*Love from a stranger*, 1937-1937). (9) Lo que sí sabemos es que, por esa época, en Hollywood, en Nueva York y en España, así como en México, el doblaje en castellano ya era una práctica de postproducción muy bien establecida.

Asentamos aquí esos datos, dado que una investigación más minuciosa que la que efectuamos al respecto, seguramente corroborará esa importante reseña. Esperamos que emerja pronto algún documento confiable que secunde y precise con mayor certeza la valiosa información de nuestros entrañables compañeros.

Por otra parte, y como ya lo hemos visto con mayor amplitud, desde el principio del sonido con disco y después con la película *Santa* al inicio de los años treinta, el cine de México, al igual que el internacional, pretendía borrar fronteras apoyándose en el idioma universal de la música.

Por eso mismo, muchos de los doblajes de esa década fueron musicales, como aquel de 1938, cuando el director de cine Chano Urueta le solicitó una canción original al compositor Gonzalo Curiel para la película *Hombres del mar* (1938), de lo cual nació el hermoso bolero *Vereda tropical*. Por cierto que la voz de la actriz Vilma Vidal, protagonista de la película, tenía que ser *doblada* cuando interpretara esa canción. La cantante que se eligió primero para ese doblaje cantado fue Lidia Fernández. Pero como ella no se encontraba en la capital, fue Lupita Palomera quien tuvo la suerte de hacerlo. Y Lupita, de ahí en adelante, se convirtió en toda una celebridad de la estación de radio XEW. (10)

Durante la época de 1930, en la capital de nuestro país, entre versiones multilingües en español y versiones originales en el mismo idioma, se estrenaron 91 películas norteamericanas en castellano: 16 en 1930; 31 en 1931; 10 en 1932; 5 en 1933; 10 en 1934; 7 en 1935; 6 en 1936; 3 en 1937; 1 en 1938; y 2 en 1939. (11)

En la misma década, se estrenaron, en total, 199 filmes nacionales (6.5% del total): 4 en 1930; 1 en 1931; 5 en 1932; 12 en 1933; 23 en 1934; 24 en 1935; 20 en 1936; 33 en 1937; 42 en 1938; y 35 en 1939 (12); además de las 2,851 películas, mudas y habladas, de más de 12 nacionalidades, que también se exhibieron en México durante esa década, en la que predominaron ampliamente las producciones norteamericanas con un 76 por ciento del total exhibido. (13)

Al final de ese decenio y comienzos del siguiente, cuando los autos de lujo de la marca Cadillac costaban alrededor de 10.000 pesos, la novela radiofónica *Anita de Montemar* se escuchaba en todos los hogares y el ventrílocuo Paco Miller y su muñeco *Don Roque* tenían éxito en el Cine Alameda, una de las primeras salas con un cielo azul cuajado de estrellas como techo, (14) el doblaje de la voz se seguía practicando.

Se hacía para evitar que hubiera alteraciones o problemas con el sonido, debido a las acciones del filme. Primero se obtenían las imágenes y después se efectuaba la grabación de las voces, que realizaban los artistas que habían participado. Aunque nunca han faltado las actrices y los actores que tienen dificultades para sincronizar los labios de la imagen, con la voz.

En esos años surgió en México un nuevo actor-cantante al que le estuvo censurado el dialogar en una de sus primeras películas, debido a su manera de hablar y a la *horrenda voz de fuerte acento norteño* que aún tenía en noviembre de 1942, cuando filmó la cinta *La razón de la culpa* (1942), que se estrenó el 2 de abril de 1943 en el cine Palacio Chino. En ese filme, sus diálogos tuvieron que ser doblados y no con otra voz mexicana, sino con la voz del actor español Jesús Valero, aunque otra fuente asegura que fue con la voz de Alejandro Cobo. Sólo las canciones se dejaron escuchar con la voz original de ese novel intérprete. (15)

Por esa época, tampoco su canto salía bien librado de la crítica. Al escucharlo cantar por primera vez, el maestro Manuel Esperón, pensó: *¿Qué es esto?* Le vino ese pensamiento porque, según sus palabras, el joven cantante tenía una voz de chivo, vibratona, cabretina como se le llama en el argot musical. Además desafinaba porque siempre tendía a irse tonos arriba. (16) Pero aquel personaje era un individuo con mucho temple. Venció lo que parecía imposible y asombró a los que fueron testigos de su vertiginoso progreso.

Con el tiempo, ese joven llegaría a ser el máximo ídolo mexicano y demostraría a la larga una habilidad enorme en el *doblaje de sí mismo* (reposición de diálogos), haciéndolo, inclusive, de espaldas a la pantalla. (17)

¿Su nombre?: ...Pedro Infante.

(Cuarenta años después, su hijo, Pedro Infante Torrenera, usaría la voz del autor de este libro, en sus primeras películas, lo mismo que los hispanos Carlos Piñar y el cantante Raphael, entre muchos más).

Y fue precisamente a Pedro Infante a quien el director Ismael Rodríguez triplicó en la película *Los tres huastecos*, como una muestra más de las abundantes formas que tienen el doblaje visual y el auditivo en la industria cinematográfica.

Por esos mismos días de finales de 1942, los diarios informaban de la creación de unos laboratorios de doblaje –nótese que ahora ya no estamos hablando de doblaje en el mismo idioma sino de doblaje como traducción dramatizada- en el Paseo de la Reforma, en donde se daban “los últimos toques a lo que será el laboratorio donde se doblen al español muchas, por no decir todas, las películas extranjeras que hoy ven en nuestro producto un formidable competidor”. (18)

Se podría suponer que se trataba de los *Estudios de la Nacional Productora* (1922), de Jesús H. Avitia, que estaban sin actividades desde el año 1938. También se les conocía como *México Cine*. Se ubicaban en el mismo sitio de la colonia Cuauhtémoc, donde luego se instaló el desaparecido Cine Chapultepec. Por otra parte, nunca ha sido raro que el doblaje de voz del inglés de Norteamérica al castellano reciba críticas adversas, como ésta de los años cuarenta, en la cual el periodista Manuel Albar, de la revista *Cine Mexicano*, en su artículo titulado *Las películas dobladas en lengua castellana*, escribió:

“Por rara que sea la perfección que se logre, la película en doble no deja de ser, respecto a la originalidad, lo que la copia al cuadro, el disco a la orquesta y el gramófono al piano. Hemos podido comprobarlo ya en las cintas que nos vinieron de Hollywood pasadas a lengua castellana, en las que lo menos grave eran las incorrecciones de dicción, acento y construcción gramatical, achacables sin duda a la carencia de suficientes intérpretes parlantes”. (19)

En otra revista de cine de esa misma época, *Cinema Reporter*, se da la noticia del doblaje de traducción al español de la película *Bernadette* (The song of Bernadette, 1943), de la 20th Century Fox. Henry King fue el director y los protagonistas fueron Jennifer Jones, Charles Bickford y William Eythe. El doblaje de voz fue realizado en la empresa Fonox, de los ingenieros Carlos Jiménez y Adolfo de la Riva, y la traducción dramatizada fue dirigida por el señor Luis Cortés.

"La impresión manifestada por los distinguidos concurrentes a esta exhibición fue unánime en el elogio, expresando no sólo sus cordiales felicitaciones... sino su satisfacción por cuanto tiene de triunfo para nuestra industria cinematográfica nacional". (20)

En lo personal, y respecto al mencionado triunfo para *nuestra* industria, ignoramos la nacionalidad del ingeniero Carlos Jiménez, pero sabemos que el ingeniero De la Riva y el señor Cortés eran españoles. En cambio, el año 1944 sí resultó de suma importancia para nuestro doblaje de voz actual, por el viaje que hicieron a la Metro Goldwyn Mayer, de Nueva York, algunos actores de México, figuras que, en esa ocasión, sumaron más de cuarenta elementos en total.

Ese viaje, insistimos, se ha tomado por algunos como el inicio, en general, del doblaje de voz en nuestro país, sin hacer la menor distinción de lo que antes hemos estudiado: las diferentes modalidades de esa labor y la verdadera antigüedad de sus primeras manifestaciones en nuestra nación. En fin. Para el año de 1947, ese grupo de actores salidos de México había regresado a la capital.

La tradición oral nos dice que, en 1949, ante el peligro que representaba el doblaje de voz para las industrias nacionales, los gobiernos de México y de Argentina lo prohibieron –se debe entender que aquí se está hablando de transferencia lingüística sincronizada y no de doblaje al mismo idioma- y, como los subtítulos no podían ser leídos por los niños pequeños, solamente se permitió doblar las voces en las películas que estuvieran dirigidas a la infancia. (Algo que sucedió hasta el año 1992, cuando sólo se autorizó hacerlo también para los documentales educativos, antes de permitirlo abiertamente, en el año 2000).

Esa decisión, se dice, fue básica y trascendental para el encumbramiento de las producciones de Walt Disney en el amplio mercado hispanohablante y, con la sonorización a otros idiomas, en el resto del mundo. De aquí que Walt Disney deba lo universal de su dominio a la traducción de voces. Se cree que, con la falta del permiso de la Secretaría de Gobernación o con la supuesta prohibición, en México, para el año de 1950, esa especialidad actoral se había terminado.

Pero la investigación y lo vivido profesionalmente por el autor nos informan otra cosa. Por ejemplo: del inicio de esa década es la película que Italia nos envió, *El milagro de Monte Casino* (*Il sole di Montecassino*, 1945), doblada al castellano y exhibida en 1950, y la de Francia, doblada y exhibida en México en 1951, *El hombre de blanco* (*D'homme à hommes*, 1948) (21) además de los doblajes de voz para otras películas extranjeras que realizamos personalmente durante el primer lustro de 1950 y sin olvidar que aquí se seguían doblando las producciones españolas y mexicanas en formatos de 35 y de 16mm hechas en el mismo idioma para el cine y para la recién nacida televisión.

Fue en 1951 cuando los productores de televisión de los Estados Unidos comenzaron a filmar previamente sus programas y comedias de media hora, preferentemente en película de 16mm.

Estos programas de televisión prefilmados fueron conocidos como *telefilmes*. Los primeros *telefilmes* norteamericanos llegaron a las televisoras de México a finales de 1953, empezando por las series dirigidas al público infantil.

Esta fue la secuencia aproximada de algunos de los títulos más importantes de las primeras series: *Cisco Kid*, *Rin Tin Tín*, *El niño del circo*, *Lassie*, *Furia*, *El Club de Mickey Mouse*, *Disneylandia*..., seguidas por comedias como *Papá lo sabe todo*, *Yo quiero a Lucy*; caricaturas y series de aventura como *Jim de la selva*, *Los Lanceros de Bengala*, *El Zorro*, *Wyatt Earp*, *El conde de Montecristo*, etc. Como se puede apreciar, la inmensa mayoría de las primeras series, claramente estaba enfocada hacia los pequeñines hispanoparlantes.

Y, principalmente por eso, el doblaje de traducción se convirtió en una necesidad vital e insustituible para su difusión a través de las *pantallas chicas*. Fue en ese momento de la historia de nuestro país, cuando los actores, en especial los que habían adquirido experiencia en las ciudades de Nueva York y Los Ángeles, se convirtieron en piezas fundamentales para cubrir la aumentada, enorme y sorpresiva demanda de producción de doblaje a otro idioma, surgida en aquellos momentos en que la televisión requería de mucha más producción a bajo costo.

Posteriormente, en base a la plena aceptación continental del doblaje de traducción realizado en México, éste cobró la importancia estelar que hoy parece estar perdiendo y se convirtió en una próspera industria. Tanto, que en México se volvieron a doblar todas los programas y las películas que previamente se habían doblado en España, en Argentina y en Puerto Rico.

Ahora podemos ver claramente que la parte mayor del *iceberg* de la historia del doblaje de voz -una labor ignorada, sin registros ni memoria-, se encuentra sumergida en el océano oscuro de las tareas de post producción cinematográfica en el mismo idioma. Y para poder cubrir los aparentes, y sólo aparentes, *espacios vacíos de doblaje de voz* que muestran los pocos vestigios documentales dejados por esta tan necesariamente reservada práctica actoral del doblaje de la voz en las producciones audiovisuales, debemos recapacitar un poco en los pasos que se acostumbra seguir durante la elaboración de cada filme.

Observamos, para empezar, que en el cine existe una clara división principal entre lo que es la imagen y lo que es el sonido, que incluso hay un personal muy distinto para cada una de estas dos áreas, y que a esta división principal le sigue otra gama de fragmentaciones menores, tanto de la imagen como del sonido.

O sea, que todo filme es la unión técnica –y muchas veces artística- de una gran cantidad de fracciones que primero se realizan una por una, en forma independiente, y después se ordenan para convertirlas en una extraordinaria unidad totalmente coherente.

Entre las pequeñas divisiones que se manifiestan en cada cinta se encuentra la labor de convertir en unidad a cada intérprete con sus respectivos *dobles*, tanto de imagen, con los acróbatas o *stunts*, como de sonido, con los actores del doblaje de la voz, los músicos o los cantantes.

El público rara vez llega a enterarse de quién prestó su voz o su destreza al conocido artista fulano de tal. Como, normalmente, ese mismo público tampoco llegará a saber cuando, en tal o cual peligrosa escena de la película equis, que vio todo el mundo, el acróbata o doble del famoso actor zutano, se lesionó o se mató. La labor de los que efectúan estos *trucos*, visuales y sonoros, es para el lucimiento del intérprete original. Asimismo, la labor de éste es para el lucimiento del personaje.

El acróbata debe esconder la cara y pasar por ser el cuerpo del intérprete, la voz doblada debe mimetizarse, fundirse sincrónicamente en el rostro y en la actitud del intérprete y pasar por ser la voz de ese personaje visual. Lo mismo tendrá que suceder con la ejecución del músico que lo dobla. El intérprete, a su vez, debe esconder la personalidad y sentimientos propios para mostrar los del personaje. Un personaje que, junto con los otros caracteres, forma las escenas del argumento. Este argumento, más el vestuario, la escenografía, las luces, la música, los efectos, etc., componen la unidad mayor: la obra audiovisual.

Por otra parte, los procesos de sonorización y de doblaje de voz variarán muy poco si los llevamos al área de los videojuegos y de los cortometrajes porque, aparte de la menor o mayor duración, no encontraremos diferencias significativas. Lo común es que los noticieros, los documentales, las revistas filmicas, los chistes escenificados y casi todas las actuales producciones audiográficas digitales, requieran ser complementadas con música, narración, efectos sonoros, reposiciones de diálogos y, desde luego, doblaje de voz, que será cuando la reposición del diálogo la haga otra persona, en su propio idioma o en otro.

Como vemos, el doblaje en el idioma propio, ya fuera musical o de voz, era práctica común en el cine, tanto de 35 como de 16mm. Tampoco se debe dejar de considerar el hecho de que haya sido durante el tercer decenio del siglo XX, cuando, junto con el sonido en el celuloide, se hubiera iniciado el florecimiento de la industria del cine nacional, cine que muy pronto gozaría de una Edad de Oro.

En México, esa modesta parte de la post producción fílmica, conocida como *doblaje de voz*, en su versión de traducción dramatizada, comenzó a realizarse para la televisión, ya no sólo en forma esporádica como se venía haciendo, sino de manera abundante y continuada, a partir de octubre de 1953.

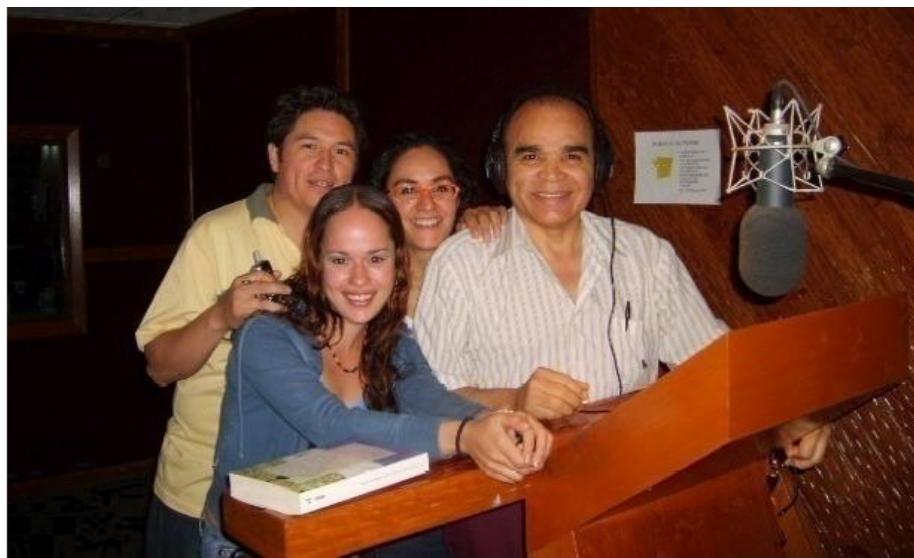
Así llegó a convertirse en toda una aceptada y exitosa industria internacional, independizada ya del cine propio y después de haber actuado como algo común en los filmes mexicanos, al menos desde 1930, en sus cuatro formas más conocidas: musical, reposición y sustitución de diálogos (propios y ajenos), traducción de diálogos para actores que no hablaban español, y regrabación o *mezcla*.

Se sabe también que en México, el país considerado en Europa como el *Hollywood del doblaje de la voz*, éste se desarrolló a la par que el cine y que fue mejorando con la utilización, en los años treinta, de la *moviola* y de la cinta o material magnético (descubierto en Alemania en 1935), para el registro sonoro de los filmes, antes de la grabación en video, del sonido digital, los satélites y la *Internet*.

Notas y referencias

1. “XEW, La catedral de la radio.70 Aniversario”, en la revista *SOMOS*, 2000, p. 43.
2. Ibidem.
3. Alfredo Naime Padua, *El cine: 195 respuestas*, 1987, p. 97.
4. Daniel Narváez Torregrosa, coord., *Los inicios del cine*, p. 88; Carlos Alberto Manzanilla E., “Setenta y tres años de cine mexicano. Por Setenta y tres años de lo que fue una industria cinematográfica en México: *El cine mexicano. Cine y algo más* (Detalles del artículo) URL: [tp://cineyalmomas.com.mx/noticias/verarticulo.php?IdArticulo=243](http://cineyalmomas.com.mx/noticias/verarticulo.php?IdArticulo=243)
5. Ibidem.
6. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de....*, p. 126, en Mendivil, p. 11. Nota 12.
7. Beatriz Reyes Navárez, *Trece directores del cine mexicano*, 1974, pp. 66-67.
8. Mendivil Iturrios, 1995, p. 39; María Luisa Amador y Jorga Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica*, (tres décadas 1930-39, 1940-49 y 1950-59).
9. María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, 1977, pp. 156-196.
10. “XEW, La catedral de la radio.70 Aniversario”, en la revista *SOMOS*, 2000, p. 43 y 53.
11. María Luisa Amador y Jorga Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica*, 1930-39, pp. 276 y 280-281.
12. Idem, p. 280.
13. Idem, pp. 276-277.
14. Roberto Cortés Reséndiz y Wilbert Torre Gutiérrez, *Pedro Infante....*, 1992, p. 135.
15. Idem. pp. 97 y 132-133.
16. Idem, p. 161.
17. Idem, pp. 107-108.
18. “Doblaje de cintas en México”, *Cinema Reporter*. Octubre 16 de 1942, p. 1.
19. Manuel Albar, “Las películas dobladas en lengua castellana”, *Cine Mexicano*, dic. 23 de 1944, p. 9.
20. *Cinema Reporter*, junio 23 de 1945, p. 22; y Amador-Ayala, 1985, p. 189, Nota 48.
21. Amador-Ayala, *Cartelera 1950-1959*, 1985, pp. 17 y 67.

VII. La técnica



De izquierda a derecha: Carlos Hernández, Karla Falcón y Sara Souza, posan junto a Salvador Nájar, en una sala de grabación, en el año 2007.

¿Cómo se hacía y se hace en México?

En principio, para comprender el amplio universo del doblaje de la voz, se le tiene que dividir y seguir dividiendo según el idioma, propio o ajeno, en el que se haga. Luego, según el medio al que se dirija, ya sea cine, televisión, videojuegos, etc., y a veces, hasta por el sitio o empresa donde se elabora. Generalmente, la sonorización, la reposición de diálogos y la sustitución de las voces por otros hablantes, tareas todas éstas en el mismo idioma, se efectúan como parte de los trabajos de post producción en las instalaciones de las mismas empresas nacionales que realizan cada producción.

En cambio, la sustitución de las voces para otros idiomas, por ser una labor internacional, desde sus inicios ha sido una de las industrias más complicadas en su proceso y en su organigrama. Su funcionamiento e instalaciones dependen más de las producciones extranjeras que de las nacionales, a las que actualmente, se les podría considerar en vías de extinción. Algunos Departamentos con los que deben contar las compañías profesionales de transferencia lingüística sincronizada, usualmente, son: Departamento o Gerencia de Ventas, Tráfico, Almacén, Copiado, Operaciones, Producción, Traducción, Ingeniería, Control de Calidad, Mantenimiento, Administración y otros más.

Aunque, gracias a las enormes y económicas facilidades técnicas alcanzadas en la actualidad, existen empresas familiares de tan reducidas dimensiones industriales y de personal, que llegan a estar constituidas en su totalidad por dos personas y un contador externo. Esta desmedida irregularidad de inversión, de componentes y de gastos de mantenimiento entre las empresas en competencia, combinada con el surgimiento de otros países de habla hispana dentro del mismo mercado industrial, ha llegado a favorecer, de un modo nada espontáneo y como etapa de un proceso mayor, el derrumbamiento general de precios y calidad en los trabajos realizados durante los últimos años.



Una sala de doblaje de voz, vista desde la cabina del operador de audio.

Igualmente, algunas de las salas de grabación más modernas de las empresas importantes en cuanto a inversión, han resultado mínimas en cuanto a dimensiones, al grado de ser apodadas por los actores como las *cajas bancarias permanentes y unipersonales*. Sin embargo, no se debe olvidar que la grabación por pistas o *tracks*, actualmente, se realiza con cada actor en forma individual, lo que le da cierto sentido a la reducción del espacio en el que éstos laboran.

Todo el proceso se inicia con el contacto de las compañías extranjeras y nacionales que elaboran material audiovisual de cualquier tipo, desde el cultural hasta el sexual, pasando por el político, el religioso y demás; cada uno con asuntos, intenciones y mercados muy diferentes. Antiguamente, después de la contratación del material filmado o grabado, el siguiente paso consistía en la adecuada, legal y rápida transportación de los *elementos* de dicho material audiovisual, del lugar donde se produjo, al sitio en donde se iba a realizar el doblaje. Esto no siempre fue fácil porque normalmente incluía la observancia de leyes y tratados de países diferentes, trámites aduanales, permisos y demás.

Gracias a los históricos cambios en los formatos del sonido y a los satélites, muchos de los envíos de ida y vuelta, entre empresa y cliente y entre empresa y traductor, se realizan ahora a través del sistema generalizado de la *Internet*. Inclusive, a partir de los primeros usos de la fibra óptica, algunas grabaciones hechas en un país o ciudad, como México, comenzaron a ser dirigidas simultáneamente y en tiempo real, desde otro país o ciudad, como Los Ángeles, y supervisadas desde un tercer lugar, como Tokio, Nueva York o Miami.

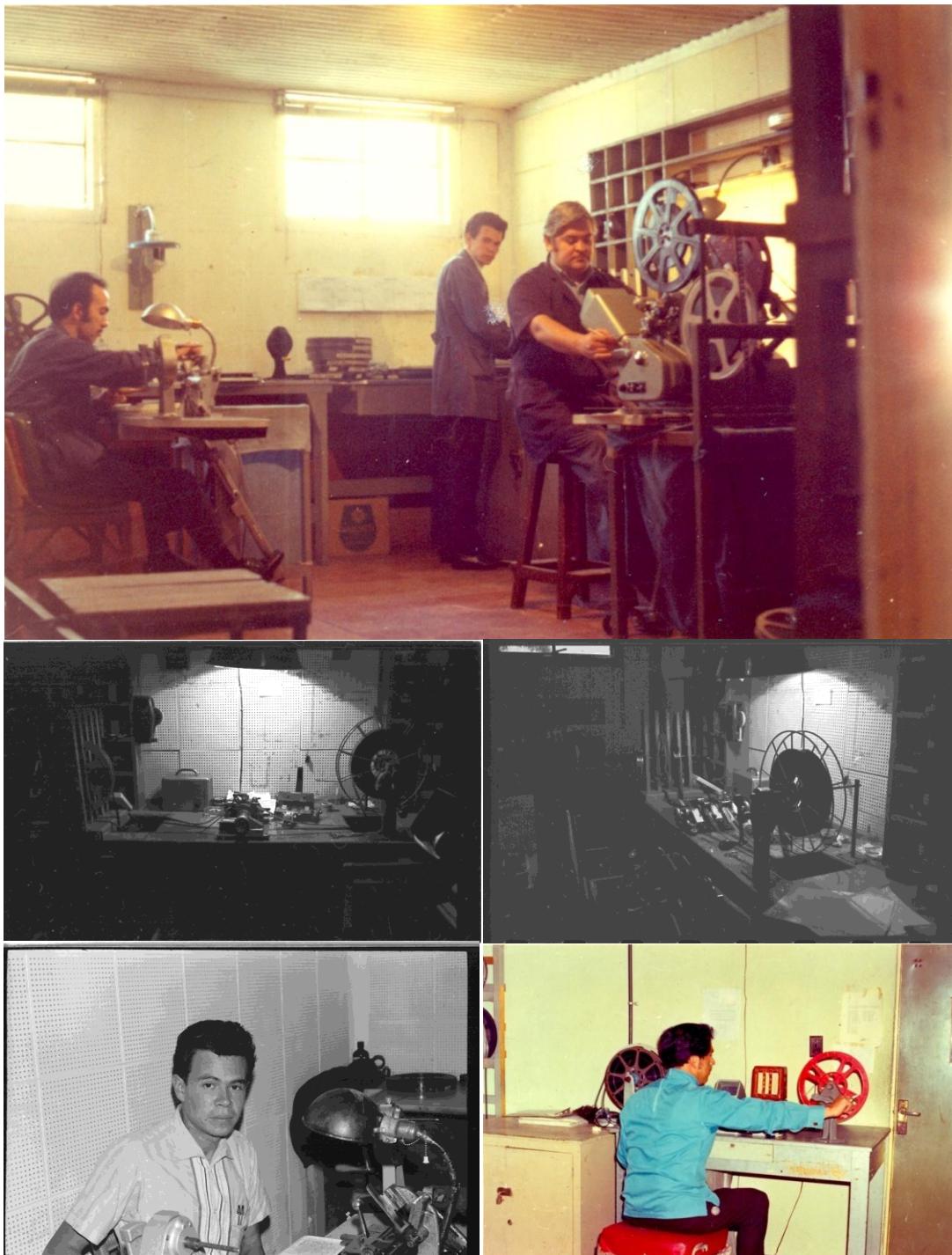
Antes del decenio de 1970, los llamados *elementos* que se requerían para la realización del doblaje en formatos óptico o análogo, se componían de dos copias del programa, película, caricatura, o documental a doblar; el libreto final o *post-production script*, con los diálogos tal como se dijeron en la *toma* visual elegida, y la *pista internacional*. Esta pista también se conoce en otros países por sus nombres en inglés: *M. and E. Track* (Pista de música y efectos) o, en forma menos precisa, *Sound Track*.

Sin embargo, para el doblaje de voz, lo único realmente indispensable ha sido una sola copia del material, ya que la traducción se puede hacer directamente del sonido original, de donde también la música y los efectos físicos se pueden copiar de los espacios sin diálogo, para después reproducirlos sobre los espacios con diálogos. De las dos copias incluidas en los *elementos* solicitados al cliente, una era para las labores de traducción y regrabación y la otra para las tareas del doblaje. Esta última se convertía en la *copia de trabajo*.

Originalmente, en los años cincuenta y sesenta, esa copia de trabajo era de película filmada en 35 o en 16mm que, en forma totalmente física y aprovechando los silencios y respiraciones entre las frases de lo hablado o cantado, o sea, en los silencios intermitentes de la película, se cortaba para hacer pedacitos o fragmentos de las partes dialogadas. Esos pedacitos de película no tenían una medida uniforme.

Su duración en tiempo variaba de unos segundos a más de un minuto y su longitud podía ser desde un metro hasta más de cuatro, dependiendo de las pausas y respiraciones que marcaran los actores filmados.

En las comedias, esas pausas acostumbran ser menos frecuentes y los *loops* –conocidos en España como *takes* o *tomas*–, eran más largos, debido a que es común que en este género los intérpretes hablen rápido y con diálogos encimados.

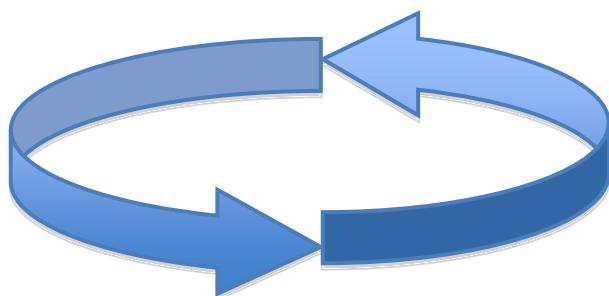


Personal y equipo para marcar, cortar, pegar, sincronizar y armar materiales fílmicos y sonoros.



Cerca de la cámara y a un lado del proyecciónista José Fco. Martín, vemos *loops* colgados.

A los espacios del filme que no contenían ningún diálogo, se les conocía como recortes o *trims*; y a las terminales de cada fragmento dialogado de la película cortada, se les añadían los extremos de otro pedazo de cinta. Esta cinta era similar pero totalmente en blanco, ya que se trataba de película velada, que medía aproximadamente un metro de longitud y era llamada *cola*. Así, los fragmentos hablados de la película se volvían circulares, unas bandas sin fin (*loops*), que giraban y giraban (*loop in the loop*) en el proyector de cine, mostrando la misma pequeña escena, alternada con la imagen en blanco de la *cola*, que sólo contenía algunas señales visuales preventivas para el inicio y reinicio del diálogo.



Dichas señales eran diferentes en cada compañía. Iban desde una línea que corría continua en diagonal, de un extremo al otro de la película, hasta las tres equis pintadas que aparecían una tras la otra en forma rítmica, o las *ponchaduras* (*pinchazos*), que eran tres perforaciones circulares del tamaño de un confeti, rítmicamente espaciadas y sucesivas, que se iniciaban en la película en blanco o *cola*. El actor o la actriz debía empezar a hablar cuando la línea diagonal tocara el otro extremo de la pantalla o, en el caso de las equis y de las perforaciones, se iniciaba el diálogo, igual que inician los bailarines, los cantantes o los músicos, su ejecución, en una *cuarta marca inexistente*: un, dos, tres, y... ¡comienza el diálogo! Este recurso rítmico, tan claramente musical, nos recuerda que las primeras sonorizaciones y doblajes fílmicos también fueron de música e, igualmente, que los actores más destacados del medio cuentan con antecedentes musicales.

En la *cola* había otra perforación, también del tamaño de un confeti, ésta fue llamada *pop*, en forma de onomatopeya, porque, al abrir el audio, así sonaba ese chispazo redondo al impactarse la luz del proyector contra la pequeña fotocelda, colocada en uno de los dos vidrios de la ventana de proyección. Ese sistema servía para que el editor sincronizara el sonido con la imagen, dado que sonaba dos segundos antes de que se iniciara el *loop*.

En la actualidad mexicana, cada *loop* contiene como máximo 25 palabras o 15 segundos - mientras que en ciertos estudios de España el *take* se limita a 5 y 10 renglones máximo o 30 segundos-, lo que ocurra primero, y los *elementos* -que como ya vimos, es la forma de nombrar al material solicitado al cliente-, en los formatos de video, análogo o digital, requieren incluir el tiempo codificado o *time code*. El tiempo codificado es un componente que se añadió, desde los años setenta, a las necesidades referidas como los *elementos* requeridos para el trabajo de doblaje de voz.

Por lo general, en el mismo sitio donde se hará el doblaje de las voces también se pueden realizar el subtitulado, las pistas sonoras especiales, las copias y la transferencia del formato original a cualquier otro requerido, así como los efectos incidentales -pasos, puertas, disparos, golpes, etc.-, utilizando los efectos grabados en discos compactos comerciales y/o contratando a un especialista.

Ya con los *elementos* de esa producción, el siguiente paso será grabar la *copia de trabajo* y contratar al mencionado especialista en efectos físicos -si es que la copia y los efectos no vienen incluidos o completos en los *elementos*-, además de designar a los técnicos, la sala y las fechas para la grabación de esos efectos sonoros. Si el material contiene canciones que requieran doblarse, se deberá contratar a un músico traductor-adaptador y a un director musical que se encargue de reunir a los actores y cantantes que grabarán dichas canciones. En un principio, estas tareas estaban separadas e incluían a varios especialistas. En la actualidad, lo normal es que sea una sola persona con conocimientos musicales la que traduzca, adapte, dirija, y hasta cante las canciones de alguno o de varios de los personajes.

Después, seguirá la traducción del libreto de diálogos con la elaboración de uno nuevo en el idioma en que se va a doblar. Para ello, se contrata al traductor y al adaptador de diálogos que, en la actualidad, ya no son dos, sino una sola persona que realiza ambas funciones.

Esta pérdida tan importante es, a nuestro juicio, la primera causa básica del lamentable deterioro que muestra la mayor parte de la producción actual, en cuanto a fallas del sincronismo labial, anglicismos, trasvases culturales, errores y pobreza del idioma español utilizado en ella; sin negar la unidad de estilo que se gana cuando ambas labores son bien realizadas por una sola y talentosa persona que las domina y que las ejecuta en sesiones separadas.

Es fácil comprender que la habilidad primordial requerida para la función del traductor es conocer muy bien el idioma extranjero. Esto, usualmente, se contrapone con el requisito central de la función del *adaptador* (conocido en España como *ajustador*), que es conocer y manejar perfectamente el idioma nativo, como en este caso, el castellano.

El fenómeno se podría ejemplificar con un caso y resultado idénticos en el medio poético-musical. Las canciones de antes surgían de dos talentos muy diferentes entre sí: un poeta *letrista* y un inspirado músico.

Pero, volvamos a nuestro traductor-adaptador de doblaje de voz, a quien antes se le proporcionaba una copia del libreto original y una copia del sonido en audio, copia que luego fue en video casete, y actualmente en algún tipo de *memoria*, en disco compacto o por línea de la *Internet*.

El traductor-adaptador entregará, finalmente, por el mismo medio que lo recibió, un libreto nuevo –virtual o físico- con la traducción redactada, con la codificación, las indicaciones conocidas entre paréntesis, y la adaptación al ritmo y a los movimientos de labios de los actores originales o *visuales*.

Luego, el mismo traductor o la empresa, dividen por computadora este libreto en fracciones con la cantidad acordada de palabras, siguiendo la numeración del tiempo codificado de la pantalla (*time code*), en la llamada *copia de trabajo*. Como ya se ha dicho, a cada una de estas fracciones del libreto se le denomina *loop*, palabra inglesa que en español vendría siendo bucle, gaza, rizo, o vuelta, que se pronuncia *lup*, y que alude claramente a la forma circular en que pasaba, hasta el inicio de la década de 1970, cada fragmento sin fin o pedazo de película con su respectiva *cola* o material en blanco, unido a sus dos extremos.

La insistencia en este hecho está justificada debido a que este término inglés es muy importante en el medio, puesto que el *loop* es la unidad de medida para clasificar las dimensiones del material a doblar, así como para saber de antemano la importancia y sueldo de cada intervención actoral, la que, aparte de algún pago fijo, o por película o por tiempo, también se contrata usualmente según la cantidad de *loops* (lups) que se *doblarán*.

Enseguida, se contrata al director artístico para esa grabación, quien, además de las recomendaciones y requisitos del gerente de producción de la compañía de doblaje recibirá, junto con el material visual, una copia del nuevo libreto ya traducido y enviado por el *rayador*, que es un traductor cuyo programa de computación le coloca el *time code* y los nombres de los personajes al texto, y lo divide en *loops* numerados.

Así recibe el director el *break down* (*Ver*) formulado (*rayado*). Éste es un formato sobre unas hojas de papel, de unos treinta centímetros de largo con coordenadas, en las que se anota, arriba y entre las líneas verticales, el nombre de cada personaje o participante y, al extremo izquierdo, entre las líneas horizontales, el número de cada *loop* correspondiente y secuencial.

Luego, en los puntos coincidentes de ambas líneas, se marcan los números de los *loops* donde interviene cada personaje, con letras equis, con la inicial del nombre de dicho personaje o con cualquier otro signo. El *break down* –que quizá sería más propio llamar Programa de Grabación, Guía de la Producción, o *break up*- es la mejor herramienta para realizar y seguir paso a paso el plan de esta parte del trabajo.

Encima de cada hoja puede estar el encabezado con el nombre de la empresa que hace la grabación, los datos generales de la película, programa o episodio a doblar, el nombre del director, la sala donde se grabará y la fecha. En la línea inferior horizontal de cada hoja se pueden colocar, sumados, los totales en *loops* o intervenciones de cada personaje o participante. También se usan los códigos de colores para distinguirlos entre sí, lo mismo que se pueden colocar líneas gruesas para separar cada secuencia.

HOJAS DE BREAK DOWN

TERROR EN ALTAMAR

HOJA BREAK - 1

L O O P	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	T I M E P Á G I N A C O D E
	ANNA	SAM	KATE	JULIA	MONICA	KEN	ALEX	GORDON	FRANK		LENNY		DEAN	HAROLD		MANNY		HENRY			
1	AN	SA				KE	AL	GO												1	00:03
2	AN	SA		JU				GO												1	00:13
3	AN					KE														1	00:23
4						KE														2	00:28
5																				2	00:36
6	AN					KE														2	00:42
7	AN					KE														2	00:54
8	AN					KE														3	01:06
9	AN																			3	01:13
10	AN					KE														3	01:20
11	AN																			3	01:35
12								FR							MA	HE	4	01:44			
13								FR							MA	HE	4	01:51			
14		KA						FR											4	01:57	
15		KA						GO											4	02:04	
16		KA			MO			GO	FR										5	02:15	
17					MO				FR										5	02:24	
18		KA			MO				FR										5	02:28	
19		KA	MO					GO	FR										6	02:36	
20								GO	FR										6	02:43	
21		KA	JU	MO					FR										7	02:50	
22		KA	JU	MO				GO											7	03:01	
23		KA	JU	MO					FR										7	03:05	
24			JU					GO	FR										8	03:19	
25	SA	KA	JU	MO				GO	FR										8	03:29	
26	SA	KA																	9	03:42	
27	SA	KA																	9	03:53	
28	SA	KA		MO						LE									9	03:59	
29				MO				GO											10	04:11	
30								GO	FR										10	04:16	
31											HA								10	04:25	
32						AL	GO				DE								10	04:27	
33						AL	GO				HA								11	04:35	
34						AL	GO												11	04:45	
35								FR											12	05:03	
36									GO										12	05:25	
37																			12	05:37	
38						AL													12	05:53	
39											DE	HA							12	06:11	
40							AL			DE	HA								12	06:21	
41	AN																		13	06:32	
42	AN																		13	06:32	
43			JU				GO												13	06:50	
44	SA	KA					GO											HE	13	06:59	
45		KA					GO												14	07:07	
46	SA	KA		MO			GO												14	07:11	
47	KA		MO															HE	15	07:25	
48	SA	KA					GO											HE	15	07:36	
49	SA	KA		MO															16	07:46	
50	SA	KA		MO					LE										16	07:52	

TERROR EN ALTAMAR

HOJA BREAK - 6

PERSONAJES ADICIONALES

(21) BENNY	8	10								
(22) BETTY	107	108								
(23) CARMEN	107									
(24) DANNY	86	92								
(25) EARL	87	88	89							
(26) ENFERMERA	133									
(27) ERNEST	91	92	102	103	104					
(28) GARY	14	15								
(29) INSERTO	5									
(30) JOE	7	9	10	11						
(31) JOHN	91	102	104							
(32) LOUISE	163	164								
(33) MELISSA	198	199	200							
(34) NARRADORA TV	63									
(35) TÍTULO	36									
(36) TRABAJADOR	20									
AMBIENTE	12	37	43	53	78	86	93	102	104	106
	122	131	156	193	197	201				

Después, en una proyección privada del material visual, el director deberá:

1. Cotejar este material audiovisual con el libreto de la traducción.
2. Ver que la codificación del tiempo coincida en ambos.
3. Conocer la historia o el asunto de que trate el material.
4. Revisar si la traducción está correcta, a ritmo y completa.
5. Anotar los datos faltantes o los cambios que a su juicio se requieran.
6. Destacar y recordar las características particulares (edad, nombre, tipo físico, importancia, etc.) de cada actor visual o personaje, escribiendo una clave o síntesis en la página del reparto del libreto traducido, como el tipo o la edad calculada del personaje, para, posteriormente, elegir a los actores de las voces correspondientes que formarán su elenco. En la actualidad, la selección, la programación y el *llamado*, es labor de los empleados de la empresa.

Ya con el *break down* o Guía de la Producción hecha, y visto el material visual, se debe llenar otro formato, en tamaño carta y con copia. A este registro se le conoce como la *Hoja de llamado*. (Ver) En ella se transcriben los datos de la producción a doblar, los nombres y las cantidades de *loops* de los personajes, los nombres de los actores elegidos para doblarlos y la hora de la cita o *llamado* de cada uno de éstos. Antes, el director ordenaba su plan de trabajo y horarios de acuerdo a sus propias estimaciones individuales. Actualmente, estos trabajos previos, al ser efectuados por alguien de la empresa, se van convirtiendo poco a poco en una línea de ensamble de la producción en cadena, basada en un promedio general de *loops* por hora, preestablecido y ajustable, que optimiza, mediante la presión y la competencia, la velocidad de los sistemas y del personal empleados.

Por el contrario, cuando lo que se pretende optimizar es la calidad, el resultado en tiempo puede variar mucho, en especial cuando se trata de niños pequeños, de ancianos, de novatos o de artistas famosos (*star talents*), que son usados en el doblaje de alguna producción especial. Antes, el asistente o el director entregaba la copia del *llamado* o cita de trabajo al *delegado*, nombre del puesto -ya casi inexistente- del representante sindical de los actores. Ahora, en su lugar está una persona designada por la empresa para comunicarse con ellos con el fin de concertar por teléfono celular un *contrato verbal* con cada uno de esos actores para presionar su aceptación y, luego, su puntualidad.

Esta persona notificará al director o a la empresa los casos en los que no se haya logrado la aceptación, para que ésta o aquél, le indique los posibles sustitutos. En algunos casos, los directores pasaban sus *llamados* con dos o más nombres de actores de doblaje, jerarquizados como la primera, la segunda o la tercera opción para cada uno de los personajes. En los programas en serie, existen los *personajes fijos*, voces ya identificadas que no se pueden cambiar sin la autorización del cliente. Los actores contratados para papeles *fijos*, reciben una pequeña compensación económica adicional por ese compromiso. Se debe mencionar, asimismo, una costumbre profesional y práctica que poco a poco se ha ido perdiendo: la de respetar las voces de los *actores fijos* (*actores fijos*, no *personajes fijos*).

Con dicha acción se lograba que las actrices y los actores famosos, como Elvis Presley, Leonardo di Caprio o, en México, Emilio *Indio* Fernández o el luchador *El Santo*, tuvieran siempre, en cualquier película, la misma y reconocida voz que desde un principio los *doblaba*. En casos muy extremos, se buscaba otra igual o lo más parecida posible a la conocida.

HOJA DE LLAMADO SIN DATOS



HOJA DE LLAMADO LLENA

CLAVE	TERROR EN ALTAMAR	DURACIÓN	60
TÍTULO ORIGINAL	HORROR	PÁGINAS	63
TÍTULO ESPAÑOL	TERROR EN ALTAMAR	LOOPS	525
TRADUCCIÓN	JESÚS J. VALLEJO C.	PERSONAJES	36

HORROR				
TERROR EN ALTAMAR				
PERSONAJE	COL	ACTOR	LLAMADO	LOOPS
GORDON	00:03	COL 8		32
ANNA	00:05	COL 1		58
ALEX	00:06	COL 7		33
KEN	00:10	COL 6		36
SAM	00:13	COL 2		52
JULIA	00:20	COL 4		37
INSERTO	00:36	ADC 29		1
JOE	01:05	ADC 30		4
BENNY	01:08	ADC 21		2
MANNY	01:44	COL 17		9
FRANK	01:48	COL 9		24
HENRY	01:51	COL 19		8
KATE	02:00	COL 3		45
GARY	02:04	ADC 28		2
MONICA	02:17	COL 5		37
TRABAJADOR	02:49	ADC 36		1
LENNY	04:10	COL 11		17
HAROLD	04:20	COL 14		10
DEAN	04:31	COL 13		11
TÍTULO	05:25	ADC 35		1
JOHNSON	09:27	COL 12		11
NARRADORA TV	10:00	ADC 34		1
NARRADOR TV	10:10	COL 20		7
PETER	11:37	COL 10		22
DANNY	13:46	ADC 24		2
JILL	13:57	COL 16		9

Y, a propósito de las voces especiales, diremos que se ha establecido otro recurso, muy común en la producción de cine en Hollywood, un sistema que ha sido trasladado al doblaje de películas de animación. En los repartos de sonorización de ciertas películas animadas de largometraje para cine, muy en especial en las de Walt Disney, se acostumbra incluir las voces de actores ya consagrados del cine y de la televisión, a nivel nacional o continental, o sea, dentro del área e idioma donde será exhibida la película.

Esta modalidad fue iniciada espontáneamente en el doblaje al idioma español realizado por el señor Edmundo Santos durante las producciones a su cargo. Entonces se buscaba optimizar la calidad artística final de lo doblado, sin ninguna malicia de mercado.

Para mayor precisión, fue en 1941 cuando ese sistema ingresó al doblaje en español de la empresa Disney, en Los Ángeles, California, lugar en donde *Mundo Santos*, el amigo de todos los artistas, aprovechaba las *giras* y visitas de las grandes luminarias mexicanas por los rumbos *latinos* del teatro *Million Dollar*, para invitarlas a participar en las grabaciones de voz que él realizaba en los estudios de Burbank, California.

De esa forma, gracias a la amistad con Santos, se logró que algunas películas de Walt Disney contaran con las voces de reconocidos actores, músicos y cantantes de entonces, como Fernando Fernández, María Luisa Landín, Juan García Esquivel, José Sabre Marroquín, Alejandro Algara, Ana María González, Lupita Pérez Árias, Las Tres Conchitas, El Cuarteto Armónico, Los Tres Diamantes, Los Hermanos Zavala, Fanny Schiller, Manolo Fábregas, Germán Valdez *Tin Tan*, Flavio, Luis Manuel Pelayo, Estrellita Díaz, ... entre otras muchas figuras de calidad y de prestigio artísticos. Santos también usó la voz infantil del hijo del Cónsul de México en Los Ángeles, California.

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*.

Tal fue la razón por la que, como ejemplos menos lejanos, Ricky Martin y Antonio Banderas, entre muchas otras luminarias, llegaron a doblar personajes estelares de caricaturas. Esa práctica, llamada *Star System*, es empleada y conocida a nivel mundial como la fórmula consistente en la creación y/o la contratación de talentos estelares o *star talents*, que ya son personajes famosos o atractivos para el público y cuyos créditos y publicidad mejoran notoriamente las recaudaciones en taquilla de cada producción en la que ellos participan.

Porque el *Star System*, en palabras de G. Hansen (1), “encarna, a fin de cuentas, una de tantas facetas del eterno combate entablado entre el arte y el comercio”. Ahora, continuemos con nuestra secuencia. Una vez que se han dado estos pasos importantes en el proceso de la preproducción del doblaje, se llega a la parte más vistosa y artística de éste: la grabación de las voces. Ahí confluyen todos los preparativos. En ese momento se prueba la efectividad de todos y cada uno de los trabajos previos. Esa etapa de la sustitución de las voces originales es la que le da nombre a todo el proceso y al medio del doblaje de voz.

En sus primeros 15 años de trabajos para la televisión, la grabación de las transferencias lingüísticas sincronizadas no tenía ningún límite de tiempo para finalizar las labores iniciadas. Aún no se habían establecido *turnos* precisos, el objetivo era terminar la película. Por fortuna, en esos años ninguna rebasaba todavía la media hora de duración en las *pantallas chicas*, con los comerciales incluidos o, sin ellos, los veintidós minutos.

A partir de la firma del primer contrato colectivo con la Asociación Nacional de Actores, en agosto de 1968, las tareas comenzaron a realizarse en los días laborables de la semana, en un horario entre las ocho de la mañana y las once de la noche de cada día. Aunque, actualmente, con la paulatina desaparición de la influencia sindical, en casos especiales y según la compañía, empiezan a existir algunas comunes excepciones a lo anterior. Continuemos.

Teniendo ya lista la sala, el material, la traducción, el operador técnico y el director, van llegando los actores, en el orden y la hora en que hayan sido citados, y realizan la sustitución de la voz de su personaje en pistas o *tracks* individuales. Antes, con el sistema técnico de una sola pista para diálogos, todos los actores que interviniieran en cada *loop* tenían que grabar juntos, con el subsecuente aumento en el número de *tomas* grabadas antes de lograr la *toma* adecuada para cada uno de esos *loops*.

Aquí es prudente aclarar que, mientras en España, el *loop* es la *toma* o *take*, en México se le llama igualmente *toma* a cada uno de los intentos o veces en que se graba un mismo *loop*. Por ello, el doblaje de la voz se hace ensayando, grabando y repitiendo, *toma* tras *toma*, cada fragmento del texto o del diálogo -o sea, *loop* por *loop* o toda una secuencia- en el orden que elija, y tantas veces como lo prefiera, el director artístico.

Este último irá marcando en su Guía de la Producción (*break down*) -si no tiene asistente, como ahora se usa más-, igual que el operador técnico y el actor, ambos en sus respectivos libretos, los números de los *loops* y de los personajes realizados, conforme éstos se vayan terminando de grabar.

El operador técnico marcará, además, el número de pista en la que grabó la *toma* final aceptada y las especificaciones que sean necesarias para su identificación y tratamiento sonoro posterior, en el proceso de la *mezcla*.

En el aspecto técnico-dramático, nuestra síntesis sería que, el actor de doblaje de voz primero debe *respirar, pensar y sentir* como el actor que dobla, para poder *actuar* como el personaje que interpreta.

Se ha dicho que “para doblar se requieren ciertas cualidades, como son: ser buen actor, tener excelente manejo de voz, dicción óptima, sentido del ritmo (musical) y de los idiomas, agilidad mental, buena memoria (fotográfica), ser buen observador y leer perfectamente.” (2)

A estas cualidades, acotadas por nosotros, podríamos añadir, al menos, dos más: un gran poder de concentración y saber trabajar bajo mucha presión.

De estas diez cualidades básicas que, idealmente, requiere un actor o una actriz de doblaje de voz, se puede observar que, en realidad, solamente las tres primeras (buen actor –o actriz-, buen manejo de voz –que es una parte de ser buen actor-, y dicción óptima) son en verdad imprescindibles para lograr la mejor calidad en un buen doblaje, ya que las siete restantes sólo obedecen a las necesidades técnicas de la forma y de los equipos modernos que se utilizan para doblar y que son el gran apoyo que un buen director y el empleo del método *tradicional* le deben dar al actor, tal como ahora se lo dan sólo al *star talent*.

Y, aunque aún es posible ver que en ciertas películas para cine se sigue utilizando esa vieja práctica y a ese tipo de directores, en el neurótico frenesí de la velocidad ascendente del sistema actual y cotidiano, ya no se acostumbra doblar por pequeños fragmentos del diálogo, analizado y memorizado, ni con la completa cooperación de un director artístico culto y perfectamente enterado de la trama del argumento a realizar.

Tampoco existe actualmente la repetición o *looping* automático -como cuando sólo se colocaba el *loop* en el proyector y se le dejaba ahí dando vueltas hasta lograr la *toma* deseada-, sino que, ahora, el operador lo hace en forma manual, repitiendo en el teclado los regresos, los avances y la grabación, al mismo tiempo que vigila los aspectos y niveles acústicos de lo que se está grabando, los posibles ruidos y, finalmente, la anotación de cada *loop* y del *track* o canal en el que se grabó dicho *loop*. Todo este proceso, multiplicado por la cantidad de *loops* durante el horario laborado por día, además de causar mayor tensión en el actor, resulta cansado y monótono para el atareado operador de sonido, que prefiere grabar tramos largos.

Durante la grabación de las voces, el director hace, o acepta del actor, las últimas correcciones y adaptaciones al texto, con el fin de que, técnica y argumentalmente, coincida mejor con el texto original. Cambiándole intenciones, tonos, frases o palabras, se hacen más comprensibles las emociones y los mensajes contenidos en el material que se está doblando. El uso de los sinónimos, de los gerundios y de los otros tiempos y formas de los verbos, en general, así como el aumento o la reducción de palabras o sílabas, pueden hacer que los movimientos de los labios del actor original o actor *visual*, simulen ser los mismos movimientos de las palabras dichas por la voz del actor del doblaje y en el idioma en que se está doblando.

De ahí que, al doblar al castellano a los actores japoneses en las películas de sus tradiciones, habladas en su idioma, los actores del doblaje al español luchen contra la tendencia de *sonar* como japoneses, por el ritmo tan particular y la forma intermitente de hablar de los originales en las producciones de nuestros clientes asiáticos. Con el italiano, francés y portugués, por el contrario, no se tienen tantos problemas al doblarlos al castellano, por la similitud fonética y gramatical entre estas lenguas. En el idioma inglés de los Estados Unidos, lleno de contracciones gramaticales, se manifiesta otro tipo de reto específico y constante dentro del terreno de la traducción: las palabras y las frases resultan, por lo regular y en promedio, entre 25 o 30 por ciento más cortas en tiempo que sus equivalentes en el idioma español.

Es un problema cuando los traductores novatos, o que laboran con prisa, traducen las frases completas, sin la reducción conocida, pues obligan a que el actor de voz, urgido, las diga ansiosamente y con modulación deficiente.

En México, como en otros países, para mejorar el efecto de la técnica de sincronización, se acostumbra usar el sistema de las vocales abiertas y de las *labiales*, o sea, las consonantes articuladas con los labios. Su aplicación se basa en lograr que, cada vez que el actor original junte los labios al hablar, el actor que lo dobla emita, al mismo tiempo, no una letra vocal, sino una consonante labial como, por ejemplo, una *M*, una *P*, o una *B*. Junto a éstas, existen también las que pueden considerarse como *medias labiales* o labiales suaves, que son las consonantes labiodentales, como la *F* y la *V*.

La total coincidencia de ritmo, voz, vocales abiertas, labiales, dicción, distancias, tono e intención emotiva, son la base de todo buen doblaje de voz. Pero cuando el director no cuenta con un profesional de la especialidad que cubra todos estos requisitos y tiene que optar entre el aspecto técnico y el aspecto actoral, este último -el dramático- es, en definitiva y por mucho, la mejor elección, ya que representa el aspecto más importante y necesario para la transmisión de cualquier tipo de mensaje que pretenda emitir o que contenga el material original.

Además, el público, usualmente, no está revisando los movimientos de los labios de los actores. Y mucho menos cuando se ve *atrapado* por la trama, a través de las emociones transmitidas por la imagen y la voz del personaje, por el texto o la situación que le conmovieron. Por esta razón es que, algunas veces, la brillantez de las actuaciones originales ha sido enriquecida por la mayor calidad dramática -en esos honrosos y contados casos- de los equipos de profesionales del doblaje de voz que las han realizado. Es conveniente observar que, al decir que los actores del doblaje *superaron* a los originales con su aportación, nos referimos a ciertas voces y actuaciones, a ciertos textos e intenciones que aclaran y mejoran el mensaje, porque van más de acuerdo con la anécdota, con la imagen y con la actitud, algo en lo que los originales se quedaron cortos y que se pudo complementar mejor. La muestra más obvia de esta superación se da en el doblaje de los actores o los modelos de los comerciales o *spots* para la televisión.

Podríamos proponer que un verdadero artista del doblaje tiene que desarrollar su actuación, observando las limitaciones de una imaginaria línea *vertical*, entre el más y el menos, que le marcan la imagen y el relato. Sirva como un mal ejemplo de esto, el de los falsificadores de billetes de banco: si esos billetes son el trabajo de artistas deficientes, el resultado es malo. Y si son trabajos tan buenos que superen los defectos *perceptibles* del original, el resultado es también malo. Los billetes falsos deben *parecer idénticos* a los originales, aunque, por otra parte, *sí* pueden tener mayor *calidad*. Un cantante puede cantar la misma canción que otro, pero con una mejor transmisión de las emociones, lo mismo que con una voz más bella y con afinación más precisa, aparte de una dicción superior, lo que dará como resultado una interpretación de mayor *calidad*; porque esas limitaciones del más y del menos en el doblaje, no existen en la otra imaginaria línea del *trabajo interior* o de la intensidad en perspectiva, la del terreno de la tonalidad vivencial y emotiva. Una línea sin fin que se dirige hacia el *fondo*.

Algo similar a lo que en dibujo profesional se conoce como *punto de fuga*. O parecida también a la vida humana, que no se puede extender mucho en *tiempo*, pero sí en *intensidad*.

Digamos algo aún más fácil de visualizar: el (artista) experto del doblaje de voz, a nuestro juicio, es como el (artista) experto del alambre o de la cuerda floja, que, una vez dominadas las nociones completas de la cuerda y del equilibrio en ella, ya puede *jugar* con todas las posiciones de su cuerpo, retando incluso a la ley de gravedad. De ahí la utilidad de los conocimientos musicales para realizar mejor las labores del doblaje de voz. Continuemos.

Inmediatamente después de la grabación de cada *loop*, se le hacen a éste los ajustes de sincronismo, retoques técnicos al material doblado que, antes, se realizaban en el departamento de edición con un utilísimo aparato llamado moviola y que ahora se efectúan al momento siguiente de grabar las voces, adelantando o atrasando, por cantidad de cuadros, el sonido; y comprimiéndolo o expandiéndolo, por orden del director. Estas facilidades técnicas optimizan al máximo la sincronización labial resultante.

Enseguida, si no surgen los posibles y posteriores *preliminares* –loops vueltos a grabar por cambios o ediciones en el material original del cliente- o las retomas, conocidas como *retakes* (pronunciado *rítéiks*) y debidas principalmente a fallas o carencias en la grabación o en el texto, a errores de sincronización o a preferencias del control de calidad o del cliente, la elaboración del doblaje concluye en otro proceso que, como vimos anteriormente, algunos autores y países también llaman doblaje: la fusión de todas las pistas sonoras.

Una acción conocida como *mezcla* o *regrabación* es la parte donde se mezclan todos los materiales sonoros grabados -voices, música y efectos físicos y electrónicos- para relacionarlos en una combinación acústica adecuada y proporcional, hasta convertirlos en una artística y espectacular unidad audiovisual. Este proceso, idealmente, requiere de ingenieros de sonido expertos, con gran agudeza y sensibilidad técnica, auditiva y artística.

Cuando ya se cuenta con el material original sonoramente modificado, doblado, regrabado y, posteriormente, aceptado por el departamento de control de calidad, se le envía al cliente y, si no hay retomas (*retakes*) por parte de éste, con el envío y la entrega de ese material y, algunas veces, con el envío de las copias visuales requeridas para su distribución en las emisoras nacionales y no nacionales que lo incluyen en su programación, termina la tarea del departamento de producción.

Pero, por supuesto, el asunto completo no acaba totalmente allí, ya que el departamento administrativo ha estado trabajando de principio a fin en todo este proceso, un proceso que, para ellos, además de la comunicación constante con los clientes y con los proveedores de materiales y de servicios, a través de sus respectivos representantes, significa el control de cada etapa que se ha mencionado anteriormente y, sobre todo, constituye el fundamental aspecto de los presupuestos, los cobros y los pagos. Con la liquidación que tiene que hacer el contratante por el trabajo efectuado, termina todo el ciclo de cada material que se dobla.
(3)

Pero, ¿qué formas de hablar se utilizaron?



J. Lucena

¿Acento *neutro* o castellano *neutro*?

Fue en 1929, año de la recesión, cuando la Spanish Latin American Films Bureau Inc., ante la proliferación de los acentos en el castellano de las diferentes nacionalidades de los actores, según nos dicen –aunque lo dudamos-, y después de ver la falta de aceptación de algunos filmes por parte del público de habla hispana, propuso la creación de otra de las grandes leyendas del ambiente del doblaje en español: las versiones habladas con *acento neutro*.

Dicha solución establecía el principio simple de respetar los seseos iberoamericanos, sin exagerar el acento propio del actor o del país donde se realizaba el doblaje. Es fácil concluir que se trataba de impedir que algunos de los actores antillanos, por ejemplo, se *comieran* las letras *ese* al hablar o que las pronunciaran como letras jota. Y que se trataba, sobre todo, de evitar que los actores españoles pronunciaran la C y la Z, en la forma en que algunos de ellos lo acostumbran en su región.

El concepto de *acento neutro* es fácilmente confundible con otra norma de la misma época, el *castellano neutro*, que no se refiere al acento de los actores sino al lenguaje utilizado por ellos, al uso de un idioma castellano pretendidamente *universal*, que selecciona las palabras y nombres más comprensibles para todos o para la mayoría de los países en los que se habla dicha lengua. Al menos esto es lo que nos dice la teoría conocida.

Pero su práctica, cuando ha sido llevada a cabo con poco presupuesto, con prisa o por personas de escasa o nula preparación y talento -quienes por pereza intelectual o incapacidad, sólo intentan esquematizarlo todo y repetir en forma rigurosa y sin criterio las pocas lecciones copiadas al vuelo-, ha dado pie al surgimiento de un producto nuevo y de lo más extraño.

Se trata de un lenguaje especial que llega a ser comprendido y relacionado con el idioma que se escucha, sí, pero que, al mismo tiempo, resulta un lenguaje ajeno a todos los países y a todas las formas conocidas de hablar ese mismo idioma, el que simplemente *debería* ser un castellano culto. En cambio, ese otro lenguaje raro, ha terminado por ser un *dialecto* particular, propio sólo del doblaje de transferencia lingüística; un fenómeno general de traducción devaluada que se manifiesta en todo el mundo y no únicamente en el doblaje a nuestra lengua.

En Italia, por ejemplo, los actores de esa especialidad tenían la obligación de hablar en toscano, pero, con los años, “más que toscano fue convirtiéndose en una especie de dialecto artificial exclusivo para el doblaje, un *italiano de ninguna parte*, de ahí que los críticos afirmaran que ese dialecto no es ni *piamontese*, ni *genovese*, sino *doppiagiese*”. (Ni piamontés, ni genovés, sino *doblajes*).

En todas partes donde existe cine suceden anécdotas tan importantes como la de Sofía Loren, que por hablar originalmente con acento napolitano, en sus inicios tuvo que ser doblada con las voces de otras actrices; o la de Marcello Mastroianni, cuya voz, también al comienzo de su carrera, era sustituida con la voz de Alberto Sordi. (4)

Por fortuna, en todo el mundo, existe también el reverso de la medalla para ese *dialecto*, ya que, en el ambiente profesional de las transferencias lingüísticas dramatizadas, la calidad del resultado no es una cuestión de épocas sino de presupuesto y de modos de hacer el trabajo. Prueba de ello son las grandes producciones, en especial las de cine que, a través de la bien remunerada contratación de buenos especialistas y con el tiempo suficiente para su realización, siempre han ofrecido magníficos resultados finales, en lo artístico y en lo técnico, aunque se realicen con los mismos elementos que elaboran el burdo y veloz doblaje cotidiano.

En cuanto al acento en nuestro idioma español, las primeras películas en las que se afirma que se observó la regla del *acento neutro*, fueron *Broadway Melody*, la cinta que antes comentamos, y *Río Rita* (1929), de Luther Reed, producida por la Universal y dirigida por Paul Fejos. Para 1930, las empresas cinematográficas norteamericanas ya habían realizado un total de 57 cintas con el famoso *acento neutro*.

En 1931 se culminaron 31 producciones observando el mismo método. Algunos otros títulos de estos primeros filmes, fueron: *Sombras habaneras* o *Bajo el cielo de la Habana* (1929), *Sombras de gloria*, versión en español de *Blaze of Glory* (1929), y *Charros gauchos y manolas* (1930), una revista musical.

Con respecto al buen uso del idioma -el mal llamado e inexistente *español neutro*-, es innegable la gran dificultad que representa el traducir bien y adaptar en un castellano erudito y, a la vez, popular. Pero tampoco es sencillo traducir poesía o bellas letras. En los tres casos se requiere de una gran solvencia cultural y artística. Las reglas para la poesía o para los textos clásicos, lo mismo que las normas del buen castellano, apodado *neutro*, no son necesariamente un impedimento para realizar doblajes de calidad.

Solamente son requisitos de especialización profesional, que si no se manejan con habilidad y experiencia, pueden convertirse en una tosca y rígida armadura lingüística que llegue a impedir la deleitable comunicación amena, plena y natural, que intensifica y hace resaltar el colorido de los diálogos, trama y personajes del mensaje original. Para superar ése y otros inconvenientes más, se precisa reunir los conocimientos, la experiencia, el buen gusto y la sensibilidad de los mejores especialistas en cada materia relacionada con la obra total de la traducción dramatizada.

La prueba de que esto es posible la tenemos al disfrutar del buen balance sonoro, de los efectos físicos adecuados, de la música apropiada y en el nivel exacto, de las buenas actuaciones y de los diálogos lingüísticamente ricos y generosos de aquellos doblajes de antaño y actuales, en los que, aparte del tiempo y la retribución suficientes, se ha podido contar con los elementos humanos apropiados y bien motivados.

Otra de las peculiaridades importantes de algunos países, como el nuestro, en los que se realiza el doblaje de voz, es el hecho de verse obligados a perseguir un imposible: la pronunciación perfecta de las palabras y de los nombres extranjeros, pero no dichos como suena su escritura en español, sino en la forma como se pronuncian en su nación de origen. Lo mismo que nuestro acento *latinoamericano* ha provocado extrañeza y hasta burlas en España, no eran raros los latinoamericanos que, al oír los doblajes de España, les parecía cosa de risa -desde su ingenuo punto de vista- la pronunciación que daban los actores españoles a ciertas palabras y nombres en inglés, que eran ampliamente conocidos por los cinéfilos y por los televidentes. Como, por ejemplo, cuando los ibéricos decían *Míster Jones* o el *iceberg* -así tal como ambas expresiones se leen en castellano, letra por letra-, en lugar de los consabidos señor *Yóuns* y *áisberg*.

Hasta ese punto y sin analizar nada más -como el hecho de que en México digamos palabras o marcas como Lovable por *Lóvable* y Palmolive en lugar de *Polmoláiv*-, la impensada crítica puede parecer razonable. Es muy fácil para nosotros repetir los nombres y las palabras en inglés como los han popularizado el cine y la publicidad norteamericanos. Supimos cómo se dice *Róbert Guágner* (Wagner) y tal vez también hasta pudimos diferenciarlo de *Rícjard Vágner* (Richard Wagner), porque conocimos los orígenes de ambos nombres o porque los escuchamos *bien pronunciados* en muy repetidas ocasiones anteriores.

Pero luego comenzaron los problemas al no conocer el origen ni haber oído antes la pronunciación de ciertos patronímicos exóticos para este continente de mayoría hispanoparlante. Arnold Schwarzenegger, ¿se debía pronunciar *Esvarseneguer* o *Shuarzeneguer*? ¿De cuál país provenía? ¿Y qué nos dicen de Sean Connery cuando era el agente 007? ¿Podría ser correcto decir *Sean* –tal como se lee-, o se debía pronunciar *Sin*, en inglés, aunque *Sin* en inglés quiera decir *pecado* o *culpa*?... ¡Pues, no! ¡Ninguna de las dos formas de pronunciarlo era la apropiada! Resulta que, por el origen escocés del nombre, éste se pronuncia *Shon*.

¿Quién lo iba a adivinar en este continente? O, mejor expresado, ¿quién podría conocer todos los idiomas y los dialectos del mundo, y además... ¡sus mezclas y sus derivaciones!? Es por esto mismo que podríamos proponer un sobrenombre para nosotros los reacios a la práctica de aquella sencilla, olvidada y sabia norma lingüística que recomendaba a los hispanohablantes pronunciar todas las palabras y los nombres extranjeros tal como se leían en castellano. El mote adecuado para nosotros los remisos, parodiando el título de una obra sumamente conocida del gran Molière (sí, *Yan Baptís da Poquelán*, por supuesto), podría ser, a nuestro juicio, *Los preciosos ridículos!* Y como este último tema es muy provocativo, nos invita a continuarlo, comentando algo más específico a propósito de nuestra ignorancia, las palabras, los idiomas y las transferencias lingüísticas... ¿Lo vemos?

¿Qué es la traducción para las producciones audiovisuales?

Con esta otra pregunta nos vamos a referir a dos de las actividades más importantes y especializadas en el proceso de doblaje a otros idiomas: la traducción y la adaptación de los textos subordinados al sincronismo labial de las imágenes en las producciones audiovisuales. Desde luego que este asunto merece ser tratado a través de la escritura de varios libros sobre esos únicos temas, una medida que ya se está tomando en algunas naciones y universidades de Europa. Por lo pronto, nosotros los esbozaremos aquí, aunque sea en forma muy superficial, incompleta y modesta.

Para comenzar, nos apoyaremos en la popular locución latina que reza: *Traduttore, traditore (Traductor, traidor)*, informándonos que traducir es sinónimo de traicionar. Esta sentencia tan conocida nos indica que es imposible respetar el original en una traducción. Con este simple y sintético apercibimiento nos liberamos de la culpa por traicionar, a nuestra vez, la extensión y variedad del tema aquí expuesto. Porque, después de todo, *ladrón que roba a ladrón, tiene cien años de perdón*.

A pesar de ello, debe quedar claro que con estas líneas, únicamente intentaremos dar una ligera idea de la importancia y complejidad de este tema *tan fértil y tentacular* que no admite *una mirada monolítica y cerrada*, según palabras de uno de los destacados especialistas que nos ayudarán a ilustrar este tema. (5)

Los asuntos tan diversos que el traductor-adaptador del doblaje de voz debe resolver en sus trabajos cotidianos, tienen que ver con algo mucho más elaborado y respetable que un nivel cultural medio y un conocimiento regular del idioma a traducir. Teóricamente, requiere del dominio de la lengua extranjera que traduce y, tanto más, de la lengua propia, en la que tiene que ofrecer el mensaje traducido y en sincronía.

Precisa, además, un amplio bagaje cultural que le permita saber de la historia y las costumbres, lo mismo que de las fobias y de las filias lingüísticas de cada país involucrado en el intercambio cultural implicado en todo material audiovisual en el que le corresponda colaborar.

Idealmente, debe contar también con una gran capacidad técnica, sano juicio y poder de discernimiento en la selección de las palabras o frases más adecuadas y universales, en sus traducciones adaptadas a los movimientos de los labios de los actores originales. Por lo general, debe evitar las expresiones lingüísticas que sugieran misoginia, xenofobia, repudio a lo homosexual, burla de los enfermos o físicamente impedidos, así como respetar cánones, tabúes, códigos morales e ideológicos de la lengua y la cultura del país, o de los países de destino final.

Para quienes hemos traducido el material audiovisual de Hollywood, resultan muy comunes los problemas con los personajes que en el sonido original hablan en castellano, ya que existe, como lo hemos visto, una insistencia ya tradicional en cuanto a las ofensas, veladas o directas, hacia lo *hispano* o *latino*, como los *anglosajones* nos han rebautizado, así, en montón.

Recordemos, entre tantos casos, que la serie *The Lone Ranger and Tonto* (1949), tuvo que traducirse como *El Llanero Solitario y Toro*. Por la misma razón, se debe hacer hablar a los indios norteamericanos y a los africanos de *Tarzán* (1934) con los verbos en infinitivo (tú decir, yo partir, él no hablar, etc). Igual que, para justificar su torpeza al hablar en inglés, en las traducciones se acostumbra cambiar de salud mental (tartamudo, sordo o loco) o de nacionalidad, a los personajes latinoamericanos.

Otra forma del mismo problema del caso anterior para la traducción y adaptación, es la antes mencionada, que surge cuando, aparte de los personajes que hablan en el idioma extranjero original, actúan otros personajes que hablan en pantalla en el mismo idioma en el que se está sincronizando el material a doblar.

Esto fue lo que sucedió con los actores mexicanos Yolanda Mérida y Sergio Bustamante (voz en español de Harvey Korman), a inicios de la década de 1970, cuando ambos fueron invitados a los Estados Unidos para que participaran en un capítulo del programa que ellos doblaban en México, *El show de Carol Burnett* (1967-1978).

En ese episodio, después de dar una muestra de su trabajo, en castellano y fuera de cámaras, los mexicanos salieron a escena, se presentaron, actuaron en un *sketch* en inglés, y luego conversaron en pantalla con Carol Burnett y su co-estelar (Harvey Korman, 1927-2008), quienes los entrevistaron como a los actores que les daban voz en español. En México, el doblaje posterior de ese capítulo, en el que se mezclaron los idiomas, resultó un reto de adaptación.

Los retos profesionales para el traductor-adaptador no tienen parámetros ni regulaciones uniformes y lo conducen a enfrentarse, sin previo aviso, con las formas más extremas de cualquier tema o género, y en aspectos tan variados como pueden ser el humorístico, el social, el literario, el histórico, etc.

Además de tener que escribir de manera que cada diálogo corresponda a la forma de hablar y al nivel económico y social de cada personaje, el traductor debe conocer la forma de traducir topónimos, estereotipos sexuales, nombres propios y de los alimentos, alusiones literarias, identidades nacionales, chistes, juegos de palabras, etc.

Un día puede estar enfrentado a un hermoso y deleitable texto clásico y al siguiente día a un libreto científico o a uno policíaco saturado de vulgar germanía. Y así, hoy será desafiado por una obra poética y mañana por una serie cómica, de las que abundan en la televisión, o por una delicada producción histórica. En fin, el menú es de lo más variado y retador. (6)

También hay traducciones que causan confusión al no mencionar los equivalentes en castellano de cantidades, pesos y medidas, como son el billón en inglés, la libra, las yardas, los pies, las millas, etc. Lo mismo ocurre cuando traducen mal los nombres de juegos, tradiciones o costumbres, chistes o historias locales, personajes, herramientas, marcas comerciales, nombres de barrios o de países...

Para colmo, el profesional de esta especialidad –cuya traducción será enviada a otros países-, tiene el deber y la responsabilidad de mantener y transmitir, a través de los medios a su alcance, la riqueza y esplendor de su idioma materno, porque de no hacerlo así, terminará corrompiendo el propio lenguaje, además de colaborar en su destrucción total.

Es a los traductores urgidos o presionados, incompetentes, perezosos o mal pagados, sin supervisión o sin diccionarios ni demás medios requeridos, a quienes se deben, en principio, las actuales deformaciones lingüísticas del doblaje de traducción de voz, en la mayoría de los países que lo realizan.

Lo peor es la descomunal proyección de su lamentable labor y la influencia que ésta ejerce en el habla común de los inadvertidos televidentes, esos millones de seres que reciben, asimilan y difunden, más todavía, el contagioso fenómeno de las malas traducciones, y aun peores adaptaciones, de los trasvases o *calcos* (del francés *calque*), de las expresiones culturales ajena, habladas como propias, que nos alejan de las verdaderamente nuestras, hasta convertirlas en algo totalmente desconocido para la gente joven que, durante su corta existencia, sólo ha recibido esa información tendenciosa, pobre y equivocada.

Hay trasvases o *calcos* de muchos tipos, según lo aclara otra cita en la que se afirma que el *calco* es el segundo de los procedimientos de traducción enumerados por Vinay y Darbelnet, quienes lo consideran un préstamo de un género particular, ya que se toma prestado de la lengua extranjera el sintagma, pero se traducen literalmente los elementos que lo componen. (7)

El resultado, según Vinay y Darbelnet es, o bien un *calco de expresión*, que respeta las estructuras sintácticas de la Lengua Terminal o De Llegada, (el ejemplo es la palabra *Kindergarten*, en alemán, que se traduce como *jardín de infancia*, en castellano), o bien un *calco estructural*, que introduce en la Lengua Terminal una estructura nueva, que se podría llamar *extranjerismo sintáctico*. El ejemplo que los autores nos dan para este caso es la traducción de las palabras inglesas *science fiction*, por las españolas *ciencia ficción*.

Finalmente, nos encontramos con que hay *calcos* fonéticos, léxicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, morfosemánticos, pragmáticos, fraseológicos, culturales, y ortotipográficos. Y estos calcos se manifiestan a cada paso en las diversas formas de comunicación de los mensajes traducidos, ya sean orales o escritos.

Lo mejor de los diversos materiales de lectura que aquí nos apoyan es un libro monográfico que surgió del curso de especialización en traducción, en la Universidad de Málaga, en febrero de 1998, y que muestra muy valiosa y variada información sobre la traducción en sus diversos aspectos. (8) Contiene las notables aportaciones de veinte investigadores destacados y menciona muchos de los *clones* que damos a continuación, mostrando cómo están entrando en el idioma y poniendo en riesgo de desaparecer a los términos originales a los que esas copias se parecen.

Suman tantos los trasvases o *calcos* actuales que no es nada exagerada la opinión del especialista Álex Grijelmo, cuando afirma que hasta se podría componer con ellos un diccionario, y nos dice que:

En él se incluirían “agresivo” (que significa “violento” pero no emprendedor), “contemplar” (que no equivale a “regular” o “considerar” algo, sino a recrearse con la vista), “convencional” (que quiere decir “fruto de un acuerdo” pero no “tradicional”), “confrontar” (que no invoca un “enfrentamiento”, sino una comparación), “corporación” (que no es sinónimo de “gran empresa” sino de un organismo público formado por varios miembros que constituyen un “cuerpo”, por ejemplo, un Ayuntamiento), “crimen” (que define un delito grave, no cualquier delito), “encuentro” (que significa el acto de coincidir en un punto, pero no una “reunión”) (...) Todas esas intromisiones (...) hacen daño al idioma, y a nuestras posibilidades de expresión. (9)

Cuando un joven nos dice ¡ay, sí tú! ¿cómo saber si está hablando en inglés (*I see two*) o si sólo está *loqueando* afeminadamente? ¿Por qué se comenta que alguien *fue abusado* cuando en realidad ¡lo *violaron!*...

Otras veces se suelta un *ya veo* (*I see*), en vez de *entiendo*. *Casi me rompo el cuello*, en vez de, *casi me mato*. *Me rompí la espalda en el trabajo*, en vez de, *me esforcé mucho en el trabajo* y, quizás el caso más grave de la irreflexión en el hablar de lo traducido, sea el decir: ¡*buen muchacho!* o ¡*buena chica!* (*good boy!* o *good girl!*), refiriéndose a un... ¡animal!

En fin, recordemos estos otros *calcos*, aunque haya algunos que, al unirlos, parezcan de doble sentido: ¡*mueve tu trasero!* -nombrando como singular algo que en español nos da el plural *nalgas-*, *dame un respiro*, ¡*esto apesta!*, *no es nada personal* -no *tengo nada en contra tuya-*, ¿*puedo ayudarte?*, *no me ignores*, *lee mis labios*, *perfil bajo*, *haz que cuente* (*Make it count*), *he de irme*, *cada día*, *apuesto que sí*, juraría que sí, te diré algo, me preguntaba si..., ¿*puedes oírme?*... absolutamente, ¡oh, sí! ... (10)

Actualmente, con demasiada frecuencia, entre la gente joven -y entre la no tan joven-, se escuchan palabras y frases como las siguientes: ¡*vamos a patear algunos traseros!*, en vez de ¡*vamos a darles su merecido*; ¡*eres patético!*, en vez de ¡*me das pena!*; *eventualmente*, que significa en español *de vez en cuando*, se comienza a usar con el significado en inglés de (*eventually*), *tarde o temprano* o *a final de cuentas*. También se usa decir *te lo prometo*, en vez de *te lo juro*; ¡*loser!* (*perdedor!*), ¡*bastardo!*, ¡*zorra!*, ¡*hijo de perra!*...

Nos parece que todos en la vida ganamos y perdemos por igual, o sea que, perder no es un defecto, aunque se piense que esto sólo lo diría un gran *loser*. Creemos que ser *bastardo* no significa nada en sistemas que presuman de ser *democráticos*, que sólo es preocupante en un régimen monárquico, donde importa la *pureza de sangre* para conservar los títulos de nobleza.

Que las zorras en México se atrapan, mientras que en España se pueden coger (en los Estados Unidos también), igual que los autobuses y aviones que, en México, sólo se pueden abordar. Y pensamos que es muy ofensivo para las nobles perras que las confundan ¡con unas putas! Los canes tienen su dignidad y no fornican por dinero.

Tampoco se pueden pasar por alto algunas de las expresiones anglófilas más comunes, que dan al que las enuncia un aire falso y televisivo de chico *náis* (*nice*) o de persona de *mucho mundo*. Varias de estas exclamaciones se deben expresar con actitud de prepotencia, hablando como si se tuviera una papa en la boca y en tono cantado. Veamos a quién nos recuerda: Empezando con, *¡oh oh!*; *¡yija!* *¡oh, no!*, siguiendo con, *¡bingo!*; *¡ouch!*, *¡yes!*; *¡helloouuu!*, y terminando con, *okey*; *¡cool!*, *bye...*

¿Ya lo ve? ¡Digan lo que digan, eso no HACE sentido!... ¡No, no, perdón, eso no TIENE sentido! La lista, de la que aquí sólo se dan unas cuantas muestras, es mucho más larga. Por eso, Armando de Miguel fue más severo al criticar este fenómeno lingüístico tan abrumador (11).

En nuestra nación azteca, poco se ha podido hacer por el náhuatl, el otomí, el maya o el tarasco. Pero sí hemos tenido que defender hasta con las armas el latín, el francés, el inglés y el español como lenguas *cultas*, y no sería raro que pronto estuviéramos defendiendo algunos otros idiomas aún más exóticos para nosotros, como pudieran ser el japonés o el chino, que también son cultos.

Pero, por el momento, como no se está defendiendo un idioma, sino una identidad, nos corresponde seguir apelando por la conservación de la hermosura y la pureza de la incomparable lengua española. En cuanto al castellano que se habla en la ciudad de México, se sabe que tiene un gran prestigio cultural desde la época de la Colonia, porque actúa como un crisol lingüístico en el que se funden las más diversas corrientes dialectales.

Gracias a su plasticidad no sólo ha amoldado e internacionalizado la influencia de varias lenguas regionales antiguas, sino que también ha asimilado aportaciones externas de más actualidad que las indígenas. Entre ellas se encuentran los galicismos y los germanismos, además de los conocidos anglicismos comunes a toda la lengua española, como *estándar*, *esnob*, *filmar*, *club*, *cóctel*, *cheque*, *líder*; en México se usa decir *carro* (por automóvil), *suéter*, *checar*, *hobby*, *fólder*, *clutch*, *réferi*, *lunch*, *closet*, *emergencia*, *elevador*, entre un crecido número de palabras inglesas.

Y para que esto no se juzgue como una contradicción, habrá que insistir en que un idioma debe ser un ente vivo, siempre actualizado, mejorado, evolucionando a la par de las necesidades de sus hablantes, con el consenso de éstos y después de haberse probado plenamente la habilidad de las nuevas locuciones para enriquecer a la lengua que las adopta. Entonces, la necesidad, los hablantes y el tiempo, han sido por tradición los verdaderos garantes del acierto en este útil proceso natural. Pero ahora, quienes controlan los medios de comunicación masiva son los que imponen a la gente las ideas y las palabras nuevas, sin que haya necesidad de estas palabras y sin darle tiempo a los hablantes para razonar sobre su uso. Este moderno proceso artificial, corrompe y empobrece cualquier lengua, llevándola poco a poco a su extinción, como lo expresa Álex Grijelmo (12).

Aclarado este punto, veamos otra de las limitaciones del traductor-adaptador. La que constituyen las palabras *vetadas*. Son muchos los motivos para evitar determinadas palabras en el doblaje, y estos motivos pueden variar según los acontecimientos importantes de cierto tipo.

Un ejemplo es el que cubrió una época de la década de 1970, cuando los asaltos a los aviones de pasajeros eran una noticia cotidiana y, debido a ello, durante varios años las palabras *bomba* y *secuestro* no estuvieron permitidas en nuestro doblaje de traducción.

Desde luego que también han existido algunas otras, pero el caso que nos parece más anecdótico es el de la eliminación de la palabra *droga* en las traducciones de las series norteamericanas para la televisión, cuando sus historias tenían como tema central los hechos referentes al mundo de las adicciones. Casi no había programa en que no se presentaran casos de jóvenes drogadictos, de preferencia en California, Chicago o Nueva York. Los textos, reformados en el doblaje para disimular algo tan obvio, luchaban contra lo que decían las explícitas imágenes.

Queriendo tapar el sol con el dedo de los eufemismos, se deformaron los argumentos de esos programas doblados en México para la televisión de muchos otros países, convirtiendo en enfermo terminal al demacrado y tembloroso asaltante que buscaba conseguir dinero para comprar su *medicina*, un bálsamo maravilloso de la ciencia médica que, en algunas otras escenas, todos podíamos ver cómo se lo administraba por sí mismo el *paciente* y el efecto inmediato que le causaba.

Era entonces cuando empezábamos a comprender por qué resultaba tan costosa esa *medicina*. En otras series, las imágenes nos mostraban enormes cantidades de paquetes que contenían un polvo blanco, que era conocido como el *cargamento* o la *mercancía* por la que se armaban las persecuciones policíacas y las feroces riñas y balaceras, aun entre los propios *mercaderes* mayoristas, que defendían hasta con su vida la preciada *carga* de aquella *diversión* que, finalmente, se convertiría en amo.

Años más tarde, por fortuna, se contó con mayor elasticidad y ya se podía usar el término *estupefacientes*, aunque no fuera fácil poner en labios esa palabra tan larga al momento en que el personaje sólo decía *drugs* o *pot*. Además, tampoco era acostumbrado traducir el calificativo inglés tan común de *stupid* por su supuesto equivalente en idioma español ya que, como insulto en nuestro idioma, estúpido, tiene una mayor carga ofensiva. En su lugar se han utilizado las palabras bruto, torpe o tonto, que denotan una equivalencia de uso más cercana a la del término en inglés *stupid*.

Por otro lado, desde luego, en el doblaje de México, no se usaba decir palabras o nombres que en otros países hermanos tuvieran significados sexuales, aunque esos nombres fuesen correctos en castellano. Tal es el caso del título de la inocente película infantil de Walt Disney *A bugs life*, traducido por *Bichos*. En esa traducción no se tomó en cuenta que en Colombia, el país de la cumbia, la palabra *bicho* se refiere al pene.

O la palabra *papaya*, una voz caribeña para el nombre del fruto del árbol tropical papayo que, en doble sentido, en Cuba y en Chile, se entiende como *vulva*. Por eso en Cuba se le acostumbraba llamar *fruta bomba* y en nuestro doblaje se la traducía como *melón* o por el nombre de alguna otra fruta de medidas y forma parecidas. Un caso similar lo representa la palabra *concha*, diminutivo de conchula, locución del latín tardío que se refiere a la envoltura dura, de naturaleza calcárea, que cubre el cuerpo de numerosos moluscos y de algunos otros animales invertebrados llamados braquíopodos.

Sí, correcto. Pero resulta que en algunos países de América Latina, especialmente en Argentina, se usa esa palabra para referirse también a la vulva. De ahí que, en ese país tan querido por los mexicanos, se haya conocido como *Miss Alonso* a la famosa y bella actriz cubano-venezolana María *Conchita Alonso*.

Si un español le preguntara a un mexicano: *¿Por dónde puedo coger un autobús?*... El mexicano seguramente le respondería: *¿Por dónde? Pues... ¡sólo que fuera por el escape, por donde le sale el humo!* (Como diría Sor Juana: *Y... ¿quién es más de culpar, aunque cualquiera mal haga...?*) (13)

Una mayor dificultad para los traductores-adaptadores es un hecho bien conocido entre los actores teatrales y comediantes: que una comedia sólo adquiere su plena aceptación cuando el público llena la sala y que, en cambio, con poco público, la gracia y el chiste del actor encuentran poca o ninguna respuesta por parte del auditorio. Y esto es así porque, por lo general, la risa es una expresión colectiva, difícil de manifestarse en la soledad. Y, normalmente, la mayoría de los tele-espectadores ve la televisión a solas.

Otro reto profesional: Todos hemos visto y oído por la televisión las comedias con risas grabadas en la pista. El ritmo e intensidad de esas risas grabadas van de acuerdo a los chistes y al desarrollo del programa en su idioma original. Por eso, no es fácil lograr que las risas grabadas así, coincidan en ritmo y en intensidad con los chistes que se expresan en la transferencia lingüística al español, aun siendo buenos los chascarrillos del doblaje de voz. Estos casos son muy comunes y, a la vez, muy especiales en el doblaje de voz para los programas cómicos de televisión.

Comunes porque la mayoría de los programas y series son comedias o tienen, al menos, momentos, frases o manifestaciones de algún género cómico; y muy especiales también porque son marcadamente diferentes los requisitos para escribir, traducir y actuar los textos de la comedia o de la farsa. Aparte de la agilidad mental y el ingenio necesarios en cada caso de los mencionados, existe una técnica bastante sutil y complicada para estos géneros representacionales, que el individuo común, aunque sea muy instruido, por lo general desconoce.

Por otro lado, no se le puede exigir al traductor-adaptador de doblaje de voz que, independientemente de los aspectos técnicos y culturales que debe dominar para la traducción y la adaptación de dicho material audiovisual, cuente también con el repertorio, la técnica, el criterio escénico y la *chispa* necesarios para manejar la comicidad con amplitud y éxito. No son fáciles de dominar los efectos cómicos o de discreta o abierta ironía que vienen ya predeterminados en cada programa de televisión que incluya las risas del público original.

Más aún sabiendo que el sentido del humor anglosajón difiere bastante del correspondiente sentido latinoamericano. Por eso, aparte de la traducción y la adaptación a labios, en el humor de la traducción sincronizada, el traductor-adaptador encuentra otro gran desafío: el de adquirir y mostrar esa *chispa*, esa agilidad mental y los demás conocimientos del humorismo profesional.

Por supuesto que, el mencionar tantas dificultades para realizar los trabajos de esos géneros, no significa que sean imposibles de lograr, ya que, en la historia del doblaje de casi todos los países que lo realizan, existe un buen número de esos casos que han sido completamente resueltos con la genialidad profesional que aquí sólo estamos reconociendo.

Algo también importante sobre este tema, es el tipo de comicidad que se utilice en la versión original, que puede ser comprendido desde un nivel individual o local, hasta uno, llamémosle, universal. Para comprender mejor el agitado mar de las decisiones en el que cada traductor-adaptador debe nadar sin descanso, recurramos a algo un poco más técnico. En 1995, Lawrence Venuti tradujo el término inglés *foreignization*, como *extranjerización*, para referirse al “proceso por el que el producto de una traducción ha de plegarse a la cultura que haya generado la obra original, transparentándola”.

Y, como contraparte, bautizó la palabra, también inglesa, *domestication*, como *domesticación* o *naturalización*, para referirse al “proceso por el que ese producto debe satisfacer con plenitud, mimetizándose con la cultura de recepción, las expectativas comunicativas del destinatario”. (14) O sea que, en uno de los dos procedimientos se muestra el lugar de origen del material audiovisual y en el otro proceso se disimula o se oculta.

Esos son los dos primeros polos o extremos entre los que se mueven las decisiones de un traductor-adaptador. Por ello, ante la *extranjerización* y la *domesticación* o *naturalización* en la traducción sincronizada, se debe anteponer, básicamente, el buen criterio de la experiencia, para usar ambos recursos en las proporciones más adecuadas a cada caso específico. Existen textos inmortales, clásicos o muy importantes para el cliente o para su cultura, que deben ser traducidos con el máximo apego posible. Pero también hay otros textos, que por cierto son la inmensa mayoría, en los que no existe más compromiso que el de traducirlos en la forma más sencilla y atractiva que se pueda, con un lenguaje bien construido, aun en los casos en que se esté hablando en alguna jerga popular.

Por otra parte, en el aspecto del humor y en algunos otros, se localiza una forma de hacer y de decir los textos a la que ya aplicamos el término *universal*, que es muy contraria a la forma fácil y restringida que tiene la forma *local*, aquella que, para hacer llorar o reír, se basa en términos y situaciones que son conocidos sólo en un área muy restringida.

Entre estos dos puntos de graduación como otro par de extremos opuestos, se distingue una gama interior de *círculos de influencia*, como serían el familiar, el del barrio, el de la ciudad, país o países, el de la cultura tal o cual, el del idioma –ya que hay palabras o bromas que, por sus antecedentes o forma, se entienden también en otras lenguas-, etc. Sin olvidar que lo cómico no solamente es lo que se dice y cómo se dice, sino también dónde o cuándo se dice y quién lo dice, porque existen, asimismo, *situaciones cómicas* y *personajes cómicos*.

Es importante considerar que en los Estados Unidos, por lo general, los libretos originales de humor son realizados por grupos de escritores especializados, con buen sueldo, como un trabajo de equipo y con algunos meses para su preparación, mientras que su traducción y adaptación en México la ejecuta una sola persona y en muy pocos días.

Y hablando de *tiempo* en el fenómeno del humor, se debe mencionar que algo que se entiende y nos simpatiza hoy, pudo tener otro efecto en el pasado o lo podrá tener en el futuro. Aunque, por fortuna, existe una forma de comicidad que trasciende en el tiempo o en el espacio, o en ambos. Y es a esta última forma de diálogos y de humor, a la que también nos referimos al utilizar el término *universal*. Permítase dar un ejemplo muy cotidiano en el ambiente escénico sobre la captura y la diversidad del humor local, que es el más efectivo. Se trata de la costumbre que tenemos algunos actores de teatro de comedia, al efectuar giras de trabajo, nacionales o internacionales.

Al arribar a cada lugar en donde vamos a representar, a través de los diarios, revistas locales y mediante charlas con la gente del lugar, nos informamos previamente de los sucesos importantes, las costumbres, palabras, novedades, modas, etc., del sitio en cuestión. Más tarde, ajustamos y mencionamos en el escenario cuantas se puedan de esas referencias locales, adaptadas a los diálogos del libreto, a la situación, al personaje o al tema de la obra que allí representemos.

Esta práctica, cuando está bien realizada, produce en el público un efecto de sorpresa grata, de gran simpatía y de plena identificación con el o con los actores que participan y, por extensión, con la obra en general. Es algo muy parecido a lo que hacen algunas famosas compañías de ballet al actuar en países diferentes al suyo, cuando añaden al final un *número sorpresa* en cada país al que arriban. Ese número especial, por ser un baile o canto tradicional del folclore particular de cada nación visitada, resulta muy grato y conmovedor para el público de esos lugares a los que el *número sorpresa* rinde gentil homenaje.

Finalmente, con lo anterior hemos podido confirmar lo paradójico de la cuestión humorística. La verdad que todo profesional de ese género, incluido el traductor-adaptador, reconoce y ha experimentado: que la creación y el desarrollo de los asuntos de humor, son dos cosas... ¡muy serias!

Aunque, para el traductor-adaptador, es aún más seria y trascendental su responsabilidad ante la corrección y el lenguaje, dos hermosas gemas de su propia herencia cultural. No es ocioso que en el texto vigente del Artículo 63 de nuestra Ley Federal de Radio y Televisión, se indique lo siguiente:

"Quedan prohibidas todas las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, palabras o imágenes procaces, frases y escenas de doble sentido, apología de la violencia o del crimen; se prohíbe, también, todo aquello que sea denigrante u ofensivo para el culto cívico de los héroes y para las creencias religiosas, o discriminatorio de las razas; queda asimismo prohibido el empleo de recursos de baja comicidad y sonidos ofensivos."

Se entiende que nadie debería menospreciar las graves consecuencias que produce el hecho de olvidar que el lenguaje desempeña un papel activo moldeando nuestra cognición y nuestra imagen de la realidad.

¿Para quiénes se hace el doblaje de voz en México?

Por lo general y de manera inexplicable, los trabajos nacionales son los menos mal remunerados pero, por su falta de continuidad, se podrían considerar como ingresos menores. Usualmente, se acostumbra doblar estos trabajos en empresas muy disímiles entre sí. Como trabajos más importantes y productivos -no por su presupuesto individual, sino por su continuidad y gran difusión-, se podrían considerar los que se efectúan para el material audiovisual extranjero más conocido por todos: el de las películas cinematográficas y el de los programas y series para la televisión. Y para apoyar el contacto entre los distintos empresarios que comercian con estas producciones, existen eventos en fechas regulares, que reúnen a clientes y a proveedores de equipo y de servicios del mismo medio, en algunas ciudades nacionales o extranjeras.

En México, se doblan producciones internas y externas, para:

- El cinematógrafo.
- La televisión.
- La publicidad.
- Los videos que se rentan en los videoclubes.
- Los videos que se venden en formato DVD.
- Las películas y videos que se exhiben en aviones y autobuses de pasajeros.
- Los videos de capacitación de personal.
- Los videos de diversión o de celebraciones en empresas privadas y públicas.
- Los videos de presentación de productos nuevos al personal y/o al público.
- Los videos de parodias para reuniones empresariales.
- Audiovisuales para algunos espectáculos públicos y privados.
- Audiovisuales para algunas congregaciones religiosas.
- Los dibujos animados para filmes, programas o spots comerciales
- Los programas de computación y videojuegos.

O, dicho de otra forma: las producciones audiovisuales y audiográficas digitales, en general.

Potencialmente, el trabajo de doblaje se puede realizar para todo el mundo y en cualquier idioma. En la realidad mexicana, esta labor se había venido efectuado para unos cuantos países, entre los que se cuentan Italia, España, Francia, Brasil y, de manera más destacada, Japón y los Estados Unidos.

Ante la crisis y la competencia actuales, ya se comenzó a doblar para otros países de Europa, de Australia y de Asia. Con ello, algunas empresas también intentan desmentir la opinión de que el doblaje de voz en México ha sido una herramienta usada por las compañías del cine de los Estados Unidos, como una estrategia que “puede aumentar la penetración de valores norteamericanos, afectar el proyecto de identidad nacional y hacer aún más difíciles las condiciones para que los realizadores de cine nacional puedan desarrollar sus propuestas”. (15)

Sin embargo, se podría decir lo mismo de la actual y fuerte influencia del oriental Japón entre los niños, a través de sus películas de artes marciales y de sus exitosos *ánimes* o caricaturas animadas.

Los trabajadores de la cinematografía nacional acusan al doblaje de ser el elemento destructor de su industria, al colocar en igualdad de circunstancias, por el idioma, a las producciones extranjeras, muy superiores en presupuesto y recursos, debido al gran mercado que dominan. Y los actores de la televisión podrían hacer la misma acusación.

Pero, tal vez, olvidan que la falta de espacios para las industrias nacionales en los medios masivos de exhibición, no se debe al doblaje que, a final de cuentas, es sólo una herramienta, sino que se debe, más bien, a los fuertes compromisos político-económicos que afectan profundamente la producción de un país, en favor de la de otro. Por ejemplo, se sabe que, en 1998:

...la entonces senadora María Rojo insistió que la legislación reservara el 30% del tiempo de proyección en las salas de cine a películas mexicanas pero, para respetar las obligaciones internacionales de México en el TLCAN, el Ejecutivo exigió que se añadiera de último minuto a la iniciativa de ley una excepción para las películas provenientes de países con los que se tuvieran tratados comerciales. Al ser Estados Unidos la principal fuente de importación de cine, la excepción anuló el valor de la reserva de la senadora. (16)

Debido a cuestiones semejantes, desde los inicios del cine sonoro se ha hablado de éste como un medio de *invasión pacífica* y, desde luego, el asunto de la influencia puede llegar a ser algo muy nocivo. Pero eso sería una cuestión más bien del grado y tipo de esa influencia, de las intenciones que muevan al país que exporta sus producciones audiovisuales y, sobre todo, del apego y defensa de lo propio por parte del gobierno y de los ciudadanos de cada país consumidor.

Está claro que el ambiente mexicano, cosmopolita por añeja necesidad, siempre ha disfrutado de apasionadas influencias, ya sea del cine francés, del italiano, del argentino, del brasileño, etc., y ¿qué decir de la sabrosa influencia cubana o de la eterna española, con sus tradicionales regionalismos? Y, por el otro lado, aparte del muy discutible ingreso de divisas, ¿qué es lo que gana México con el doblaje que, según se afirma, *exporta* su forma de hablar y sus modismos? Pues, en el aspecto monetario, muy poco, porque son las compañías productoras extranjeras las que, finalmente, obtienen las grandes ganancias económicas.

También sería conveniente establecer en firme otro hecho importante, el de que dicha *exportación* de modismos no obedece sólo al doblaje de series de televisión, sino que se debe a la radio y, principalmente, a las producciones cinematográficas mexicanas previas, que cubrieron décadas de entretenimiento e identificación en los países de habla hispana. Esa simpatía hacia lo mexicano fue una de las llaves principales del éxito continental y extracontinental del posterior doblaje de voz realizado en este país. Una nación rica, material y culturalmente, con una buena imagen a nivel mundial, imagen debida a su panamericanismo y a las particularidades de su historia y tradiciones.

Por eso, no creemos tampoco en la versión tan generalizada entre los historiadores y profesionales del medio, respecto a que la aceptación del acento y de los modismos mexicanos se deba al mito del ya comentado *acento neutro* ni a cosa parecida. En este caso, consideramos como más razonable aceptar la opinión de que el éxito del doblaje de México estuvo basado, finalmente, en tres fenómenos centrales muy importantes:

1. Los planes de expansión del cine hollywoodense,
2. el auge extraordinario de la *pantalla chica* y, principalmente, en lo ya expuesto;
3. la aceptación, simpatía y liderazgo que la radio, el cine mexicano y la tradicional política exterior de su Estado ya habían conquistado en los demás países de habla hispana.

No se debe olvidar que México ha sido un país de reconocida tradición pacifista y fraternal, un país que ha recibido con los brazos abiertos y ha permitido el encumbramiento social y empresarial a un sinfín de personas de otras nacionalidades, justo cuando esos seres humanos lo estaban necesitando. Por algo esta nación, alguna vez, fue llamada *La Suiza de América*.

Es de notarse además, que –tal como sucedía en el cine norteamericano en idioma inglés– en el cine mexicano, actuaban en armonía actores con distintos acentos y nacionalidades (argentinos, venezolanos, peruanos, cubanos, chilenos, uruguayos, paraguayos, brasileños, españoles, norteamericanos, alemanes, franceses, italianos, etc.), sin que nadie protestara por ello, como se dice que ocurría con la *mezcla de acentos* en las primeras películas en español filmadas o dobladas en los Estados Unidos.

Hay que considerar asimismo que el plan, nada inocente, de los productores norteamericanos al realizar películas en idiomas de otros países, no intentaba hacer que brillaran y que se lucieran los actores de esas naciones, en detrimento de los actores propios, (17) sino que se realizaba para volver a penetrar esos mercados, para recuperarlos, después de haberlos perdido por el nacimiento del cine sonoro hablado. Luego, por causa de la guerra, Hollywood volvió a perder partes importantes de su terreno comercial, como el mercado de idioma castellano, que entonces era el mayor de todos y que hoy cuenta con más de 450 millones de seres en 21 países. Ese mercado, fue intencionalmente cedido a favor de México, de España y de Argentina.

Posteriormente, la industria norteamericana no sólo lo recuperó sino que incluso lo acrecentó, con la herramienta más barata y efectiva que empresa alguna hubiera podido soñar: el doblaje de voz. Realizado, además, en el mismo territorio de los tres supuestos *competidores* citados: México, España y Argentina. Puerto Rico completó el primer cuarteto de sus proveedores de doblaje al castellano.

Y, como esa traducción dramatizada se tenía que hacer también para exportación, en ella se debería usar un castellano apodado *neutro*, con palabras pretendidamente aceptadas en todos los países, las mismas que se acostumbra usar en la literatura considerada como universal, y sólo utilizando los sabrosos localismos o regionalismos –de cualquier parte del mundo– para dar sabor a ciertos personajes que justifiquen, con arte y plenitud, el uso de ese recurso, o el de los acentos diferentes.

El recordar las estrategias de los productores del cine de antaño, nos permitirá comprender mejor las muy *extrañas* peticiones actuales para el doblaje de material norteamericano, donde los clientes exigen *igualar* las voces y los procesos originales, lo mismo que, entre otras cosas, solicitan las pistas del doblaje para hacer las mezclas o regrabaciones en sus propios estudios de los EE. UU.

Es en aquel lugar en el que sus ingenieros de sonido, por *desconocer el idioma*, según se afirma, realizan mal la *mezcla* de esas voces, que contrastan en niveles de volumen y en presencia sonora, con la brillante y más audible pista original de música y efectos.

Con la irritación y con las molestias que produce el no poder escuchar bien esos diálogos por estar *abiendo y cerrando* en forma automática, tan continua y bruscamente el oído, tal vez se haya podido lograr que, de un modo, digamos, subliminal, en la competencia realizada entre las salas de cine que exhiben esas mismas películas en español y en inglés con subtítulos, el público de habla hispana confundiera como mal doblaje a la mala e incómodamente perturbadora *mezcla* norteamericana del sonido en castellano, terminando por preferir de buena gana las versiones originales con subtítulos en español.

Ese truco sonoro (como la gran velocidad que ahora se le imprime a la mayoría de los letreros) es, en cierta forma, algo parecido al que utilizan algunas televisoras actuales, cuando aumentan el nivel del sonido durante los anuncios comerciales.

Ahora, para algunos telespectadores, estos anuncios comerciales, por su colorido, brillantez, violencia y sensualidad, también comienzan a resultar más atractivos que las anécdotas de los programas en los que se incluyen.

Por lo pronto, es muy notoria la similitud -por no decir exactitud- entre lo que sucede en el doblaje actual al castellano y en lo sucedido antes, en la década de 1930, durante las filmaciones norteamericanas de las versiones para el cine de Hollywood, que no eran en inglés.

En esta época, las empresas norteamericanas convertían a los actores de las otras naciones en imitadores, en sombras, de los actores del cine de los Estados Unidos.

Esta idea parece reforzarse cuando recordamos que, en esos mismos años, el cine alemán, que también hacía versiones a otras lenguas pero sin limitar o condicionar a sus contratados, lograba plasmar obras de enorme calidad artística en sus dobles versiones, que siempre resultaron unidades diferentes entre sí.



J. Lucena

¿Quiénes lo hacen en México?



Doblaje de voces, en grupo. De izquierda a derecha, Maynardo Zavala, Francisco Reséndiz, Rosanelda Aguirre, Agustín López Zavala, Salvador Nájar, Rosa María Moreno, Eladio González y María Luisa Alcalá, en 1970.

Los primeros doblajes de voz grabados en la cinematografía, registrados en disco o luego filmados en sistema óptico, fueron ejecutados por actores de cine que, indebidamente dicho, se doblaban a sí mismos. Esas mismas grabaciones cambiaban de nombre, pues, si se realizaban *antes* de la filmación, servían de presonorización o *play-back* y si se hacían *después* del rodaje, se les llamaba *reposición de diálogos o post sincronización*.

Estos dos últimos términos son optativos y sabemos que se refieren a la misma tarea, la de volver a grabar las voces de los actores originales del material audiovisual. En una etapa posterior, otros actores supieron con su voz a la de los intérpretes originales de la pantalla, en una labor que sería llamada doblaje, por extensión del uso de los conocidos dobles físicos y de acción. Finalmente, se usó ese mismo término de doblaje, pero ahora para la transferencia lingüística o traducción dramatizada de otros idiomas.

En México, primero se creyó que la mejor opción dramática para el doblaje de voz a otras lenguas tendrían que ser las voces educadas de los actores de la radio. Después se emplearon actores de teatro, con los que se logró la mejor respuesta actoral y una *época de oro* para el doblaje de producciones extranjeras. Ese mismo proceso y auge se dio igualmente en otros países realizadores de traducciones dramatizadas. Pero el cambio de sistema general que se inició al final de los años ochenta y que ha ido transformando todos los modelos anteriores, también afectó muy seriamente al doblaje de voz.

La modificación que, entre otras cosas centrales, pondera la competencia, obligó a los empresarios del doblaje a iniciar una reñida lucha por sobrevivir, empezando por la unificación y optimización de los rendimientos y de los beneficios del sistema, eliminando para ello la acción y presencia de los sindicatos, con el fin de impedir la defensa y el control en los pagos y derechos de los trabajadores.

La estrategia operativa también contempló agrupar a los empresarios en una Asociación Mexicana de Estudios de Grabación de Audio (AMEGA), así como dar publicidad y hacer temporalmente famoso y atractivo este medio casi desconocido, esta labor que, por conveniencia sobreentendida, siempre ha sido ocultada al público. Esta publicidad fue seguida por una gran cantidad de cursos y diplomados universitarios, así como de *escuelas de doblaje* domésticas, al mando y criterio de algunos actores, por supuesto no todos destacados, que aunaron a ello el desconocimiento de su improvisado magisterio, menospreciando la especialización requerida para *enseñar* con la adecuada habilidad técnica que asegura de antemano los resultados finales programados.

Pese a todo, la consecuencia lógica de ese experimento empresarial ha sido la que se planeó: una muy excesiva sobreoferta de voces nuevas que, hasta el momento y como seguramente se esperaba, muchas de estas personas novatas que, por lo general, carecen de antecedentes académicos y profesionales, pero aún así, y gracias a la estrategia política de los empresarios, ya poseen contratos para el trabajo que aún no dominan. Y ellos, por su desconocimiento del medio y por sus ansias de figurar, no objetan el ínfimo y muy postergado salario que reciben, razonando que es un aprendizaje pagado y suponiendo cidorosamente que después cobrarán mucho más dinero. Por el momento y seguramente como etapa inicial de un cambio mayor, la estrategia empresarial parece haber causado, en principio, una muy lamentable involución moral y profesional en el medio. Dicen que: *You get what you pay for.* (18)

Como siguiente punto, preguntémonos por qué en todo el ambiente del doblaje de voz existe la idea, ilógica e inexacta desde su base, pero a pesar de ello muy extendida, de que todo el doblaje de México se inició en Nueva York, en 1944, con la instrucción práctica que recibieron allá los actores salidos de este país, en los estudios de la Metro Goldwyn Mayer.

En principio, nos parece que esa tremenda inexactitud la ha causado el hecho de no poder diferenciar las distintas formas que componen al doblaje, ya que éste cuenta con una buena cantidad de divisiones y subdivisiones, lo suficientemente entrelazadas y de una sutileza tal, que fácilmente se presta a equívocos, aun entre los más conocedores del tema.

Y, respecto al asunto de los actores de México contratados por la MGM de Nueva York, diremos que, dentro del contingente multinacional que laboraba en la Metro, ya había, desde antes de la llegada de esos actores, otros muchos colegas mexicanos que allá realizaban las *versiones* fílmicas en castellano y el doblaje de voz, como, por ejemplo, los hermanos Carlos y Ricardo Montalbán.

Mientras que en México, sin tomar en cuenta a los distintos tipos de *voceadores de películas parlantes* ni los filmes con el sonido grabado en discos, el doblaje de voz en el mismo idioma se siguió practicando, ahora en su aspecto de grabación fotoelectrónica, a partir de *Santa* (1931), la primera película considerada sonora.

Por supuesto que fue extraordinaria y muy destacada la participación de aquellos actores de México contratados en 1944, futuros especialistas de la traducción dramatizada que, de vuelta al país, convirtieron al doblaje de voz para las películas y series extranjeras de televisión, en una gran industria, separada ya de su empleador original que era el cine.

La labor de estos compañeros -a quienes acompañamos desde el inicio de esa etapa del doblaje en México-, llegó a contar con el reconocimiento internacional por su indisputable calidad técnica y artística en el doblaje de las voces extranjeras.

También se acostumbra decir que esas estimadas personalidades que regresaron de Nueva York, y los que compartimos con ellos el comienzo del doblaje de traducción para la entonces novedosa televisión, fuimos unos pioneros.

Pero, desde sus inicios, en 1950, nuestra televisión ya exhibía también en sus canales los doblajes de voz en sus producciones fílmicas nacionales en el propio idioma castellano. Por eso, en el año de 1953, nosotros fuimos los iniciadores únicamente de una rama específica: la del ahora tan conocido y popular doblaje de voz *a otro idioma*.

Y no para el cine donde, igualmente, de vez en cuando ya se había hecho, cuando participaba algún actor extranjero, sino para la televisión.

No es muy acertado confundir o ignorar las grabaciones del doblaje doméstico, que se inicia desde los años treinta en nuestro cine y que, a partir de 1950, se extiende a las *pantallas chicas*, como parte de la postproducción de las películas hechas o programadas para su exhibición en la televisión nacional.

Por ello, el título de pioneros, si acaso tuviese algún fundamento, no podría abarcar a la totalidad del doblaje de voces en este país, como usualmente se afirma, puesto que, como se verá en esta lectura, desde el inicio del cine, nuestra ciudad contaba con *voceadores* y con todos los avances cinematográficos, en forma similar y contemporánea con muchas otras grandes capitales del orbe.

Ahora, con el juicio claro y definitivo de lo que constatamos a través de los documentos en que se basa lo escrito en esta obra, podemos proponer un enfoque de apariencia novedosa. Dicho enfoque nos sugiere estudiar la plausible y fundamentada opinión de que las labores generales del doblaje de voz ya se habían iniciado muchos años antes del cine sonoro en nuestro propio país, y que esa tarea actoral ha continuado desde el origen mismo del cinematógrafo hasta nuestros días, como parte esencial de la evolución paralela de los medios audiovisuales, en general, en ésta y en otras naciones del mundo.



En el orden conocido, frente al atril se encuentran los actores: Maynardo Zavala, Agustín López Zavala, Lupita Noel, Rosanelda Aguirre, Enrique Pontón y Pedro de Aguillón.

Para concluir la respuesta de este segmento, invitamos a los que se interesen por conocer más concretamente a quienes han laborado en el doblaje de traducción al castellano en México, a que revisen los nombres y apellidos de la gran mayoría de ellos, en los *Apuntes para un Directorio General del Doblaje de Voz en México*, que vienen al final de este libro. Un listado no exhaustivo aún, pero que pretende ser una aportación al contenido total de un Directorio que también incluya los nombres de los participantes nuevos.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar una nueva y expansiva práctica del actual doblaje de voz, a través de la *Internet*. Esta aportación es realizada por personas no profesionales y se le conoce por su nombre en inglés *Fandub* (*Fan dubbed*) (doblado por aficionados). Esa moda, originalmente, surgió en Alemania, en 1994. Llegó a Latinoamérica en el año 2001 y, en la actualidad, se practica más en México, Brasil y Chile, principalmente por los aficionados al *áname* japonés.

Notas y referencias

1. G. Hansen, *El film*, ..., 1962, p. 92.
2. J. Bárcenas Rivera, 2005, p. 109.
3. En la actualidad de la competitividad y el *dumping* (inundación del mercado con mercancía barata, para eliminar la competencia de los menos fuertes), esa liquidación, antes inmediata, es común que se retrase por varios meses sin la posibilidad de conocer de antemano la fecha definitiva del pago. Logrando que varias empresas nacionales de poco capital estén quebrando o siendo absorbidas por empresas transnacionales al no poder cubrir los gastos generados durante los meses de espera de la liquidación.
4. Natalia Izard Martínez, en Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, pp. 195-196.
5. Miguel Duro Moreno, *La traducción para...*, 2001, p. 12.
6. Cfr. “Sensaciones de la hora que pasa”, *El Universal*, febrero 7 de 1917, p. 3, en Reyes, *Los orígenes del cine...*, 1984, p. 196.
7. Cfr. Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, en Duro Moreno (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, , pp. 171-172.
8. Vid. Miguel Duro M., (coord.), *La traducción para el...*, 2001, 364 pp.
9. Álex Grijelmo, en Miguel Duro Moreno, (coord..), *La traducción para el...*, 2001, p. 174.
10. Cfr. Miguel Duro Moreno, (coord..), *La traducción para el...*, 2001, pp. 184-185.
11. Armando de Miguel, en Duro Moreno, *La traducción para el...*, 2001, p. 170.
12. Álex Grijelmo, en Duro Moreno, Miguel (coord.), *La traducción para el...*, 2001, pp. 176-177.
13. *Hombres necios que acusáis*, de Sor Juana Inés de la Cruz (Juana de Asbaje Ramírez, 1651-1695).
14. Cfr. Lawrence Venuti, 1995, en Miguel Duro Moreno, (coord..), *La traducción para el...*, 2001, p. 168.
15. Pablo Olivares, Ricardo, 2003, página 8.
16. URL: http://www.elsemanario.com.mx/news/news_display.php?story_id=194
17. Cfr. Fernando Rendón, *El Ilustrado*, 14 de mayo de 1931, en Luis Reyes de Maza, *El cine sonoro en México*, 1973, p. 231.
18. Anglicismo que se utiliza para decir que: “Obtienes lo equivalente a lo que pagas.”

Segunda Parte

Personajes y empresas en México

Presentación

En la primera parte de este libro sobre el doblaje de la voz, subtitulada *El doblaje de voz y sus orígenes*, ya hemos visto desde las primeras hasta las últimas manifestaciones del desarrollo completo en el tiempo y en sus espacios, de esta labor técnico-artística tan poco conocida por el público que la consume a diario en grandes cantidades, a través de todo tipo de espectáculos y diversiones.

En esta segunda parte, que se dedica a los *Personajes y empresas en México*, comenzaremos con el inicio de la radio y conoceremos, en forma más anecdotica, detallada e histórica, a muchas de las grandes personalidades del medio, así como a las firmas que han compuesto y representado al doblaje de voz hecho en este país desde años antes del nacimiento de nuestra televisión latinoamericana, en la que, en su modalidad de transferencia lingüística o doblaje de traducción, finalmente, el doblaje de voz realizado en México encontró su plena madurez y su autonomía como industria internacional de primer nivel. Veremos, igualmente, algo más sobre la participación activa del autor en los diferentes medios reseñados y, desde luego, algunos de los principales conflictos de este medio, que lo llevaron finalmente a su actual y decadente estado de total dependencia. Una triste situación que adivinamos temporal y de simple transición a otro sistema y a nuevas circunstancias generales.

Como lo hicimos en la primera, en las páginas de esta segunda parte deseamos comunicar tanto las acciones que puedan ser criticables, como las que resultan profundamente ejemplares y que merecen la unánime admiración. Así consideramos que debe ser la historia cuando pretende narrar vidas que tienen o tuvieron carne y hueso. Por lo mismo, auguramos a quien esto lea, sin importar la familiaridad que tenga con el medio, una increíble aventura llena de sorpresas. Porque, como ya lo manifestó Tucídides, *la investigación es la extinción del mito*. Reiteramos aquí nuestra intención de no llamar a ésta, aún exitosa industria, *doblaje mexicano*, sino *doblaje de México*, o *en México*, por los motivos que mencionamos en la primera parte de este libro, sobre nuestra personal conclusión de que la única realidad unificada y general que permite el uso de este término, es la realidad geográfica.

Además, es menester invocar la comprensión de las pocas personas cuyos nombres pudieran no aparecer aquí. Nuestra flaca memoria, la falta de registros y la imposibilidad de abarcarlo todo, nos colocan ante el muy posible y penoso riesgo de las omisiones involuntarias y lamentables pero, aún así, corregibles. A pesar de todo, confiamos en que una obra terminada, aunque esté mal hecha, tiene mayor mérito que un buen proyecto nunca realizado.

VIII. La radio en México y en España

Los hermanos Azcárraga y la radio en México (1921)

Este segmento, con el que iniciamos la segunda parte de nuestra historia, está tan lleno de cambios de fortuna que nos incita a comenzarlo como se inician los cuentos de hadas. Así que, si usted nos lo permite, diremos que, *había una vez...* un hombre llamado Patrick Mullins O'Dowd, era irlandés y mejor conocido en México como Patricio Milmo. Llegó a nuestro país en 1845, estuvo cuatro años en San Luis Potosí y de ahí se fue a vivir a Monterrey. Comerció con lana y algodón, lo mismo que con ganadería importada de Europa y de Norteamérica.

Estableció casas bancarias y fundó varios bancos, entre ellos el Milmo National Bank, en Laredo, en 1880. En 1857, contrajo matrimonio con Prudencia Vidaurre, hija del gobernador del estado de Nuevo León y fue padre de Laura V. Milmo, dueña de empresas e inversiones en varios estados. Ella llegaría a ser la esposa del joven Emilio Azcárraga Vidaurreta. Y aquí es donde la gran especialista Fátima Fernández Christlieb (1) encuentra la entrada a los orígenes de la radio regiomontana y nacional.

Mientras tanto, en 1922, en la ciudad de México, uno de los hermanos del joven Emilio, Raúl Azcárraga Vidaurreta, quien era propietario del *garage Alameda*, una vieja casona de la avenida Juárez número 62, fue convencido por el coronel del ejército norteamericano y agente de ventas de la compañía Ford, Sandal S. Hodges, de lo conveniente que sería instalar en México una estación radiofónica. Por ello, después de haber viajado al campo militar de Sam Houston, en Texas, para recibir la capacitación adecuada, Raúl regresó y fundó, en 1923, su *Estación Central de Radiodifusión del Garage Alameda*, la primera emisora comercial del país, que después sería ampliamente conocida como *La Casa del Radio*, y vinculada al periódico *El Universal*, de Félix F. Palavicini, cuando la vieja casona se transformó en el moderno y bello edificio *art-déco* San Antonio, en la calle de José María Marroqui número 11. (2)

Por su parte, Emilio Azcárraga Vidaurreta (1895-1972), oriundo de Tampico, Tamaulipas, cuya juventud tuvo como campo de acción el norte de la República mexicana, estudió la primaria en Piedras Negras, después vivió un tiempo en Monterrey, donde Constantino de Tárnava Garza, en 1921, fundó la XEH, iniciando así la radio en este país, al mismo tiempo que otros también la iniciaban en el Distrito Federal. El joven Emilio intentó convencer a Tárnava Garza de que *abandonara la locura de la radio y se uniera a él para vender automóviles porque...ahí estaba el verdadero negocio*. Luego, decidió volver a la ciudad donde había nacido, para continuar vendiendo zapatos y automóviles Ford. (3) Años después, en 1925, viajó a los Estados Unidos, de donde regresó ya como empleado de una compañía disquera de ese país. Su nuevo negocio, junto con sus otros hermanos Gastón y Rogelio, era distribuir fonógrafos y discos de la empresa llamada *The México Music Co.*, una filial de la *Radio Corporation of America (RCA)*. Esta empresa, por no ser del país, requería de un socio para poder intervenir legalmente en el negocio de la radiodifusión en México.

Cinco años después, en 1930, la *México Music Co.*, aporta 3,500 de las 4,000 acciones que cubren el capital social de una nueva emisora: la XEW, al mando de Emilio Azcárraga Vidaurreta y como parte de la National Broadcasting Corporation (NBC), división radiofónica de la corporación RCA. Así, la XEW, más otras once emisoras inauguradas en el territorio mexicano, formaron la Cadena XEW-NBC. (4)

En 1938, otra cadena norteamericana, la Columbia Broadcasting System (CBS) también inicia sus actividades radiofónicas en México a través de la Cadena XEQ-CBS, cuya primera estación se instala en la capital con esas mismas siglas, XEQ, con la participación de los señores Azcárraga, Enrique Contell y Emilio Ballí. Entre 1939 y 1941, se le suman a esta emisora otras ocho estaciones más, distribuidas en la provincia del país.

Pero volvamos a la que por dos décadas seguidas fue la XEW-NBC, inaugurada por Emilio Azcárraga Vidaurreta y el entonces ministro de Educación, Aarón Sáenz, el día 18 de septiembre de 1930, a las 8 de la noche, en sus primeros estudios de la Avenida 16 de Septiembre, número 9, arriba del Cine Olimpia. Los enormes reflectores colocados frente al cine anunciaban el gran evento. En el primer piso se dio una opípara cena.

Desde aquellos días, el mismo gran empresario justificaba la elección de las siglas XEW, de reconocida procedencia extranjera, como una trampa o un truco para que se pensara en el exterior que se trataba de una estación norteamericana. Ésta tendría una potencia de 5 mil watts de modulación efectiva, luego 50 mil hasta octubre de 1932, cuando mudó sus instalaciones a la calle de Ayuntamiento números 52 y 54, donde aumentó su potencia a 100,000 watts, y antes de 1940, cuando la duplicó con su antena de media onda.

Pero aquel 18 de septiembre de 1930, después de las transmisiones de prueba, iniciadas desde el 7 del mismo mes y que incluyeron el *Grito de Independencia* del día 15, lanzado por el presidente Pascual Ortiz Rubio, la radiodifusora se inauguraba oficialmente. Era emocionante ver ese *Estudio W* con objetos de líneas *art-déco*, y decorado en un estilo colonial californiano por la señora Emilia Vidaurreta, madre de don Emilio. Un estudio con sus micrófonos cuadrados a imitación de las cámaras fotográficas de aquellos días, sus pesados cortinajes y su gruesa alfombra. Su sofá tan voluminoso y confortable, su infaltable piano y... ¡un mundo de flores!

Al evento de inauguración asistieron más de mil quinientos invitados. Ahí se reunieron los grandes personajes de la sociedad, de la política y, entre la gente del espectáculo, se podía reconocer a los artistas más famosos de la época, como los que actuaron en ese día memorable: Mimí Derba, Lupe Rivas Cacho, Laura Marín, *El Panzón Soto*, los dos Cuates Castilla, Miguel Lerdo de Tejada, Juan Arvizu, Josefina La Chacha Aguilar, Alfonso Ortiz Tirado y... ¡tantos otros!

Al anunciador de la radio de entonces se le llamaba *vociferador* o *perifoneador*. Posteriormente, se le llamó *locutor*, palabra propuesta por el escritor argentino Carlos María Ocantes y aceptada por la Academia Española. El primer *perifoneador* en la W fue Leopoldo de Samaniego, seguido por Ricardo *El Vate López Méndez*, Pedro de Lille, Alonso Sordo Noriega, Nicolás de la Rosa, Pepe Laviada, Manuel Bernal y otros.

Amalita Gómez Zepeda escribió el primer programa y, desde entonces, el gerente de la estación fue el caballero Othón M. Vélez, seguido, muchos años después, por su hijo, del mismo nombre. La Orquesta Típica de la Policía, dirigida por Miguel Lerdo de Tejada, inició la primera transmisión con la *Marcha de la Alegría* y... la alegría del gran festejo continuó y se prolongó hasta las primeras horas de la madrugada.

A principios de la década siguiente, en 1941, don Emilio Azcárraga fundó, junto con Serna Martínez, Radio Programas de México, cadena que para 1945 ya poseía 38 estaciones latinoamericanas afiliadas en once países distintos. Además, construyó los cines Alameda, Bucareli, creó la Cadena de Oro y el Circuito Aliado de Independientes, ambos integrados por los cines Acapulco, Álamos, Apolo, Arcadia, Atlas, Bahía, Bravo, Briceño, Bucareli, Cervantes, Estadio, Gran Vía, Hipódromo, Lux, Majestic, Marina, Morelos, Mundial, Olimpia, Palacio Chino, Prado, Princesa, Politeama, Popotla, Ritz, Tacubaya, Venus y Villa.

En 1945, don Emilio se asoció con la productora RKO de los Estados Unidos, la misma que distribuía las películas de Walt Disney y que entonces requería de socios mexicanos, para construir los estudios cinematográficos Churubusco, que serían *los más grandes de Latinoamérica*. (5) En los primeros años de la siguiente década, el edificio pensado y construido originalmente para servir de sede al complejo de radiodifusoras, que se llamaría *Radiópolis*, se convirtió en *Televicentro*, para albergar a las tres estaciones o canales de televisión existentes entonces en el país: XHTV Canal 4, XEW Canal 2 y XHGC Canal 5, cuya unión formaría la empresa Telesistema Mexicano, S. A.

De los Churubusco y de la televisión hablaremos más adelante, en esta misma lectura. Por lo pronto, diremos que, en ese tiempo, el dinámico don Emilio, junto con el general Almazán, también promovía los hoteles Las Hamacas, El Papagayo y El Balboa, todos en Acapulco, Guerrero.

Desde un principio, los programas de la W fueron de quince minutos o de media hora e incluían un cuarenta por ciento de música vernácula. No se pueden dejar de mencionar *La hora azul del Flaco de oro*, Agustín Lara, ni el Centenario de oro, o sea, la moneda que don Emilio le obsequiaba al *músico-poeta* por cada nueva composición que este último estrenara en su programa. En 1931, Lara compuso la canción tema de la película *Santa*, que sería considerada como el primer filme mexicano sonoro. En éste, la voz del actor Carlos Orellana fue doblada por un cantante, en la escena donde él interpretaba la composición de Lara.

En esa década, como lo recordaremos enseguida, independientemente de las películas dobladas al castellano que nos llegaban del extranjero, en el cine mexicano se destacaron, entre otros, los doblajes de voz y las reposiciones de diálogos de dos grandes actores: don Joaquín Busquets Coss y su hijo Narciso Busquets, quienes también laboraban en la XEW. Porque, en esa radioemisora, aparte de los acostumbrados programas musicales, existían otros de varios tipos, como los de noticias, los deportivos, los de entrevistas, los de concursos, rifas y premios, los infantiles, los programas cómicos y las radionovelas, surgidas de las grandes novelas literarias, un género que, desde 1931, Aurora Walker y Julio Taboada habían iniciado en la XEW. (6)

Este gustado producto, se conocerá en los Estados Unidos como *soap-opera*, una combinación de palabras en inglés que intenta definir la radionovela como una simple dramatización para vender jabones.

Como pasó con las primitivas sonorizaciones del cine, los programas de la radio, en un principio y durante más de dos décadas, fueron hechos y transmitidos en vivo, igual que las primeras emisiones de la televisión.

La diferencia con los actuales programas grabados, sólo puede apreciarla en su totalidad quien haya vivido alguna angustiante experiencia de este tipo o parecida, como es la de actuar en el *debut*, o sea, en la primera función pública, de una obra de teatro.

Guillermo Portillo Acosta

Por otro lado, es muy difícil y arriesgado decir que, entre tantas voces maravillosas y únicas de la XEW, se destacaba una, aún mejor: la de don Guillermo Portillo Acosta (1918-2004), un gran actor, que también era cantante y declamador y que, a mediados de los años treinta, ya había mostrado su magnífica voz de barítono, cantando en la XEFO.

En 1938, se presentó en la recién inaugurada XEQ de los señores Azcárraga, Enrique Contell y Emilio Ballí. El gerente Contell, después de escuchar su espléndida voz en una grabadora de alambre, lo aceptó y Portillo Acosta obtuvo así su primer papel estelar como el rey Shariar en *Sherezada*, actuando al lado de Blanca Estela Pavón. Seis años después, juntos doblarían las voces estelares en una famosa película norteamericana.

A partir de 1939, lo contrató la XEW para hacer radionovelas. Dos de esas series, iniciadas a mediados de los años cuarenta, se transmitieron durante más de 10 años y en ellas actuó también el autor de este libro, con Anita Blanch y Luis Manuel Pelayo, en la primera, llamada *Los Pérez García*, escrita por Margarita de Silva. La segunda fue *Peter Pérez, el genial detective mental de Peralvillo*, donde, junto a don Guillermo, Salvador Nájar actuaba la voz de Peter Pérez, niño.

Fue una exitosa transmisión que se terminó por la muerte de su autor, Pepe Martínez de la Vega. En la XEW, el amable y gentil Chato Portillo, participó en muchos programas extraordinarios, como *Debate poético*, *Descúbralo usted*, *Leyendas de México*, *La casa de huéspedes*, *La policía siempre vigila* y otros más, escritos por el infatigable y estimado Ciudadano Martínez. (7)



El *Bachiller* Álvaro Gálvez y Fuentes entrevistando al niño Nájar, antes de que éste iniciara su canto con el conjunto de mariachis que también vemos en la foto, en un programa a control remoto desde la tradicional Plaza Garibaldi, que se transmitía por la XEW, en 1953.

En 1944, el honesto y caballeroso *Chato* Portillo fue contratado por la Metro Goldwyn Mayer para hacer doblaje de películas al español, en Estados Unidos, iniciando con un papel estelar en *La luz que agoniza* (*Gas Light*, 1944), al lado de su compañera en el programa *Sherezada* (1938), Blanca Estela Pavón.

A su regreso a México, dobló la voz de Clayton Moore, representando al clásico *Llanero Solitario* (1952-1957) y a Bela Lugosi, como el *Conde Drácula* (1931). También dobló la voz de actores mexicanos e ingleses -como la de Patrick McNee en *Los vengadores* (1961-1969)- y las de otros actores norteamericanos, en una labor artística que duró más de seis décadas.

Durante sus últimos años de vida, don Guillermo Portillo Acosta, con su voz extraordinaria y sus bellos matices, fue el encargado de leer los pasajes bíblicos en la misa dominical de la iglesia *La Medalla Milagrosa*, en la calle Ixcateopan esquina con Matías Romero, muy cercana a su casa. Falleció a los 86 años de edad, el 16 de abril del 2004, por una insuficiencia respiratoria. Sus restos ahora reposan en el panteón Mausoleos del Ángel.



*Un cariñoso recuerdo de
mi programa*

Don Guillermo (El Chato) Portillo Acosta en una de las fotografías que él obsequiaba a su público en los años cincuenta como “un cariñoso recuerdo” de alguno de sus muchos y famosos programas radiofónicos de aquellos días.



Salvador Carrasco, Omar Jaso, Alberto Gavira y Guillermo Portillo Acosta, en uno de los primeros programas cómicos de la televisión en México: *Peter Pérez, el genial detective mental de Peralvillo*.

Desde el quinto piso de su viejo edificio, la XEQ transmitía lo mejor de sus programas de concurso, como el del *Cochinito*, el *Risámetro* y *Cotíce su talento*; o programas dramatizados que, para la década de 1950, serían tan impactantes como aquel *Cárcel de mujeres* o como el titulado *Suspenso Colgate*.

O igual que ese otro cuyo nombre e historia tenían que ver con el personaje central llamado *Stéfan Miklos*, monarca estelar actuado por un actor-locutor de voz magnífica, Gonzalo Soto, mientras que su hijo, el príncipe, era interpretado por Salvador Nájar.

Al igual que en la XEW, en la XEQ también se tenía un estudio exclusivo para los programas de la firma productora Colgate Palmolive de México, conocida familiarmente como Pal-Mex, una empresa de élite radiofónica.

La XEQ y la XEW compartían gran parte de su personal y estudios. Por eso, era algo muy común vernos a los actores y locutores de las radionovelas correr de una estación a la otra, atravesando el pequeño y pintoresco *Barrio Chino* de la calle de Dolores, para recorrer las escasas cinco o seis calles que separaban a ambas radiodifusoras.

Igualmente era común que, desde los estudios de la emisora más importante de aquel momento, la XEW, se llegaran a transmitir importantes programas para la frecuencia de la XEQ.

Luis Enrique Pérez Cervantes



Uno de esos programas para la XEQ, fue de los más conocidos y se considera de los clásicos. Su título, ya antes mencionado era, *La policía siempre vigila*, del inolvidable Comandante don Luis Enrique Pérez Cervantes, quien fue hijo de una doctora en medicina. Nacido y criado en Morelia, Michoacán. Un brillante *nicolaita*, o sea, un alumno del Colegio de San Nicolás, institución educativa e histórica que cuenta con una biblioteca donada por Melchor Ocampo. (8)

Ese Colegio fue clausurado por el Gobierno Virreinal, por haber sido *nicolaitas* Hidalgo, Morelos, López Rayón, José María Chico, Mariano Balleza, José Sixto Verdugo, Sotero Castañeda, y otros próceres que lucharon por nuestra Independencia. El 17 de enero de 1847, le correspondió a Ocampo, ya entonces Gobernador de Michoacán, decretar su apertura, aunque fue nuevamente clausurado de 1863 a 1867, cuando la Intervención Francesa.

El ampliamente conocido Comandante Pérez Cervantes tuvo una vida llena de aventuras, que se iniciaron con su huida de la casa materna, incorporándose a un circo. Entre otras muchas peripecias, participó en la revolución, desde los 12 años, al lado de los leales de Carranza y, a través de la revolución, ingresó en el ejército académico regular. Se inició como cadete del Heroico Colegio Militar y sus ascensos lo llevaron a obtener el alto grado de coronel.

Tiempo después, su colaboración fue solicitada por la Presidencia de la República para escribir algunos informes oficiales de esa dependencia gubernamental y para desarrollar ciertos proyectos especiales que llegaron a incluir la comandancia de la policía y el mejoramiento de la imagen de esa corporación mediante varias medidas.

Entre estas medidas se encontraba la creación de lo que llegaría a ser el famoso programa policíaco de la radio, que aquí nos ocupa. Por cierto que una de las características exclusivas de aquel original programa de iniciativa cien por ciento oficial, era que cubría los pagos de los participantes y el cuadro de actores, con nombramientos, grados, ascensos y quincenas cobradas directamente en las mismas cajas de pago de todos los integrantes de la policía capitalina.



La XEW en las calles de Ayuntamiento, zona Centro del D. F.

Debido a que esa forma de pago tan particular excluía a los menores de edad, el autor de estas líneas jamás pudo cobrar por sus participaciones como actor infantil, aunque siempre se le mantuvo la promesa de que al llegar a la mayoría de edad, ingresaría a la nómina de la policía ya como un oficial de alto rango.

Por fortuna, las gentilezas, amistad y apoyo moral, que en forma limpia y espontánea recibimos de ese tan enérgico como tierno y paternal ser humano, que fue para nosotros don Luis Enrique, de verdad pagaron con creces los esfuerzos histriónicos que, aparte, ya nos habían producido el gusto y la satisfacción que dejan los juegos infantiles divertidos.

Eso sin mencionar el orgullo también infantil de que nuestros vecinos, de vez en cuando, nos vieran salir y llegar a casa en vehículos oficiales, con chofer y escolta uniformados.

En fin que, ante el éxito de ese primer programa para la XEQ, surgió el segundo, con una producción totalmente regular. Se titulaba *El que la hace, la paga*. Éste fue realizado ya directamente para la XEW y gozó de la misma fama que el de *La policía siempre vigila*.

Muchos años después, el entonces todavía famoso Comandante Pérez Cervantes, tuvo que sufrir los constantes cambios que requerían las muy variadas y nada gratas misiones policíacas que le fueron ordenadas, tal vez con la mala fe y envidia de uno de sus superiores, que le manifestaba muy poco afecto, según nos lo narró doña Gloria Rocha, su viuda. *No sería raro*, nos dijo, *que las grandes molestias y depresiones sufridas ante esa prolongada situación hayan colaborado al derrumbamiento físico total que le provocó aquél fatal aneurisma.* (9)

Afortunadamente, la inmensa generosidad y la reconocida labor radiofónica y profesional del entrañable Comandante Pérez Cervantes fueron realizadas con el alma, de ahí su natural inmortalidad.



La señora Gloria Rocha nos narró la vida del Comandante Pérez Cervantes.



En la primera fotografía: Salvador Nájar (con claros vestigios de los efusivos abrazos recibidos ese día de fiesta) y el siempre impecable Comandante Pérez Cervantes, en el aniversario de la XEW (1953). El Comandante fue el creador y el narrador de dos de los programas policiacos más famosos de la radio en México: *La policía siempre vigila* y *El que la hace, la paga*. En la segunda fotografía: Un estudio de la radiodifusora XEW, en 1954. Con el elenco del programa *Aventura*, el cual tenía un inicio muy conocido: *¡Cuidado, Carlos, cuidado!... ¡Dispare, Margót, Dispare!* (y se oían dos disparos y un quejido).

Argumentalmente, *Carlos Lacroix (Lacruá)* era hermano de *Ricardo Lacroix*, el personaje con el que se inició la serie y que fue interpretado por Arturo de Córdova. En el orden acostumbrado: Luis Enrique Pérez Cervantes, Mario de la Piedra, Tomás Perrín (*Carlos Lacroix*), Velia Vega –Velia Antonia García Lozano Vega– (*Margót*), Leonel Vial, Lucila de Córdoba, Antonio González, Rodolfo Navarrete, Salvador Nájar y otro actor del cuadro.



En esta tercera fotografía, observamos a Arturo de Córdova, dando vida sonora a *Ricardo Lacroix*, el primer personaje del gustado programa *Aventura*, con Velia Vega, interpretando a *Margót*. Carlota Solares (izq.) y Lucila de Córdoba (centro) forman parte del elenco que vemos aquí.

Algunos locutores, técnicos y actores importantes de la época

Algunos personajes centrales de la XEW de esa época, fueron: el locutor don Pedro de Lille, quien junto con Felipe Bermejo, sería el creador del famoso *Corrido de Chihuahua*. Y también fue él quien pescó el enorme pez vela que, disecado, se mostraba junto a un reloj Haste, en la pared exterior de la cabina de locutores de la XEW.

Seguimos con Guillermo Núñez Keith, Carlos Pickering, Carlos Albert, Joaquín Grajales, Dante Aguilar, Humberto G. Tamayo, Manuel Bernal (*El Tío Polito*), Luis Cáceres. Asimismo, Luis M. Farías, Germán *El Conejo* Figaredo, Nono Arsu, Raúl Leonel de Cervantes, Jorge Marrón (el *Doctor. I. Q.*), Paco Malgesto, Pepe Ruiz Vélez, Pedro Ferriz, El *Bachiller* Álvaro Gálvez y Fuentes, Ramiro Gamboa, Guillermo Vela y Arturo de Córdoba, quien, con el nombre de Arturo García también había sido locutor de la XEW. (10) La misma estación en la que Lola Beltrán fue secretaria, antes de convertirse en *La reina de la canción ranchera*.

Asimismo, Edmundo García, Gonzalo Castellot, Eduardo Charpenel, Jorge Manrique, Daniel Pérez Alcaraz, Jacobo Zabludovsky Kraveski, Francisco Javier Camargo, Jorge Labardini y León Michel. Ignacio Martínez Carpintero, Luis Ignacio Santibáñez, Juan Calderón “El Gallo”, Enrique *El Perro* Bermúdez, Alonso Sordo Noriega...



En esta gráfica, tomada en la Asociación Nacional de Locutores, vemos a varios de ellos. Por ejemplo, en la primera línea reconocemos a Sergio Bourregard, a Pedro Ferriz, a Raúl Leonel de Cervantes y a Rubén Zepeda Novelo. Entre las locutoras, vemos a María Eugenia Guzmán en el centro, con vestido negro.



Un empleado en la puerta de la XEW (1960). Alicia (Licha) Velázquez, en 1958. Y don José Guadalupe Gil del Valle (*Lupito*).

En el aspecto técnico, en la W estaban, entre otros, la famosa y eficiente Alicia (*Licha*) Velázquez –operadora, efectista y editora de programas-, N. Bolio, Pepe Guzmán, Gonzalo y Jorge Gavira (efectos físicos), Vicente (*Chente*) Morales (musicalizador), Juan y Jesús Moreno (operadores), Alberto Nolla Reyes, (el inventor del apuntador electrónico para la televisión)... Cabe destacar a un empleado muy especial que trataba con el público y que fue muy querido por todo el mundo, el tolerante y estimado *Lupito*: don José Guadalupe Gil del Valle.

Entre los nombres de algunas otras figuras de las radionovelas, recordamos a Rubén Rubio, Héctor González de la Barrera, Luis de Llano Palmer, Mario de la Piedra, Raúl del Campo Jr. (con él realizamos muchos programas estelares para la radio, con títulos como *Apague la luz y escuche*, actuando mano a mano con Arturo de Córdoba, o nuestra actuación tan festejada en *Marcelino, pan y vino*, con don Guillermo Portillo Acosta como la voz del Crucificado).

Carlos Chacón, Estela Calderón, Dagoberto de Cervantes, Magdalena Ruvalcaba, Emma Thelmo, Rita Rey, Milagros del Real, Mery Barquín, Maruja Sen, Queta de Acuña, Lucila de Córdoba, Carlota Solares, Genoveva Pérez, Lupita Barragán, Rosaura Hernández, Velia Vigar, Silvia Rey, Nelly Salvar, y los hermanos Rosario, Dolores y Antonio Muñoz Ledo.

También Abraham Galán, Antonio González, Luciano Hernández de la Vega, Juan Domingo Méndez, Enrique Couto, Rodolfo Navarrete, Guillermo Romo, Humberto Valdepeña, Luis Badillo, Ciro Calderón, Ernesto Finance, Pedro de Aguillón, Alejandro Ciangherotti, Carlos Baena, Nicolás Rodríguez, Isidro Paredes, Alberto Gavira, Eduardo Contreras, Francisco Larrué....

Y los niños actores de entonces, Caritina González, Teresita Escobar, Malú Couto, Rosita Loperena, Cuqui Martín Pedrero, Víctor Manuel Aguilar, Héctor González (Víctor Fox), Santiago Gil, Abraham Táfelov, Jaime Titiewski, Jaime Calpe, Isidro Olace, Nicky Tavares, Miguel Ángel Herros y quien esto escribe.



Isidro Olace

En esos tiempos se actuaban los programas inmediatos posteriores a *La vida apasionada de Anita de Montemar -Ave sin nido-*, con Emma Thelmo, y *Martín Corona*, el inolvidable personaje de Pedro Infante. Ahora eran: *Aventura* y el mencionado *Apague la luz y escuche*, ambos iniciados por Arturo de Córdova y luego continuados con Tomás Perrín y con Marga López, respectivamente.

El llano en llamas, con Rubén Rubio como productor; *La Ilusión viaja en tranvía*; *Los Pérez García*, con Anita Blanch, Guillermo Portillo Acosta y Luis Manuel Pelayo (1922-1989); *La Doctora Corazón*, interpretada por Gloria Iturbe; *Corona de Lágrimas*, con doña Prudencia Griffel y Roberto Cañedo; *El monje loco* y *La Sombra*, con Salvador Carrasco...

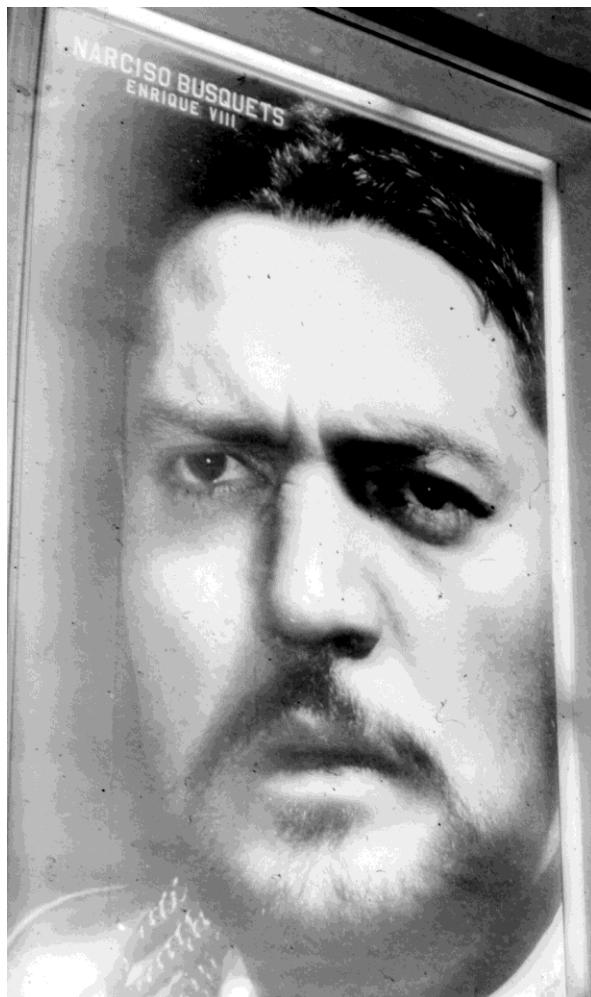
Todos ellos son sólo una parte de los programas y de los elementos más importantes de las dos radioemisoras. Las voces de muchos de los actores antes mencionados, llegaron a ser las principales y más reconocidas universalmente por todo el público de habla hispana.

Y se debió a que el género de las radionovelas tuvo una larga y muy importante época dorada entre los radioescuchas y a que la XEW fue también de suma utilidad en la selección de los actores y de los técnicos para el doblaje de voz en películas y series nacionales e internacionales.



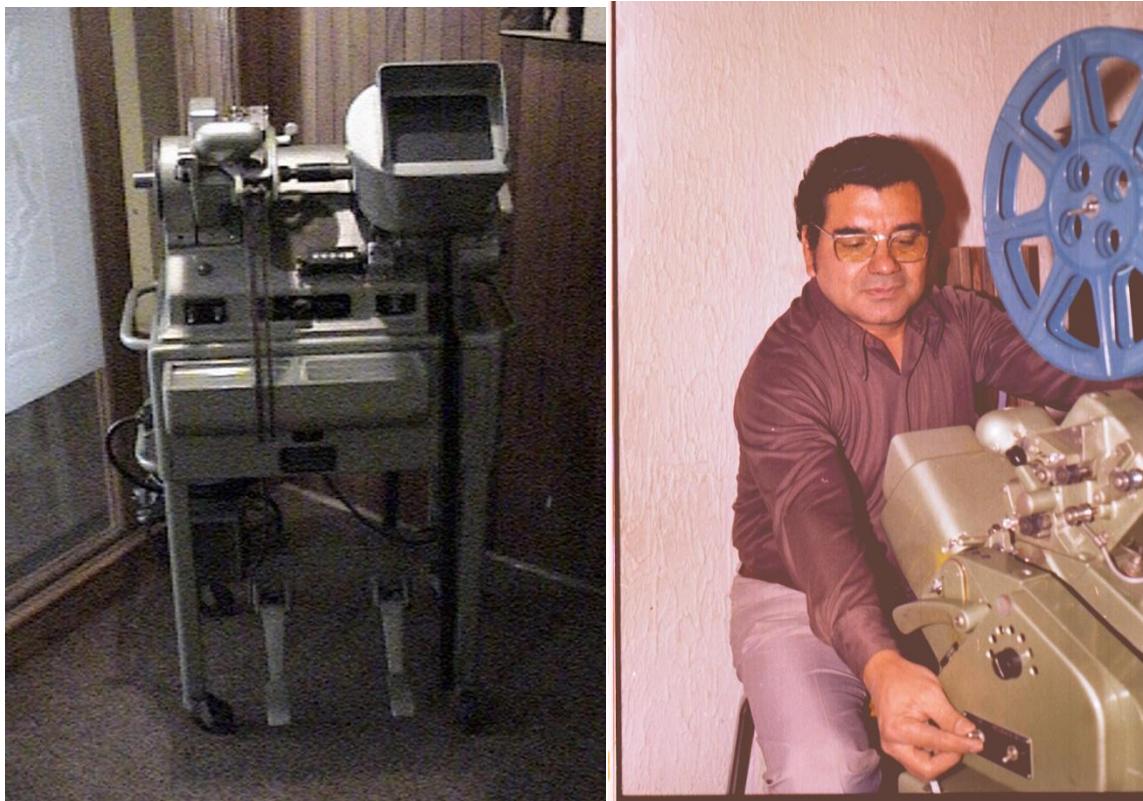
Emma Thelmo (*Anita*, el personaje estelar en: *La vida apasionada de Anita de Montemar -Ave sin nido-*). Con ella, don Luciano Hernández de la Vega. Le sigue la fotografía de otro clásico de la radio: Arturo Ernesto Manrique Elizondo, el *Panzón Panseco* (1910-1971)

Narciso Busquets



Como adelantamos antes, otra figura también importantísima de la radio y del histórico filme, *Santa*, lo fue el señor Joaquín Busquets Coss (1875-1942), escritor, productor, narrador y, sobre todo, un gran actor de los principios del cine hablado y de la radio. Don Joaquín trabajó en la radioemisora XEW y en muchas películas de los años treinta, empezando por la mencionada *Santa*, que inauguraría nuestro cine sonoro y que continuaría el antiguo arte de *vocear*, del *cine parlante*, aquella vieja técnica que, con el sonido, se convirtió en el doblaje de la voz.

Este fue uno de los tres grandes acontecimientos cinematográficos que coincidieron simbólicamente en el año. Los dos restantes, fueron los siguientes: casi dos meses antes del inicio del rodaje de *Santa*, el 8 de septiembre de 1931, nació en Orizaba, Veracruz, el hijo del señor Busquets, un niño al que decidieron ponerle por nombre Narciso; un precioso y robusto bebé que, coincidentemente, había visto la luz primera en el mismo año en el que también nacía una gran herramienta para la industria fílmica, la *moviola*.



La *moviola*, ésta es una máquina de engranajes inventada en 1931, que se usaba para ver películas y escuchar bandas sonoras, para así editar o ajustar el sonido y/o la imagen. Una de sus muchas ventajas es que tiene diferentes velocidades, inclusive cuadro por cuadro y reversa, mediante un control de pedales, para que los editores pudieran tener las manos libres para marcar los cortes, efectos ópticos y sonido. Vemos al señor Jorge Espejel usando todavía su moviola en 1982.

Al año siguiente, cuando el amoroso padre de Narciso lo llevó a presentar en los foros donde él estaba filmando *Águilas frente al sol*, (1932) del mismo director de *Santa*, el hombre que fue considerado como el primer *Latin lover* de Hollywood. La actriz principal de la película, Hilda Moreno, se prendó de aquella hermosa criatura. Tanto así, que convenció al director Antonio Moreno para que permitiera que se rodara toda una secuencia añadida, con el niño Narciso en sus brazos.

Ya siendo adulto, Narciso Busquets (1931-1988), un excelente actor de cine, teatro y radio, así como el director y el actor-técnico más completo de la especialidad de doblaje de voz, nos comentaba que respetó mucho a su genial antecesor, al que recordaba como un padre amoroso, inteligente y bondadoso, añorando también la delicadeza con la que fue tratado por su progenitor. Añadía que él siempre acompañó a don Joaquín, y que lo vio hacer trabajos de *reposición de diálogos* para sus películas, antes de que don Joaquín quedara ciego y de que Narciso le sirviera de ojos y de guía, a la vez que de discreto *apuntador*, leyéndole al oído, uno por uno, los diálogos en sus programas de radio.

Por lo anterior, se sabe que don Joaquín ya hacía las reposiciones de sus diálogos, aun antes de que el propio Narciso tuviera que realizar ese mismo trabajo de *doblarse a sí mismo* en las películas en que actuaba desde que tenía seis años, empezando por *La gran cruz*, en 1937, y por *Una luz en mi camino*, de 1938, esta última al lado de su padre, quien escribió el guión y produjo el filme.

En esos años la producción de una película costaba en promedio entre veinte y treinta mil pesos. Los estelares ganaban entre quinientos y mil pesos y el director percibía unos mil quinientos pesos por su tarea. (11)



Una luz en mi camino, 1938, Narciso Busquets con su padre don Joaquín, quien escribió el guión y produjo el film.

Algunas décadas después de sus primeros filmes, Narciso Busquets le prestaría su extraordinaria voz a varios actores cinematográficos muy importantes e internacionales, entre los que se contaron Emilio Indio Fernández, Orson Welles y Toshiro Mifune (*Ánimas Trujano*, 1962).

En 1979, incursionó como director de cine en la película *Sin fortuna*; además, obtuvo muchos reconocimientos, como el que le otorgó la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, en 1988, por su actuación en *Todos eran mis hijos*. Además, en el teatro Xola, representó las obras *Enrique VIII* y *Moby Dick*, en el primer lustro de 1960, después de haber interpretado otros roles centrales en obras como *Panorama desde el puente*, *Trampa para un hombre solo*, *La Orestiada* (1962), y otras. Uno más de sus grandes éxitos dramáticos fue la escenificación de otro monólogo, *El Gorila* (1968), dirigido por Alejandro Jodorowski.

Esta lista tan reducida de sus labores escénicas está hecha con la intención de mencionar únicamente algunas de sus más importantes y memorables actuaciones teatrales. Nos quedan aún por revisar los miles de doblajes de voz que él realizó, los programas de televisión en los que participó, su incomparable carrera radiofónica y su inmensa filmografía como pionero del cine sonoro.

Al narrar la historia de Narciso Busquets, se está narrando una parte importante de las historias de la cinematografía, de la radio, del teatro y del doblaje de voz en nuestro país.

Hay que rendirle honor a nuestros admirables antecesores de profesión, ya que sería un crimen cultural el permitir que los personajes destacados en nuestro mundo artístico – muchos de los cuales se mencionan aquí- recibieran, como pago cruel a su preparación, esfuerzos y virtudes, la ignominiosa ingratitud de nuestro olvido, un baldón que es más propio del egoísmo y de la ignorancia.



En el teatro Xola, representó las obras *Enrique VIII* y *Moby Dick*, en el primer lustro de 1960.



El inolvidable Narciso Busquets, dirigiendo un doblaje en Cinsa (Cinematográfica Interamericana, S. A.), en 1986, dos años antes de su fallecimiento, ocurrido el 14 de diciembre de 1988.

Pedro de Aguillón García



Aquí tenemos, otra vez, a todo un “¡Pilarón” (columna, gran pilar) del doblaje! -como él jocosamente acostumbraba decir en broma-, Don Pedro de Aguillón García, actor de cine, teatro y radio, dobló la voz de Frank Sinatra en la película *Leven anclas!* (*Anchors away!*, 1945), en 1946, en Nueva York.

Nació en 1915, en La Fama, Nuevo León, al Norte de México. Comenzó a trabajar como empleado de la radioemisora XEX de Monterrey, por 25 pesos al mes, en 1935. A los cuatro meses lo ascendieron a locutor con un sueldo de 30 pesos. Llegó a la ciudad de México en noviembre de 1942, para obtener su licencia de locutor; le dieron la número 384. Sabía declamar, cantar y tocar el piano y la guitarra. Trabajó como maestro de ceremonias en el famoso cabaret *Waikiki* y luego en el *Copacabana*. Laboró durante muchos años en la emisora XEW, en radionovelas y en programas cómicos, como *La casa de huéspedes de la Marquesa*, *Sonrisas Colgate* y otros más del conocido actor-escritor Panzón Panseco.

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), al Oso Hormiguero, de las caricaturas de *La pantera rosa* (1969), 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). Actuó también físicamente en más de setenta películas nacionales. En 1954, fue nominado para el Ariel de Plata al Mejor Papel de Cuadro Masculino, por la película *La isla de las mujeres* (1953) y, en 1957, recibió ese mismo premio Ariel, por el filme *El inocente* (1956), al lado de Pedro Infante y Silvia Pinal. Falleció el 5 de diciembre del 2002.

Nuestros compañeros del doblaje de voz no nos perdonarían el que no incluyéramos, aunque sea algunas, de las famosas narraciones y poesías que don Pedro de Aguillón García se encontraba al *chacharear* (buscar y comprar baratijas) en los mercados populares de Tepito, La Lagunilla y otros por el estilo.

Memorizaba sus hallazgos literarios y luego amenizaba con ellos nuestras alegres reuniones, aparte de interpretar las canciones del *Rey del Ruido*, un personaje exótico que visitaba la XEW por los años cincuenta. Un demente muy serio, vestido de traje y corbata, con un clavel rojo en la solapa de su chaqueta. Se autonombaba *El Rey del Ruido Universal* y componía canciones por las que pedía pagos estratosféricos. Se convirtió en amigo de don Pedro, porque nuestro travieso compañero le seguía la corriente, simulando una gran solemnidad y, con el piano de algún estudio de la emisora, acompañaba las canciones que le dictaba el muy solemne *Rey del Ruido*. Aquellas composiciones musicales, (?) de un costo que el *Rey* estimaba en trillones de dólares cada una, tenían títulos extraños, como, *La virgen güerota*, *Muerta p' al camposanto*, y, entre muchas más, *Los tigres de Bengala*. Una parte de cuya letra decía así:

“Tigres, tigres de Bengala.

Tigres, tigres de Bengala.

¡Lumbre... fuego!

¡Lumbre... fuego!

¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay!

¡Quítate, quítate, que ahí ye voy!

¡Quítate, quítate, que ahí te voy!”

El carácter, siempre pícaro y juguetón, de don Pedro, convertía en una broma hasta el título de respeto hacia los llamados *Pilares del Doblaje*, que él parodiaba diciéndole a cada uno de los compañeros, e incluso a sí mismo, que era, no un Pilar, sino un ¡pilarón del doblaje! En todas las fiestas y reuniones, la participación de nuestro querido Pedro era algo imprescindible. Algunas veces nos recitaba por el micrófono cosas como éstas: “*La palomita, es un animalito que no le hace daño a nadie. La palomita, es un animalito quieto, tranquilo que, si acaso, de vez en cuando, se sube encima de otra palomita... pero para ver el paisaje. Como aquel famoso cuadro que decía:*

“La paloma, es el pájaro de la paz.

La mujer, es la paz del pájaro.

El soltero, no deja el pájaro en paz.

El casado, no tiene paz en el pájaro.

La soltera, no conoce la paz.

Y, se supone, que tampoco al pájaro.

La viuda, no puede vivir en paz, sin el pájaro.

Pero, al final, el viejo, mantiene el pájaro en paz,

y la vieja, al fin, también vive en paz... ¡sin el pájaro!”

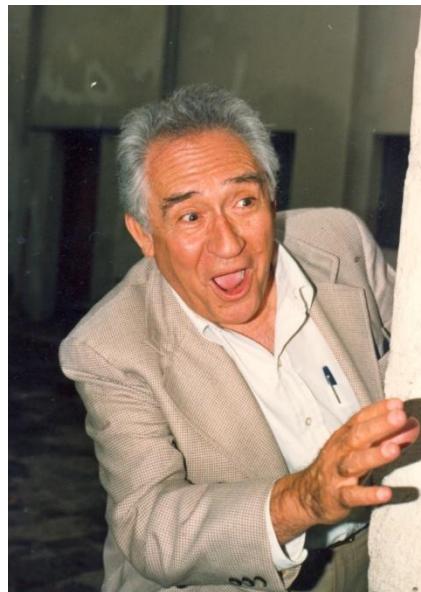
La más famosa y gustada de las *poesías* que acostumbraba recitar don Pedro en las reuniones, era la titulada: “*Cuando no te lo lavas, Magdalena*”, que don Pedro comenzaba con una introducción de él mismo y que decía así:

“María Magdalena, fue aquella muchachona que andaba por las calles de Jerusalén, y que estaba... ¡como Dios!... ¡Tenía un cuerpo!... taaaan... Bueno, ¿para qué decirlo?: ¡Estaba extraordinaria esa mujer! Le gustaba mucho la v... la vida, ¿no? Se metía con éste y con el otro... Una vez, un grupo de judíos ya la andaba matando a pedradas. Fue cuando Jesús les dijo: ‘el que esté libre de pecados, que arroje la primera piedra’... Y... ¡no, claro!, todo el mundo se detuvo y ya no dijo nada. Desde entonces, ella se sintió más protegida.

¡Ah, pero, resulta que, María Magdalena, también tenía tratos con los soldados y oficiales romanos que dominaban entonces esa parte del Oriente. Por eso, al verla, uno de los oficiales, le propuso un gran negocio, diciéndole: ¿Por qué no ponemos una casa bonita, para recibir a todos los mercaderes? Recibiremos allí a todos los que vienen de Babilonia, de Nínive, de Damasco que, seguramente, vendrán cansados. Los bañamos, los ponemos ‘al centavo’, que les bailen las muchachas, que bailen con ellos... en fin, que pasen la noche ‘a todo dar’. Que se estén dos o tres días y, así, ganaremos mucha ‘lana’ (dinero). Y se hizo todo el asunto. Compraron y pintaron muy bien una casa muy amplia y confortable, luego consiguieron a varias de las mujeres más hermosas del rumbo quienes, junto con María Magdalena, atendían a los ricos y generosos clientes.

Pero, había entre los sirvientes de aquella lujosa casa, un apuesto muchachito de unos veinte años, que estaba enamoradísimo de María Magdalena. Pero, ¡cómo no iba a estarlo, si era una mujer que al caminar derrochaba sexualidad! ¡Terrible! Con un solo paso que diera, ahí estaban los ojos de todo el mundo. Por eso mismo, aquel joven, le hizo este poema:

‘Cuando no te lo lavas, Magdalena,
y al natural lo toco y te lo veo,
me huele a ‘no me olvides’, a boleo,
a nenúfar, a azahar, a Verbena.
Me huele a mejorana, a hierbabuena.
Y en mi amoroso y loco devaneo,
mientras más te lo huelo, ¡hummm!,
más lo creo: que eres flor sedosa,
linda nena.
¡Ahh!, pero cuando te lo lavas, reina mía,
cuando te lo lavas, reina mía,
me huele a Liquidámbar, a rosa y a poesía.
Mas, saturado de su olor a cielo,
¡qué bien te huele, te digo, niña hermosa,
lavado y sin lavar...tu lindo pelo!’ ”



Con esto, los elementos jóvenes del doblaje de voz, se podrán explicar el porqué de nuestra sonrisa al recordar a don Pedro, el eterno ¡Pilarón del doblaje!

Los hermanos De la Riva y la radio en España (1922).

Es en España e igualmente con unos hermanos, donde encontramos el origen de una de las ramas importantes del doblaje de películas extranjeras al castellano. El apellido de esta otra dinastía se ha manifestado exitosamente en dos continentes: Europa y América. Es por eso que iniciaremos este segmento histórico presentando a la familia De la Riva-Tayán, un matrimonio formado por Emilio de la Riva y Juana Tayán (nacida en 1875), ambos españoles.

De ellos nacen cinco hijos, todos varones: Jorge, que vio la luz primera el 29 de diciembre de 1894, en Hasparren, B. Pirineos, Francia; Adolfo, nacido el 10 de septiembre de 1901, en Puertollano -Ciudad Real-, España; Carlos, quien llegó al mundo en 1905; Enrique, nacido en 1912; y Luis, nacido en 1915. Estos tres últimos, oriundos de la capital de España.



Aquí vemos a los tres jóvenes hermanos “sinhilistas”: Carlos, Adolfo y Jorge de la Riva Tayán, en 1922. (238)

De los cinco hermanos De la Riva Tayán, los tres primeros, Jorge, Adolfo y Carlos, fueron ingenieros de carrera en Madrid y de los primeros *sinhilistas*. Al correr el año de 1922 ya tenían respectivamente 28, 21 y 17 años. *Sinhilistas* se les llamaba en España a los afectos a la telefonía sin hilos. Era el nombre que se daba a los radioaficionados ibéricos de aquella época, en la que resultaba tan difícil conseguir materiales para hacerse sus aparatos de radio. Por ello, todo o casi todo, debía ser construido por el propio radioaficionado, y esa costumbre de hacerlo todo ellos mismos siguió a los hermanos De la Riva por el resto de sus vidas. Pero entonces, las reuniones de los *sinhilistas* eran casi clandestinas en todo el país, fue cuando en Madrid nació la inquietud de formar una organización que aglutinara a la mayoría de esos aficionados.

Esta idea entusiasmó a los hermanos De la Riva, que no pararon hasta lograr que, el domingo 1 de octubre de 1922, se fundara el Radio Club de España (RCE), en un solemne acto que tuvo lugar en la Escuela Industrial de Madrid, en la que ellos estudiaban y donde Jorge se recibió de Ingeniero Industrial en mayo de 1920 y Adolfo en junio de 1924. (12) El Radio Club tuvo como primeros directivos al ingeniero en Telecomunicación Rufino de Gea y a Fernando Castaño, tiempo después operador de las estaciones EAR-2 y EA4CK.

En la dirección técnica, quedaron electos Carlos y Adolfo de la Riva. Ellos, apoyados por Jorge, emitieron los primeros *radio-conciertos*, instalando un *altavoz* en los balcones de la sede social, para que todo aquel que pasase por la calle, oyera las transmisiones. También organizaban ciclos de conferencias y daban servicio de instalación de aparatos. Al mismo tiempo, Carlos y Adolfo escribían en la revista *Tele-Radio* (13) y, después, Carlos inventó un micrófono magnético conocido como *de palangana*, por su forma. Otro de sus muchos aciertos se dio cuando Adolfo y Carlos de la Riva corrigieron los defectos de un aparato receptor francés, regalado por un colega y que, después de la reparación, con toda claridad y ante el entusiasmo de los demás miembros del Radio-Club, pudo recibir la señal de la estación francesa instalada en la Torre Eiffel. Días después, Carlos y Adolfo pasarían a ser directores técnicos de la Sociedad de Radiotelefonía Española. (14)

Como vemos, a partir de 1922, los hermanos De la Riva fueron grandes impulsores madrileños de la telefonía sin hilos (T.S.H.), pues no sólo lograron la creación del Radio Club de España aquel mismo año, sino que, en 1923, para fomentar la venta de los aparatos receptores de radio que fabricaban y vendían en su taller, de la calle de Alcalá número 69, decidieron crear una estación transmisora propia en ese mismo taller-fábrica y emitieron desde ahí su señal. Aquella estación experimental llegó a ser famosa y conocida como Radio Ibérica. Se sabe que, en la Nochevieja de 1922, los inquietos *sinhilistas* de Madrid, tomaron las clásicas uvas sincronizándose con las doce campanadas que fueron escuchadas a través de *altavoces*. (15) ¡Todo un acontecimiento!

En octubre de 1923, Adolfo de la Riva consiguió obtener lo que tanto había deseado: su primera licencia de piloto aviador. (16) El 23 de abril de 1927, Adolfo se casó en Barcelona con una mujer alemana llamada Marianne Kayser Fischer, siete años menor que él. En ese mismo año, Adolfo y Carlos de la Riva, con el fin de ahorrarse el pago por las patentes de sonido extranjeras, inventaron y patentaron un sistema propio para la impresión de sonido. Le llamaron Rivatón, clara alusión a su apellido y al sonido. Ese nuevo sistema sonoro consistía en la unión mejorada de diferentes tecnologías extranjeras.

Con el sistema Rivatón se obtenía un sonido claro, sin distorsiones ni zumbidos o ruidos de fondo. Ahora ya se podía contar con un sistema exclusivo, particular y, además, español. (17) Eso fue tres años antes de sufrir una enorme desgracia familiar, ya que el 20 de agosto de 1930, falleció don Emilio de la Riva, padre de los cinco hermanos De la Riva Tayán. Desde antes de ese triste suceso, los hermanos De la Riva habían sido invitados a trasladarse a Barcelona para realizar un plan de Abelardo Trilla Balagué, empresario y director de espectáculos de cine, a la vez que ingeniero industrial y promotor de la radiodifusión española quien, junto con los De la Riva, había creado en Madrid, en 1923, Radio Ibérica y, un año después, en Barcelona, Radio Catalana que, posteriormente, pasaría a la capital con el nombre de Unión Radio.

Carlos de la Riva no pudo aceptar y se quedó en Madrid. Jorge y Adolfo decidieron arriesgarse y probar fortuna. Luego, entró en su apogeo el cine norteamericano en Europa, iniciando con la llegada de la Paramount a Joinville, cerca de París, en 1930. Fue cuando la Paramount contrató a un número importante de actores de diferentes nacionalidades, entre ellos a muchos españoles, para realizar las versiones *multilingües*. Una de ellas, por cierto, se dice que fue la primera película doblada al español (en Europa). Se realizó en los estudios Des Reservoirs, de Joinville, en 1932. La película, que fue dirigida por Marion Gering, se tituló *Devil on the deep* (1932) o, en español, *Entre la espada y la pared*. (18)

Sin saber que estaba próxima la llegada de la MGM a Barcelona (1933), los astutos empresarios ibéricos, encabezados por Abelardo Trilla, concibieron el ambicioso proyecto de abrir unos estudios cinematográficos en un lugar estratégico para el mercado europeo. Ese sitio era, ni más ni menos que, la mencionada Barcelona. Por sus siglas, los estudios se llamarían T.R.E.C.E. (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles, 1932).

En ellos, Adolfo ingresaría aportando, además de su participación en acciones, su sistema de sonido Rivatón, mientras que su hermano Jorge probaba suerte iniciando en esa ciudad una fábrica y taller electromecánicos, una empresa que luego le llegó a reportar 1,500 pesetas mensuales de aquel tiempo. Su razón social fue *Laboratorios y Talleres Electromagnéticos Rivatón*. El once de noviembre de 1931, la Junta de Palacios, Parques y Jardines del Ayuntamiento barcelonés, acuerda ceder el Palacio de la Metalurgia, de la Exposición Internacional de 1929, en Montjuic, a Abelardo Trilla para sus estudios de cine. En el mes de septiembre ya se habían realizado las pruebas del equipo de registro sonoro Rivatón.

Desde julio de 1932, esos fueron los primeros estudios estables, que funcionaron con diferentes nombres y personas hasta fines de 1956. En aquella época, la instalación de un lugar para el rodaje de películas sonoras con un sistema inventado y desarrollado por técnicos españoles era muy importante y necesario, entre otras razones, por la antes dicha de no tener que pagar los altos costos de las patentes extranjeras. (19)

El primer filme que realizaron allí llevó por título *El abogado tartamudo* (1932). Al principio, los estudios funcionaron más como estudios de montaje y de sonorización de películas extranjeras, eso incluía básicamente el doblaje. El sonido y los doblajes de voz se obtenían con el sistema antes mencionado, el ideado por los ingenieros De la Riva.

La dirección de esas primeras transferencias lingüísticas quedó a cargo del actor Félix de Pomés, siendo esos también los primeros doblajes de traducción realizados por una empresa española. La primera película que se dobló allí -y en todo el país- fue: *El amor y la suerte*. (20) Por su parte, el investigador Alejandro Ávila, asegura que la película *Rasputín pasa por ser la primera película doblada en España*.

En 1934, en los Estudios TRECE, ya se realizaba el noticiero EMA (España-México-Argentina) y los Estudios tenían entre sus clientes a la Fox, a la RKO, a la Warner, a la United Artists y a otras productoras norteamericanas de cine. En 1935, muere Abelardo Trilla Balagué. Su viuda, Margarita Díaz, asume la gerencia de los estudios.

Se inician los rodajes de películas sonoras, comenzando con *El secreto de Ana María* (S. Alberich, 1935) que fue el primer filme *sonoro* de los estudios. El director y compositor Pedro Puche pasa a ocuparse de la dirección de los doblajes. (21) En esos años, Adolfo de la Riva vivía en Balmes 156, en Barcelona, y percibía un ingreso aproximado de 60.000 pesetas anuales, como director de los estudios.

Los bienes de fortuna que poseía incluían los mismos Estudios Trilla-La Riva, y 250.000 pesetas en los bancos Comercial, Bilbao y National City Bank de Barcelona. Para entonces, el ingeniero De la Riva ya era un *hombre de mundo* que conocía varios países. Había estado dos años en Francia, un año en Holanda, tres meses en Inglaterra, dos meses en Alemania, un mes en Bélgica y tres meses en los Estados Unidos.

En 1936 se inicia la guerra civil y, durante ella, en el primer momento revolucionario, la CNT-FAI incauta temporalmente los estudios Trilla-La Riva, entre otros. Por ello, el 1 de octubre de 1936, Adolfo de la Riva entra a la guerra como voluntario y el 16 de noviembre de 1938 es llamado por el Ministerio de Defensa de su país para ingresar al cuerpo de la aviación militar. Allí sirvió en las unidades Grupo 28, Grupo 24 y Grupo P.D.V., bajo las órdenes del Capitán La Calle, del Comandante en jefe del Grupo 24 y del Comandante Valle. Por cierto que Adolfo fue felicitado por ser el promotor e iniciador de la instalación de la radiotelefonía en los aviones de España.

De la Riva ingresó a la guerra con el grado de capitán y no obtuvo ningún ascenso posterior. Tomó parte en la ofensiva del Ebro. Por fortuna, durante la guerra, ni él ni ninguno de sus familiares resultó físicamente dañado, pero el cálculo de sus pérdidas materiales personales fue de un millón de pesetas aproximadamente, tomando en cuenta el valor de la peseta antes del movimiento. Nunca residió en *terreno faciouso* ni sufrió detenciones o condenas. (22) A finales de enero de 1939, los republicanos españoles fueron derrotados y resultó inevitable el desplazamiento de refugiados con dirección a Francia.

En una de las Memorias de los Exiliados, Carlos Velo narraba así la difícil experiencia que vivieron, junto con los De la Riva, otros varios miles de personas, como refugiados españoles, en Francia:

“Te voy a contar –dijo Carlos Velo- la batalla de la mierda en los campos de concentración, al sur de Francia. Verás lo que (Lázaro) Cárdenas fue para nosotros. Pasamos un amanecer a territorio extranjero. Digamos que los de Franco nos venían pisando los talones, y eso significaba morirse en cualquier momento, y los cabrones franceses no abrían la frontera. Por fin la abrieron, y no por consideración a nosotros, sino por temor al escándalo internacional que hubiera provocado la matanza de muchos cientos de desarrapados. Desde esa hora hasta el último minuto del asilo, se empeñaron minuciosamente en darnos trato de bestias.

-Allez – y les cochons espagnoles!-

A patadas, a empellones, a culatazos, a mentadas de madre. Con furia y saña tales, con desprecio tal que uno decía ¡coño, lo inexplicable es que no nos ametrallen a todos de una vez!. Nos arrebañaron en una playa. ¡Un frío para joderse!. Y allí, como decís vosotros, cada quien para su santo. Primero a cuidarse de los propios españoles. Gente hambrienta, aterrorizada, con los nervios hechos trizas, liquidada toda esperanza, dispuesta a matarse por una frazada, por cosa que llevarse a la boca. La violencia todo lo penetraba.

Muchos no habían sido combatientes, o sea que muchos eran simpatizantes ideológicos, desde el pensamiento y el oficio enemigos de las hordas franquistas; o sea que muchos no eran hombres de pelea y eran los que más sufrían. Lo primero, juntarse cuatro o cinco, formar un grupo, para repartirse el trabajo, para protegerse mutuamente, para hablar, para hacer planes inútiles, inútiles porque allí no había más salida que el mar, y si no tienes ni una lancha de remos... La comida se acabó pronto. Algunas veces nos daban un poco de bazofia. Fiebres. Alucinaciones. Noches de insomnio cabal. Días de letargo. Al principio se esperaban con ansiedad las noticias. Noticias de la guerra y noticias de las respuestas a los llamados de auxilio a todo el mundo. Con los días se acentuaba la opresión, la tiranía de los soldados franceses, y crecía el desespero. Faltaban las fuerzas hasta para caminar. Llegamos a hervir agua de mar con arena, para chupar los granos de arena y sentir que algo resbalaba por el gañote. Las covachas eran de un metro de altura; se hacían de trapos, cartón, algo de madera que se conseguía, piedras, lodo.

En dos o tres metros cuadrados vivíamos seis, diez, doce personas. ¿Vivíamos? Roncábamos, nos pedorreábamos vacíos, llorábamos. ¡Cornetas! ¡Honores a la bandera de Francia! Salíamos como orugas o fantasmas de las barracas, y métele a estar firmes, a saludar a la bandera, a escuchar La Marsellesa y a oír las advertencias y amenazas de los jefes del campo. Un día empezó a soplar un viento huracanado. ¡A las barracas! ¡Ahogaba la arena! Y en las barracas se hizo un calor de infierno. De repente una pestilencia insoportable nos echaba fuera. A la arena, a la arena porque allá adentro nos ibamos a asfixiar. El cielo todo estaba lleno de papeles que revoloteaban. Caían dondequiera los papeles. La pestilencia taladraba las narices. ¡Era nuestro culo! ¿Entiendes? Íbamos a zurrar a un lugar apartado y extenso, entre peñas. Y dejábamos allí los pedazos de papel. ¿Entiendes? Y el viento los había levantado y nos los devolvía.

Llevábamos semanas y semanas esperando noticias por los llamados de auxilio, respuestas a la situación desesperada, y ahora llegaban, ciertamente, venían por el camino del cielo, eran nuestra propia mierda reseca, ése era nuestro futuro. ¿Entiendes? Así estábamos. Volvimos a las covachas. Había que ver la cantidad de gente que ya pensaba en el suicidio. Días después de la batalla de la mierda dormitábamos; que era estado permanente, forma de vida natural: dormitar, esperar sin esperar nada de nada. Y oímos de pronto un magnavoz. Algo estaba diciendo un magnavoz. Era la tarde. Serían las seis de la tarde. Casi oscurecía. Salimos poco a poco. Y allí estaban, en el centro del campo; Fernando Gamboa y su mujer Susana, Fernando hablaba por el magnavoz. ¿Y sabes qué estaba diciendo? Estaba diciendo: `¡Republicanos españoles: Lázaro Cárdenas, presidente de México, en nombre de su gobierno y de todos los mexicanos, les anuncia: México está abierto para ustedes; es su casa, será su nueva patria. México abre los brazos para los hombres de la República Española...! Y hablaba de un barco que llegaría de un momento a otro, como llegó, y de libertad, de pan, de respeto, de futuro como cosa cierta, segura, ya en la mano.' (23)

Adolfo y Jorge de la Riva estaban en esa situación y país, junto con muchos otros de los exiliados de esa misma época que después se reunieron en la capital de México. Entre ellos el escritor de la cita anterior, el biólogo y cineasta Carlos Velo Cobelas (1909-1988), quien, en 1940, fungió como Secretario General del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE). Velo huyó de Marruecos y, saliendo por Francia, como los hermanos De la Riva, se estableció en México.

En este país, él y los dos hermanos De la Riva fueron profesores en el Instituto Politécnico Nacional, entonces recién inaugurado por el presidente Lázaro Cárdenas. Después, Velo extendió su docencia hasta la citada Universidad de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia. En 1944 colaboró en el guión de un par de producciones locales. En ese mismo año murió su primera esposa.

Al año siguiente fue contratado como director del nuevo *Noticiero Mexicano EMA (España-Méjico-Argentina)*.

Después realizó el filme *¡Torero!* (1956), docudrama sobre el diestro Luis Procuna (quien fue doblado con la voz del actor Roberto Espriú, 1916-2008). Luego de *Pedro Páramo* (1966), filmó el *Noticiero Mexicano Tele Revista* y algunos cortos como *Cámara y Cine Verdad*. Trabajó como adaptador y guionista en la película *Raíces*, un filme que obtuvo el Premio de la Crítica en el Festival Internacional de Cannes, en 1953. Fue consejero de producción en las películas *Nazarín* y *Sótanos* y, cuando los hermanos yucatecos Manuel, Jorge y Miguel Barbachano Ponce fundaron Teleproducciones, S. A., Velo adquirió el nombramiento de Director Técnico.

Para entonces, la mayoría de estas realizaciones se post-producían en Rivatón de América, empresa del ing. Adolfo de la Riva. Carlos Velo se casó en segundas nupcias con la productora mexicana Angélica Ortiz -la mamá de Angélica María-, y realizó muchas otras obras fílmicas importantes, antes de fallecer, en 1988.

Ahora regresemos a España, donde, en 1940, la viuda de Trilla, Margarita Díaz, cedía los estudios a terceras personas. El 23 de abril de 1941, el gobierno daba la orden de exhibir cine exclusivamente en castellano. De ahí en adelante se doblarían las voces de todo el material extranjero. La subtitulación casi desapareció en España.

Y precisamente en ese año, se estableció un contrato de arrendamiento por parte de CIFESA, y aumentó la producción. En 1942, ya son los Estudios Cinematográficos Trilla-Orpheo. En 1943, adoptan el nombre de Trilla-Pecsa. En 1948 los estudios se convierten en Trilla-Emisora.

En México, el ingeniero Adolfo de la Riva aseguraba que sus Estudios T.R.E.C.E., eran tres veces más grandes que los Estudios Churubusco de la ciudad de México, que entonces contaban con 50,000 metros cuadrados y doce grandes foros, cuando los estudios cinematográficos Trilla, aun en sus mejores momentos, ya en 1950, sólo llegaron a tener una capacidad anual de producción de cinco largometrajes y tres cortos, y disponían únicamente de un espacio de 2,730 metros cuadrados, con un platô rectangular insonorizado de 1,598 metros cuadrados con 23 metros de altura y con tres plantas. (24)

Los estudios Trilla-La Riva, después de cambiar varias veces de nombre, como vimos, terminaron convertidos en un conocido restaurante de Barcelona. (25)

Ahora, permítanos usted una breve digresión, porque llama poderosamente nuestra atención un dato que señala el investigador Alejandro Ávila (26), en este caso, referente a un extraño personaje, un director del doblaje español, de nombre *Hernán Cortés*, al que apodaban *Nanín* y que tenía unas hermanas, bailarinas de cabaré, muy populares, conocidas como *Las Cortesinas*.

Casi al final de la Guerra Civil –nos informa el escrito–, “se montaron unos rudimentarios estudios de doblaje en un pequeño apartamento, delante del Hotel Ritz de Barcelona. Estos estudios clandestinos estaban financiados por partidos de izquierda radical y se dedicaban únicamente a doblar películas importadas de la antigua URSS... Allí se doblaron producciones soviéticas como *Los marinos de Kronshtadt* (1936) y *El carné del partido* (1936), entre otras.

Al finalizar la guerra, como era de prever, estos estudios desaparecieron. Años más tarde, el actor Ricardo Romero relató cómo Hernán Cortés, *Nanín*, acabó trabajando de encargado en una lavandería de Lima (Perú)".

Bueno, si este *Nanín* es descendiente directo de quien suponemos que *podría ser*, los mexicanos no podemos identificarnos con él, ni lamentar demasiado su desgracia. ¿No le parece? Aunque... desde luego que decimos esto sólo como una broma ya que, en verdad, algunos historiadores no podemos tomar en serio las burdas *historias de caballerías* que, en América, se nos dan como parte de nuestra *verdadera historia*. Perdone usted, apreciable lector, pero no podíamos ignorar ese nombre. Nuestro agradecimiento al investigador Ávila, por el dato, y a usted por la gentileza de su comprensión.

La llegada de los ingenieros De la Riva al continente americano

Jorge de la Riva Tayán, ingeniero industrial, quien durante el conflicto hispano había sido el director de la Fábrica de Industria de Guerra, salió de España el 9 de febrero de 1939. Como leímos, vivió unos meses muy difíciles refugiado en Francia y fue embarcado en el *Statendam*, en Boulogne, el 13 de junio del mismo año. Trece días después arribó a Nuevo Laredo, Tamaulipas, México, como asilado político, el día 26 del mismo mes, llegando a la capital con 44 años cumplidos.

Su hermano, el también ingeniero industrial, Adolfo de la Riva Tayán, salió de España, igual que Jorge, en febrero de 1939. Había permanecido unos meses en dos emplazamientos de Francia. Uno fue en el Campo de Haras de Perpiñán y el otro en París. El 1 de julio de 1939 fue embarcado en el *Veendan*, en Boulogne, Francia. El día 11 del mismo mes llegó a la ciudad de Nueva York. Luego arribó a Nuevo Laredo, Tamaulipas, México, como asilado político, exactamente el día 17 de julio de 1939, cuando tenía casi 38 años de edad.

El costo de su viaje había sido pagado por la casa productora de cine Warner Brothers, de Hollywood, California, U.S.A. Inmediatamente se trasladó al D.F. para reunirse con su hermano Jorge y con Victoria, la esposa de éste, así como con los dos hijos de ambos, Victoria María y Jorgito, de once y de nueve años de edad. Estas cinco personas mencionadas tuvieron que vivir durante un tiempo con la pequeña pensión de 10 pesos diarios que recibían del Comité de Ayuda y con la angustia de desconocer lo que había ocurrido a sus demás familiares.

Ya en la capital mexicana, el ing. Adolfo de la Riva comenzó a realizar los papeleos necesarios para reunirse con su propia esposa. Y sus gestiones parecen haber tenido un éxito inmediato porque, justo al mes de haber ingresado al país, el día 16 de agosto, las autoridades de las Secretarías de Gobernación y de Relaciones Exteriores iniciaron los trámites de solicitud de traslado e internación a México de la señora Marianne Kayser Fischer, en calidad de asilada política, por un año. Ella se encontraba en Enschede, Holanda. (27)

Posteriormente, ya reunidos, ambos vivieron en el Distrito Federal, en Plaza Río de Janeiro, número 44 bis, con tan sólo 3.50 pesos diarios, que fue la pensión asignada para ellos dos, por el Comité de Ayuda. Desde el 15 de agosto de ese año, los dos hermanos De la Riva, habían enviado al Presidente del dicho Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles en México (CTARE), un proyecto para la creación de unos estudios cinematográficos que darían empleo a una gran cantidad de especialistas y trabajadores.

Afirmaban que dicha iniciativa se complementaba con la de sus compatriotas Velo y Ugarte, referente a producción de películas, aceptada pocos días antes, exactamente el 2 de agosto de 1939. La partida que se solicitaba al Comité para la realización de los estudios de cine era de trescientos mil pesos.

La respuesta del Presidente del Comité, el señor José Puche, se giró el 5 de septiembre. En ella, el señor Puche manifestaba su pena y concluía: *...el Consejo de mi presidencia ha acordado no tomarlo en consideración, por el momento, debido a que en esta primera etapa de actividades del Comité, no tienen cabida proyectos como el que ustedes proponen.* Notemos que la negativa no fue definitiva, sino que especificaba que era sólo *por el momento y en esa primera etapa*.

El 13 octubre, Adolfo ya trabajaba en la Fábrica de Juguetes N.O.R., en la primera calle de Aluminio, número 16, y solicitó al Director General de Migración que se le concediera la autorización pertinente para ejercer la Industria y así poder realizar la asociación convenida con su compatriota José Olaria Llach, para la industria del juguete. El mencionado señor Olaria ya contaba con el permiso que esa misma Dependencia gubernamental, posteriormente, también le concedería a ambos ingenieros De la Riva.

Ahora, las perspectivas eran muy prometedoras para ellos. Adolfo, quien, como su hermano, ya daba clases en el recién inaugurado Instituto Politécnico Nacional y contaba con trabajo, ingresos, una sociedad comercial y proyectos ambiciosos, solicitó al Comité un préstamo de 400 pesos para comprar los muebles y se mudó a la calle de Tabasco número 252.

La fuerza arrolladora de la unión y el apoyo entre los españoles asilados en México, dio extraordinarios resultados en el encumbramiento profesional de casi todos ellos. Tan sólo en el ambiente del espectáculo, que es el que estamos reseñando, se pueden comprobar cientos de casos exitosos. Aunque hayan podido dudar de esa unión las personas que los vieron en los cafés del centro de la capital, donde acostumbraban realizar sus acaloradas *charlas*.

En esas reuniones, sin ningún recato y aunque el tema fuera un simple partido de fútbol, los españoles hablaban a gritos –como bien lo anotó León Felipe (28)-, y con palabras demasiado altisonantes para la cultura de los mexicanos de entonces. Éstos no podían entender las escatológicas frases de *¡Anda a que te den por el culo!*, *¡me cago en Dios!*, *¡me cago en la hostia!*, o *¡me cago en tu puta madre, macho!*, sin que, después de esos insultos, salieran a relucir las armas.

Cuando se entendió que así era como se divertían los españoles, ya no alarmaron tanto sus insultos y gritos. Después de todo, aunque por candor algunos se creyeran superiores por ser europeos o por creer en esas *estructuras dramáticas* que se nos dan oficialmente como *Descubrimiento* y *Conquista*, en el fondo, la inmensa mayoría de ellos no era de malas personas. Respetaban y amaban esta nación, también suya y de sus hijos, desde que el padre de Lucrecia y de César, el valenciano Rodrigo Borja, nombre posteriormente italianizado como Rodrigo Borgia <1431-1503>, el famoso Papa Alejandro VI (1492-1503), se las donó, en base a un documento falso, ampliamente conocido como *La Donación de Constantino*. (29)

Y es en esas reuniones que hemos mencionado antes, en esas asambleas formales o informales, privadas o públicas, donde podemos visualizar a gran cantidad de individuos hispanos que, con el tiempo, llegarían a ser personajes importantes en la vida política, económica y cultural de nuestro país.

Por ahí vemos también a los ingenieros De la Riva, quienes, al inicio de los años cuarenta, después de abrir un taller de reparación de aparatos electrónicos y venta de refacciones, se asociaron con otros de sus connacionales asilados y emprendieron diferentes rumbos industriales. En unos años más, Jorge terminaría viviendo en Guadalajara, Jalisco, mientras que su hermano Adolfo reingresaba al mundo del cine, sólo que ahora al cine de otro continente.

Su labor siguió siendo la de un experto ingeniero de sonido, quien, por ahí de los años 1942 o 1943, entró en sociedad con el ingeniero Carlos Jiménez y, empleando como director artístico a otro coterráneo suyo, el señor Luis Cortés, iniciaron una empresa de producción y postproducción filmicas, en el primer piso de un edificio situado en la esquina que forman Av. Juárez y la calle de Humboldt.

El nombre que decidieron dar a esa empresa fue Compañía de Doblaje Fono-Mex, una subsidiaria de la Panamerican Films, S. A. En ella, como en los estudios de cine de la época, aparte de procesar el sonido óptico de las películas, realizaban doblajes de voz en sus diferentes formas y versiones conocidas: cantadas, habladas, traducidas, y con las voces de los mismos actores del filme o con las de otros.

Por cierto, que uno de sus trabajos de doblaje de traducción se hizo muy famoso, más que nada por la gran publicidad que le fue dada al filme. Esa película contó con el antes referido y celebrado doblaje de voz efectuado ahí en Fonomex, en octubre de 1944, para la superproducción de la 20th Century Fox, titulada *Bernadette (The song of Bernadette, 1943)*. Henry King fue el director de la cinta, que tenía por protagonistas a Jennifer Jones, a Charles Bickford y a William Eythe. Se estrenó en el cine Palacio Chino de la capital de México, el 23 de diciembre de 1944, y duró cuatro semanas en cartelera.

Dos días después, el 25 de diciembre, se estrenó en el cine Metropolitan de esta misma ciudad, *La luz que agoniza (Gaslight, 1944)*, que fue la primera película doblada por un grupo específico de actores de México llevados a Nueva York por la Metro Goldwyn Mayer. Otro tema que detallaremos más adelante.

Por lo pronto, no hay que olvidar que desde antes, otros actores de México, ya habían hecho reposiciones de diálogos y doblajes, musicales, de voz y de traducción, en los Estados Unidos.

En su estreno, *La luz que agoniza* se exhibió durante ocho semanas, lo que puede considerarse como un éxito de taquilla. (30) En ese mismo lustro, Adolfo y su equipo, compuesto por Adalberto Violante, Rafael Muñoz, Vicente Cortés Sotelo, Hugo Moctezuma, Ernesto Martínez, Fernando Meca y algunos otros más, comenzaron a procesar el nuevo Noticiero EMA (España-Méjico-Argentina), en un vehículo que se situaba en el Paseo de la Reforma, junto al Monumento de la Independencia, cuya escultura principal, no representa a un *Ángel* sino a una *Victoria*.

EMA era el mismo noticiario que antes se elaboraba en los estudios Trilla-La Riva, de Barcelona, España. Fue traído a México por el general Juan F. Azcárate, quien le dio una nueva sede en el D. F. Ahora se localizaba en el número 15 de la calle de... ¡Barcelona!



El ingeniero Adolfo de la Riva Tayán, en 1939.

Nace Rivatón de América

Posteriormente, en 1947, se construyeron los *Estudios Temixco*, en la hacienda del mismo nombre, a diez kilómetros de la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Allí se formó la unidad técnica para filmar la primera película de largometraje del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

Su título fue *No te dejaré nunca*, con los actores Anita Blanch –entonces novia del fundador del STIC, Salvador Carrillo-, Augusto Novaro, Pilar Sen, Guillermo Núñez Keith, Margarita Maris, Roger López y otros participantes. El director de la cinta fue Francisco Elías, asistido por el inquieto y ya antes mencionado intelectual Carlos Velo; Ross Fisher dirigió la fotografía; el camarógrafo fue Luis E. Solís; los asistentes de cámara fueron Alfredo Uribe y Ezequiel Colín.

Este último y Ernesto Martínez nos confirmaron el suceso que, por cierto, contradice un previo acuerdo intersindical sobre los largometrajes, un acuerdo que más adelante se mencionará.

Como jefe de producción actuó Ramón Villarreal –futuro líder de la Sección 49, del STIC- y el ingeniero de sonido fue nuestro personaje, Adolfo de la Riva, quien, precisamente con esa película -y con el muy criticado apoyo que dio al nuevo STIC, contra el Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana-, inició en México la firma ahora convertida casi en leyenda para el doblaje actual de traducción para la televisión: Rivatón de América.

En 1951, esa empresa del ingeniero De la Riva ocuparía las magníficas instalaciones de la calle de Villalongín 196, en la colonia Cuauhtémoc de la ciudad de México. Una enorme sala de grabación dentro de un amplio inmueble, que antes había ocupado la compañía de grabación de discos RCA Víctor (Radio Corporation of America), representada en México por don Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien para ese entonces también era co-dueño de los Estudios Cinematográficos Churubusco, para los que Rivatón de América, según idea de sus empleados, representaba una posible competencia en la realización y sonorización de películas de largometraje. Pero, la verdad era que...

La continuación de esta historia, la narraremos más adelante, cuando hayamos reunido y revisado los orígenes de algunas otras personalidades importantes que llegaron a coincidir en un mismo tiempo y lugar para crear el gran fenómeno del florecimiento de la práctica actoral fílmica sincronizada, que es parte del tema general que este libro refiere, el doblaje de la voz traducida, en los medios audiovisuales.

Para lograr este fin en forma más o menos cronológica, nos vemos forzados a saltar de temas y de personajes, obligados por la necesidad principal de deshilvanar, lo más individual y secuencialmente posible, la madeja histórica del medio. La intención es mostrar con mayor claridad las unidades componentes del exitoso y complejo tejido del fenómeno resultante.



El ingeniero Adolfo de la Riva inició la empresa Fono-Mex, en ella se doblaron las voces de la película *Bernadette* (*The song of Bernadette*, 1943), en 1944, bajo la dirección artística del señor Luis Cortés, a quien también vemos aquí.

Notas y referencias

1. Fátima Fernández Christlieb, *La radio mexicana centro y regiones*, pp. 36 y 159; Idem, *Los medios de difusión masiva en México*, p. 241.
2. Idem, *Los medios de difusión masiva*, pp. 238-239.
3. Idem, *La radio mexicana centro y regiones*, págs. 163.
4. Idem, p. 165; cfr. “La historia de Univisión. Quezada News Network. URL: <http://quezada.net/kmex-tv-univision-los-angeles>
5. Cones, John W., *Excerpt from how the movie wars were won*, URL: <http://www.homevideo.net/firm/outsider.htm>, p. 46 de 58: “...but still...[a] long with the Hollywood and Culver City lots, RKO Radio Pictures' assets included part ownership of the Churubusco Studios in México City, its worldwide distribution system (consisting of 101 domestic and foreign exchanges), and a library of about 900 theatrical motion pictures...”
6. “XEW. La catedral de la radio. 70 aniversario”, Revista SOMOS UNO, p. 71.
7. “Guillermo Portillo Acosta (Actor declamador)”, “XEW. La catedral de la radio. 70 aniversario”, Revista SOMOS UNO, p. 92.
8. José Herrera Peña, “Melchor Ocampo. Algunos de sus libros”, <http://jherrerapena.tripod.com/ocampo/concl.html>
9. Entrevista con la Sra. Gloria Rocha en la empresa Auditel. 15 de Abril de 2005.
10. Revista SOMOS UNO, “XEW. La catedral de la radio. 70 aniversario”, pp. 15 y 80-81.
11. Naime Padua, Alfredo, *El cine: 195 respuestas*, 1987, p. 98.
12. Isidoro Ruiz-Ramos y García –Tenorio-, *El servicio de radioaficionados en España*, p. 93.
13. Ibidem
14. Idem, p. 94.
15. Idem, p. 93
16. Archivo CTARE, Expediente 2725, Riva Tayán, Adolfo.
17. *Els Estudis de Rodatge Cinematogràfics a Catalunya*: <http://www.xtec.es/-xripoll/platos.html>
18. Cfr. Ávila, 1997a, pp. 43-44, n.2.
19. *Els Estudis de Rodatge Cinematogràfics a Catalunya*: “L'onze de novembre de 1931, la Junta de Palaus, Parcs i Jardins de l'ajuntament barceloní acordà cedir el Palau de la Metal-lúrgia de l'Exposició Internacional de 1929 a Montjuic, concretament al Passeig de Santiago Rusiñol, a Abelardo Trilla.” URL: <http://www.xtec.cat/-xripoll/platos.html>
20. *Els Estudis de Rodatge Cinematogràfics a Catalunya*, URL: <http://www.xtec.es/-xripoll/platos.html> p. 6.; cfr. A. Ávila, *El doblaje...*, 1997, p. 44.
21. *Els Estudis de Rodatge Cinematogràfics a Catalunya*: URL: <http://www.xtec.es/-xripoll/platos.html>
22. Archivo CTARE. Exp. 2725. Julio de 1939. Riva Tayán, Adolfo, “Actuación durante la guerra Civil”.
23. Todas las Galicias. “Biografía de Carlos Velo Cobelas (1909-1988)”: www.fundacioniniciativas21.net/todaslasgalicias/article.php3?id_article=100, p. 2.
24. *Els Estudis de Rodatge Cinematogràfics a Catalunya*. URL: <http://www.xtec.es/-xripoll/platos.html>
25. Ávila, *Historia del doblaje...*, p. 87.
26. Idem, p. 152.
27. Archivo CTARE, Exp. 2725, Riva Tayán, Adolfo, “Internación de la señora Marianne Kaysser”, 25 de agosto de 1939.
28. León Felipe, “Pero, ¿por qué habla tan alto el español?” en, Ganarás la luz, p. 18.
29. URL: <http://www.rcadena.net/CONSTANTINO.htm>
30. María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, núm. 2044, p. 189.

X. Relaciones de cinematografía y doblaje entre México y los EE. UU.

Edmundo Santos Adán y Walt Disney en Burbank, California



El señor Edmundo Santos (1902-1977), fotografía de 1966.

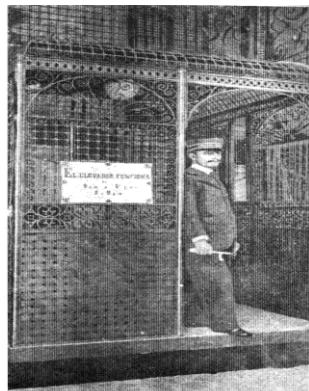
Otro gran aglutinador de talentos y medios es el aún no suficientemente valorado, Edmundo Santos Adán, un artista sensitivo y amigo de casi todos los elementos de la farándula nacional de su época, lo mismo que de algunos del *show business* internacional. Él fue, entre muchas otras cosas, profesor de baile y bailarín, actor, locutor, cantante, cómico, traductor, representante de Walt Disney, director, empresario, productor y todo un personaje en la historia de los medios del entretenimiento, dado que actuó en todos los tipos de escenarios conocidos en su época, desde los circos y carpas, hasta llegar a los teatros, la radio, el cine, la televisión, la grabación de discos y el doblaje de voz.

Don Edmundo -o *Mundo*, como se le llamaba familiarmente-, igual que los mayores líderes de la historia, había nacido bajo el signo de Capricornio.

Fue dado a luz el 10 de enero de 1902, en Zaragoza, pero no en España, sino en México, en ese bello sitio del estado de Coahuila; lugar muy cercano, por cierto, a la ciudad de Piedras Negras, que entonces se llamaba Ciudad Porfirio Díaz, en donde, el 27 de mayo de ese mismo año nació, de padres norteamericanos empleados en la construcción del ferrocarril, Gladys Pearl Monroe (1902-1984), la mamá de Marilyn Monroe. (1)

Mundo fue miembro de una familia empobrecida por los avatares de la Revolución. Con una niñez difícil – como casi es costumbre en los personajes de temple-, desarrolló varios subempleos. Sus sueños por viajar lograron que, apenas rebasados los 20 años de edad y en forma de una juvenil aventura, se empleara de cargador en un barco. Así llegó a la cosmopolita ciudad de Nueva York y a los teatros de Broadway, durante la famosa y alegre década de 1920, cuando imperaban los grandes espectáculos. Santos, dos años menor que su siglo veinte, fue un joven muy atractivo, en opinión de sus hijas, quienes tenían en la sala de su hogar un gran cuadro con una foto de su padre que había sido tomada en la época en que él bailaba en Broadway y se peinaba *a la Valentino*, todo relamido y con una malla en la cabeza.

En Nueva York, venciendo las condiciones adversas, no sólo económicas sino hasta de idioma, clima y muchas otras, se convirtió en bailarín y luego en maestro de baile profesional, en aquella famosa calle de los grandes teatros, aunque sobrevivió mucho tiempo con un precario sueldo de sufrido y bien uniformado ascensorista, que abría y cerraba cientos de veces al día, entre piso y piso, las pesadas puertas metálicas de un, entonces *moderno*, ascensor eléctrico. Diariamente, terminaba con los brazos terriblemente adoloridos. En aquella ciudad pasaba fríos y hambre. Vivía en un modesto departamento, compartido con varios otros soñadores, otros aprendices del difícil universo de la farándula, con quienes, en el invierno, también compartía un solo y único abrigo. Por cierto, que alguno de ellos también llegaría a ser famoso en la televisión.



Y fue ahí, en los Estados Unidos, donde *Mundo* realizó su primer matrimonio. Su cónyuge era una hermosa mujer que compartía con nuestro personaje el amor por la música y por el espectáculo. De ese matrimonio nació el primogénito de Edmundo, al que nombraron David. Pocos años después, como sucede desafortunadamente con demasiada frecuencia, la pareja decidió separarse y Edmundo se quedó con la patria potestad de su pequeño hijo de cinco años de edad.

Así sucedió que padre e hijo seguirían unidos para siempre y hasta bailarían *tap* juntos en el mismo escenario, aunque en unas circunstancias de vida no siempre fáciles para aquel pequeño que, con el éxito continuado de sus empeñosas acciones, siempre colmó de orgullo a su padre, quien abiertamente comentaba con amoroso respeto, la gran admiración que sentía por ese hijo “*que había logrado lo que su padre sólo pudo soñar*”: una sólida profesión académica y un lugar destacado como investigador. El cariño y la paternal admiración de *Mundo* por su hijo David, se manifestaban hasta en la forma de vestirse.

Luego de esa infancia tan poco común, llena de dificultades, viajes e inseguridades al lado de un padre separado y *artista*, conviviendo con las exóticas amistades de su progenitor, el pequeño David (ahora un famoso nefrólogo pediatra y un científico extraordinario), tuvo una juventud menos inestable gracias a su tesón por el estudio y a su amor por la ciencia. Con decisión, voluntad inquebrantable y grandes esfuerzos, transformó en éxito el infortunio de un problema de asma que lo obligó a quedarse con su abuela paterna, donde, superando las adversidades y las carencias, pudo estudiar y convertirse en lo que hoy es: un brillante, reconocido y respetado profesional de la medicina.

Mundo también había trabajado en la radio y, precisamente en ese medio, fue donde sucedió la anécdota más importante de su vida profesional. En 1941, hizo *al aire*, una fuerte crítica negativa dentro del programa llamado *El Sartén y la Cuchara*, en Tijuana, Baja California, México, respecto a las deficiencias en cuanto a rima, métrica y calidad en la traducción de las letras para las canciones de las películas de Walt Disney, muy especialmente en las de la entonces recién estrenada, *Pinocho* (1940). Eso ocasionó que lo llamaran de los propios estudios de Walt Disney –un magnate a quien *Mundo* aún no conocía en persona-, y que lo citaran en su sede de Burbank, en California, Estados Unidos.

Allá llegó Santos para entrevistarse con un alto ejecutivo, en un amplísimo salón, mientras, viéndolos y recargado sobre un piano, estaba un hombre que había nacido en Chicago, el 5 de diciembre de 1901, un dibujante que, asociado con su hermano Roy, ocho años mayor que él, comenzó a producir dibujos animados en 1923 con un éxito inusitado.

Un joven que, para poder realizar su primer corto sonoro, tuvo que vender su auto, aunque, para algunos, su buena imagen se vio afectada posteriormente, por producir películas de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial y por pagarle mal a sus trabajadores, lo que los obligó a iniciar una huelga. También por unirse a la lucha antisindical de Hollywood y colaborar en la *cacería de brujas* durante el *maccarthysmo* (2), pero que, en ese momento de 1941, estaba en la cúspide de su prestigio.

¡Sí, por supuesto! Era el mismísimo Walter Disney que, en calidad de desconocido para Santos, lo miraba, mientras uno de sus altos ejecutivos, después de recordarle su crítica por la radio, le entregaba a *Mundo* una partitura, retándolo a que, como una prueba de sus afirmaciones, hiciera la letra en español de esa misma canción que tanto había criticado, la que se había usado en la versión castellana de la película *Pinocho*, traducida y doblada pocos meses antes en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Así surgió, en el autobús de regreso a Tijuana, en un viaje de unas tres o cuatro horas, la nueva versión que *Mundo* daba a la letra de *La Estrella Azul*, una canción que sería mundialmente famosa como tema de Disney. La nueva letra fue enviada de regreso a Burbank al término de ese viaje. Un trabajo, una eficiencia y una actitud que sellaron la sincera amistad que de por vida y durante veinticinco largos y fructíferos años (1941-1966), se tuvieron Walter Disney y su nuevo amigo desde aquellos días, Edmundo Santos. O *Pancho*, como después lo llamaría Walter cariñosamente, dado que *Mundo* fue quien sonorizó con su voz en castellano al personaje *Pancho Pistolas*, en la cinta de 1944, *Los tres caballeros*, distribuida por la vieja RKO Radio Pictures.

La sonorización en español de las películas de Disney se efectuó en Argentina desde la década de 1930, hasta el inicio del siguiente decenio. Pero a partir de 1941 y durante toda esa década, *Mundo*, con las voces en castellano que difícilmente podía encontrar en Los Ángeles y en sus alrededores, como sabemos, comenzó a dirigir en Burbank la grabación de las voces en todos los filmes de Disney.

Entre ellos, *Saludos Amigos* (1943), *Los Tres Caballeros* (1944), *Música Maestro (Make mine music)*, (1946), y *Tiempo de Melodía (Melody Time)*, (1948). En ese lugar, Santos aprovechaba a los artistas famosos que iban de gira al teatro *Million Dollar* para que aceptaran grabar sus voces en las películas de Disney, allá en sus estudios. Así fue como trabajaron para él cantantes como Fernando Fernández, Ana María González, María Luisa Landín, los Hermanos Zavala, el Trío Calaveras, Chucho Martínez Gil y hasta el hijo del Cónsul de México en Los Ángeles, en la película *Canción del Sur* (1946).



El cine-teatro Million Dollar de Los Ángeles, California, en 1977.

Por otra parte, en 1942, en México, murió el padre de la familia Colmenero Villanueva. Los hermanos eran Alicia, de 22 años (nacida en 1920), Lucha, de veinte (1922), Gloria, de diecinueve (1923), Rafael, de dieciocho (1924), Jorge, de quince (1927), María Teresa y el más pequeño de todos, Francisco (Panchito), de tan sólo diez años (1932).

José Manuel Rosano –un colega de Santos en Burbank y, luego, el anunciador de la serie *Disneylandia*, fallecido en mayo del 2008–, conoció a la joven Gloria Colmenero en el Hipódromo de las Américas, donde ella trabajaba. El hecho de que Rosano tocara el piano y de que tuviera buen carácter, lo hacía simpático a los ojos de la mamá de los Colmenero Villanueva. Para entonces, Santos ya grababa voces en California, mientras que Rosano vivía en Tijuana y viajaba a Burbank cuando lo llamaba *Mundo* para trabajar con él.

En uno de los viajes de José Manuel a la ciudad de México para visitar a su novia Gloria y preparar su boda, *Mundo* lo acompañó. Así fue como Santos, aquel hombre maduro de cuarenta y un años, conoció a la joven de 23, Alicia, hermana de Gloria. En esa época, Alicia se sentía muy deprimida por haber terminado sus relaciones sentimentales con un compañero de trabajo en el banco y *Mundo* la empezó a consolar, haciendo que ella, finalmente, se enamorara de él.

José Manuel Rosano se casó con Gloria en ese mismo año de 1943 y ambos se fueron a vivir un tiempo a Tijuana. En 1944, ya habiendo regresado a la capital, nació su primogénito, Pepe. Después nacerían Alfredo, Rita y Fernando, el *Pirrín*. Al año siguiente (1945), *Mundo* se casó con Alicia -ahora en su propia patria y como segundas nupcias para él-, cuando ella tenía 25 años y él 43. Luego, los recién casados radicaron en Los Ángeles, California. Allá nació su primera hija, Tony, en 1946.

En 1949, las familias Santos-Colmenero-Rosano, ya residían completas, en la ciudad de México, donde nació Alicia Diana Santos, en 1950. Ella es la segunda hija de *Mundo* y fue la adolescente que dio voz en español al pequeño *Mowgli*, del filme *El Libro de la Selva* (*The Jungle Book*, 1967). Actualmente, Diana es directora de doblaje. *Mundito*, el menor de los cuatro hijos de Santos, nació el 15 de abril de 1961, cuando su padre tenía 59 años de edad.



Alicia Diana Santos Colmenero

Por cierto que, en la grabación de *El Libro de la Selva*, un viernes, cuando Germán Valdez Tin-Tan estaba sonorizando con su voz al oso *Baloo*, le comentó al director *Mundo Santos* que tenía sed y le preguntó si podía salir a tomar algo de beber. Desde luego, *Mundo* le dijo que sí.

Pasaron varias horas y *Mundo* se comenzó a preocupar, al ver que Germán no regresaba. Salieron a buscarlo por los alrededores pero no lo hallaron. Todo se aclaró después con una llamada telefónica del genial Tin-Tan, que le dijo a Santos que, buscando algún lugar para beber algo fresco, había llegado hasta su yate, el *Tinta-vento*, en... ¡el Puerto de Acapulco!... Que si podría dejar la grabación para el siguiente lunes. Y así se hizo. (3)

Con respecto a otros personajes del espectáculo, seguro que a los fanáticos de la música romántica de los tríos mexicanos más famosos les agradaría conocer la anécdota siguiente: el señor Mariano Rivera Conde, quien era director artístico de la RCA Víctor y muy amigo de *Mundo*, le pidió a éste que le diera dos de sus canciones para que las grabara en un disco sencillo, un trío nuevo, al que Rivera Conde deseaba apoyar. Santos aceptó y le cedió las canciones *Luna azul* y *Pecos Bill*. Ambas formaron el primer sencillo, la primera grabación del trío conocido ahora como *Los Tres Diamantes*. (4)

Y, continuando con los sucesos en los que participaron los genios musicales del país, es preciso mencionar que, al regresar nuevamente a México, en 1949, Edmundo vino acompañado de dos dibujantes de los estudios Disney. Eran Ernesto (Ernie) Terrazas y Howard Baldwin. A través de Santos, los dos dibujantes conocieron y trajeron a Juan García Esquivel. Fue cuando Ernie Terrazas animó al músico García Esquivel para que les aportara su pequeño departamento-oficina-estudio, con tan sólo dos o tres mesas de trabajo, para desarrollar un gran proyecto.

El departamento de Juan se ubicaba en el 5º piso de la céntrica calle de Independencia, en el número 67. Los escasos elementos con que contaba, le servían a Juan para la creación completa de las *hojas de barras pautadas* para los *jingles* de los spots comerciales primero para la radio y, ya después, para la televisión. Como se sabe, los *jingles* son la parte cantada de los anuncios comerciales. Con el apoyo de Santos y contratando a Carlos Sandoval (1917-2005), a Maricruz Zamudio y a otras dos damitas fondistas y delineadoras, iniciaron una empresa de animación en esa la oficina-estudio que tenía el gran arreglista y director de orquesta.

En ese lugar y del genio de García Esquivel nacieron muchos anuncios de tonadas contagiosas. La musicalización anónima de una gran cantidad de *jingles*, que se renovaban cada tres meses, dando paso a la nueva producción, la realizaban en ese tiempo y aparte de Juan García Esquivel, otros grandes músicos. Entre ellos recordamos a Antonio Escobar, Gamboa Ceballos, Max Urban, Francisco Gabilondo Soler *Cri-Crí* y al conjunto de Max García *El Alpiste*, quien tenía fama de ser muy creativo, a pesar de que no era músico.

Inmediatamente después de su asociación con Santos y con los dibujantes, el gran músico García Esquivel sería descubierto por un cazador de talentos y triunfaría en los Estados Unidos con su *Sonorámica Orquesta*.

Al año siguiente (1950), Emilio Azcárraga Vidaurreta, otro gran amigo de Edmundo Santos, le prestó los estudios de la XEW para que allí se hicieran las pruebas de voz para la pista sonora en español de la, entonces, última película de Walt Disney: *La Cenicienta* (1950). Hasta los estudios de la XEW llegaron muchos aspirantes, para realizar su prueba o *casting*.

Entre todos ellos, destacó especialmente una joven que fue llevada por el gran maestro Tatanacho, una bella y talentosa cantante y actriz que logró quedarse con el personaje estelar, para darle voz en español. ¿El nombre de aquella sonriente y genial criatura? Evangelina Elizondo, nuestra siempre hermosa y combativa dama.

Durante las audiciones, en la radiodifusora XEW, Evangelina conoció a Juan García Esquivel y ambos iniciaron una gran amistad, mientras los cazatalentos de la RCA Víctor de los Estados Unidos elegían el novedoso sonido creado por el gran músico mexicano, al que contrataron para que realizara en aquel país grabaciones discográficas y presentaciones en vivo, al frente de su moderna orquesta, en la versión norteamericana.

Juan admiraba tanto a la joven Evangelina que, años después, le ayudó a formar su propia orquesta y, durante las primeras presentaciones teatrales de *Evangelina Elizondo y su orquesta*, el ya entonces internacional y famoso maestro García Esquivel, ingresaba siempre puntual y con mucha discreción, a través de un pasadizo, hasta el foso donde se hallaba el director de la orquesta del teatro.

El director, muy halagado y en forma respetuosa, junto con la batuta, cedía su puesto al talentoso maestro, quien desde allí, escondido del público, se ponía a dirigir la orquesta que actuaba sobre el escenario. (5) Una orquesta que, para los ojos de los espectadores, claramente era *conducida* (como luego efectivamente lo fue) por la bella actriz en cada presentación. Si ese acto se hubiera ejecutado para la industria cinematográfica y no para el teatro de revista, seguramente se habría considerado como un inmejorable *doblaje* de una dirección orquestal. Un espectáculo que amalgamaba la hermosura femenina con el talento del genio musical.

En el mismo año de 1950, un familiar de *Mundo*, el licenciado César Santos Galindo, productor, ejecutivo y socio de los Estudios Churubusco, lo había presentado con Richard K. Tompkins, gerente de esos Estudios a los que *Mundo* venía recomendado y donde se grabó la versión en castellano de *La Cenicienta* y de otras producciones posteriores de Disney, distribuidas por la RKO. Fue también el licenciado Santos Galindo quien, años después, en 1963, recomendó a *Mundo* con Víctor Millet, dueño de los laboratorios cinematográficos de los Estudios Azteca –unos estudios en donde ya no se filmaba–, para que, asociado con él, *Mundo* iniciara su propia empresa.

Ya como representante de Disney, Santos siguió grabando en México para su amigo Walter. Después de dirigir esa primera sonorización en español de *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950), continuó con *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1951), *Peter Pan* (1953), y *La Bella Durmiente* (1959).

Teresita Escobar

Alicia en el país de las maravillas fue estelarizada por quien, ya adulta, llegaría a ser la gran académica a quien se debe el extraordinario libro *La India Literaria*, (1972) y algunos otros, como *Las Mil y Una Noches* (1980), *El Día de Muertos* (1991) y *Tiempo Sagrado*: nuestra Teresita Escobar, familiarmente. O, para la comunidad universitaria y para el mundo editorial, la señora profesora doña Teresa E. de Rohde (1933-1990).

Teresita, esa distinguida intelectual, fue hija de una gran actriz, conocida por su personaje de la XEW como, *Cuca La Telefonista*. Cuca fue esposa del periodista Tomás Perrín, un idealista que, en el primer lustro de 1950, a base de publicidad y muchas recaudaciones, fundó una granja en Acolman, para los niños desamparados de la ciudad de México.

Mientras que, por esos mismos años, en los Estudios Churubusco, *Mundo* conocía a decenas de personas que, con el tiempo, llegarían a ser los personajes más importantes del nuevo doblaje de traducción en México, entre ellos a los más de cuarenta actores que habían doblado para la Metro Goldwyn Mayer durante tres años consecutivos (1944-1947), en la ciudad de Nueva York. Gente de verdad talentosa y en extremo profesional.



Teresita, cuando dobló la voz estelar de la película *Alicia en el país de las maravillas*.

El primer gerente de los Estudios Churubusco fue el hombre de confianza de la RKO, Charles B. Wooran. Luego ingresó Richard Kelsey Tompkins con el mismo nombramiento de gerente, un puesto que mantuvo hasta 1953. Richard era un alto ejecutivo de la importante productora cinematográfica de los Estados Unidos, RKO (Radio Keith Orpheum), comandada por su tío Nathaniel Peter Rathvon.

Poco tiempo después, Tompkins sería socio de Santos durante siete años, comenzando a doblar en su nueva empresa de caricaturas, nacida en 1952. La razón social de esa empresa era Dibujos Animados. Ésta se extendería después para dar lugar, en 1954, a una de las dos primeras compañías de doblaje de traducción de voces para la televisión: R. K. Tompkins y Asociados.

Ahí se doblaron las voces de muchas series producidas por *Screen Gems* y por *Disney* para la naciente industria de la televisión, lo mismo que varias famosas películas para cine, que se doblaron en esa empresa, hasta 1961, ya que, en ese año, Santos tuvo diferencias con uno de los socios de la empresa, tío de Tompkins, y ya para entonces ex presidente de la R.K.O., Peter Rathvon.

Rathvon opinaba que Santos debería recibir el porcentaje que le correspondía como socio de la empresa, *únicamente* cuando se tratara de los trabajos que se hicieran para la compañía Disney, de la que Santos era el representante. El afectado protestó. Y, ante la insistencia de Rathvon, Edmundo Santos decidió abandonar la empresa y llevarse a sus familiares y a toda la gente de su equipo.

Durante todo el año de 1962 y una parte de 1963, Santos, acompañado de nosotros, sus colaboradores, y de sus familiares, estuvo trabajando su material en los estudios de Servicio Internacional de Sonido, una empresa de la familia Candiani y, como anteriormente lo adelantamos, en 1963, en sociedad con César Santos Galindo y con Víctor Millet, Mundo inauguró su propia empresa, con una razón social que manifestaba su sencillez y objetividad, dos de las mejores virtudes que siempre campearon en las acciones de Santos.

Grabaciones y doblajes, S. A.

El nombre que *Mundo* le dio, fue: Grabaciones y Doblajes, S. A. (Así, tan claro, tan natural, como cuando nos pedía decir *usted*, porque en la vida real –decía– nadie pronuncia claramente la *D*, de *usted*, sólo los locutores pedantes).

Pero, además, esa compañía también mostró otros atributos morales de don Edmundo, la bondad, el justo reconocimiento y el afecto sincero; esta vez, hacia una eficaz colaboradora, a su asistente, directora y cantante, la actriz que con su voz natural doblaba a dulces damitas jóvenes, con la misma facilidad con la que actuaba haciendo voces de mujer madura o de anciana, y que también resultaba convincente con sus voces de niña y de niño, o con sus caracterizaciones de dos o de tres personajes distintos, dialogando entre sí.

A la dueña de la hermosa voz en español de la Princesa Aurora, en *La bella durmiente* (1959); de Shirley Temple y de muchas otras personalidades filmicas destacadas, por quienes esta linda mujer cantaba y actuaba.

Por eso fue que el señor Santos hizo colocar en la recepción de su empresa naciente, un gran cuadro con la fotografía de aquella figura estelar de Cuba, de Nueva York y de México. A ella consagró la nueva compañía de grabaciones y de doblajes, la que, de ahí en adelante, sería mejor conocida como la sala *Estrellita Díaz*.

Un tierno homenaje, póstumo y duradero, para la bella compañera fallecida apenas cuatro años antes.



Copia de la fotografía que adornaba el salón de entrada a Grabaciones y Doblajes.

Aquellas instalaciones tenían como fin principal el de seguir cumpliendo los compromisos con las producciones de Walt Disney; un magnífico cliente, una empresa que, en esas fechas, aún no ponía peros económicos ni objeciones sin sentido aparente o indicaciones tajantes a favor de los anglicismos y en contra de las caracterizaciones y de la calidad en los trabajos profesionales. Entonces, todo el proceso del doblaje de voz quedaba bajo la absoluta responsabilidad y criterio del incansable *Mundo Santos*.

Como sabemos, la nueva compañía formada por *Mundo*, estuvo primero en unos abandonados y viejos estudios cinematográficos, los Azteca. Hasta 1940, esos habían sido los Estudios García Moreno (de Gabriel García Moreno, 1880-1943) y tuvieron por gerente a un estadounidense conocido como *mister Fallon* (*Fálon*).

Ahí, el ingeniero Francisco Gómez y el ingeniero Gabriel García Moreno empezaron a hacer películas a color, con un sistema de disco de colores con tres bandas, un círculo de 3 micas con los colores rojo, azul y verde, que daba vueltas mientras la cámara estaba detrás de él. Finalmente, ese sistema no tuvo éxito. (6) En los Azteca se dejó de filmar definitivamente en 1958 y sólo continuaron en actividad sus laboratorios cinematográficos.

Ya para 1963, aparte de los gigantes y desempleados foros y de esos laboratorios de cine, en un enorme terreno que ocupaba la esquina noroeste del crucero de Avenida Coyoacán y Avenida Universidad, se ubicó, además, una modesta construcción que dio cabida a la naciente empresa *Estrellita Díaz*, que contaba solamente con un jardín y una mediana sala de grabación, aislada en aquel enorme y desolado predio que semejaba un gran pueblo fantasma.



Aquí vemos una tercera parte de la primera sala Estrellita Díaz (1963). A la izquierda de la fotografía quedaban los vitrales de la estancia o salón con la imagen de Estrellita, así como las entradas al sanitario, al lugar de proyección, a la cabina del operador de audio y a la sala de grabación. A la izquierda y al centro de la fotografía observamos dos puertas.

Ambas son para el ingreso hacia la sala de grabación.

Fue en esos estudios cinematográficos donde, en 1966 y a raíz de la muerte de Disney, Santos empezó a escribir sus memorias en un libro que llevaría el emotivo título de: *25 Años al lado de un genio* (1941-1966), refiriéndose, por supuesto, a su larga relación de amistad con Walter Disney (1901-1966), una hermandad que sólo la muerte pudo deshacer.

Unos años después, Grabaciones y Doblajes, S. A., se ubicaría en el primer piso del mismo edificio de los Laboratorios México, en la calle de Heriberto Frías 1145, en la colonia Del Valle, donde se encuentra hasta la fecha. En la planta baja de esos laboratorios, durante varios años, también se ubicó otra firma de doblaje y de reposición de voz, para cintas nacionales de largometraje, Estudios México.

Su dueño fue el ingeniero Salvador Topete, quien en fecha posterior y apoyado por su hijo Óscar, comandaría la empresa llamada *Track III (Track Tres)*, dedicada al doblaje de películas y a las grabaciones de *spots* publicitarios. *Track III* se situó en la calle de José María Velasco 77, a una calle de la Avenida de los Insurgentes y a dos del teatro del mismo nombre.

A la muerte de Edmundo Santos, dos hermanos de su esposa, Jorge y Francisco Colmenero Villanueva, quedaron a cargo de *Grabaciones y Doblajes* por muy corto tiempo. La representante de la empresa fue la bella dama Magdalena Cuesta (*Nanny*), hija y sobrina, respectivamente, de los dos socios principales, Patricia y Víctor Millet. Una de las Delegadas de la ANDA en esa empresa, fue doña María del Pilar Ramírez Ojeda, la muy querida *Negrita*.

Ya en el siglo XXI, el edificio de la calle de Heriberto Frías, con otra entrada por la calle Miguel Ángel Serrano, número 25-A, sufrió un breve lapso de lujosa reconstrucción, debido a que el señor Demetrio Bilbatúa compró a los Millet una parte mayoritaria de la empresa. Se calcula que se invirtieron 10 millones de dólares en la remodelación del edificio y en la modernización del equipo. Desde entonces, el tercer piso cuenta con tres salas de grabación y una de regrabación, sistema Solid State Logic y una sala THX, entre otras cosas sofisticadas y modernas. (7)

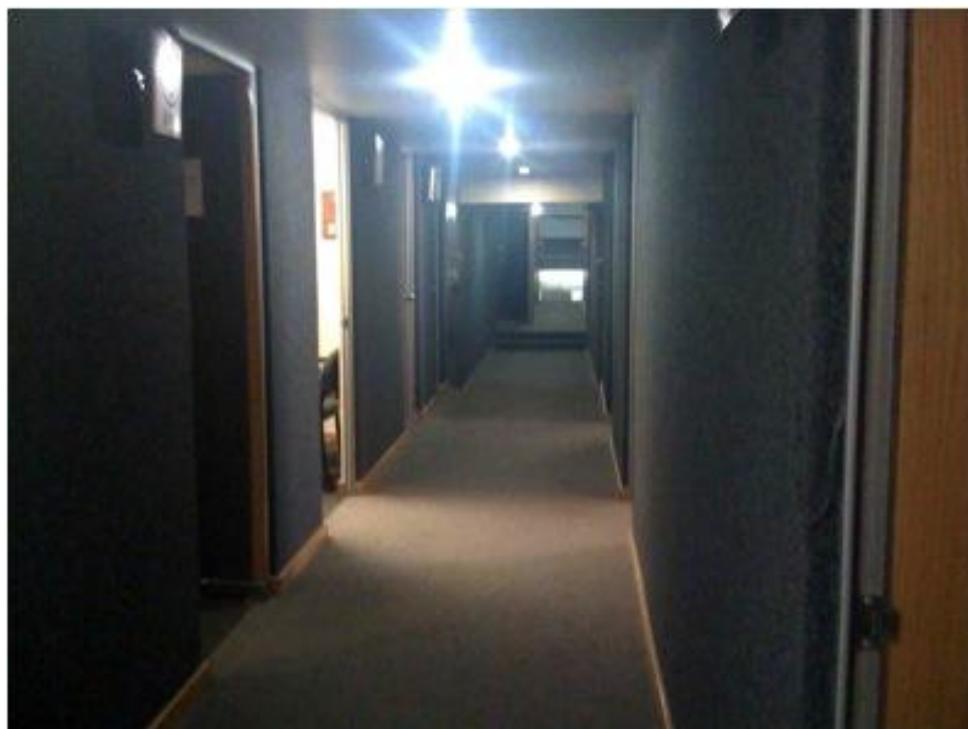
Dentro de esa modernización, también se le añadió una palabra a su razón social, que quedó finalmente como *Grabaciones y Doblajes Internacionales, S. A.*, un nuevo nombre que, presuntamente, le daba un carácter legal de empresa también nueva. Alegando eso a través de su representante legal, los dueños se negaron a reconocer el contrato colectivo existente con la ANDA si no se aceptaba que éste fuera compartido con elementos libres y de otros sindicatos.

Por ese conflicto, la agrupación le declaró una huelga que se inició desde el miércoles 23 de febrero del 2005, “*por acuerdo de la Junta de la Especialidad y conforme al Estatuto... en su Artículo 19, incisos a, b, e, g, h, i, m, n, p, u, v.*”, por conducto del Secretario General, Juan Imperio (Juan Gualberto Alonzo Alonzo).

Una huelga de comedia realmente, ya que, al parecer, su material se siguió doblando en otros estudios, mientras los actores de la ANDA se pusieron a hacer guardia *junto* a las dos entradas del inmueble durante las 24 horas del día, sin poder hacer nada más que mirar y, si acaso, saludar a cada uno de los que entraban al edificio. Los actores que hacían cada una de las *guardias*, discretamente, tenían que registrar en un cuaderno todos los movimientos de los que ingresaban y de los que salían por esas puertas.



Este es el edificio en el que se localiza la sala “Estrellita Díaz”.



Pasillo del tercer piso, en donde están las salas de grabación de doblaje.

En octubre del 2005, la Junta de Conciliación y Arbitraje consideró que la suspensión de servicios era inexistente y la ANDA apeló. En diciembre del mismo año, la ANDA ganó la apelación y la huelga continuó. A casi dos años después de iniciada, la huelga se resolvió a favor del sindicato de los trabajadores actores, pero, incomprensiblemente, el contrato se aceptó compartido a porcentajes y no con la exclusividad que se había ganado en el juicio. Justamente el motivo que había causado el paro y que se resolvió a favor de la titularidad exclusiva, no se llevó a cabo en la reiniciación de labores.

La noticia del paro laboral fue muy difundida por ser ahí donde se doblaba el material dejado por el cierre de la empresa *Audio Futura*. Entre este material estaba la conocida serie de televisión *Los Simpson* (1989), en la que todas las voces, menos una, tuvieron que ser imitadas por otros actores que, con su actitud, no mostraron ninguna ética ni solidaridad alguna hacia sus compañeros. La Comisión de Doblaje, que se formó en febrero del 2005, estuvo compuesta por los siguientes actores: Laura Torres, fue la Presidenta, asistida por Alfonso Obregón Inclán y Rebeca Patiño.

La Comisión de Guardias correspondió a Tere Alva, Rosy Aguirre y Esteban Desco; la Comisión de Prensa y Propaganda estuvo a cargo de Claudia Andrade, Gaby Beltrán y Marcelia Baetens; la Comisión de Relaciones y Finanzas fue emprendida por Sara Souza y Ulises Maynardo; la de Información y Formación Sindical le fue asignada a Erik Archundia y a Laura Ayala. En la Comisión de Finanzas estaban Gloria Obregón, María Fernanda Morales (Mafer) y Paco Mauri; y en la Comisión de Alimentación y Despensas, se desempeñaron Elsa Cován, José Luis Reza y Gerardo Reyero.

En el mes de abril del 2005, el mismo actor Erik Archundia, promovió también la participación activa y la presencia de los actores de esa especialidad, en el recinto legislativo de la calle Xicoténcatl, en apoyo al C. Senador por el Estado de Querétaro, Guillermo Herbert Pérez, quien propuso, ante los demás miembros de la H. Cámara de Senadores, algunas Reformas al Artículo 116 de la Ley General de Derechos de Autor, en lo referente a los trabajos de doblaje de voces traducidas. Y se podrían mencionar otras acciones efectuadas durante esos meses, acciones que, finalmente, no rindieron ninguno de los beneficios que los actores de doblaje esperaban sino, más bien, todo lo contrario.

En fin... es fácil adivinar lo que pensaría Santos, el artista, el creador de Grabaciones y Doblajes, de todo ese insensible manejo moderno de los sentimientos e intereses de los histriones, y de la actitud del representante legal de la que, durante largo tiempo, fue su amada y singular empresa.

Continuemos con las peripecias de nuestro personaje, el muy querido y respetado don Edmundo, quien durante muchos años formó parte de una divertida y exitosa pareja cómico-musical, junto con Irving Lee, un norteamericano de ojos azules, voz aguda y gran jugador de dominó, *bridge*, hipódromo y frontón. Irving, a pesar de su marcado acento estadounidense, también actuó en películas, en doblajes de voz y en los breves chistes filmados de los noticiarios de cine, así como en otros cortos y documentales de los años cuarenta y cincuenta. Irving también dirigía doblajes para el cine y la televisión.

Ese gentil y querido señor, fue conocido y llamado siempre por su nombre artístico: *Mr. Lee*, a secas. Se trataba de un hombre respetuoso y cordial. El dúo que Irving formó con *Mundo* se llamaba *Santos y Lee*. Algunas veces, también incluían a otro elemento: Alicia, la hija adoptiva de *Míster Lee*. Con ella suplían las ausencias de Santos o formaban un trío escénico cuando se presentaban en la *Carpa Colonial*, ubicada en la Avenida de San Juan de Letrán, hoy Eje Central Lázaro Cárdenas.

En sus presentaciones bailaban, cantaban, y actuaban haciéndose simpáticas bromas y contándose chistes a propósito de las supuestas *ventajas* de cada una de sus respectivas nacionalidades –mexicana y norteamericana– donde, por lo general, terminaba ganando el ingenio y picardía del mexicano Santos, cuando no concluía con un feliz empate. Porque, además de su labor individual en el doblaje de voz y en el cine, juntos grabaron discos y actuaron en la radio y en el teatro.

Acostumbraban iniciar y terminar su actuación bailando charleston, swing, fox trot y otros ritmos, que eran los más gustados en el espectáculo que correspondió a su época, días de añoranzas musicales, debidas, en gran parte, al cine. Invariablemente, y como sello de la pareja, siempre mostraban su elegante y gustado estilo de *tap*.

Luego, vestidos con trajes de la década de 1920, se despedían de su nuevo y moderno público, ahora ya no sólo de teatro y de radio, sino de los primeros programas de televisión, bailando, uno junto al otro, ladeados los cuerpos hacia el extremo del *mutis*, ondeando con una mano en alto el *carrete* o sombrero, y girando el bastón con la otra mano a la altura de la cintura, al mismo tiempo que cantaban:

¡No dejen ustedes de veer,
a Santos y Lee,
la próxima semanaaa!

En el teatro, se modificaba un poco el final de la letra:

¡No dejen ustedes de veer,
a Santos y Lee,
en este escenariooo!

Y en la radio, después de sus simpáticos *sketches*, se despedían con la misma tonada, pero con letra algo diferente:

¡No dejen ustedes de oíir,
a Santos y Lee,
en su media horaaa!

Ésa era la forma musical en que aquella simpática pareja acostumbraba salir poco a poco del escenario (o del programa de radio), mientras se escuchaban los aplausos de su agradecido público.

Desde su aventurera juventud, a *Mundo* le encantaban la música, los escenarios y correr en autos deportivos, aunque ya en la madurez, su problema de cataratas le impidió seguir conduciendo y, desde entonces, tuvo que depender de algún otro conductor que lo auxiliara.

Durante un tiempo, esa ayuda en la conducción se la dio Panchito, el más joven de sus cuñados y, ya después, el señor Alberto Gómez, como su chofer particular.

Por cierto que, el estimado *Beto*, terminó apoyando a la empresa de Santos como operador estelar de audio. Y Panchito Colmenero, después de doblar voces por varios años, fue recomendado por *Mundo* con los señores Candiani para el puesto de director de voces, una labor en la que aún continúa.

Luego Panchito, ya como director de voces también en Grabaciones y Doblajes, cubrió todos los personajes que había dejado mudos su bienhechor, empezando con Mickey Mouse y Goofy, los que Edmundo Santos sonorizaba con su voz, desde que estos personajes se llamaban Ratón Miguelito y Tribilín, por traducción de Santos.

Iniciados los años sesenta, a pesar de su impedimento visual, *Mundo* llegó a poseer varios lujosos autos deportivos Mercedes Benz. De ahí que le preguntaran: “*Y ¿cómo están sus ‘Mercedes’?*” Precisamente en uno de esos autos, un 300 SL, sufrió un aparatoso volcadura en la carretera hacia Piedras Negras, por fortuna, sin graves consecuencias. Pero a partir de esos días, comenzó a inquietarle la idea de asegurar la transmisión de su legado artístico. La falta de interés hacia las actividades del espectáculo, por parte de su familia y de sus aún muy jóvenes hijos, hizo que ese honesto, romántico y sensible artista, fincara sus esperanzas en el autor de este libro para convertirlo en su heredero escénico. Fue por esa razón que comenzó a hacerle un sinfín de recomendaciones extremadamente prudentes.

Entre ellas, le pidió que lo acompañara por más tiempo durante sus muchas actividades y que se convirtiera en su asistente para que fuera habilitándose en la dirección escénica profesional. También, que practicara más el canto, el baile y que perfeccionara sus conocimientos del idioma inglés. Que dejara de usar costosos autos de ocho cilindros y se comprara un compacto; que esperara algunos años más para casarse, porque aún era muy joven...y otros consejos igual de sabios. Pero aquel muchacho, que era entonces este escritor, ya tenía su propio proyecto de vida y lo disfrutó. Por otro lado, no se puede negar que la juventud es una enfermedad que sólo se cura con los años.

Mundo también buscaba con cierta angustia nuevos alumnos que se interesaran en el baile del *tap*, para que ese estilo no muriera. Suspirando y profundamente triste, nos decía: *ya solamente uno de los Tex Mex y yo lo practicamos en México*. (Los Tex Mex era otro grupo cómico musical de la época).

Tal vez ésa haya sido la razón por la que *Mundo* participó en la producción del espectáculo teatral titulado *Manicomio Privado*, con Corona y Arau, otra pareja de cómicos-bailarines muy al estilo de *Santos y Lee*.

Como fácilmente se puede apreciar, Santos fue cariñoso y sumamente protector con todos los que estuvimos cerca de él, ya fueran sus familiares políticos, los Colmenero Villanueva y los Rosano Colmenero, o sus grandes amistades del medio artístico.

Nunca se olvidaba de incluir en sus planes, forzadamente a veces y con bastante audacia siempre, a sus amigos, que fueron muchos y, por fortuna, de muy alta calidad, tanto artística como humana.

Sirvan como ejemplo de su eterno apoyo y hermandad, los casos de dos de sus mejores amigos: el ya recordado *Míster Lee*, un cómico que, como lo mencionamos, tenía un marcado acento norteamericano, y otro actor de fuerte acento andaluz, el sevillano Florencio Castelló (1905-1986), un agradable señor al que vimos acompañar en las películas a *La Faraona*, Lola Flores.

Se le reconoce como la voz del gato *Jinks*, cuando le grita a *Pixie* y a *Dixie*: ¡*Marditoj roedoreh!* (*Pixie and Dixie*, 1962).



Florencio Castelló y, atrás de él, Víctor Alcocer.

Otro más de sus muchos amigos era el maestro Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) quien, muy joven aún, amenizaba las funciones de cine mudo en el Cine Victoria de su natal Jalapa, Veracruz, y luego en el Cine Olimpia de la capital; ciudad donde, desde 1947 hasta 1956, Hernández Moncada fue director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música.

El Maestro proveía a Santos de los talentos musicales requeridos para las canciones y coros que Santos realizaba con tantos e inmejorables cantantes y músicos; gente de verdad excelente en su especialidad: Estrellita Díaz, Lupita Pérez Árias, Alejandro Algara, *Las Tres Conchitas*, Juan García Esquivel, y varios otros de primerísima línea, como el extraordinario *Cuarteto Armónico*, grupo del que Santos fue “mentor, guía e impulsor”.



El *Cuarteto Armónico* estaba formado por el querido Carlos López González, el *Cháfis* (*Chaflán*), como primera voz; Raúl Salazar Erosa y su hermano Julio Salazar Erosa, en la segunda y en la tercera voz; apoyados por el requinto y la voz de bajo profundo, de Toño Córdoba de la Vega (*Toto*), el padre de Vicky Córdoba, la solista que interpretó en español las canciones que Julie Andrews cantaba en inglés, en la película *Mary Poppins* (1964). En los años cincuenta, el *Cuarteto Armónico* grabó algunas letras y canciones de don Edmundo, como *Pobre gente de París*, de Mannot y Santos (1956), *Dorotea*, de Santos (1957), y *Del Chemis al chemison*, de Santos y Salazar (1958).

En base al apoyo del maestro Hernández Moncada, en 1965, surgió uno de los últimos y ambiciosos proyectos musicales de *Mundo*. Otra obra importante, cuya representación él también deseaba encomendarnos. En uno de los foros de los viejos y abandonados estudios cinematográficos Azteca, se comenzó a ensayar un espectáculo fastuoso que llevaríamos a las grandes capitales del mundo entero, de las cuales ya se tenían aseguradas Nueva York, Los Ángeles, Londres, Roma, Berlín, París y, desde luego, la capital de México.

Se invirtieron varios cientos de miles de pesos en lujosos vestuarios de algodón y plumas para los personajes prehispánicos, y en la compra de réplicas de los antiguos instrumentos musicales indígenas. Eso, sin contar los que podíamos conseguir prestados por el Museo Nacional de Antropología. En dicha escenificación, después de representar de un modo espectacular la historia, los cantos y los bailes tradicionales de los pueblos antiguos de nuestro país, los personajes prehispánicos decían estar indignados porque los músicos y cantantes de moda sólo estaban *copiando* la música y el estilo de aquellos pueblos antiguos.

Y, para demostrarlo, sorpresivamente para el público, conectaban sus vetustos y arqueológicos instrumentos musicales a unos modernos amplificadores y, de esta forma, comenzaban a interpretar, en inglés, las mejores melodías de los Beatles, Frank Sinatra, Elvis Presley y Bill Haley. Y esa era sólo una de las jocosas e impactantes escenas, todas vestidas con gran lujo y dignidad para nuestra cultura madre, una cultura de la que Santos siempre estuvo orgulloso. Fue una pena que aquel proyecto se cancelara.

Para aquella década, Santos era un hombre de baja estatura y cuerpo *llenito*, cabeza y cara redondas, cabello lacio y muy escaso, voz aguda y nasal, su mirada era algunas veces compasiva y otras veces ausente, soñadora. Con transparentes anteojos claros que no solucionaban del todo su problema visual. Para fijar la vista tenía que levantarse los anteojos y comprimir los ojos haciendo *cara de oriental*. Era muy activo y acostumbraba calzar y vestir muy bien, en forma cómoda y *sport* -como se vestían entonces su hijo David, como los médicos más famosos y elegantes-. Mostraba en todo un gran sentido práctico. Sus biógrafos se podrán divertir mucho buscando los discretos e ingeniosos juegos de palabras de doble sentido en los textos de sus personajes doblados. Como aquel: *¡No, no chingel bells, Donald!*, de *Los tres caballeros*.

Una de sus mejores virtudes era la haber sido siempre partidario de lo sencillo en el hablar y en el hacer. Igualmente, como por fortuna aún se puede ver entre la gente del interior de nuestro país, también lucía con orgullo una muy saludable, franca y sabia actitud provinciana. Su *tic* más habitual era jugar con dos o tres monedas en la mano derecha, o meter ambas manos a los bolsillos del pantalón y jugar con las monedas que, al parecer, todo el tiempo traía dentro de ellos.

Amable, agudo, certero, artístico y rítmico en sus juicios y en sus apreciaciones. Creativo, nostálgico, y no siempre muy tolerante ni paciente como profesor o como director. Firme, constante en sus ideas. Su escuela fue la vida, por eso era objetivo y auténtico. Pícaro. Conocedor, más que de la psicología, de los sentimientos humanos. Y, como todo buen ex comediante, cuando se lo proponía, era el hombre más simpático que uno se pudiera imaginar.

Incansable trabajador de día y también de noche. Dormía poco, pero *soñaba mucho*. Un hombre noble que amó, admiró y respetó a David, su hijo mayor y que siempre fue fiel a la familia que formó con su segunda esposa, Alicia. A ella y a sus queridos y mutuos hijos: Tony, Diana y Edmundo, dedicó todo su talento. Ellos fueron su inspiración y a ellos ofrendó sus geniales y bien acompañadas letras.

Por desgracia, la lamentable muerte de Walter Disney (1901-1966), y luego la de su hermano Roy Oliver Disney (1893-1971), marcaron un terrible y contrastante cambio en la empresa de Burbank que, a partir de 1975, se convirtió en una empresa rígida, carente del reconocimiento hacia nuestros derechos legales y sin aquellos detalles que anteriormente nos motivaban; desprovista de las atenciones y de los sanos emolumentos profesionales a los que llegamos a acostumbrarnos quienes hemos trabajado para ella, con gran entusiasmo, desde los felices años cincuenta hasta la desconcertante actualidad del nuevo milenio.

A finales de 1976, Santos, muy amargamente, comentaba con el autor de este libro esa nueva situación, cuando este autor preparaba su viaje a Hollywood, California, para instalar y dirigir allá la primera empresa mexicana de doblaje de voz de traducción en ese país, en un evento que confirmaba nuestra exportación de tecnología y que pudo haber sido el origen del torrente de nuevas empresas en varios países de nuestro continente, incluyendo a los Estados Unidos.

En ese tiempo, el cambio general de actitud empresarial era algo muy penoso para algunos de los que experimentamos el concepto de una *gran familia universal Disney*, pero mucho más desconsoladora para el propio Edmundo Santos, quien había consagrado su vida a esa empresa. Esa situación, tan lamentable para él, fue agravada por el diagnóstico del médico que le anunció un pequeño tumor en el pecho. Ambas realidades deprimieron profundamente a nuestro admirado don Edmundo, a quien, pocos meses después, le fallaría la mejor herramienta que había tenido como artista, su muy sensible, creativo y ahora desilusionado corazón. Así llegó aquel infarto masivo que él no pudo, o que tal vez no quiso, superar.

Y, a pesar de los grandes esfuerzos y cuidados recibidos en el Centro Médico, el señor Santos expiró a los 75 años de edad, en el tercer día de agosto del año 1977. Sus cenizas fueron depositadas en la iglesia del Pedregal, lugar donde hoy reposan, acompañadas de las cenizas de su esposa Alicia.

Don Edmundo nos dejó apenas tres semanas antes de la *Première* de la película *Bernardo y Bianca*, donde su nieta, Tony Assael, hija de Tony Santos, sonoriza con su voz el papel de Penny. Romántico incorregible hasta el final de sus días, Santos acababa de escribir para su nieta Assael la canción *Un cariño llegará*. Pero sería injusto dejar de mencionar que el prolífico artista no sólo traducía, adaptaba y dirigía diálogos y letras de canciones para cine, televisión y espectáculos; letras como todas aquellas tan famosas que adaptó para las películas de Disney. ¿Quiénes, de cuantos las oyeron, no las recuerdan?:

Pecos Bill, era un valiente
en todo Tejas...

Una vez
llegó un ciclón
y lo detuvo,
y después,
para domarlo,
lo montó.

Y fue tan fácil
la faena,
que el ciclón,
con mucha pena,
convertido en
suave brisa,
se alejó.
Pecos Bill, perdió
la huella en el desierto.
Se moría de sed
Y lo abrasaba el sol.
Mas, cuando estaba
medio muerto
hizo un río
en el desierto
Y hasta a México
su Golfo, le formó.
¡Ay, Ay Ay Ay,
¡ay, ay!, lo digo yo,
fue el vaquero
más auténtico
que existió!

O, aquella otra letra, la de *Bongo*, cuando le explicaban los otros osos la razón amorosa que tienen para darse de cachetadas entre las parejas:

Cuando sienten amor los gorriones,
enamoran con su dulce canción.
Los palomos hacen cú,
curru-cú, curru-cú,
pero, el oso pega siempre,
un bofetón.

Al igual que los osos, los indios de las caricaturas, también explicaban el porqué de saludarse entre ellos diciendo *Jáo*. Y es porque:

Es más fácil decir, Jáo,
que decir ¿cómo has estáo?

Pero insistimos en que *Mundo Santos* también componía canciones con música propia. Por cierto, algunas de sabor un tanto pícaro y popular. Como aquella *Dorotea* que siempre se tenía que cantar esbozando una sonrisa de villano del cine mudo y añadiendo rápidos movimientos de cejas en la última y sicalíptica frase. La letra del estribillo dice lo siguiente:

Doro, Doro, Doro, Doro.
Doro, Doro, Doro-tea,
Si quieres que yo te enseñe
lo que sé de amores,
ven pa' la azotea.

Así fue, así vivió el querido y admirado *Mundo Santos*. El artista, el padre, nuestro amigo. ¡El amigo sincero de casi todos los artistas de su época! No le diremos la palabra *adios*, porque a él no le gustaba usarla. Siempre prefirió que le dijéramos: *Hasta luego*.

La Metro Goldwyn Mayer de Nueva York

Mucho tiempo después de 1929 y de los maliciosos intentos hollywoodenses por realizar las películas en diferentes versiones en otros idiomas, y todas como *copias* de la versión *original* norteamericana, en septiembre de 1944, dio inicio un evento cinematográfico que se convirtió en otro de los antecedentes importantes para nuestra actual industria del doblaje de voz para los medios audiovisuales. En esa época llegó a México el Vice Presidente para América Latina de la empresa cinematográfica Metro Goldwyn Mayer, el señor Ilushia Lopert -Ilia de cariño-, después de recorrer muchos países de Hispanoamérica.

La idea era investigar, según se hizo público, mediante un reconocimiento o inspección (*survey*), cuál era el país donde se hablaba el castellano más aceptado y comprendido en el universo hispanoparlante. La conclusión fue, según se afirmó, que ese país era México. De ahí surgía la razón de que el señor Lopert y el señor Postner, Director del Departamento de Español de la MGM, estuvieran en este país buscando voces (no necesaria ni exclusivamente mexicanas) para su proyecto de doblar sus películas al castellano en los Estados Unidos.

El doblaje ya era una práctica común de los países que hacían cine, México entre ellos. Como sabemos, la transferencia lingüística del inglés al español ya tenía aproximadamente 15 años de desarrollo en Norteamérica, desde aquella primera película doblada al castellano con sistema de discos, que fue *Broadway*, estrenada en México a finales de 1929. Antes de que el doblaje se abandonara por la realización de las *versiones multilingües* o *dobles versiones*, en los Estados Unidos, en Elstree, en Joinville y en Barcelona.

Luego, la Segunda Guerra Mundial había convertido la producción cinematográfica de los Estados Unidos en propaganda de la guerra e impedido la distribución de las películas europeas. Eso favoreció por un tiempo al cine mexicano, ya que su cercanía y afinidad política con los Estados Unidos, le dieron acceso al material virgen, mientras que entonces se le negó al cine de Argentina, que era su más cercano competidor.

Terminado el conflicto mundial, los EE.UU. tenían que recuperar el mercado de Latinoamérica. Un mercado que, debido a esas condiciones de guerra, fue cedido temporalmente a EMA (España, México, Argentina). Por ello, los de la MGM deseaban hallar ciertas voces para contratarlas y llevarlas a Nueva York para la elaboración del doblaje de traducción al español, un idioma que no sólo abarca la mayor parte de nuestra zona continental, sino que se usa igualmente en otras partes del mundo. Un mercado mundial que, económicamente, es el más importante para el cine norteamericano.

Las pruebas de voz para ese proyecto fueron realizadas por Luis de Llano Palmer en un auditorio de la agencia de publicidad Grand Advertising y en otro del Hotel Guardiola. Ahí, fueron pasando, uno por uno, todos los elementos y, parados frente a un atril, los hacían interpretar unos textos redactados en español y otros textos en inglés, para evaluar el nivel de sus conocimientos sobre ese segundo idioma. Al terminar, se les tomaba una fotografía y sus datos para luego ser, o no ser, seleccionados para dar voz a algunos actores norteamericanos en sus diferentes producciones de cine.

La respuesta no era inmediata ni al mismo tiempo para todos. A los primeros actores elegidos les llegó un telegrama desde Nueva York, como un mes después de sus pruebas. En él, se les pedía presentarse en la Embajada norteamericana *con pasaporte y documentos para viajar*. Ahí, los casi cincuenta actores, en su turno, recibirían las instrucciones, los pasajes de tren y la visa de trabajo requerida.

Por su parte, los dirigentes laborales de los diversos sindicatos del medio cinematográfico, entre ellos los de la Asociación Nacional de Actores, comenzaron a preocuparse y hasta trataron de detener aquel importante y nuevo éxodo actoral que les parecía peor que todos los anteriores, ya que éste amenazaba con derrotar finalmente a la industria fílmica nacional, al competir en el mismo idioma, pero con inversiones marcadamente superiores en las producciones extranjeras. La enorme diferencia de mercados a su favor, permitía a los norteamericanos realizar esa competencia tan prometedora como desigual. Pero los viajes continuaron a pesar de todo y muchos actores, que mencionaremos a continuación, se fueron a Nueva York entre los años 1944 y 1946.

Dagoberto de Cervantes, Alberto Gavira, Blanca Estrada, Ciro Calderón (la voz de Johnny Weismuller, en las películas de *Tarzán*), el locutor Edmundo García, y Jesús García (el actor del personaje vendedor de billetes de lotería, apodado el *Camellito*, que es atropellado por un tranvía, en la película *Nosotros los pobres*, película que don Jesús filmó en 1947, recién regresado de los Estados Unidos).

Igualmente Salvador Carrasco (El *Monje Loco*, de la XEW), el actor de cine Miguel Ángel Ferriz (1899-1967) y su esposa Matilde Palou, Lucila de Córdova (1923-1967) (Lucila fue la voz de Vivien Leigh), Martha Ofelia Galindo (ahora la maestra *Canuta* de la TV), Armando Velasco, doña Amparo Villegas. Cuca Escobar –llamada *Cuca la telefonista*-, Teresita Escobar, Rosario y Lolita Muñoz Ledo, Alberto Galán (quien interpreta al personaje del *Pintor* en la película *María Candelaria*, 1943), Rodolfo Navarrete, Pablo Ruelas Núñez, Eduardo Montemayor, Consuelo Orozco, Ernesto Finance, María Luisa Hernández, Pedro Cardozo, Roberto Ayala, Manolo Fábregas, Roberto Espriú y Pedro de Aguillón García.

También Galo Díaz Barriga, Juan Domingo Méndez, Salvador Quiroz (el Comandante en Jefe de Tránsito, de las películas *A.T.M.* y *¿Qué te ha dado esa mujer?*, ambas de 1951), Luis de Llano, Eduardo Montemayor, Tony Carbajal y su esposa Lucille Carbajal, Luis M. Farías (locutor que llegó a ser gobernador del Estado de Nuevo León), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (voz de Mickey Roonie, actor nacido en 1920), Carlos David Ortigosa (entre otras, la voz de Gregory Peck, 1916-2003) y algunos más, como la joven cubana Estrellita Díaz (1925-1959), que hacía la voz en castellano del niño-actor Jackie Cooper (actor nacido en 1922).

Como parte del grupo inicial de doblaje de actores de México en Nueva York, estaba Blanca Estela Pavón, quien ya era algo famosa y cobró bastante bien por hacer la voz en español de Ingrid Bergman, actriz que ganó el Óscar por su actuación en esa *Gas light* de 1944 –decimos que *en esa*, porque hubo otra película, en 1940, que era inglesa, con la misma trama y título, *Gas light*, cinta que ayudó mucho al desarrollo del cine inglés.

Ésta fue dirigida por Thorold Dickinson. Mientras que George Cukor dirigió la filmación original de la versión norteamericana que, meses después de su filmación, se convertiría en la primera cinta doblada por el grupo contratado en México, en el mismo año. La película mereció siete nominaciones a los premios Óscar: mejor película, mejor actriz para Ingrid Bergman, mejor actor para Charles Boyer, mejor actriz de apoyo para Angela Lansbury (era su debut fílmico), mejor adaptación de libreto, mejor dirección artística y mejor cinematografía en blanco y negro. Ganó dos de las preseas: la de actriz y la de dirección artística. (8) Guillermo Portillo Acosta y Víctor Alcocer fueron las voces masculinas en castellano de Charles Boyer y de Joseph Cotten en ese importante filme, titulado en español *La luz que agoniza* (1944). Como ya sabemos, esa cinta fue estrenada en México el 25 de diciembre en el cine Metropolitan, con duración de ocho semanas en cartelera. (9)

Es digno de comentarse que, también en 1944, la película *Las llaves del reino*, igual que otras y en base a la ley española de 1941, no sólo fue doblada por las voces de México en Nueva York, sino que además lo fue, y en forma muy destacada, por actores españoles en *Fono-España*, de Madrid, una empresa del italiano Hugo Donarelli. (10) Otra mención, que nos parece muy pertinente, es para aclarar que algunos actores fueron a Nueva York por corto tiempo o estuvieron yendo y regresando a esa ciudad.

La aclaración es para que no nos sorprenda encontrarnos los nombres de algunos de los actores contratados por la MGM, en los créditos de películas mexicanas realizadas durante los años en que suponíamos que ellos deberían estar en la *Gran Urbe*. Por ejemplo, Alberto Galán actuó en el filme *La Mujer de todos*, en 1946; Salvador Quiroz aparece en las películas *No basta ser charro*, rodada en 1945, y *En tiempos de la Inquisición*, filmada en 1946. (11) Posteriormente, para el doblaje de voces en Nueva York, se contrataron otros elementos en forma aislada y en fechas y años distintos, dando pie a lo que ahora se conoce como un supuesto *segundo grupo* de actores (1945 y 1946). Sus nombres ya están mencionados.

Algunos de los actores ya nombrados, que llegaron posteriormente, fueron: Roberto Ayala, Juan Domingo Méndez, Salvador Quiroz, Alberto Galán, Tony Carbajal y su esposa Lucille, Luis de Llano, Eduardo Montemayor, Manolo Fábregas, Roberto Espriú y Pedro de Aguillón García. Los dos últimos fueron contratados en 1946 para darle voz a Gene Kelly y a Frank Sinatra en *Leven anclas (Anchors Aweigh*, 1945). Pedro y Roberto fueron recibidos en la estación de ferrocarril en Nueva York, por Alan Antik, director de doblaje de la Metro. Ellos, como casi todos sus colegas, se quedaron para doblar las voces de otros actores.

También hay que aclarar que hubo varios elementos de la lista que, aunque sí participaron en los doblajes, no tenían contrato y, en un principio, sólo fueron acompañando a sus familiares, a sus parejas o por su propia cuenta y riesgo, como el caso especial de Tony Carbajal, un actor casado con una mujer norteamericana, Lucille Carbajal. Tony se presentó en los estudios de la Metro sin antes haber sido contratado. Lo mismo sucedió en los casos de Teresita Escobar, Matilde Palou y otros más que, como sea que haya sido, estuvieron ahí.

El señor Niebla era el gerente de la Metro Goldwyn Mayer en la sucursal de México, y como tal, el encargado de la contratación de los actores en este país. En una ocasión, por telegrama, le solicitaron contratar al locutor de la XEW, Edmundo García, quien gozaba de una magnífica voz y una gran presencia. Pero en esa estación de radio había otras personas con el mismo apellido, como Arturo García, un locutor que, como sabemos, después fue más conocido por su nombre artístico como actor, Arturo de Córdoba (12), otro de *los García* era Jesús García (el *Camellito*). El señor Niebla llamó a este último sin percatarse del equívoco. Lo envió documentado a la Embajada de los EE. UU. y allí le dieron la visa, sus pasajes y sus viáticos para el viaje a Nueva York.

Al llegar a esa ciudad, el Vice Presidente de la MGM para América Latina, el señor Illia Lopert, se sorprendió por la contratación de alguien que no era, ni se parecía siquiera a quien ellos deseaban contratar y del que tenían la fotografía, pero se vieron obligados a cumplirle el contrato al *otro* señor García, a Chuchito, el de la voz muy peculiar. Él se quedó con todo y su familia en esa importante ciudad, gozando de un sueldo decoroso y de muchísimo tiempo libre, puesto que, por su tipo de voz tan singular, actuaba en pocas películas, pero hacía una intensa *vida social* con los otros cuarenta y tantos actores de México. Como fácilmente se puede adivinar, para Chuchito García, todo fue *miel sobre hojuelas* en aquella época, cuando se pagaban apenas cinco centavos por el viaje en el transporte subterráneo (*subway*) de Nueva York, un viaje que en el año 2005, ya costaba dos dólares.



Fotografía de algunos de los integrantes de ese famoso grupo de actores de México que, en 1944, viajaron a Nueva York para realizar doblajes de voz.

Los actores seleccionados salían de la ciudad de México y al llegar a Laredo, el tren cambiaba de personal. De allí en adelante ya no eran mexicanos sino afroamericanos los que atendían a los pasajeros. Así, después de un viaje de entre tres y cinco días, con sus noches, llegaban a la Estación Central de Nueva York, en donde los esperaba una comitiva de la MGM, que los instalaba en distintos hoteles cercanos, como eran el *Astoria* y el *Wellington*. Este último estaba en la Calle 55 y la Séptima Avenida, muy cerca del Parque Central. En ese hotel vivía María Greever, mientras el trío de *Los Panchos* triunfaba en aquella ciudad.

Ya estando en la *Urbe de Hierro*, todos los actores contratados en México fueron inscritos en una escuela para que aprendieran el idioma inglés. Ésta era la Escuela Comercial número 3, que estaba en la 3^a Avenida y la Calle 42, a la que los alumnos-actores llegaban por un tren elevado que pasaba por la Calle 37. Pero, uno a uno, todos fueron desertando de ese plantel. El último en hacerlo fue Miguel Ángel Ferriz. José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (voz de Mickey Roonie), tuvo más perseverancia que sus demás compañeros y fue el único en terminar el curso de inglés y en saltar al cine norteamericano en calidad de actor, como premio a su capacidad y a su constancia. O tal vez sólo por su tipo.

Jesús (Chucho) Montalbán, hermano de Ricardo Montalbán y más conocido como Carlos Montalbán, que es su nombre artístico, en su calidad de Gerente del Departamento de Español de la Metro Goldwyn Mayer, fue quien se encargó de dar las primeras lecciones de la técnica de doblaje a los actores recién llegados.

Los estudios de la Metro Goldwyn Mayer se ubicaban en un edificio que abarcaba una manzana completa, cuya entrada se localizaba en la Calle 47 y la Séptima Avenida, junto al Times Square. Allí tenían varias salas para el doblaje -alfombradas y tapizadas de corcho, para evitar los ruidos-, porque eran muchas las películas que esa productora deseaba doblar al castellano. Antes de comenzar la grabación de cada película, todo el personal era citado para verla en un estudio especial que la MGM tenía en la Calle 46. La cita, por lo regular, era a las siete de la noche. Y se hacía lo mismo al terminar de doblar un filme, para que se viera y se comentara el resultado final.

Las labores se iniciaban a las 9:00 a.m. Uno de los proyecciónistas, un caballero que usaba chaleco y que se llamaba Frank, llegaba muy formal, diez minutos antes de la hora y, al dar las nueve de la mañana en punto, proyectaba el primer *loop*, sin importarle si ya había llegado el director o no. A las 11:00 a.m., se tenía media hora para un breve descanso o *coffee break*. A las 13:00 horas, otra media hora para el *lunch* (un almuerzo ligero), y a las 17:00 horas, cinco de la tarde, se terminaban las tareas. (13)

Ante las primeras llegadas tarde de los actores, el señor Postner, Director del Departamento de Español, los citó a todos y les recordó su compromiso de presentarse puntualmente a sus citas de trabajo. Terminó diciéndoles que, quienes no estuvieran de acuerdo o no pudieran llegar a tiempo, le avisaran para rescindirles el contrato. De ahí en adelante, todos llegaron a su hora...o antes.

El sistema utilizado en las grabaciones era el siguiente: los actores debían memorizar las frases de cada *loop* marcado en un libreto, para luego repetir esas líneas y actuarlas de memoria frente a la enorme pantalla en la que, repetidamente, se proyectaba ese fragmento de la escena, llamado *loop*.

Después de que el actor había hecho más de diez o quince *tomas* o intentos fallidos, se realizaba un breve receso para que ese actor bebiera otro café, antes de volver a intentarlo tantas veces como fuera necesario, hasta que ese largo *loop* saliera como lo deseaba el director. Por eso se tardaban tanto en doblar cada largometraje, ya que el promedio fluctuaba entre los 14 y los 17 *loops* por día.

Ahora, en México y de forma individual, se hacen más de 60 *loops*... ¡por hora! Pero en esos tiempos, los *loops* eran más largos y los actores grababan juntos en una sola pista grupal. Además, lo que importaba era la calidad del resultado artístico, no la cantidad de producción por hora. Por ello, no resultaba fácil hacer que el director gritara entusiasmado aquellas famosas y gratificantes palabras que se volvieron tradicionales en nuestro medio: *¡Muy bien!... ¡El que sigueee!*

En la Nueva York de ese tiempo, se tardaban quince días hábiles o más en terminar de doblar una película de largometraje que hoy se realiza hasta en dos o tres días. La mayoría de los actores cobraba un sueldo de 250 dólares por semana. (14) Desde luego que algunos de ellos no se contrataron así, sino por un corto tiempo o para alguna película en específico, por eso hubo quienes cobraron 500 e, incluso, 750 dólares semanales. (15)

Como los histriones contratados en México disponían de mucho tiempo libre, tenían como una de sus diversiones favoritas el pasar el rato jugando al póquer en los modestos hoteles en donde vivían. Entre éstos estaba el ya mencionado *Astoria*, al que llamaban, en forma irónica, el *Waldorf Astoria* o el *Doblaje Astoria*. Ahí les cobraban 17 dólares a la semana por persona, en habitación doble o triple, pero no tenían ni siquiera una mesa para comer o para jugar ese póquer que, ya por costumbre, jugaban encima de alguna de las dos o tres camas.

Y, según nos lo narró uno de los más activos participantes de esas ceremonias en honor del dios Birján, el licenciado Ortigosa, en una ocasión, Manolo Fábregas llegó a apostar hasta aquel adminículo que lució desde que tenía veinte años de edad, cuando acababa de regresar a la ciudad de México, desde España, donde había triunfado rotundamente.

Fue después de competir en una prueba para un papel cinematográfico, y que eligieron a otro joven actor para hacerlo, cuando Manolo, al no comprender la razón de que no lo hubieran elegido a él, siendo un actor reconocido y teniendo la misma edad del personaje en cuestión, les preguntó molesto: *¡¿Qué cosa es lo que me falta?!* Le respondieron que le faltaba lo primero que un joven de veinte años debería tener: *¡cabello!* (16)

A partir de entonces, le acompañó por siempre aquel famoso y admirado peluquín (bisoñé) realizado en Hollywood, el mismo que se arriesgó a perder en aquella tensa jugada de póquer, en Nueva York.



Manolo Fábregas, uno de los actores del grupo que fue a Nueva York.

Tiempo después, casi todos los actores contratados recibieron a sus familiares más cercanos y, debido a ello, la mayoría prefirió alquilar su propio departamento amueblado, que en ese tiempo se rentaban por unos 25 dólares a la semana. Los doblajes al español fueron dirigidos por directores italianos, franceses, y españoles como Demetrio Solís. En esa especialidad también intervinieron Alan Antik y una directora llamada Galy.

Anualmente, como motivación, se acostumbraba hacer una fiesta para los actores y el personal de doblaje; también bailes en el Hotel Roosevelt, situado en la 5^a Avenida y la Calle 42. Insistimos en que, en su gran mayoría, nuestros actores no fueron la voz en español de una sola celebridad, sino que cada uno tenía que doblar la voz a varios actores.

Unos ejemplos: Carlos David Ortigosa dobló la voz de Gregory Peck, y otras más. Pedro de Aguillón García, después de haber doblado a Frank Sinatra (1915-1998) en la película *Leven Anclas* (*Anchors Aweigh*, 1945), se siguió doblando las voces de Robert Sterling (1917-2006), Keenan Wynn (1916-1986) y, en *El cartero llama dos veces* (*The postman always rings twice*, 1946), la voz de Hume Cronyn (1911-2003). Por su parte, María Luisa Hernández se siguió con la voz de Lana Turner, mientras Manolo Fábregas consiguió que le pagaran muy bien por un contrato de cinco semanas para doblar a John Garfield (1913-1952), en esa misma película.

Aparte de las cintas antes mencionadas, se doblaron, entre muchas otras, las siguientes: *La Isla del Tesoro* (*Treasure Island*, 1934), *Los mares de China* (*China Seas*, 1935), *Jóvenes en la lucha* (*Babes in arms*, 1939), *El Halcón Maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), *La Cruz de Lorena* (*The Cross of Lorraine*, 1943), *Kismet* (1943), *National Velvet* (1944), *Escuela de Sirenas* (*Bathing Beauty*, 1944), *Las Llaves del Reino* (*Keys of the Kingdom*, 1944), *Pasaje a Marsella* (*Passage to Marseille*, 1944), *El Reloj* (*The Clock*, 1945), *Demetrio* (*Demetrius*, 1945), *Junior Miss* (1945), *El Mercader de Ilusiones* (*The Hucksters*, 1947)... fueron casi cincuenta en total.

Durante ese tiempo, el grupo conoció a Ken Smith, un locutor bilingüe que trabajaba en la radio y que narraba los noticiarios y los *avances (trailers)* de películas en Nueva York. Luego, Ken llegaría a ser un gran empresario del doblaje en México. Él conoció en la *Gran Manzana* a la hermosa cubanita de diecinueve años, Estrellita Díaz, con quien después se casó y tuvo hijos, como más adelante veremos.

Y, hablando de las buenas relaciones humanas, sabemos que Víctor Alcocer y Pedro de Aguillón García siempre fueron grandes amigos y vivieron muchas aventuras juntos. Una de ellas ocurrió en la ciudad de Nueva York, cuando ambos jóvenes fueron invitados a una fiesta en el piso 17 del mencionado hotel Wellington, junto al Parque Central. El sitio era feo y peligroso. La invitación la había hecho un compañero de trabajo antes mencionado que ahí vivía y que había invitado a un gran número de actores del cine norteamericano, muy conocidos. El lugar se llenó de grandes celebridades cinematográficas de esos años cuarenta (don Pedro de Aguillón nos mencionó algunos nombres muy famosos). Ahí había mucha comida y bastante bebida. Nuestros dos amigos comieron, bebieron y esperaron la llegada de algunas muchachas para bailar con ellas. Las puertas fueron cerradas con llave y comenzó el baile entre las parejas que formaron los invitados. Nunca llegó ninguna mujer. ¡Era una fiesta gay! Como aquellas que organizaba don Nachito de la Torre y Mier en tiempos de su suegro don Porfirio Díaz.

Entonces, Pedro y Víctor, para evitar el insistente acoso de los atrevidos homosexuales, no tuvieron más remedio que hacerse pasar también por pareja ¡y bailar uno con el otro toda la noche! (17) Después, se decía de broma, que tal vez por su complejo de culpa, o para evitar murmuraciones, en una ceremonia religiosa, tuvieron que hacerse compadres. Además de algunas otras anécdotas de este tipo, como la de la pareja homosexual de actores mexicanos en la que, en un arranque de celos, uno de ellos casi le cercenó la oreja al otro de una mordida, todo parecía desarrollarse con normalidad.

A ninguno de los actores le preocupó que el contrato que firmaron con la MGM, que originalmente era de cuatro años, entre otras especificaciones, tuviera una cláusula que aclaraba que su duración podría modificarse en cualquier momento, si las condiciones del mercado variaban. Fue por ello y por lo avanzado de los otros planes simultáneos de expansión de las productoras que, ante los enconados ataques de los periodistas latinoamericanos y la amenaza de prohibición de la exhibición de esas películas dobladas, en algunos países de América Latina, encabezados por México y por Argentina, ese compromiso de doblaje se canceló en el año de 1947.

Una vez capacitados y luego desempleados, al cancelarles su contrato, el siguiente paso sería crear los centros cinematográficos foráneos en la misma ciudad de esos ex-empleados para que, cuando regresaran a su patria, gracias a sus relaciones con los productores norteamericanos, ellos fueran los realizadores de su cine *nacional* o, como en este caso, los pioneros del doblaje de traducción al español para la televisión y se convirtieran en los empresarios, directores, traductores y actores que, superando a sus maestros y contratantes norteamericanos, darían una mayor brillantez, técnica y actoralmente, al oficio recién aprendido por ellos, aunque otros profesionales ya lo hubieran realizado desde antes en México. Y, si no fue así como se planeó con el cine y con el doblaje, así fue como sucedió. Ni más ni menos.

Proyectos norteamericanos para filmar y doblar voces en México

Como juntos traeremos a la memoria, en esa década de 1940, y en parte de la siguiente, se dieron una cantidad de acontecimientos cinematográficos y de televisión norteamericanos en Latinoamérica, que nos recuerdan con bastante exactitud los sucesos y procedimientos utilizados en los desplazamientos de las productoras de los Estados Unidos a Europa cuando, en 1929, los hermanos Warner anunciaron que las versiones a otros idiomas serían realizadas en los mismos países extranjeros que las consumían. Los productores pensaban que sería más fácil encontrar en esos países a los actores que se necesitaban y a menor precio, aparte de que también se les facilitaría el hacer la adaptación al gusto y modo de los países respectivos. (18) Así llegaron a Elstree, a Joinville y, finalmente, a Barcelona, entre 1929 y 1933.

Luego vino la Segunda Guerra Mundial e impidió la distribución de las películas europeas en América y los filmes de los EE. UU. tuvieron que servir de abundante y fuerte propaganda para su causa. Eso benefició al cine de México, sin olvidar que, cuando Argentina y España, sus competidores en el mismo idioma, se declararon neutrales, México se manifestó en contra de las potencias del Eje. Lo anterior le facilitó a este último proveerse de película virgen de los EE. UU., un material que entonces se le negaba al cine de Argentina. Y en México se adquirió madurez en la técnica cinematográfica y se generó un gran aumento en la producción, con lo cual, el cine y los actores del país se volvieron famosos a nivel internacional.

En el rubro de los asuntos laborales internos de la ciudad de México, los primeros técnicos de cine que, en un principio, pertenecieron a la Federación Teatral, se agrupaban en la Unión de Trabajadores Cinematográficos. Esa Unión quedó liquidada el 4 de octubre de 1939. En su lugar, surgió el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y una de sus Secciones correspondía a los elementos de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). En 1944, debido a un fuerte conflicto con la Sección de Actores, y por iniciativa de gente como Cantinflas y Jorge Negrete, se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM, constituido el 3 de marzo de 1945), que estaría afiliado a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), y se desconoció al STIC.

Esta última agrupación, en el mismo año de 1945, se resistió y, por laudo presidencial, obtuvo el derecho a la realización y exhibición de los cortos y noticiarios de cortometraje, mientras que el STPC de la RM, ganó el derecho de filmación y distribución de las películas de ficción, o sea, de los largometrajes.

En el panorama universal, terminada la Segunda Guerra Mundial o *guerra caliente*, comenzaba la *guerra fría*. La posición estratégica de México y su liderazgo en Latinoamérica, lo convertían en un punto clave y muy importante para las aspiraciones comunistas de la Unión Soviética. De ahí surgía la necesidad de las productoras norteamericanas de controlar los medios de comunicación, para evitar la propaganda contraria y promover la propia.

El cine que se hacía en México para toda la comunidad hispanoparlante, durante los años cuarenta, aún era el medio masivo más destacado, por su poderosa influencia sobre las ideas y las emociones de cientos de millones de seres humanos, influencia que sólo llegaría a superar la futura televisión. Durante toda esa década, en México, aparte de recibir la película virgen, los aparatos y sus refacciones, el apoyo económico a los productores, el asesoramiento y la tecnología para los trabajadores, por parte de las empresas de los Estados Unidos, se estaba gestando un control que abarcaría también la distribución y las salas de exhibición en el país.

Desde 1941, llegó a México el arquitecto norteamericano S. Charles Lee, realizador de más de 250 cines en California, EE.UU. y, trabajando para la Cadena de la productora Fox, se dedicó a diseñar y a construir cines en esta capital. A él se deben los cines Lido, Lindavista, Tepeyac, Chapultepec y otros. Incluso, unos estudios cinematográficos de los que más adelante escribiremos. También por esos años cuarenta fue famoso el caso de un ex cónsul de la embajada norteamericana, el señor William Jenkins, quien se *asoció* con Maximino Ávila Camacho, Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias.

Ya para 1949, William Jenkins controlaba más del 80% de las salas, haciendo una innoble presión contra los distribuidores y evitando así que, en México, desapareciera la preponderancia de la producción de cine norteamericano. (19) Con el respaldo de las productoras estadounidenses, desde el inicio del sonoro, cuando llegaron a México todos los elementos humanos y el equipo desde Hollywood y, más marcadamente, durante la época de la post-guerra, el cine hecho en el país azteca tuvo un gran avance, aunque no todos lo vieron así.

Por ejemplo, el Secretario del Interior de la Sección de Autores y Compositores del STPC de la RM, José Revueltas, el día 29 de octubre de 1949, declaró en la revista *Hoy: El cine mexicano no está en peligro de desaparecer. Está en peligro de convertirse en el instrumento de los intereses más oscuros y agresivos que existen contra la patria mexicana*. Otro punto de vista manifiesta el ex socio de Mario Moreno, el productor de cine Santiago Reachi, en su libro *La Revolución, Cantinflas y Jolopo (José López Portillo)*, Edamex, México, 1982, donde leemos, en su página número 164:

“Aquí es justo reconocer que Estados Unidos dio a la industria (cinematográfica) un magnífico empuje, y de ello fui testigo principalísimo, cuando el presidente Roosevelt envió a Nelson (q.e.p.d.), en su calidad de jefe de la Comisión de Asuntos Interamericanos, a México, a solicitud nuestra, privada, con quien conversamos diversos productores, con la enorme ventaja de que Rockefeller hablaba el español muy bien y se sentía el afecto parcial que este distinguido político y financiero norteamericano tuvo siempre para con la América Latina, especialmente con Puerto Rico, Venezuela y posteriormente con nosotros, México. La declaración de guerra que México hizo al Eje Hitler- Mussolini, causó gran beneplácito en todo el mundo libre, pues toda la América Latina hizo la propia declaración, en la que no se debe dejar de reconocer que la labor de unificación a este propósito la realizó México, a través de su entonces secretario de Relaciones, coterráneo mío (de Santiago Reachi), Ezequiel Padilla. Ello, frente al fracaso por la misión norteamericana por llegar al mismo objetivo en la reunión tenida en Uruguay, integrada por todos los secretarios de Relaciones Exteriores de la zona mencionada, otorgó merecida distinción internacional a nuestro canciller y tribuno.

Claramente, esta enorme victoria moral para México, dio margen para que los Estados Unidos, ‘correspondiendo’, nos facilitaran los medios para construir los entonces nuevos ‘Estudios Churubusco’, realizando toda la operación por un ‘paquete’ muy bien apoyado, estudiado y resuelto por competentes productores nacionales, Mr. Nelson Rockefeller, Mr. Francis Alstock, y magnífica cooperación dada por Frank Fouce, conocido operador de cines en Los Ángeles, California. Era en aquel entonces, secretario de Gobernación el Lic. Miguel Alemán...”

En 1945, en la ciudad de Buenos Aires, *El Heraldo del cinematógrafo*, en su número 719, indicaba que: “Una información particular procedente de los Estados Unidos nos permite señalar que varias importantes productoras estudian la posibilidad de poner término al doblaje, y en su lugar filmar en países de habla hispana. (Fox y R.K.O. ya tienen estudios propios en México y se anuncia que Warner seguirá su ejemplo). Paramount declara que si bien doblará películas, ha de traer también versiones en inglés con títulos superpuestos. Las autoridades locales de la Metro indican que están satisfechas con los resultados, hasta el momento *Luz que agoniza*, en el interior, ha hecho excelentes entradas”.

El cine realizado en México, por su parte, ensalzaba algunas funciones oficiales y se manifestaba a favor del movimiento en boga, el Panamericanismo, contratando actores de países sudamericanos y haciendo adaptaciones de argumentos y libros también provenientes de esos mismos países hermanos.

Ya antes hemos informado de los doblajes de todo tipo realizados en México, desde las voceadas del cine mudo hasta los doblajes efectuados a partir del inicio del cine sonoro, que ya incluían al doblaje de traducción en forma esporádica y nacional, antes del aumento en la expansión del cine norteamericano.

Como un perfecto ejemplo tardío y madurado, documentamos los doblajes de transferencia lingüística de los estudios *Fonomex*, en 1944. De este modo, el cine y el doblaje de traducción, en forma gradual, se han ido expandiendo hacia los países a los cuales van destinados.

Así, los actores, directores y técnicos de diversas nacionalidades que en algún tiempo fueron contratados o que habían viajado a Norteamérica para desempeñar esas distintas tareas y adiestrarse en ellas, han sido los especialistas que posteriormente desarrollaron sus funciones en los centros de producción instalados fuera de los Estados Unidos, pero aún bajo su creciente influencia.

Para comprender más claramente este tema, debemos conocer antes a otro personaje verdaderamente extraordinario, pero cuya mayor virtud fue la de no jactarse nunca por ello ni tener un lugar destacado en la memoria de los viejos creadores, como tampoco en la historia de las industrias en las que fue líder.

Richard Kelsey Tompkins



Richard Kelsey Tompkins (1913-1996)

Esta semblanza biográfica podría comenzar mencionando a un militar brillante, nacido en Denver, Colorado, el general Rathvon McClure Tompkins (1912-1999). Un distinguido héroe de Guadalcanal, en la Segunda Guerra Mundial, que recibió también otros honores y medallas por su participación en guerras posteriores, entre ellas la de Corea y la de Vietnam. Sirvió decenas de años en la Marina de los Estados Unidos y, recién iniciada la década de 1970, obtuvo su retiro y fue reemplazado por el general Youngdale (20).

Este importante general, Rathvon McClure Tompkins, tuvo un familiar cercano llamado Nathaniel Peter Rathvon (1891-1972), también nacido en Denver. En la productora cinematográfica RKO, Peter fue Miembro del Consejo desde 1939 y Presidente entre 1942 y 1948. Durante su presidencia encabezó la iniciativa para la creación de los Estudios Churubusco, en la ciudad de México, estudios que pertenecieron a esa casa productora, la RKO, y a sus socios.

A su vez, este personaje, N. Peter Rathvon, fue tío, por parte de madre, del norteamericano más importante de las industrias del cine y de la televisión en México, un hombre que, sin contar sus negocios para el turismo, imperó en las películas de largometraje (Estudios Churubusco) y en los noticiarios y documentales de cortometraje (Rivatón de América), tanto como en cortos y películas de animación (Dibujos Animados, S. A.), en publicidad comercial (Tompkins, Rey y Martell y Estudio 212), y en el doblaje de voces del inglés al español (R. K. Tompkins y Asociados).

Ese destacado ejecutivo se llamó Richard Kelsey Tompkins. Fue hijo de Annie Rathvon y Harold Richard Kelsey Tompkins, casados en Denver, en octubre 13 de 1911. Annie, hija de Samuel F. Rathvon, era descendiente de una de las familias más antiguas y prominentes de Colorado.

A Richard Kelsey Tompkins (1913-1996) se le conoció como Richard K. Tompkins, como R. K. Tompkins o, más familiarmente, como *Dick*. Nació en 1913, en Denver, Colorado, USA. Fue un auténtico pionero del esquí deportivo en su estado natal y, en 1937, él y Clark Blickensderfer abrieron en Denver la primera tienda especializada en esa práctica y en las necesidades de los aficionados a aquel nuevo deporte.

La tienda se llamó *The Ski Shop*. *Dick* fue también un miembro animoso del equipo de esquí de Colorado, su estado de origen, y fue uno de los fundadores del Club Zipfelberger (*The Zipfelberger Club*), lo mismo que un activo promotor de aquel deporte en todo su estado natal, mediante los artículos que muy frecuentemente escribía en la revista especializada *Woods Wind*, que se publicaba en Denver. (21)

El joven *Dick* siempre fue un gran deportista. Su carácter alegre y fraternal le había ganado muchos amigos y su incansable entusiasmo convirtió esa época dorada en una de las mejores etapas de su vida. Desgraciadamente, en 1942, la tienda de esquí se tuvo que cerrar, debido a la Segunda Guerra Mundial y a que *Dick* fue reclutado por la Fuerza Aérea de su país.

Después de regresar de la guerra, en 1945, *Dick*, junto con su esposa Lillian y su hijo *Dick* junior, tuvieron que mudarse a la ciudad de México para iniciar una carrera industrial en la cinematografía, primero en la productora RKO, y luego en otras empresas importantes, como veremos enseguida.

Debido a esta responsabilidad y a otras posteriores residió en esta ciudad capital durante treinta años, antes de mudarse a una hermosa isla del Sureste mexicano.

Algunos estudios cinematográficos en México.

Antes de iniciar las consideraciones especiales de los estudios que tuvieron una relación más amplia y directa con la historia del doblaje de voces extranjeras y no solamente de voces en el mismo idioma, daremos una lista cronológica del surgimiento e importancia de cada uno de ellos en la ciudad de México, con el fin de poder ubicarlos mejor en su tiempo y espacios particulares.

Comenzaremos nuestra lista en 1921, con Jorge Stahl y sus *Estudios Stahl Films*, un año antes de los *Estudios de la Nacional Productora* (1922-1938), de Jesús H. Avitia; estudios que también se conocieron como *México Cine* o como *Chapultepec*, porque estaban en la colonia Cuauhtémoc, en el mismo sitio en el que luego se colocó el *Cine Chapultepec*. Treinta y tres películas fueron filmadas allí.

En la colonia Condesa surgieron los *Estudios México Films* (1933-1947), también de Jorge Stahl (1886-1979). En ellos se generó una producción de 125 películas. Contemporáneos de éstos, fueron los *Estudios Industrial Cinematográfica*, ubicados en el fraccionamiento Lomas de Chapultepec, tuvieron actividad por poco más de dos años (1933-1935). En 1935, como abundaremos más adelante, se construyeron los foros de la *Cinematográfica Latinoamericana, S. A.* (Clasa), estudios de los que, en 1942, Jorge Stahl fue nombrado gerente, que fueron adquiridos por el gobierno en el año de 1946 y que se cerraron en 1957, después de haber filmado 413 películas. Finalmente, se convirtieron en el *Registro Federal de Automóviles*.

En 1937, en avenida Universidad y Avenida Coyoacán, como antes se comentó, se abrieron los famosos *Estudios Azteca*, que fueron llamados *Estudios García Moreno*, hasta el año de 1940. Pertenecían a Gabriel García Moreno, a César Santos Galindo y a un norteamericano de apellido Fallon (Fálón), quien era el gerente general de ellos. En esos estudios se rodaron 423 filmes en total, antes de ser abandonados, en 1958. Previamente a su cierre definitivo, unió su nombre al de los Estudios *Churubusco*. Otro caso fugaz fue el de los *Estudios Universidad Cinematográfica*, donde solamente se filmaron 29 películas entre su inicio en 1938 y su cierre, en 1939.

Cuatro años después, se conoció una empresa privada que, en 1945, bajo una sociedad compuesta por don Emilio Azcárraga y su grupo de inversionistas, por un lado, y por el otro, Henry Wright y la productora cinematográfica norteamericana RKO, se convertiría en los estudios cinematográficos más grandes de toda la América Latina, los ya mencionados *Estudios Churubusco*. En los viejos foros de los actuales *Estudios Churubusco-Azteca*, se han filmado hasta la fecha unas dos mil películas. Enseguida narraremos su importancia dentro del doblaje de voces traducidas.

Seguimos con los *Estudios Cuauhtémoc* (1945-1953), ubicados en la Calzada de Tlalpan, en lo que ahora es la colonia Ex Hacienda de Coapa. Los dueños fueron el General Juan G. Valdés y el ciudadano francés Henri H. Lube.

Allí sólo se filmaron ocho películas antes de que, en 1957, unos productores, encabezados por Gregorio Wallerstein (1913-2002) y Víctor Parra (1920-1994), los adquirieran, les cambiaran el nombre por *Estudios América* y, en 1991, los vendieran como parte de un paquete de medios a la empresa del señor Salinas Pliego, para filmar allí los comerciales y los programas de *Televisión Azteca*.

La lista continúa con los *Estudios Cinematográficos Tepeyac* (1946-1957), en la colonia Lindavista. Allí se filmaron 148 películas y los socios principales fueron Theodore Gildred y el ex presidente de México, Abelardo L. Rodríguez. Para el año de 1942, Jorge Stahl será el encargado de edificar los *Estudios Cinematográficos San Ángel-Inn* (1951-1968), en San Ángel. En ellos se filmaron 259 películas y, con ellos, se completaron seis estudios cinematográficos en total, funcionando paralelamente en la capital.

Cronológicamente, es el turno de los Estudios América (1957-1969), en la Calzada de Tlalpan, en donde antes estuvieron los Estudios Cuauhtémoc. Allí se filmaron 284 películas. Luego sabremos que esos Estudios fueron controlados por el STIC y no por el STPC, porque, supuestamente, estaban destinados a una producción de cortometrajes para la televisión. Pero, contraviniendo el laudo presidencial, allí se unieron los cortos para hacer largometrajes. (22) Nuestra lista de repaso debe incluir los *Laboratorios Cinematográficos México* (1960-1967). En ellos se filmaron y procesaron 46 películas en ese período. Y este era sólo uno de los siete laboratorios que revelaban película de 35 y de 16mm, primero en blanco y negro y, desde 1964, a color en dos de ellos. (23)

Ahora, para continuar la estructura de nuestro tema, recordemos que varias empresas productoras cinematográficas de los Estados Unidos decidieron instalar estudios cinematográficos en México. Una de ellas fue la ya referida RKO (Radio Keith Orpheum), una firma creada por Rockefeller y representada entonces por su presidente Peter Rathvon. Teniendo la obligación legal de contar con socios mexicanos, Rathvon y su grupo se asociaron con don Emilio Azcárraga Vidaurreta y su grupo de ejecutivos, para abrir los importantes *Estudios Churubusco*.

La RKO era co-dueña de ellos, con un porcentaje de acciones que, aunado al de sus representantes mexicanos incondicionales lograba que, juntos, le dieran la mayoría accionaria y el poder de las decisiones (24). Esa productora colocó como gerente a su hombre de confianza, Charles B. Wooran. Después, Wooran sería sustituido en ese puesto por otro ejecutivo de la RKO: el sobrino de Rathvon. ¡Sí, claro!, por el joven Dick Tompkins, un veterano de guerra de poco más de 35 años que fue, de ahí hasta 1953, el segundo gerente general de aquellos estudios de filmación, estudios que, como casi toda la Calzada de Tlalpan, estaban plagados de amapolas, cuando la amapola era sólo una humilde flor.

La primera de las, hasta hoy, dos mil películas filmadas en esos legendarios estudios cinematográficos, se tituló *La morena de mi copla*, rodada en septiembre de 1945 y dirigida por Fernando A. Rivero. En ese mismo año, otro personaje importante del ambiente cinematográfico de México, el ciudadano francés Henri H. Lubé, en sociedad con el general Juan G. Valdés, inauguró los referidos *Estudios Cuauhtémoc*, en la Calzada de Tlalpan.

Por cierto, interesaría mucho saber que, en 1959, Henri H. Lubé (conocido igualmente como Henri A. Lubé), también abrió una sala de doblaje de traducción –que tuvo muy corta existencia-, en un viejo edificio de la calle General Prim. Se le conoció como la *Sala Lubé*.

En el año 1957 se cerraron los *Estudios Tepeyac*. Y los *Clasa*, en manos del gobierno desde 1946, se transformaron en una dependencia gubernamental. El general Valdés y *Monsieur Lubé* vendieron los *Estudios Cuauhtémoc* a un grupo de productores mexicanos que, como vimos, le cambiaron el nombre por el de *Estudios América*. Sabemos que los líderes de ese grupo fueron los productores Gregorio Wallerstein y Víctor Parra, y que los apoyaba el STIC. Pero ahora añadiremos que, como ingenieros de sonido, estaban Enrique Rendón y Enrique Rodríguez Ruelas.

Los estudios fueron manejados por el sindicato mencionado, el STIC, y al principio sólo se filmaban anuncios comerciales. Las primeras películas que se rodaron allí fueron *Pancho Pistolas* (Rolando Aguilar, 1957) y *Los Tigres del Ring* (Chano Urueta, 1957). En realidad, eran dos series de películas, porque cada una de ellas se componía de tres episodios, y cada episodio tenía su propio título.

La industria cinematográfica resentiría las condiciones de esta nueva relación entre los dos sindicatos antagónicos. El STPC se hacía fuerte en los *Churubusco* y en los *San Ángel-Inn*; mientras que, desde los *Estudios América*, el STIC buscaba atraer el interés de los productores.

El STIC comenzó a burlar el laudo presidencial de 1945 –que, como sabemos, le prohibía filmar películas de larga duración- produciendo cortometrajes que, como estamos viendo, unidos en serie de tres o más, se distribuían como largometrajes. Así, las películas resultaban menos costosas que las del STPC, que tenían requisitos laborales y sindicales más rígidos y menos atractivos para los inversionistas. La recuperación del total de las 284 producciones que comandó el STIC, quedó asegurada, gracias a la ayuda del monopolio de Mr. William Jenkins.

Finalmente, en 1991, los *Estudios América* fueron vendidos dentro de un *paquete de medios* que incluía unas salas de cine (COTSA), un periódico y un canal de televisión. Ese *paquete de medios* fue adquirido por el líder de *TV Azteca*, Ricardo Salinas Pliego, para filmar comerciales y telenovelas en esos Estudios. Veamos enseguida otro caso de los mencionados. (25)

En 1946, bajo la influencia de la Fox y con el diseño del arquitecto S. Charles Lee, realizador de muchos cines en California y en México, Theodore Gildred, en sociedad con el general y ex presidente de la república Abelardo L. Rodríguez, fundó en el norte de la ciudad (calle Ticomán número 149), los *Estudios Tepeyac*. (26) En sus instalaciones se filmaron, entre muchas otras, las escenas de la película *Los Olvidados* (1950), bajo la dirección de Luis Buñuel. En esos estudios nos tocaría doblar una buena cantidad de películas españolas de co-producción, con el licenciado don Carlos D. Ortigosa como director de la grabación de las voces.

Recordamos, entre todas aquellas cintas, *Playa prohibida* (1955), con Rossana Podestá usando la voz de la señora Maruja Sen. Además, nos acordamos con cariño del filme *El ojo de cristal* (1955), una cinta en la cual doblamos al personaje estelar. En esos años, también dimos voces a otros filmes en los *Estudios San Ángel Inn*. De entonces, nos viene a la memoria el de la película checa *Viaje a la prehistoria* (*Cesta do praveku*, 1955), un doblaje dirigido por el señor Roberto Espriú, con su hijo Roberto (Espriú) Sen y otros niños actores.

A partir de 1951 se comenzaron a escuchar rumores sobre la posible fusión de los seis grandes estudios cinematográficos de la capital. En cuanto a los *Churubusco*, don Emilio Azcárraga, vendió parte de sus acciones, ya que desde antes de 1953, se encontraba muy concentrado en sus proyectos de televisión. En 1957, al culminar esa operación, los estudios se declararon de nula rentabilidad, mientras, entre ese año y el siguiente, desaparecían tres de los estudios de cine más importantes: los *Tepeyac*, los *Clasa* y los *Azteca*.

Asimismo, en este segmento, se debe tomar en cuenta que han existido y que existen otras instalaciones cinematográficas situadas fuera de la capital mexicana, como son, entre otras, los *Estudios Fox*, de Baja California, y los enormes estudios cinematográficos del nuevo diseño, conocidos como *The Film Colony*, en San Miguel de Allende, Guanajuato.

Un costoso mega-proyecto iniciado en el año 2007 con un presupuesto inicial de 48 millones de dólares. Unos estudios que esperan ser aún mayores que los *Churubusco*, ya que *The Film Colony* cuenta con una superficie de 125 hectáreas, en las que existirán “...dos lagunas artificiales, seis foros, parque ecológico, tres zonas residenciales, villas para producciones, oficinas...etc.” (27) Según palabras de la impulsora del proyecto, la directora neozelandesa Francesca Fisher, la idea principal para realizar esta gran inversión, es la de “...generar empleos para los mexicanos, pero utilizando la supervisión y conocimientos de la gente de Hollywood, para levantar una industria de alto nivel”. (28)

Enseguida, y antes de continuar con el desarrollo de otros segmentos, debemos considerar, aunque sea sucintamente, un asunto legal que ha causado bastantes controversias entre los escasos estudiosos del tema que nos ocupa.

¿Hubo realmente una “prohibición” para doblar largometrajes?

Por supuesto que no podemos soslayar el siguiente tema. Es uno de los puntos más misteriosos y contradictorios para los investigadores tesistas. Éste atañe a la prohibición del año 1949 que, según se dice, evitó que se exhibieran en México y en Argentina las películas extranjeras de largometraje dobladas al castellano.

Se asegura que los gobiernos de ambos países, se dieron cuenta de que los filmes extranjeros doblados eran una competencia desleal para sus respectivas cinematografías, debido, entre otras razones, al analfabetismo existente... y entonces, se dice, prohibieron el doblaje al español de esas películas, alegando también que las producciones estadounidenses (que no son las únicas extranjeras) se hacían con mucho mayor presupuesto, ya que contaban con un extenso mercado mundial. Esta interpretación tan generalizada -que habla de una prohibición que se concretó hasta la Ley de 1992-, nos dice también que la única excepción a ese veto oficial fueron las películas infantiles de caricaturas, por el tipo de público al que van dirigidas. Por eso, comúnmente se repite que, durante esa época, aparte del doblaje de los filmes nacionales, sólo se realizó el de las cintas animadas de Walt Disney.

Asimismo, se insiste en que:

“Indudablemente, detrás de una legislación de esta naturaleza estaba presente la enorme presión que empresarios y líderes sindicales de la industria cinematográfica nacional ejercieron sobre las diversas dependencias de gobierno competentes en la materia, con el fin de obtener una mayor protección.” (29) Y que: “Una vez cancelada la exhibición de películas extranjeras dobladas al español, parecía que el doblaje (de traducción) de voz no tendría mayores perspectivas, sin embargo, gracias a la llegada de la televisión como un nuevo medio de comunicación, éste logra consolidarse, dando así inicio en nuestro país una naciente industria orientada al doblaje de series y programas para televisión.” (30)

Esta versión tan repetida, que nos habla de empresas extranjeras, en general, no se ve apoyada en la realidad de los sucesos registrados, ya que, por un lado, después de 1949, se siguieron realizando y exhibiendo películas extranjeras dobladas, como los casos antes escritos de la producción italiana *El milagro de Monte Cassino* (*Il sole di Montecassino*, 1945), que se exhibió en diez cines de la capital, en abril de 1950; y el de la película francesa *El hombre de blanco* (*D'homme à hommes*, 1948), exhibida en el cine Arcadia, en septiembre 1951 (31). O como lo fueron también las españolas y la checa de 1955 que antes mencionamos. Por otro lado, tampoco se encuentra esa prohibición explícita en la realidad de las letras de los ordenamientos jurídicos. Una teoría inteligente y muy creíble, para encontrar la prohibición *escondida*, fue la del licenciado Jorge Bárcenas:

“La industria cinematográfica mexicana había solicitado el apoyo del gobierno del Lic. Miguel Alemán Valdez. La respuesta se da el 6 de agosto de 1951, con la promulgación del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica. Con lo cual, se derogó el Reglamento de Supervisión Cinematográfica, por lo tanto, al derogarse el Reglamento, el doblaje ya no fue requisito (de hecho se prohibió) para la autorización de exhibición de películas. Es así como anula una de las amenazas de los estudios de Hollywood. Protegiendo la industria cinematográfica nacional.” (32)

La licenciada Cecilia Armida Mendívil, en su destacada tesis –que es quizá la mejor de todas en las que hemos tenido la satisfacción de colaborar-, después de recorrer la historia de la reglamentación fílmica desde sus orígenes, encontró que, en el proyecto de reformas y adiciones a la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, aprobado el 15 de octubre de 1952, se menciona lo siguiente:

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

Y concluye que:

No existe en la Ley Cinematográfica de diciembre de 1949, ni en su reglamento de agosto de 1951, ni en el proyecto de reformas y adiciones a la Ley Cinematográfica ningún apartado que prohíba expresamente la exhibición de películas extranjeras de largo y corto metraje dobladas al castellano, a pesar de que en la práctica, a partir de 1949, su exhibición estuvo cancelada en México. (33)

Ahora que, tomando en cuenta lo que hasta aquí hemos leído, también sería plausible suponer que, si ya se iba a hacer cine en español para los países latinoamericanos, a través de México, tal como sucedió en Joinville con las versiones multilingües y, luego, con el plan mejorado de los filmes originales para cada idioma, el doblaje de películas norteamericanas para cine ya no les resultaba tan necesario. Aunque para esto, en 1948, ya estaban funcionando las dos salas de grabación para doblajes, que se construyeron en los Estudios Churubusco.

Lo más importante es que, desde 1949-1950, el interés principal de las productoras estadounidenses radicaba en la televisión y ya no tanto en el cine. Tal vez esta explicación pudiera darle sentido a lo acontecido y resolver por fin el enigma. Pero, mientras, la autorización del doblaje para cine seguía en discusión. La confirmación definitiva se conoció hasta el año 2000, cuando la Suprema Corte de Justicia de nuestro país, declaró inexistente el impedimento para exhibir comercialmente películas dobladas al español de su versión original. (34)

En conexión con el doblaje de la voz y las normativas para los medios de comunicación, existe otro aspecto legal que también resulta interesante, por lo inequitativo y controversial. El botón de muestra para ese aspecto, nos lo da el exceso de demandas legales por la falta de los pagos y de las compensaciones que señalan las leyes vigentes. Hablamos de los créditos, de las regalías y demás prerrogativas de los autores y de los intérpretes.

Da la impresión de que algunas empresas prefieren pagarle a sus abogados y no a sus colaboradores de talento. Como ejemplo, están los casos de los actores y cantantes que sostienen largos combates legales contra esa nueva política económica de los actuales ejecutivos de las grandes empresas, que se niegan a cubrir los pagos antes referidos.

Ello da pie a los casos como el de la señora Evangelina Elizondo que, en la actualidad, parece ya haber ganado un largo conflicto legal que inició hace años contra la empresa Disney, por la explotación de la película *La Cenicienta* en diferentes formatos, *sin las compensaciones que establece la ley*, según lo explica en su demanda. Pero lo más triste de todo, es que no es la única demanda judicial en contra de esa famosa casa productora. También Lupita Pérez Árias, igual que la hija de *Tin Tan*, lo mismo que el cantante Alejandro Algara, y otros más, han interpuesto sus reclamaciones legales.

Seguramente inspirados por las millonarias cantidades que recibieron algunos actores y cantantes de los Estados Unidos, al llevar a juicio a esa misma empresa: Peggy Lee, por la co-actoría de 6 canciones y la interpretación de cuatro personajes en *La Dama y el Vagabundo* (*The Lady and the Tramp*, 1955); Gia M. Prima, quien demanda a nombre de su esposo Loui Prima, muerto en 1978. (35) Loui fue la voz en inglés del rey Louie, en la canción *Quiero ser como tú* (*I Wanna Be Like You*), en *El libro de la selva* (*The jungle book*, 1967); Phil Harris, que fue la voz en inglés del oso Baloo, también del *Libro de la selva*; Mary Costa, la voz en ese mismo idioma de la *Bella Durmiente* (*The Sleeping Beauty*, 1959); Phil Harris, quien actuó la voz estadounidense de Thomas O'Malley, en *Los Aristogatos* (*The Aristocats*, 1970); y la voz norteamericana de la *Cenicienta* (*Cinderella*, 1950), Ilene Woods. (36)

Como respuesta de los productores (y en general de casi todas las grandes empresas actuales), ahora obligan a firmar contratos para la cesión más absoluta, en tiempo y en espacio, de todo tipo de derechos que puedan corresponder a los intérpretes y a los autores, sin más pago que el exiguo y pauperizado sueldo actual.

Una condición unilateral, sin ningún beneficio para los únicos firmantes, los que acceden tan sólo por ignorancia, por inercia o por la necesidad debida a la carencia de otras opciones de empleo y bajo la presión de la sobre oferta laboral existente, o simplemente, por minimizar la trascendencia de tal medida. Sus grabaciones, a la larga, podrían llegar a convertirse en un auto-desplazamiento masivo y sin paga, como sucede ahora con las repeticiones de materiales viejos, bajo el funcional sistema llamado *Retro*.

Las preguntas pertinentes serían éstas: si tan sólo se está imponiendo la ley del más fuerte, ¿ante cuál autoridad moral o tribunal competente se podría estar justificando alguien con esos contratos unilaterales? ¿Quién creería en la validez y en la buena fe de ellos, si son por coacción implícita? Los contratos semejantes, los que no nacen del acuerdo libre entre las partes y que sólo benefician a una de ellas, nacen nulos de pleno derecho y no pueden ser aceptados por ningún juez que no sea venal.

Por eso, deseamos que el sentido común y la observación de la ley verdadera, entendida como un trascendente beneficio general, nos devuelvan el equilibrio y la tranquilidad que todo ser humano requiere y que toda sociedad necesita para vivir con armonía.

Enseguida recordaremos juntos uno de los medios más modernos, una de las más importantes creaciones del activo siglo veinte, tan lleno de ellas.

Notas y referencias

1. URL: http://www.geocities.com/andrea_w6/Gladys.html
2. Alfredo Naime Padua, *El Cine: 195 respuestas*, 1987, p. 25.
3. Señora Diana Santos (voz de *Mowgli*), entrevista en Candiani Sevilla. Marzo 2006.
4. Entrevista con el señor Francisco Colmenero, en DNA. Dic. 2005.
5. Ibidem.
6. Entrevista al señor Ezequiel Colín en la oficina del doctor Grajeda, el 16 de junio 2005.
7. Entrevista al señor Francisco Colmenero en la oficina del doctor Grajeda, el 7 de julio 2005.
8. “Gaslight: Un thriller psicológico en la Inglaterra victoriana”. Cinemascope. Una mirada al 7º arte. URL: <http://fantomas-cinemascope.blogspot.com/2008/04/gaslight-un-thriller-psicologico-en-la.html>
9. María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, número 2044, p. 189.
10. Ávila, *Historia del doblaje...* p. 138.
11. María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera 1940-1949*. México, 1982; Por ejemplo, Alberto Galán actuó en el filme *La Mujer de todos*, en 1946, número 2686, p. 245; Salvador Quiroz aparece en las películas *No basta ser charro*, rodada en 1945, número 2511, p. 230; y *En tiempos de la Inquisición*, filmada en 1946, número 2622, p. 239.
12. Revista SOMOS UNO, “XEW. La catedral de la radio. 70 aniversario”, pp.. 15 y 80-81.
13. Entrevista con el señor Pedro de Aguillón. 15 de marzo de 2004.
14. Ibidem.
15. Entrevista con el señor Carlos D. Ortigosa. 18 de julio de 2005.
16. Conferencia del señor Fábregas para la Dirección Nacional Juvenil. Sala de Consejo de la ANDA, 21 de mayo de 1973.
17. Entrevista al señor Pedro de Aguillón. 15 de marzo de 2004.
18. Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México...* ,pp. 154-156.
19. Gustavo García, “El cine de gobierno. La muerte de un burócrata”, en: Intolerancia. Revista de cine, Nueva Época, núm. 07, Noviembre-Diciembre 1990, 120 + XVI pp., págs. 15-16.
20. “United States Marine Corps General. He fought in World War II, Korea and Vietnam. He earned the Navy Cross on Saipan, the Silver Star on Tarawa and the Bronze Star at Guadalcanal during World War II. During the Korean War, General Tompkins commanded the 5th Marines of the 1st Marine Division. He commanded the 3rd Marine Division. Reinforced, during the Tet Offensive and at the siege of Khe Sanh in Vietnam.” URL: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?GRid=6652564&page=gr>; y URL: <http://www.arlingtoncemetery.net/rmtompk.htm>
21. Richard K. Tompkins. Colorado Ski and Snowboard Hall of Fame.
www.coloradoskihalloffame.com/images_bio_htm_files/Richard_K._Tompkins.htm
22. Hugo Lara, “Los años de búsqueda (1962-1966)”, Historia.
URL: http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=78 (11/12/2006).
23. Gómez y Castelazo, María de Lourdes,
URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/Tesiscineorg.pdf>
24. Seth Fein, “New Empire into Old: Making Mexican Newsreels the Cold War Way”, *Diplomatic History*, Volume 28, Number 5, November 2005, pp. 703-748 (46), Blackwell,
URL: <http://www.ingentaconnect.com/content/bpl/diph/2004/00000028/00000005/art00006;jsessionid=2d>
25. María Elena Gutiérrez Rentería, “La comunicación en América Latina: Informe de México”, Chasqui 74, 2001. URL: <http://chasqui.comunica.org/gutierrez74.htm>
26. Francisco Haroldo Alfaro, “Juan Diego en el Lindavista”, La Jornada Semanal, domingo 6 de octubre del 2002, núm. 396.
27. Vázquez, Avín, Univisión Online, “*La segunda casa de Hollywood*”, en la sección *Cine Latino* URL: <http://www.univision.com>
28. Ibidem
29. Mendivil Iturrios, *El doblaje de voz para la televisión en México*, p. 46.
30. Ibidem
31. Amador-Ayala, *Cartelera Cinematográfica 1950-1959...*págs. 17 y 67.
32. Jorge Bárcenas Rivera, *Doblaje para la televisión ...*, 2005, pp.. 28-29.
33. Mendivil Iturrios, *El doblaje de voz para la televisión en México*, p. 45.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

34. Suprema Corte de Justicia de la Nación, “Inconstitucionalidad del Artículo 8º de la Ley Federal de Cinematografía (Impedimento inexistente para exhibir comercialmente películas dobladas al español de su versión original)”, México, Serie Debates Pleno, 2000, 215 pp.
35. “Evangelina Elizondo, a un paso de ganar juicio a Disney”, El Universal, Guadalajara, miércoles 1 de febrero de 2006; “Las Demandas por Regalías vs. Disney”,
URL: <http://www.doblajedisney.com/mensajes.htm>
36. Ibidem

X. La televisión (1950) y la primera generación de empresas de doblaje de traducción en México (1953-1981)

Nacimiento de la televisión latinoamericana

La historia de la televisión es la historia de una serie de inventos y experimentos que parten de 1884, con Paul Nipkow, y que cristalizan en Alemania y en el Reino Unido con la inauguración, en 1936, de los primeros servicios de televisión en el mundo. En nuestro continente, los Estados Unidos les seguirían en 1939, con la introducción de la TV en la Feria Mundial de Nueva York. En México, su origen se localiza entre los años 1928 y 1930, con dos profesores de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME) y del Instituto Técnico Industrial, los señores ingenieros Miguel Fonseca y Francisco Stavoli. El ingeniero Stavoli, después de sus experimentaciones, recibió el apoyo económico para viajar, con el fin de comprar todo el equipo que fuera necesario para permitir que realizara sus transmisiones experimentales en México. Dicho apoyo económico se lo otorgó el Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Luego, el ingeniero Stavoli, instaló el equipo en el local de la ESIME, que se localizaba en la calle de Allende, y colocó la antena transmisora en la iglesia de San Lorenzo, de las calles de Allende y Belisario Domínguez. Stavoli fue también el encargado técnico de la radioemisora XEFO, que pertenecía al mismo PNR y que se había instalado en 1930 y cuya inauguración se formalizó el primero de enero de 1931. En este mismo año surgió la primera imagen de la televisión en nuestro país, la de la esposa del ingeniero Stavoli, la señora Amelia Fonseca. (1)

Uno de los alumnos más destacados del ingeniero Stavoli, era el joven Guillermo González Camarena, nacido en Guadalajara (pues'n), Jalisco, en 1917. Él tomó la estafeta que portaba su maestro y continuó los avances por su propia cuenta, recorriendo los mercados de Tepito y La Lagunilla para hallar las piezas usadas que, en 1934, le permitieron construir la primera cámara de televisión completamente electrónica hecha en este país. Con ella y con el apoyo actoral de unas queridas compañeras de la radio, las actrices Rita Rey y Emma Thelmo, efectuó sus primeros programas experimentales de televisión.



Ing. Guillermo González Camarena

En 1935, González Camarena recibió el apoyo del Presidente Lázaro Cárdenas del Río, quien ordenó que le fueran facilitados los estudios de la antes mencionada radiodifusora del PNR, la XEFO, y que la misma estación importara un equipo de televisión, para que González Camarena continuara con sus experimentos. Y, en mayo, con ese mismo equipo se efectuó una transmisión de televisión dirigida por el ingeniero Francisco Javier Stavoli, desde el edificio ubicado en Paseo de la Reforma, número 18. El 19 de agosto de 1940, González Camarena patentó en México la televisión a color con su Sistema Tricromático Secuencial de Campos, basado en los colores verde, azul y rojo; y comenzó a trabajar como operador en la famosa estación de radio XEW. Para 1942, patentó su sistema Tricromático en los Estados Unidos y, en la ciudad de México, empezó a transmitir experimentalmente desde su casa.

Esas transmisiones desde su domicilio en la calle de Havre número 74, inauguraron, desde el 7 de septiembre de 1946, la estación experimental XHIGC, al convertirse en transmisiones sabatinas regulares de las 14:30 horas, captadas durante sus dos años de existencia en los estudios de las radioemisoras XEQ y XEW, lo mismo que en la esquina de las calles de Bucareli y Lucerna, que era donde se albergaba la Liga Mexicana de Radio Experimentadores. (2)

En septiembre de 1948, desde el Palacio de Minería, se iniciaron las transmisiones diarias de la *Primera Exposición Objetiva Presidencial*, que se mostraba al público en los receptores instalados en varios centros comerciales de la ciudad. En enero de 1951 se le asignaron las siglas comerciales XHGC. Y, en 1951, esa estación transmitía lecciones de anatomía desde la Escuela Nacional de Medicina. (3)

Este joven tapatío –otro jalisciense más en esta historia de éxitos–, asistió a la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica únicamente dos años. El hecho de haber recibido su licencia de operador, por parte de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, lo obligó a interrumpir sus estudios para ingresar a la radiodifusora de la Secretaría de Educación Pública. Pero, a pesar de no haber concluido su carrera, sus conocimientos siempre fueron ampliamente reconocidos. Prueba de ello es el título de Doctor Honoris Causa en Ciencias, que le otorgó el Columbia College de Los Ángeles, California, USA, en 1957. (4) En los tiempos modernos, el famoso Sistema Tricromático Secuencial de Campos, del ingeniero Guillermo González Camarena, se utiliza en las naves espaciales estadounidenses de la Agencia Nacional para el Estudio del Espacio Exterior (NASA). (5)

Ya en 1947, el músico Carlos Chávez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), por órdenes precisas del entonces Presidente de la República, Miguel Alemán Valdez, nombró una comisión especial que se encargaría de estudiar, analizar y dictaminar, cuál de los dos sistemas de televisión que imperaban en el mundo de aquellos días -el británico, de monopolio estatal, o el de los Estados Unidos, que era comercial y privado-, resultaba el más adecuado para México. La comisión del INBA, integrada por el ingeniero Guillermo González Camarena y por el escritor Salvador Novo, viajó a Europa y a Norteamérica en el mes de octubre.

Finalmente, el informe que la comisión rindió al Presidente Alemán, constaba de dos partes, una sobre los aspectos administrativos, de organización, financiamiento y contenido programático de ambos sistemas de televisión, a cargo del escritor Salvador Novo, y la segunda parte, a cargo del ingeniero González Camarena, que correspondía a los aspectos técnicos y económicos. Novo no hacía recomendación específica para ninguno de los dos sistemas, pero elogiaba bastante al de la televisión británica. González Camarena, por el contrario, recomendaba ampliamente el sistema de los Estados Unidos, argumentando, entre otras cosas, las facilidades de equipo y refacciones que ofrecía nuestra vecindad con este país, al empatar los sistemas.

Aduciendo que la situación económica del país no estaba en condiciones de hacerse cargo del pago por los servicios televisivos, como lo hacían los británicos, se optó por la recomendación del ingeniero González Camarena y se decretó que, en México, la televisión sería comercial y privada, para que la pagaran las mismas empresas que se anunciaron a través de ella; aunque ahora, con el sistema de televisión por cable, las televisoras se las ingenian para encontrar la forma de recibir más de un pago.

El año en que se dobló la película *La Cenicienta*, salió al aire, en México y en toda la América Latina, el primer canal comercial de televisión. Este fue XHTV, Canal 4. Se inauguró formalmente el 31 de agosto de 1950 durante una cena en el *Jockey Club* del Hipódromo de las Américas. El Secretario de Comunicaciones, Agustín García López, asistió en representación gubernamental. Al día siguiente, el primero de septiembre, se transmitió el IV Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán Valdez. En la parte más alta del viejo edificio de la Lotería Nacional, se instaló la antena de esa estación. El equipo comprado a la empresa RCA (Radio Corporation of America) se colocó en el minúsculo piso 14 de ese edificio y el primer estudio en el también reducidísimo espacio del piso número 13.

Los programas con público se transmitían desde el salón de sorteos de la planta baja. Para 1951, se adaptaron los primeros dos foros o estudios amplios para dramatizaciones. El primero se ubicó en Bucareli 4, en la contra esquina del edificio antes mencionado y el segundo se encontraba en la calle de Balderas.

Al principio, los transeúntes podían ver las transmisiones desde la calle, en los escaparates de algunas tiendas y mueblerías; mientras que, en las zonas populares, los privilegiados dueños de cada aparato, como si fuera una sala cinematográfica, acostumbraban cobrar veinte centavos por permitir ver algunos de los muy contados y esperados programas, en especial las caricaturas, la lucha libre semanal o el *Grito* del día de la Independencia. Así se comenzaron a vender más y más aparatos receptores, frente a los cuales se reunían familiares, vecinos y amigos para disfrutar de esta asombrosa maravilla, cuya programación aún era muy escasa.

Al poco tiempo de que había nacido este futuro gigante universal, llamado *Televisión*, cuando aún daba sus primeros pasos en México, desde ese piso 13 del viejo edificio de la Lotería, se transmitía el *Noticiero D. M. Nacional*, con el Bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes.

Todos los ahora llamados *testimoniales* de ese noticario, eran actuados por el pequeño Salvador Nájar. Este autor representaba el papel de un orgulloso hijo de uno de los felices trabajadores de esa fábrica de muebles de oficina.

El niño reseñaba, en sus largos monólogos, los mil y un beneficios con los que se fabricaban los dichos muebles, parándose frente a la cámara y dando sus extensos *testimonios* de lo felices que eran todos los empleados de esa fábrica y sus familias, quienes, como el padre de él, recibían, además de los magníficos salarios, muchos otros beneficios extra, como casas a crédito y otras cosas más.

Por ello, fabricaban los muebles con gran pericia y alegría, debido a que era un gran privilegio laborar ahí. El niño terminaba afirmando que ansiaba crecer pronto para adquirir la destreza de su padre y convertirse en otro experto y *afortunado* trabajador de esa misma empresa.

En el primero de los foros que se tuvieron para las dramatizaciones televisadas, en Bucareli 4, en donde actualmente se encuentran las oficinas de un periódico, se llevó a cabo una de las primeras escenificaciones televisivas. Ésta se titulaba *El Ojo de Cristal*, con los actores Carlos López Moctezuma, Jaime Calpe, y Salvador Nájar (maquillado de *negrito*), entre otros.

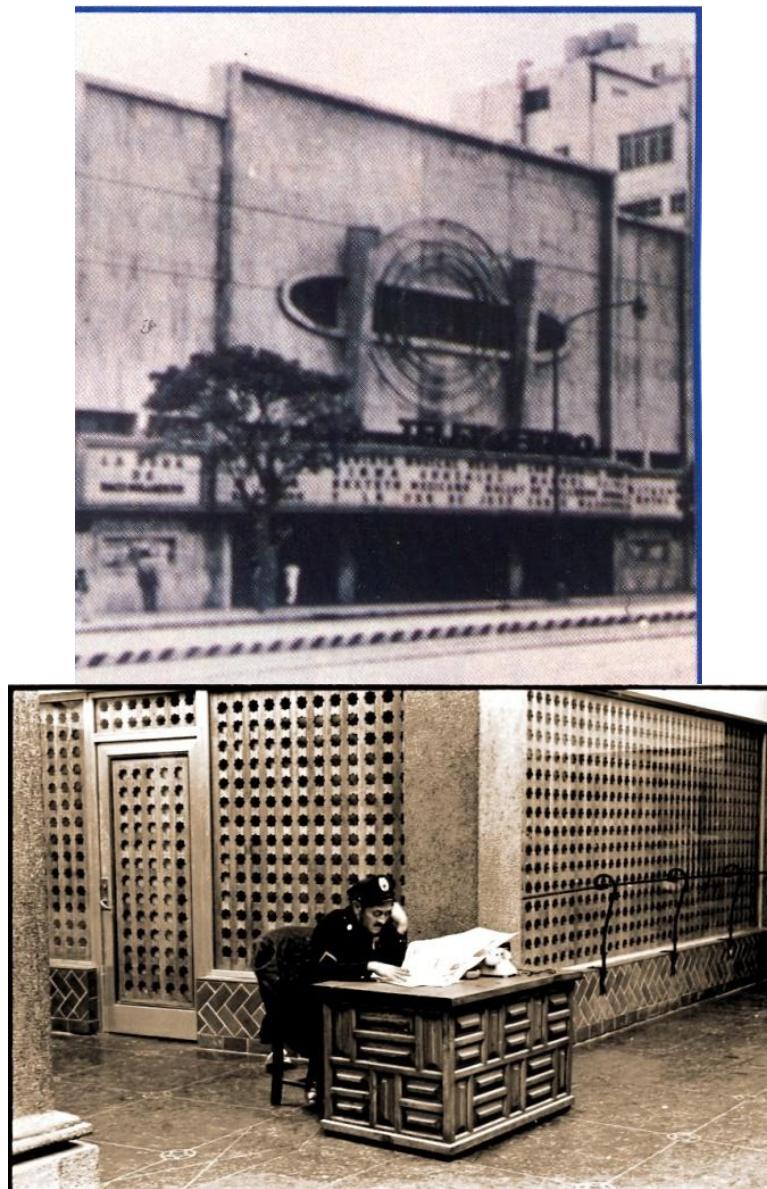
Por esos años, también actuamos una pequeña parte en la primera *telenovela* o *teleteatro* de aquellos días, que fue *Ángeles de la calle* (1952-1954), de Brígida Alexánder y Félix B. Caignet, con Jaime Jiménez Pons y Susana Alexánder; un programa patrocinado por la *Lotería Nacional*, que reunió a casi todos los niños y jóvenes de aquella época.

Años después, como ya se narró, doblamos las voces de la película española del mismo título, *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), estrenada en enero de 1956, con Beatriz Aguirre, Armando Moreno, Manolo Fernández y también con don Carlos López Moctezuma.

A menos de un año de la inauguración del Canal 4, había surgido al aire la XEW-TV, Canal 2, el día 21 de marzo de 1951, con la transmisión a control remoto de un partido de béisbol, porque, como aún no contaba con algún foro, durante sus primeros meses de vida, el Canal 2 sólo transmitió béisbol y películas.

Sus pruebas fueron realizadas desde octubre de 1950, irradiando sus ondas electromagnéticas desde una gran construcción iniciada en 1943 y cuyo nombre iba a ser Radiópolis, porque ahí se pensaba colocar a las estaciones de radio.

Pero al asociarse los tres canales de televisión existentes, el 4, el 2 y el 5, el futuro edificio Radiópolis se acondicionó con foros para convertirlo en Televicentro.



Televicentro y su entrada principal con un policía y las famosas losetas del piso.

Cuatro años más tarde, el 26 de marzo de 1955, se formó la empresa que representaría esa unión: *Telesistema Mexicano, S. A.*, cuyo presidente y gerente general sería el señor Emilio Azcárraga Vidaurreta, vicepresidente don Rómulo O'Farril. Emilio Azcárraga Milmo y Rómulo O'Farril Jr. fueron los gerentes. Los subgerentes eran Antonio Cabrera, Luis de Llano, Miguel Pereyra, Ernesto Barrientos Reyes y Fernando Díez Barroso. (6) En ese año se fundó también, con menos siglas, el Sindicato de Trabajadores y Artistas de Televisión y Radio (SITATyR). Gonzalo Castellot, quien fue su Secretario General en varias ocasiones, confirma el dato. Pero, en uno de los Boletines de Comunicación Interna del Sindicato, se menciona su inicio en otro año, que coincide con el de la televisión en nuestro país. El *Boletín* concluye con la invitación a comunicarse a la dirección de su correo electrónico. (7)

En la XEW radio, donde ya para entonces el niño Nájar era toda una celebridad, el señor Azcárraga Vidaurreta le comentó también a ése, su admirado *amigo* y protegido, a *su actor más pequeño*, los planes de Televicentro, y lo invitó, como a todos los actores importantes de la XEW, a registrar su firma para colocar una ampliación de ella en metal dorado en los futuros pisos del proyectado Televicentro. Pero, después, el niño escuchó decir a algún actor resentido, que tal vez no fue invitado al evento: “Pues yo, aunque me invitaran, no participaría. ¡Cómo voy a permitir que pongan mi nombre en el suelo para que todos los pisoteen!” Esa actitud le pareció muy digna al orgulloso niño jalisciense quien, además, no conocía la tradición de las losas del *Chinese Theatre*, en Hollywood. Por todo ello, no fue a firmar, negándose con ello a recibir aquel homenaje.

Al principio, Televicentro fue solamente una extensión de la XEW y llevó todos los programas radiofónicos de éxito a la *pantalla chica*. El resultado fue muy decepcionante. Ahí se comprobó que no existen las mismas reglas para los espectáculos auditivo y audiovisual. Eso marcó el inicio de la irremediable y paulatina separación de los dos medios, así como el abandono del primero de ellos, la radio, que llegó casi a su extinción definitiva por la falta de producción propia y por su entonces *conveniente* y radical transformación en reproductora de grabaciones y discos de músicos y cantantes, extranjeros en su mayoría.



Don Emilio Azcárraga Vidaurreta

Como todos sus colegas, Salvador acostumbraba recorrer los pasillos de Televicentro para revisar los *llamados*, o sea, los repartos de actores de cada programa próximo, por los cuales se enteraba de sus futuras intervenciones. En uno de aquellos recorridos, estando en el primer piso, se encontró con el señor Azcárraga Vidaurreta, quien le pidió que se sentaran a conversar en una de las bancas de ese pasillo.

Ahí, ambos platicaron *largo y tendido* sobre diferentes tópicos y, al final, sobre las necesidades y aspiraciones del pequeño, como apoyo de su madre y de su familia. Fue cuando el sensato y humano empresario trató de persuadir a aquel infante de escasos diez años para que abandonara la insegura profesión de actor-cantante-locutor, y se dedicara a construir, para sí mismo, un futuro más auténtico y sólido.

La propuesta concreta de aquel adulto visionario fue: “Mira, Chavita, vamos a hacer un trato que nos convenga a los dos. Te enviaré a Alemania a estudiar electrónica, la electrónica es el futuro. Allá tendrás cubiertas todas tus necesidades, incluyendo juguetes y todo lo que te haga falta. Después de graduarte, regresarás a México y ya aquí, con muy buen sueldo, trabajarás para mí, capacitando a nuestro personal técnico. Eso será durante dos años como mínimo. Al final de esos dos años obligatorios, negociaremos tu permanencia en la empresa y, si no te interesa lo que yo te ofrezca para entonces, estarás en libertad de abandonarnos. Allí se acabará el compromiso. ¿Te parece?... ¿Aceptas?”

El niño, dubitativo y receloso antes de comprometerse, hizo la pregunta más importante para alguien de su edad: “¿Mi mamá va a ir conmigo?” La respuesta fue seca, definitiva: “¡No, el trato es únicamente contigo! Estarías solo, pero, como ya te lo dije, no te faltaría nada”.

Vino luego el silencio de una larga pausa. El niño dejó de sonreír y de mirar a los ojos al adulto. Ahora veía hacia el piso de mosaicos, llenos de nombres de famosos artistas. No quería ofender la generosidad de su interlocutor, pero tampoco deseaba alejarse de su madre, por la que él estaba haciendo todos los esfuerzos que hacía. Él no había pensado en desarrollar tal o cual carrera o trabajo para sí mismo, su único propósito era ganar dinero, de cualquier forma lícita, para proporcionarle las mayores comodidades a su progenitora.

El agudo empresario, que tenía mucho de psicólogo, pudo adivinar la respuesta negativa que le daría *su actor más pequeño*. Para evitar esa segura respuesta, pospuso el cierre de aquel *negocio* buscando apoyo en el arbitraje de un tercero, alguien importante para el infantil y esquivo negociador. Rompió el tenso silencio y dijo: “¡Coméntalo con tu mamá, a ver qué dice ella! Sabes que las puertas de mi oficina siempre han estado abiertas para ti. Allí te espero para que me digas lo que tu mamá y tú hayan resuelto. Te aseguro que te conviene aceptar”.

Enseguida, al ver aparecer por el pasillo a una de sus secretarias -la única pelirroja- que se dirigía hacia él para confirmarle la presencia de un alto personaje citado en su oficina, y sabiendo que se interrumpiría la charla, el empresario cambió de tema y preguntó:

“Bueno, pero, por el momento dime: ¿qué puedo hacer por ti, Chavita?

-Pues, ojalá pudiera darme algún trabajo. Algo para niños.

-¿Algo para niños? Déjame preguntarle a ella”.

Y, mientras los tres caminaban hacia la oficina que custodiaba *Amalita*, la secretaria privada de don Emilio, éste preguntó a la damita recién unida al dúo: “Oiga, dígame, en las cosas y programas que estamos haciendo ¿hay algo en lo que se utilicen niños?” A lo que la pelirroja contestó, caminando de prisa atrás de su jefe: “Sí señor, la *Compañía Infantil de Zarzuela y Opereta*. Ensayan diario en la antesala del Estudio A”. -¡Claro, sí. Es cierto!, contestó el gran empresario, quien añadió: “Lleve a nuestro actorcito estrella a ese grupo y dígale al maestro director que lo trate muy bien porque va ampliamente recomendado por mí”. Se despidió cariñosamente del niño e insistió en que no olvidara comentar con su mamá la propuesta de estudiar en Alemania.

El actorcito y la secretaria se dirigieron hacia la planta baja. Ella había cambiado su semblante gentil por otro que derrochaba frialdad y descortesía. Sin mirarle, sin hablar con el niño, cumplió la orden de llevarlo y sólo preguntó al maestro director de esa *Compañía Infantil* si podría incluirlo al grupo, pero sin aclararle a nadie que ese pequeño era toda una celebridad de las radionovelas y del doblaje de voz, que sabía cantar y bailar... Tampoco mencionó nada sobre la amplia y generosa recomendación del señor Azcárraga Vidaurreta. Solamente quien supiera que el también pelirrojo hijo de esa secretaria tenía privilegios especiales en ese grupo, por la cercanía de su madre con don Emilio, podría entender aquella envidiosa actitud de celos maternales y menosprecio contra Salvador.

Esa misma actitud de indiferencia tomó el maestro director, quien, en su condición de educador artístico, exigía el veinticinco por ciento sobre los pagos que recibiera cada niño o niña por cualquier trabajo, aunque no lo obtuvieran por su conducto o instrucción y le cobraba a sus alumnos por casi todo, incluyendo el vestuario que, al parecer, algunas veces lo donaba don Emilio.

Para que sus pupilos practicaran y se habilitaran en la profesión, en forma regular y por un salario *simbólico*, el maestro los hacía grabar profesionalmente discos con canciones infantiles o trabajar durante todo el día, en forma continuada, utilizando el viejo sistema de las *tandas*, un espectáculo corrido, montado en carpas que funcionaban durante los eventos más populares y concurridos -como *La Feria del Hogar* o la *Feria del Libro*-, donde se cambia de público constantemente y se cobra la entrada a cada tanda, que dura unos minutos.

Pero, volviendo a la antesala del Estudio “A” y a Salvador, después de que el maestro director lo había ignorado, dejándolo parado por más de dos horas viendo el ensayo de todos los otros niños, sin recibir ninguna indicación, se le acercó para preguntar qué debía hacer, suponiendo que, en algún momento, le harían una audición, una prueba de sus habilidades artísticas para poder colocarlo en el nivel que le pudiera corresponder dentro del grupo. Pero no. Sólo se le dijo que se fuera *allá, con los niños de atrás* y que copiara lo que ellos hacían. Disciplinado como era, obedeció la orden sin protestar y fue a colocarse en aquella última línea del coro. Una línea que no parecía importarle a nadie, a menos que alguno de sus integrantes hiciera algo muy mal, algo desigual que llamara la atención, o que se hiciera algún ruido o risas cuando se le estaba dando indicaciones a los pocos niños estelares, los del frente, los de adelante, los monopolizadores de las atenciones y mimos del maestro director, de sus asistentes y, luego, del público.

Durante los ensayos, las caricias de la voz baja y del susurro motivador, eran para la zona estelar de *adelante*, los gritos y las públicas reprimendas, eran para los chicos del coro, los de *atrás*. Ese lugar donde el mayor delito es destacarse del grupo, ser diferente a los otros, mostrar alguna individualidad.

Lo bueno de no ser notado es que se cuenta con muchos ratos libres para hacer amigos, conversar, jugar, investigar el lugar, enamorar compañeritas o hacer travesuras, como aquella imitación del baile que efectuaban unas niñas de *adelante*, una parodia que enfureció al maestro director y que, tal vez como un alarde o *principio de autoridad*, provocó que éste despidiera a tres elementos de poca importancia artística dentro del grupo: Felipe, Elías y Salvador; aunque, recién terminada su impactante escena de cólera, recibió información adicional sobre los tres elementos despedidos.

El primero de ellos pertenecía a la familia Lara, que incluía a varios otros niños de la *Compañía*, el segundo, de apellido Alba, era el hermano mayor de Luisito, uno de los cantantes estelares del grupo, y el tercero... bueno, ese no tenía ningún familiar dentro del grupo infantil... ¡Pero era el famoso niño-actor de las radionovelas triunfadoras y de los programas de la XEW-TV!, que trabajaba con los más famosos personajes de la época, como Arturo de Córdoba, el Panzón Panseco, Marga López, el comandante Pérez Cervantes, Anita Blanch, Ema Thelmo, Gabilondo Soler –“*Cri-Cri*”-, Agustín Lara, Álvaro Gálvez y Fuentes, etc.



Anacinito. Publicidad para cine y televisión (1955-1956)

Era el niño que, en la XEW-TV, trabajaba en programas como *El profesor de Colgate*, con Nono Arsu, *Los niños de Acolman*, con el periodista Tomás Perrín, *Peter Pérez, el genial detective de Peralvillo*, con Guillermo Portillo Acosta... y en el doblaje, era la voz de *Rusty*, el niño estelar de la serie televisiva *Las Aventuras de Rintintín*. También se oía su voz en *El niño del Circo (Circus Boy)*, *Disneylandia*, *El Club de Micky Mouse*, *Los cuentos de Shirley Temple*, en películas de largo metraje para cine...

Pero, lo peor de todo, fue saber que ese niño-actor... ¡era muy estimado por don Emilio Azcárraga Vidaurreta y que él lo había recomendado personalmente!

¡Ni hablar, el maestro director de la *Compañía Infantil* se había equivocado! Ahora se veía obligado a revocarles el despido a los tres niños y luego a disculparse, a pedir perdón al tercero de ellos, alegando ignorancia de su parte y suplicando que no se le mencionara nada de esto a don Emilio.

El haber recuperado su importancia y prerrogativas curó el lastimado amor propio del pequeño y encumbrado niño actor, quien no aceptó quedarse en la *Compañía* porque le entusiasmaba más la posibilidad de escapar de aquel compromiso que no le reportaba ningún beneficio económico y que le quitaba demasiado tiempo. De ahí en adelante, y sólo de vez en cuando, acudía para saludar a sus amiguitos y disfrutar de los halagos y gentilezas del maestro director del grupo, igual que de los asistentes de éste.

A pesar de todo, la *Compañía Infantil de Zarzuela y Opereta*, de *Televicentro*, que brilló en la segunda mitad de la década de 1950, fue el gran *semillero* artístico de aquella época. Allí surgieron o maduraron los cantantes y actores que después se convertirían en las pequeñas, las medianas y las grandes figuras de la televisión y del espectáculo, en general.

Durante varios años, los compromisos en la Radio, en los *spots* comerciales y en el doblaje, le impidieron a Salvador seguir laborando como actor en la televisión. Fue hasta la inauguración del famoso Canal 8, de *TIM (Televisión Independiente de México)*, cuando se convirtió en el segundo actor contratado por esa nueva empresa -el primero fue don José Elías Moreno-, e inició su compromiso actuando en *Corazón en dos ciudades*, al lado de Enrique Rambal y Gabriel Retes, todos dirigidos por Ignacio Retes.

De vuelta en *Televisa* participó como actor cómico en *La Carabina de Ambrosio*, *El Mundo de Luis de Alba*, *El Pirurris presenta*. Alternaba sus actuaciones allí con algunas otras en la *Teleprimaria* y *Telesecundaria* de la *UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural)* y en las dramatizaciones y programas culturales de *TV Unam*, así como personaje invitado o conferenciante en diferentes noticiarios y programas de polémica, como lo fue *¡Exprésate!*, en el Canal 13, antes y después de ser un Canal Oficial. Son varios los temas que Salvador ha abordado en esas transmisiones, pero los principales y por los que más lo han solicitado, son los referentes a la Historia, al doblaje de voz en México, así como al desarrollo de la Radio y de la Carpa mexicanas, igual que sobre el Teatro en general y sus géneros.

Después vino el programa musical *XE-TÚ*, en donde Rocío Garcel y Salvador hacían las voces de los *muppets* que presentaban aquella famosa transmisión. Ahí estuvo trabajando diariamente durante cinco años y, debido a que la cabina de voces en la que Rocío y él laboraban quedaba justo atrás del escenario principal, conoció y convivió con muchos de los grandes grupos musicales y cantantes de aquella época: los Menudo –con Ricky Martín, incluido-, las Flans, Dulce, María del Sol, Etnita Nazario, Ricardo Montaner, Chayán, y muchas celebridades más.

Salvador tuvo, asimismo, intervenciones pequeñas en dos o tres telenovelas contemporáneas del programa *XE-TÚ* (*Ángel caído*, *Cautiva*, *Seducción...*). Fue la voz de *Raffy, el perro que habla*, la voz de *Pique, la Mascota del Mundial...*), actuó para la *Fundación Cultural Televisa* y para el programa *En Familia, con Chabelo*, y dirigió algunos videos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Más recientemente, fue locutor de *TV Azteca*, en el Programa *Tempranito 2000*, en *Azteca Trece*; la voz del Tigre Toño en el programa de concursos *¡Está de Kellogg's!*, en *Azteca Siete*, y fue invitado a participar como invitado en *Zoom TV*, en algunos de los novedosos programas pioneros transmitidos vía *Internet*, en los que se dialoga con el público directamente y en tiempo real; un público escondido en el anonimato y que, por lo general, pide que se utilicen malas palabras y *albures*, algo muy parecido a la actuación en las viejas *carpas mexicanas*.

Volviendo al principio de la televisión, los programas en vivo, los *noticieros*, los teleteatros, las caricaturas, y los programas a control remoto, como los de béisbol, box y lucha libre, conformaban las primeras transmisiones de televisión durante sus cortas emisiones de cuatro horas al día. Al aumentar las horas diarias de transmisión también se acrecentaron los problemas para satisfacer ese nuevo e incansable apetito de producción. Hasta el 3 de abril de 1959, cuando en México salió al aire el primer programa grabado en el entonces novedoso *video tape*, un capítulo de la serie *Puerta de suspense* (8), los programas de televisión no se grababan. Antes de ese día todos eran *en vivo* y salían al aire en el momento y tal como se estaban realizando.

La única variación para esta regla la constituyeron los llamados *kinescopios* (también conocidos como *cinescopios*), un sistema que consistía en la filmación de los programas en película de 16mm, tomada directamente de la pantalla de un monitor. Así se distribuían por todo el territorio nacional y, a pesar de que la calidad de la imagen no era nada buena, esos filmes permitían el archivo, los trasladados, la exhibición y la repetición de los programas en éstas o en otras estaciones y/o en otras fechas. Aquí cabe destacar la enorme importancia que tenía el material filmado para la televisión, y que iba desde los nuevos noticiarios y los documentales hasta los cortos dramatizados, pasando por los musicales con Juan García Esquivel, Ismael Díaz, Luis Alcaraz y otros, básicamente en película de 16mm. Con lo filmado se cubría una buena parte de la programación televisiva, un medio que, insistimos, cada vez exige más y más producción para consumir.

Para empezar, reconoczamos que esos filmes aún son más baratos y de emisión menos complicada, comparados con los programas realizados en vivo. De allí que, desde 1950, también se hayan comenzado a filmar películas en 16mm directamente para la televisión, aunque con esto, la televisión perdiera su gran cualidad de frescura y de acontecimiento real, que le brinda la inmediatez de los programas en vivo. (9) Cuando estas películas eran documentales, requerían de un narrador como el elemento sonoro humano mínimo. En algunos casos, esos documentales mostraban también a varios personajes que hablaban y cuyas voces, en la mayoría de las ocasiones, tenían que ser dobladas.

Y, tal como sucedía en la cinematografía, el doblaje de traducción se empleaba muy poco, únicamente en los contados casos en los que alguna celebridad extranjera era entrevistada o que, como personaje, esta celebridad apareciera hablando. Pero en muchas películas dramatizadas, se acostumbraba doblar las voces de los actores nacionales.

Como ejemplo, tenemos el testimonio de don Ezequiel Colín (10), sobre el caso de los señores Ernestino Gorostiza y Mauricio de la Serna, quienes, en agosto de 1950, comenzaron a filmar y a doblar una serie de películas en 16mm; unos cortos para la televisión titulados *Una nueva manera de vivir*, que referían los *fundamentos de éxito en la vida del autor y productor, señor Juan de Dios Legorreta*. Esas películas se doblaron en *Fono-Mex*, con el ing. De la Riva, y fueron de los primeros cortos filmados para la televisión. Aquí notamos que la televisión, poco a poco, estaba reformando y absorbiendo al cine.

Enseguida comentaremos el gran cambio que se dio cuando las películas filmadas como *cine para la televisión* comenzaron a realizarse como *programas de televisión filmados*, un simple cambio de enfoque que, como lo veremos, resultó revolucionario. Este nuevo enfoque dio origen a los *telefilmes*, iniciados en los Estados Unidos como series de programas de media hora de duración para la televisión. Los *telefilmes* eran episodios de programas pre-filmados, preferentemente en película de 16mm. En los mismos Estados Unidos, una de las primeras series que se filmaron así, en 1951, fue *Yo quiero a Lucy (I Love Lucy, 1951-1957)*, con Lucille Ball y su esposo, el cubano Desi Arnaz. Esa serie fue doblada al castellano, primero en Puerto Rico y después en México, y se exhibió de 1953 a 1960 en televisión.

Aclaramos que, aunque haya habido series que se exhibían en televisión desde tiempo antes, hasta el año de 1951 se comenzaron a realizar con el proceso de los *telefilmes*; un sistema de archivo, traslado y repetición que transformó, superó y suplió al de los *kinescopios*. Está claro que, en los *telefilmes* norteamericanos, no podían faltar las series del Oeste, siendo las primeras *Cisco Kid* (1950-1956), y *Gene Autry* (1950-1956). La serie *Cisco Kid*, de la productora *ZIV Internacional*, fue traída a México y, con ella por un lado y *Rintintín* (1954-1959), de *Screem Gems*, por el otro, entre finales de 1953 y mediados de 1954, aparecen las dos primeras empresas dedicadas al doblaje de traducción de películas y series para la televisión.

Como ya desde antes hemos visto, el doblaje de voz en México se inició con el cine, aun el cine mudo. Así también el doblaje de voz para la televisión se inició desde el mismo principio de la televisión en este país, en 1950. Tres años después de la primera transmisión televisiva oficial, se destaca, florece e inicia su encumbramiento artístico e industrial, uno de los varios y viejos tipos de doblaje de voz, que también se había practicado, aunque muy poco, en la televisión de 1950: el de traducción dramática. La creciente demanda de programas extranjeros para la televisión dio pie para que, al menos cuatro norteamericanos (Monty Kleiban, Richard K. Tompkins, Paul Talbot y Robert W. Lerner), motivaran a algunos empresarios nacionales para abrir varias salas de doblaje en nuestro país.

De ahí en adelante comienzan a proliferar las compañías de diferentes dimensiones que, al competir con calidad, hacen que el doblaje de México llegue a ocupar el honrosísimo primer lugar mundial del que gozó durante varias décadas, en una historia que fue vivida en su momento por el autor de este libro. Entre las primeras y más importantes empresas, se encuentran las que recordaremos a continuación.

Monty Kleiban y Rivatón de América

Ya antes hemos visto que, en un principio, toda esta empresa del ingeniero Adolfo de la Riva -ingeniero de sonido, ex militar español y piloto aviador-, estaba contenida en el reducido espacio de un transporte acondicionado para la elaboración del *Noticiero EMA* (España-México-Argentina), al mando del general Juan F. Azcárate, quien también crearía el *Noticiero Mexicano*.

El logotipo que identificaba al *Noticiero EMA* era la imagen de Don Quijote y Sancho Panza cabalgando juntos. Vimos también que, en 1943, el ingeniero De la Riva se instaló en el primer piso de un edificio de la avenida Juárez, donde hace esquina con la calle Humboldt, en la ciudad de México. Ahí estuvo durante ocho años con la empresa *Fono-Mex*, que fue donde se dobló, en 1944, la película *Bernardette*.

Sabemos que, en 1947, como apoyo al STIC, en su lucha contra el STPC, se había filmado la película *No te dejaré nunca*, en Temixco, Morelos; una producción con la que nació la firma Rivatón de América. Y sabemos que fue en *Fono-Mex*, donde también se dobló *Una nueva manera de vivir* (1950), una de las primeras series mexicanas filmadas para la televisión. En 1951, se requirió de un local más amplio. Fue cuando esos cineastas se instalaron en la calle de Villalongín número 196, de la colonia Cuauhtémoc, en la ciudad capital. Ése era un espacioso lugar donde antes había estado el estudio de grabación sonora de una empresa al mando de Emilio Azcárraga Vidaurreta, la *RCA Victor (Radio Corporation of América)*.



Estado actual del edificio donde se localizó la compañía Rivatón de América.



El edificio y sus colores siguen siendo los mismos que en 1953, aunque su estado de abandono no lo haga ver igual a como estaba en sus mejores tiempos.

Empresa que, según el ingeniero De la Riva, él había demandado porque utilizaron sin su permiso el sistema de grabación inventado por él y llamado *Rivatón* (11); cosa muy poco probable, dado que la *RCA*, una vieja y poderosa compañía de sonido, no tenía por qué utilizar sistemas ajenos a los propios. Otros colaboradores opinan que, más bien, la empresa *RCA* demandó al ingeniero por haber usado las siglas *RVA* (*RiVatón de América*), siglas tan parecidas a *RCA*. La cuestión final de estas dos versiones fue que el ingeniero De la Riva, al ganar la supuesta demanda, comenzó a recibir una cantidad fija de 2,000 dólares mensuales, que era el pago acordado para que se comprometiera a no realizar grabaciones de discos ni trabajos filmicos de largometraje en sus instalaciones.

Respetamos esas versiones pero la conclusión final tampoco resulta aceptable si recordamos que *Rivatón de América*, no sólo pertenecía, sino que abanderaba al STIC, un sindicato encargado y limitado desde 1945 al cortometraje, mientras que los largometrajes quedaban por un acuerdo legal bajo el estricto control del STPC de la RM. Pero el asunto que más nos interesa es que el local de la *RCA Víctor* ahora pertenecía a la negociación del ingeniero Adolfo de la Riva. La empresa se llamaba *Rivatón de América, S. A.*, un sitio donde el dueño tenía como socios a su esposa y a sus familiares más cercanos, y donde él, aparte de ser el patrón, también era el Delegado o representante sindical del STIC, organización laboral a la que pertenecían todos sus trabajadores.

Aquí se impone hacer un brevísimo repaso de algunos de los primeros laboratorios de revelado de cine, debido a que el trabajo de los cineastas y, como consecuencia lógica, del doblaje de las voces en ese mismo tiempo, dependía en gran parte de estos laboratorios de 35 y, después, de 16 milímetros. Los de Jorge Stahl fueron los primeros laboratorios de 35mm, en la ciudad de México. Al principio, se ubicaron en las calles de Pachuca y después, en los *Estudios San Ángel-Inn*.

Luego surgieron los *Laboratorios García Moreno* –los que después serían los *Azteca*, del señor Víctor Millet- con el ingeniero Francisco Gómez como laboratorista.

También estaban los Laboratorios de los *Estudios Clasa* y de los *Churubusco*. En 1948, el ingeniero Gómez fue quien montó los *Laboratorios México*, de los señores Rosas Priego, en la calle de Sur 118 (hoy calle de Luis G. Inclán), local que, después de sufrir una larga y desgastante huelga, fue vendido a los señores Candiani, en 1958, para sus doblajes de voz.

Los *Laboratorios Cinematográficos México*, al mudarse a la colonia Del Valle, se convirtieron en los *Nuevos Laboratorios Cinematográficos México* y fueron los primeros laboratorios para cortometraje. En ese tiempo, aún se procesaba únicamente película *blanco y negro*. Le siguieron los laboratorios del señor Millet, en la calle de Niza, los que antes habían pertenecido al ingeniero Enrique Rodríguez Ruelas, un pionero del cine sonoro y empresario de doblaje de voz.

En 1954, en los *Nuevos Laboratorios Cinematográficos México*, fue donde por primera vez en nuestro país y en América Latina, se procesó la película de colores (bueno, para los puristas de la lengua, *de más colores que el blanco y el negro*). Esa firma y ese local situados en la calle de Heriberto Frías, número 1145, posteriormente serían adquiridas por el señor Víctor Millet y sus socios, una vez que sus *Laboratorios Azteca* se unieron para formar los *Churubusco-Azteca*.

Los *Filmo Laboratorios* compartieron el inicio del revelado de películas de color. En cuanto a los primeros laboratorios *independientes* para películas de 35 y de 16mm, por los años cincuenta, había tres que pertenecían al señor Valente Hernández Cejudo, quien tenía uno de ellos en la calle de Copenhague, el segundo en la calle de Tolsá, y el tercero en la colonia Jardín Balbuena.

En éste, el que estaba en Balbuena, se revelaba el material de 16 milímetros y fue de los primeros, en los años cincuenta. Ahí, quien revelaba las películas de 16mm, era el joven José Cejudo, primo de Valente y más conocido como el *Shory*.

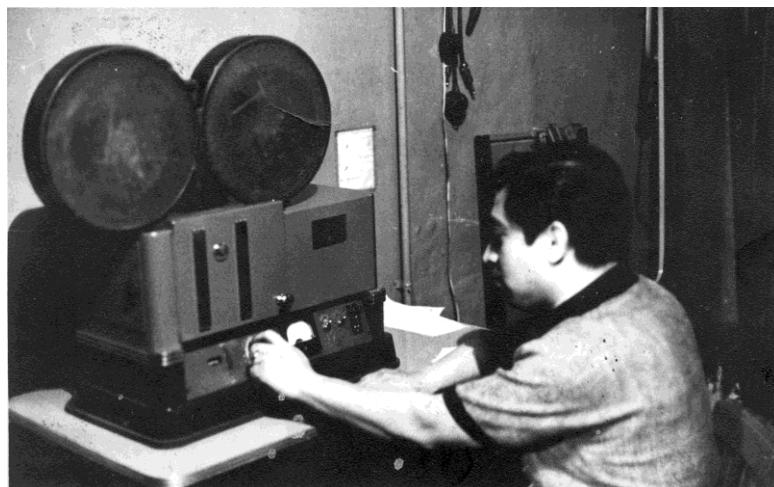
En esos laboratorios del señor Valente, todavía se revelaba a mano, dándole vueltas a unos grandes recipientes cilíndricos, mientras que con el ingeniero Alejandro Chavira, en las calles de Querétaro, ya se contaba con un proceso automático. Para finales de esa década, Víctor Parra puso *T.V. Cine*, unos laboratorios de 35 y de 16 milímetros, en la colonia Avante.

Ahora regresemos a Rivatón de América, donde se realizaban y postproducían (filmación, sonido, efectos físicos, musicalización y voces) casi todos los noticiarios cinematográficos que se exhibían, tanto en la República mexicana, como en otros países de Latinoamérica. Algunos de los títulos siguientes ya los hemos mencionado al escribir sobre Carlos Velo, pero hubo otros más: *Noticiero Continental*, *Noticiero ¡Cámara!*, con Ramiro Gamboa y la voz del gran imitador Flavio Ramírez Farfán, nacido en 1937 y mejor conocido como *Flavio*, a secas.



Flavio Ramírez Farfán

Flavio era futbolista. Luego conoció a Paco Malgesto, quien lo invitó a una fiesta, en 1955. En ella, Luis de Llano Palmer lo vio actuar y, al día siguiente, *Flavio* debutó en la televisión, en el programa del *Loco Valdez*. En 1956 ingresó a la radio, en la XEW. Después actuó en teatro, en variedades y en shows de centros nocturnos. (12)



Guillermo L. Quintero y el sonido óptico.

Continuando con los títulos, tenemos el *Noticiero Mexicano* y el *Noticiero EMA*, del ya referido general Juan F. Azcárate; *Clasa*, del capitán de motociclistas y empresario, Gustavo el *Capi Candiani*; *Excélsior*, noticiero que daba los resultados de las peleas de box, tan sólo 24 horas después de efectuadas; *Cine Mundial*, de Fabián Arnaud, *Cine Verdad*, primer noticiero de Historia Natural, a cargo del museógrafo Fernando Gamboa, con la colaboración de Víctor Pezet. *El Mundo en Marcha*, de Richard K. Tompkins; *Cuestión de minutos*, *Tele Mundo*, *Tele Revista*, de Manuel Barbachano Ponce (1925-1994), *Desfile Deportivo*, *Cinescopio*, *Cine Selecciones*, de Mercedes Azcárate, hija del general Azcárate. Preferentemente, los chistes se filmaban para este último título.

Y aún había más noticiarios. En cada uno de ellos, los especialistas narraban sus respectivas secciones: Enrique Rosado, sobre cine, Pepe Alameda, sobre toros, Fernando Marcos, sobre fútbol, y Agustín Barrios Gómez, en su famosa *Ensalada Popóff*, daba noticias y temas de la alta sociedad. Como se mencionó, en Rivatón también se procesaban otros noticiarios foráneos y nacionales. Los había para Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y algunos otros países de Latinoamérica; lo mismo que el titulado *Provincia en Marcha*, de Guadalajara, uno más para Monterrey y otro titulado *El Tamaulipeco*. Igualmente, en Rivatón, se elaboraban los *cortos* y documentales de los hermanos yucatecos Manuel, Jorge y Miguel Barbachano Ponce, de Carlos Velo, de Demetrio Bilbatúa y de Ángel Bilbatúa, este último con su *Noticiero Vox*, filmado por el camarógrafo Gustavo Merino y producido por Miguel Alemán Velasco, así como más trabajos de otros realizadores fílmicos de ese tiempo.

En la enorme y alta sala de grabación que tenía Rivatón de América, también se grababan las voces, los efectos físicos y la musicalización de los *chistes*, incluidos en los noticiarios y escenificados por Arturo Manrique el *Panzón Panseco*, Luis Sobreira, Humberto Cahuiich, Carlos Robles Gil, Pomponio y Kícaro, Fiovanni Corporal, Míster Lee y Alicia, Cuco Pelucho (Juan José Vidal), Pancho Córdova, Silvio Pinole, Ramiro Gamboa y Javier López Chabelo, Tilín, *El fotógrafo de la voz* (Salvador Gómez Castellanos), Fernando Espejo, Adolfo Garnica, y las apariciones de Jorge Arvizu, un joven actor llevado a Rivatón por alguien que también narraba las secuencias cómicas filmadas: Pepe Ruiz Vélez.

Jorge Arvizu, con el tiempo, se convertiría en el *Tata* de la televisión, al grito de: ¡*Quiero mi cocóool!* La parte infantil de estos trabajos era cubierta por Salvador Nájar y luego por los niños Paquito y Pepito Fernández. Estos materiales fílmicos se exhibían quincenalmente en todas las salas de cine, junto con las películas de la programación de cada uno de esos cines.

Entre los iniciadores de los noticiarios se pueden mencionar al general Azcárate, al coronel Larrea, a Adalberto Violante, a Vicente Cortés Sotelo, a Rafael o Ramón Muñoz, a Gustavo Merino y a su hijo Higinio, a Ernesto Martínez, a Hugo Moctezuma, a Enrique Larios, a Jorge Sevilla, a los hermanos Colín Garcés, a Héctor Sotomayor, a Fernando Meca -quien era ayudante de director del *Noticiero EMA* y luego fue un atípico director de doblaje en *Servicio Internacional de Sonido, S. A.-*, a Fernando Uribe y a Alfredo Uribe. (Alfredo tenía un foro en su casa de la calle Playa Villa del Mar y era quien editaba la serie de *Cisco Kid*).

Desde el principio de esta empresa y hasta la mitad de los años sesenta, Rivatón de América logró contar con la asistencia técnica de Antonio Martínez Ortiz y Ernesto Martínez (fotógrafos), Adolfo y José Quintero (operadores de sonido), junto con el sobrino de ambos, Guillermo López Quintero (m. 2008) en el laboratorio de sonido filmado, Francisco de los Reyes (mecánico militar que reparaba las movielas de la empresa), Enrique y Arturo Larios (proyecciónistas), los mencionados Fernando y Alfredo Uribe, Miguel Campos y Jorge Espejel (editores), José Luis Moreno, alias *Fernandel*, Gonzalo y Jorge Gavira (efectos físicos), y Antonio Díaz (administración).

Dentro de los noticiarios, las narraciones generales estaban confiadas a las voces de Ramiro Gamboa, Manuel Bernal, Carlos David Ortigosa, Guillermo Portillo Acosta, Jorge Zúñiga, Pedro Ferriz, Ignacio Martínez Carpinteiro, Luis Ignacio Santibáñez, Enrique Gilabert, Jacobo Zabludovsky, José Manuel Rosano y Fernando Marcos, entre otros.

En Rivatón de América también se realizaba la regrabación de todos los trabajos de doblaje al idioma portugués, grabados en la empresa que tenía en Brasil un sobrino del ingeniero De la Riva.

Para los noticiarios, primero se filmaban los acontecimientos de toda una semana. Luego, se armaban y post-producían, entre el lunes y el miércoles siguientes. Finalmente, se distribuían para su exhibición quincenal, un jueves sí y el otro no. Únicamente se permitía incluir cinco comerciales de 20 segundos cada uno, y los cinco iban unidos en una misma sección de cada noticario que, necesariamente, era en blanco y negro. Aunque, cuando el cliente aportaba el presupuesto extra, algunos de esos comerciales se exhibían en color.

También hubo noticieros foráneos, como el *Movietone News* (1927-1963), que era de la Fox y que daba las noticias de la guerra, en la voz del locutor Ken Smith. (El nombre de Ken Smith se repetirá con frecuencia a lo largo de este libro).

Por cierto que, en 1958, se hicieron unas recopilaciones de los chistes del noticario *Tele Revista*. Estas nuevas exhibiciones tuvieron los nombres *Chistelandia*, *Nueva Chistelandia* y *¡Vuelve Chistelandia!*, producciones del yucateco don Manuel Barbachano Ponce. Ya entonces, se podía escuchar, en partes de ellas, la voz de Eulalio González *El Piporro*, narrando algunas graciosas escenas en parodia, con títulos como *Marco Toño y Cleopatra*, *Rasputín*, *Yo también Colón*, *Carmen la Dama de las Camelias*, *El Sheik Junior*, *Flecos Bill en el Pérjido Oeste*, *Flecos Bill contra el Charro Asqueado*, y otros títulos por el estilo.

En Rivatón de América, los señores Luis Cortés, Víctor Uruchúa e Irving Lee -*Mister Lee*-, estaban encargados de la dirección artística de las narraciones, igual que de las reposiciones de diálogo y de los doblajes. Ya sabemos que estos dos últimos trabajos son idénticos. Ya en el año 1953, un ex piloto militar estadounidense –cuyo nombre nunca vimos escrito–, Monty Kleiban, trajo a México los primeros *telefilmes* de una serie televisiva, y los llevó inmediatamente a *Televicentro* con don Emilio Azcárraga Vidaurreta para proponerle que ahí se doblaran al español. Don Emilio no se interesó y le indicó a su hijo, el joven Emilio Azcárraga Milmo, que llevara a *Mr. Monty Kleiban* a Rivatón de América y lo presentara con el ingeniero De la Riva.



Don Manuel Santigosa, Delegado de la ANDA.
No tenemos fotografías de Monty Kleiban, pero
don Manuel y Mr. Kleiban eran muy parecidos.

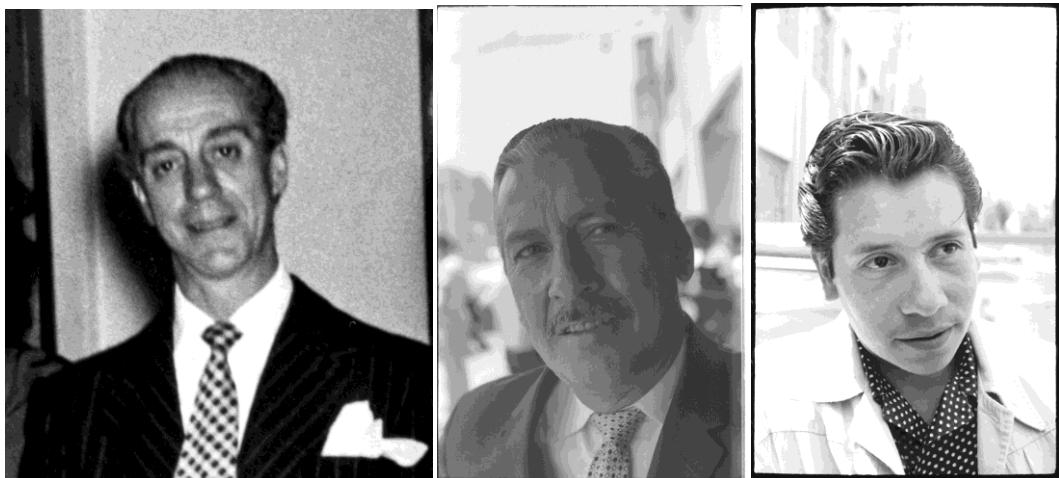


Jorge Arvizu, in Rivatón.

Adolfo de la Riva, también ex piloto militar, pero de España, aceptó el trato de Kleiban y decidió iniciar los doblajes en la única y enorme sala de grabación que allí existía, ubicada en la planta baja. Esta firma, que fue la primera de doblajes de traducción para la televisión en México, comenzó a doblar todas las series de la productora norteamericana *ZIV Internacional*. Las labores se iniciaron en el mes de octubre de 1953.

El nombre de esa serie televisiva, en películas de 16mm, era *Cisco Kid (The Cisco Kid, 1951-1955)*, protagonizada por Duncan Renaldo y Leo Carrillo (Cisco y Pancho), primero con las voces de los actores Luis Aragón y Tony Carbajal, respectivamente. Durante los últimos dos años de esta serie, ambos fueron sustituidos por Pedro de Aguillón García y por Omar Jasso, en los mismos roles.

Posteriormente, recién iniciado el año 1955, el ingeniero De la Riva, apoyado al principio por el ingeniero Enrique López Rendón, elaboró el equipo de sonido y acondicionó, exclusivamente para *ZIV Internacional*, una segunda sala de grabación, arriba, en el primer piso del mismo local, junto a las oficinas. Allí se realizarían los doblajes del idioma inglés al castellano para todas las series de esa productora norteamericana.



Nicolás Rodríguez, Jaime Villagómez y nuestro gran amigo José Luis Moreno (*Fernandel*)



En esta fotografía y en las siguientes vemos a casi todo el personal de base de Rivatón de América: Rodolfo Quintero, Enrique Larios, Pepe Quintero, atrás de él está sentado al ingeniero Adolfo de la Riva. De pie, junto al personaje que preside la mesa, se encuentran Guillermo L. Quintero, a su izquierda, Arturo Larios, Jorge Espejel y otros dos colaboradores.



De izquierda a derecha: Guillermo L. Quintero, Jorge Espejel, Arturo Larios, Rodolfo Quintero, alias *El Pulpo*, Enrique Larios, el ingeniero De la Riva, Antonio Díaz, dos empleados más, José Quintero y otro colaborador.



El mismo personal de Rivatón de América, con el ingeniero Adolfo de la Riva, en su casa de Acapulco.



Guillermo López Quintero, Arturo Larios, un joven técnico, Pepe y Rodolfo Quintero, y otro acompañante.



Guillermo López Quintero, Enrique Larios, Rodolfo Quintero y Enrique Gilabert.

Así surgió una de las dos primeras compañías de la industria del doblaje de México para la naciente televisión comercial latinoamericana. La otra sería R. K. Tompkins y Asociados. Durante los años cincuenta, las series que se doblaron en México tenían una duración de media hora, en total, que entonces era la extensión usual de los programas televisivos.

El primer portador de esos programas, el señor Monty Kleiban, se casó en México con una hermosa y joven mujer europea. Ella fue una de las primeras modelos de nuestra televisión. Kleiban no hablaba bien el español y, lo mismo que su socio De la Riva, nunca supo cómo tratar con los actores, pero de ahí en adelante, él representaría a la importante empresa estadounidense en el doblaje del inglés al castellano, para esa y para otras series de la misma productora.

La original *ZIV Television Programs, Inc.*, era una empresa norteamericana sindicada de televisión y producción, dedicada a producir y distribuir algunas series de televisión muy conocidas durante la década de 1950. La compañía fue fundada por Frederik Ziv, en 1948, como una subsidiaria de su exitoso negocio sindicado de radio. Convertida, en 1962, en *United Artists Televisión*, la que después se fusionó con *MGM*, actualmente, la totalidad de los derechos sobre los programas de televisión de *ZIV* pertenecen a la empresa *Sony Pictures Televisión*.

Por otra parte, a finales de la década de 1970 y principios de la siguiente, las versiones americanizadas de las series japonesas de animación *Capitán Harlock* (1978) y *Candy Candy* (1976), entre otras, fueron distribuidas por una empresa llamada *ZIV International* (1976); de cualquier forma, sus nexos con la original *ZIV* (o con sus sucesores *United Artists* o *MGM*), son desconocidos. Los nombres de algunas series importantes, dobladas en Rivatón de América para *ZIV Internacional*, son los siguientes: *Cisco Kid (The Cisco Kid*, 1951-1955), con los actores antes mencionados.

Boston Blackie (Boston Blackie, 1951-1953), protagonizada por Kent Taylor, con la voz del licenciado Carlos D. Ortigosa. *Target* (1957-1958) y *Su historia favorita (Your favorite story*, 1953-1954), dos series de antología que tenían como Anfitrión a Adolphe Menjou, con la voz de Juan Domingo Méndez. *Yo viví tres vidas (I led three lives*, 1953-1956), serie sobre un agente del FBI, protagonizada por Richard Carlson, con la voz de Dagoberto de Cervantes.

Patrulla de caminos (Highway patrol, 1955-1959), protagonizada por Broderick Crawford, con la voz de Claudio Brook. *El investigador submarino (Sea hunt*, 1958-1961), protagonizada por Lloyd Bridges, con la voz de Genaro Hurtado, que fue socio de Ramón Bravo, un gran fotógrafo submarino mexicano.

Bat Masterson (1958-1961), protagonizada por Gene Barry, con la voz de Guillermo Romano (Carlos Guillermo Stevenson Monje). Durante los últimos capítulos de esta serie, Guillermo Romano fue sustituido por Sergio Bustamante. *El Rey de los diamantes (King of diamonds*, 1961-1962), serie protagonizada por Broderick Crawford, desde luego, con la voz del mismo Claudio Brook. (13)

Por supuesto, había muchas otras series más, sin faltar la del inolvidable *Llanero solitario* (*Lone Ranger*, 1949), de Clayton Moore, hablando un perfecto castellano con la extraordinaria voz de don Guillermo Portillo Acosta.

Al *Chato* Portillo le acompañaba Toño González, interpretando los verbos en infinitivo (yo querer, tú mirar, ustedes correr, etc.) y el clásico *Quimo Sabi* (*Kemo Sabe*), de Jay Silverheels en el papel de *Tonto*, el indio fiel al que, con mucha discreción y acierto del traductor en español, se le llamó *Toro*; a pesar de que, en ese tiempo, los indios de Norteamérica conocían mejor a los búfalos.

Como un dato curioso que nos recuerda una de las ideas que se tenían entonces con respecto al doblaje de las voces, anotaremos que, en las paredes de la sala de recepción de la ya conocida *ZIV Internacional*, en el primer piso de la empresa Rivatón de América, se colocaron unos cuadros de doble fotografía que mostraban en una de ellas la del actor o actriz que doblaba y, en la otra, la del actor o actriz que era doblado, norteamericanos todos estos últimos.

Las imágenes de esos actores correspondían a Pedro de Aguillón y *Cisco Kid* (Duncan Renaldo), Omar Jasso y el *Pancho* de *Cisco Kid* (Leo Carrillo); Carlos David Ortigosa y *Boston Blackie* (Kent Taylor); Juan Domingo Méndez y Adolphe Menjou; Guillermo Portillo Acosta y *El Llanero Solitario* (Clayton Moore); Claudio Brook y el jefe Dan Mathews, de *Patrulla de caminos* (Broderick Crawford); Dagoberto de Cervantes y Richard Carlson (*Yo viví tres vidas*).

Claudio Brook



Claudio Brook Marnat inició su carrera en el teatro, en obras como *La Malinche*, *Casa de muñecas*, *El Hombre de la Mancha* -que también se montó en Broadway-, y otras. En cine, actuó en cuatro cintas bajo la dirección de Luis Buñuel: *La joven*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto*, y *La Vía Láctea*. También trabajó en las películas *Frida*, *Miroslava*, y *Cronos*, entre otras. Hablaba español, inglés y francés. Gracias a ello, narró las versiones en inglés y en francés de la película *Memorias de un mexicano* (1950). Fue pionero y director en la televisión mexicana y actuó en las telenovelas *La pasión de Isabela*, *Viviana*, *El vuelo del águila*, y *Retrato de familia*, entre muchas más. Al mismo tiempo, protagonizó decenas de películas y muchas series en el doblaje de voz, una labor que desarrolló desde 1954.

Claudio, desde 1956, cerraba cada episodio del programa *Patrulla de caminos*, diciendo en sincronía: “*Y recuerde: ¡No deje su sangre en la carretera!... ¡Déjela en un hospital!* *Este es Broderick Crawford, que se despide de ustedes.*”



El jefe Dan Mathews, de la serie *Patrulla de caminos*.

En aquella pared de Rivatón, había también otras fotografías dobles, con las imágenes de Tony Carbajal, Nelly Sálvar, Luis Aragón, Roberto Espriú, Maruja Sen, Patricia Morán y Carlos Agosti; todos ellos compartiendo el marco con sus respectivos actores y actrices doblados. La razón de dichos cuadros era mostrar gráficamente el buscado parecido físico entre ambos actores. Ese parecido constataba la similitud de las voces, según el criterio de entonces.

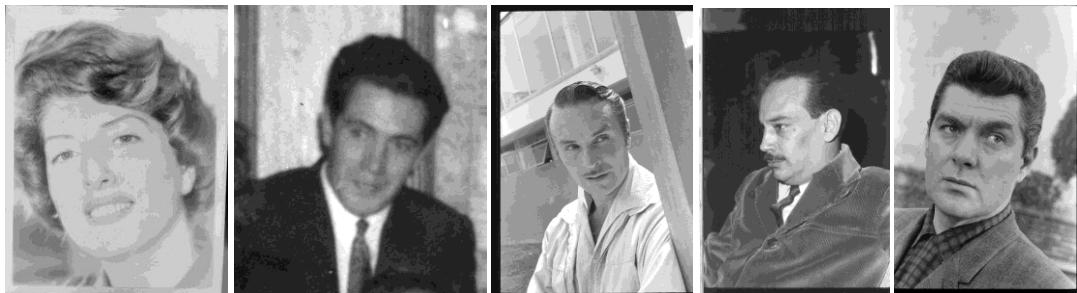
A parte de la mencionada *ZIV Internacional* -para la que se doblaba con exclusividad en la segunda sala de *Rivatón de América*-, los principales clientes de doblaje para cine y después para la televisión, en otras empresas de México, fueron desde su inicio los norteamericanos. Se trataba principalmente de las producciones de las grandes compañías de cine: *Metro Goldwyn Mayer*, *Warner Brothers*, *Columbia Pictures*, *MCA Estudios Universal*, *20th Century Fox*, *Paramount*, *Disney*, *Screen Gems*, y las de televisión *CBS* y *NBC*.

En la mayoría de los casos, dichas compañías nombraban a un representante en México, con el fin de que supervisara el trabajo que se efectuaba aquí. En los inicios llegó a hacerse costumbre la revisión del material doblado por los representantes antes de ser enviado a Estados Unidos o entregado a la compañía de publicidad que compraría el tiempo para su exhibición en las televisoras. En un principio y hasta 1961, cuando comenzaron a vender *inserciones*, las estaciones televisoras no pagaban por la exhibición del material doblado, sólo vendían su tiempo-aire a las agencias de publicidad que promovían los productos anunciados durante la exhibición pública de esos programas.



El director de cine, señor Víctor Uruchúa,
fue uno de los tres primeros
directores artísticos en Rivatón de América.

Recordaremos que los primeros encargados de dirigir el doblaje de las voces fueron Luis Cortés, Víctor Uruchúa e Irving Lee (*Míster Lee*). El Delegado de la ANDA fue el señor Jaime Villagómez. El primer pequeño grupo de actores que trabajaba en *Rivatón* estaba formado, principalmente, por Dagoberto de Cervantes, Pedro de Aguillón García, Carlos David Ortigosa, Salvador Nájar, Omar Jasso, Juan Domingo Méndez, Tony Carbajal, Nelly Salvar, Roberto Espriú, Maruja Sen, Rosario y Dolores Muñoz Ledo, Nicolás Rodríguez (padre e hijo), Luis Aragón, Carlos Agostí, Claudio Brook, y algunos pocos más, casi todos surgidos de la radio.



Maruja Sen Roberto Espriú Carlos Agostí Omar Jaso Ismael Larumbe

Los actores, con excepción de los infantiles, asistían diariamente a su trabajo como si fuera un trabajo de oficina y el director les distribuía los personajes que aparecían en el episodio que se pretendía doblar ese día. Cada corto se doblaba comenzando por el principio y terminando por el final o, como se acostumbraba decir, refiriéndose a los números de *loop*: *¡De me a ma!* (O sea, *de menor a mayor, sin saltar secuencias*).

A parte del *loop* (bucle o rizo) óptico, en *Rivatón* se empezó a utilizar el *loop* magnético, también de 16 milímetros, que giraba sincronizado con el de la imagen; un gran adelanto de ese tiempo, que permitió, por primera vez, ir revisando al instante la grabación en castellano de cada uno de los *loops* doblados.

Como sabemos, el sonido óptico de las películas viene *retratado* en forma de una línea delgada al costado del filme. La lámpara de proyección de la imagen y la fotocelda que capta el sonido en los proyectores de películas, tienen entre ellas y a favor del sonido, una separación física aproximada de 20 cuadros ópticos en las de 35mm y de 26 en las de 16mm.

Por ello, y debido a que cada rizo, *loop* o fragmento de filmación, va unido en sus dos extremos con otro fragmento de película en blanco (*cola*), era común que el final de una frase o de una palabra de los diálogos que correspondían al extremo terminal de cada *loop*, quedara como sonido sin imagen, y que el actor tuviera que decir este *sobrante* sonoro sobre el reinicio de la *cola blanca* del *loop*, con la imagen recién desaparecida.

Y como era frecuente que el director prefiriera no usar el macizo y pesado auricular hecho del mismo material que los teléfonos de entonces, al finalizar la *toma* que le parecía buena, preguntaba constante e invariablemente: *¿Terminaste con él?*

A lo que un actor bromista respondía: *Sí, claro. Terminé con él... ¡y con toda su familia!* Luego el director daba su aprobación y solicitaba el próximo *loop*, diciendo en voz alta: *¡OK!... ¡El que siguee!*

El libreto se colocaba en un atril y se usaban esos pesados auriculares para seguirle el ritmo a los actores de la pantalla mientras que los actores de doblaje, básicamente actores de las radionovelas mexicanas, leían y actuaban sus parlamentos al estilo de la radio. Por esa razón, creemos que a los doblajes de la empresa *Rivatón* se les podría catalogar como doblajes *radiofónicos*. Aún a la fecha se les puede reconocer y diferenciar fácilmente de los realizados en la otra compañía de la misma época –R. K. Tompkins y Asociados- debido al exagerado volumen de las voces, incluso en las escenas más románticas. Este fenómeno de sordera temporal aún sigue saboteando algunas de las mejores actuaciones del doblaje actual.

Y se debe sencillamente a que con los oídos cubiertos por los auriculares, como cuando se está escuchando un *i-Pod* o algún otro aparato de audio portátil que requiera el uso de auriculares, lo más común es que se hable *gritando*. Este efecto negativo se logra atenuar bastante en las salas profesionales, cuando los auriculares cuentan con sistema de *regreso de audio*, o sea que, cuando el actor que está grabando, aparte de oír el sonido en el idioma original a doblar, puede escuchar también su propia voz en el mismo momento en el que habla. Al respecto, Ana María Muñoz y Christine Hoppe-Lammer, nos dicen que:

“Otro elemento importante en la producción de la voz es el rol de la audición. A través de la audición podemos regular el resultado de nuestra voz, tanto en la intensidad como en los matices, adecuándonos a las diferentes circunstancias de la comunicación. Así, casi sin darnos cuenta, a través de un sistema de retroalimentación, adaptamos la voz a los diferentes espacios, distancias, situaciones y también a los diversos interlocutores. Por otro lado, la información auditiva que recibimos del medio ambiente influye en la fonación. Involuntariamente tendemos a reproducir lo que escuchamos del entorno, tanto con la voz y sus inflexiones, como con la articulación de la palabra. De esta forma, habrá observado cómo los integrantes de una familia hablan de manera similar y cómo las voces de los hijos se parecen a las de los padres. Seguramente habrá observado esto mismo en el tono y calidad de la voz en las diferentes culturas, las diferentes generaciones y clases sociales.” (14)

En *Rivatón* se tuvieron detalles únicos, que no existieron en ninguna otra compañía. Por ejemplo: que el sonido del doblaje de los noticiarios se haya comenzado a grabar en sistema óptico y que, para el doblaje de traducción, el encargado de los efectos físicos (ya fuera Gonzalo Gavira, Jorge Gavira o José Luis Moreno, nuestro muy querido amigo, llamado de cariño *Fernandel*, por su parecido físico con el gran cómico francés) tenía su micrófono y utensilios a un costado del atril donde estábamos los actores y hacía su *ruidoso* trabajo al mismo tiempo que nosotros doblábamos. Y también que los actores, en cuanto finalizaba nuestra grabación, pasábamos a las oficinas a cobrar el sueldo de ese día, en efectivo.

Durante los primeros años, las series que se doblaron en México eran en blanco y negro, después incluirían el color. Recordemos que tenían -ya incluidos los comerciales- una duración de 30 minutos. La primera serie de una hora de duración que se realizó en *Rivatón de América* fue la antes mencionada *Patrulla de Caminos* (*Highway patrol*, 1955-1959), protagonizada por Broddery Crawford, doblado al español por el actor Claudio Brook.

También fue la primera serie que, aparte de las copias ópticas de trabajo, traía la grabación de la música y de los efectos de sonido, separada de los diálogos, en una cinta magnética. Era la cinta que se popularizó como *M & E Track* (*em an i track*), o sea, pista de música y efectos que, de ahí en adelante, serviría para hacer una mejor mezcla con la pista de diálogos en español que, antes del *M & E Track*, interrumpía los efectos originales y/o la continuidad de la música y de los sonidos ambientales cada vez que entraba algún diálogo en idioma castellano. El ejemplo más común de ese defecto era lo que sucedía en las escenas de acción donde, cada vez que se hablaba en español, se silenciaban la música y el sonido del galope o del trote del caballo, o se dejaban de oír los disparos o el ruido del motor de los vehículos en actividad visual.

Por desgracia, con los nuevos doblajes latinoamericanos, ha vuelto a surgir este viejo defecto, junto con otras deficiencias de inicio que, en México, ya se habían considerado superadas para siempre, como muy pronto se considerarán en Sudamérica. Varios actores más se unieron después a esa compañía de doblaje. Entre ellos se puede recordar a las destacadas hermanas Rocío Garcél, quien doblaba la voz de Patty Duke (*Paty Duke Show*, 1963-1966), y Silvia Garcél, que hacía hablar en castellano a Sally Field en la *Novicia Voladora* (*The flying nun*, 1967-1970) y a Dawn Wells (la Mary Ann Summers) en *La Isla de Guilligan* (1964).

También añoramos con sincero aprecio al veracruzano más orgulloso de serlo, al *jarocho* más auténtico que hemos conocido: el culto e inteligente actor-locutor Enrique Gilabert. Igualmente, recordamos con cariño a los entonces famosos locutores del Canal 5 de nuestra televisión -que no eran hermanos-, Genaro y Rogelio Moreno, entre otros personajes de esa época.

A principios de 1965, Monty Kleiban, ante la demoledora competencia de reducción de precios –que de los 1,500 dólares o más que se cobraban en ZIV por cada programa de media hora, otra empresa ya estaba cobrando solamente 700 dólares, y no por los programas de media hora sino por los nuevos programas de ¡una hora de duración!-, decidió vender sus acciones al *Capi* Gustavo Candiani, quien para entonces ya estaba en sociedad con su propio hijo, Enrique, como lo veremos más adelante.

Los estudios de *Rivatón*, luego de permanecer cerrados por más de seis meses, fueron contratados por otras empresas para usarlos como una sala extra.

En la década de 1980, durante sus últimos años de existencia, aquella vieja sala de grabación fue alquilada por la actriz-empresaria Amparo Garrido, donde su firma, *Come-In* -una empresa sin instalaciones propias y casi virtual-, realizó algunos doblajes de voz. Entre ellos se encontraba el de la serie titulada, *Los Tigres voladores* (*Baa, Baa, Black Sheep* o *Flying Tigers*, 1976), con Robert Conrad como estelar, doblado al castellano con la voz de José Antonio Cossío.

Finalmente, Rivatón de América terminó cerrando sus estudios en forma definitiva, en 1985. (15)



Las geniales hermanas Rocío y Silvia Garcél llegaron a Rivatón de América.



La actriz, empresaria, productora y directora de doblaje Amparo Garrido y el actor José Antonio Cossío.

Tompkins y Dibujos Animados, S. A. (1952)



Sabemos que Richard K. (Kelsey) Tompkins (1913-1996) nació en Denver, Colorado, E.U.A., que fue pionero y promotor del esquí deportivo en su estado natal, donde, en 1937, inauguró *The Ski Shop*, primera tienda de ese deporte en Denver, la que tuvo que cerrar en 1942 por el ingreso de Richard a la fuerza aérea, durante la Segunda Guerra Mundial.

En 1945, junto con su esposa Lillian y su hijo *Dick* junior, Tompkins arribó a la ciudad de México para desempeñar un puesto ejecutivo en la RKO, antes de dirigir, como Gerente, los Estudios cinematográficos Churubusco, en representación de esa misma productora estadounidense, la RKO, copropietaria de esos estudios de cine.

Ahora, iniciemos el segmento con otro breve repaso de ciertos acontecimientos de la segunda mitad de los años cuarenta. Desde 1947, cuando regresaron los actores de México que se habían entrenado en Nueva York durante los tres años anteriores. Y, tratando de maltratar un poco menos el orden cronológico, aquí también debemos insertar la llegada definitiva a México, en 1949, del señor Edmundo Santos que venía de los estudios de Burbank, California, U.S.A., acompañado por dos dibujantes de la empresa *Disney*.

El diseñador del personaje *Pancho Pistolas* de la película *Los Tres Caballeros* (1944), Ernie Terrazas, convenció al músico Juan García Esquivel para que, juntos todos los mencionados, formaran una empresa de animación en el reducido espacio de un, digamos, *departamento de usos múltiples*, en el que comenzaron aquellas labores de animación, que duraron menos de dos años porque, inmediatamente después de su asociación con Santos y con los dibujantes, el gran arreglista y talentoso director de orquesta sería descubierto por un cazador de talentos y triunfaría en los Estados Unidos, con su *Sonorámica Orquesta*.

Fue así como *míster* García Esquivel comenzó a pasar largas y exitosas temporadas en los Estados Unidos, grabando discos en Los Ángeles o Nueva York, y actuando en vivo en Las Vegas. Mientras que, en México, su representante artístico, Toño Solís, sufría para poder cubrir los gastos y los sueldos en el estudio de animación, esperando ansiosamente el respaldo económico que usualmente acompañaba los regresos a México de aquel genio musical que Toño representaba.

Por fortuna, la jovialidad del personal de animación convertía en comedia la difícil situación económica. Lógicamente, a García Esquivel le entusiasmaban más sus propios proyectos musicales que la nueva empresa de animación. Por otra parte, ya desde antes, el rotundo éxito profesional de ambos socios -Edmundo Santos y Juan García Esquivel- en sus áreas respectivas, había ocasionado que en 1951, el modesto estudio de animación dejara de funcionar, apenas rebasado el año y medio de actividades.

En 1952, la mayoría de su personal pasó a formar parte de una nueva razón social. Una empresa posterior, colmada de recursos, creada y dirigida por el gerente de los Estudios Churubusco, el norteamericano Dick Tompkins, quien, a través de su tío materno, Peter Rathvon, y de su otro tío, el general Rathvon MacClure Tompkins, estaba muy ligado a Hollywood y a Washington. Para cumplir con una nueva solicitud -que ya no era de su empresa productora, la RKO, sino que ahora era una petición directa del Gobierno de su país-, en ese año de 1952, *Dick* fundó la compañía a la que nos referimos, *Dibujos Animados, S. A. (DASA)*, y en ella realizó doce cortometrajes de propaganda anticomunista, patrocinados por el gobierno de los Estados Unidos.

Ernesto (Ernie) Terrazas, asociado ahora con Tompkins, fue quien adaptó todas las cintas anticomunistas. Los personajes, llamados: el gallito *Manolín*, el burrito *Bonifacio* y el cuervo *Armando Líos* -otras tres nuevas creaciones de Terrazas-, protagonizan esos cortos cuyos títulos son: *Diestro contra Siniestro*, *No me acorralen*, *Manolín torero*, *Mucho Macho*, *La canción de la sirena*, *Vice en versos*, *Los cuatreros*, *Cambio de música maestro*, *Viaje interplanetario*, *Fue por lana*, y otros dos más.

Para este proyecto especial trajeron a muchos animadores de los Estados Unidos que habían trabajado con *Disney* y con *UPA*. También trajeron dos cámaras, entre ellas una *ACME*, mesas de animación, discos para animar, tableros de registro, frascos de pinturas especiales, cartulina especial para pintar la escenografía...en fin, lo último en equipo. (16)

Esas animaciones, en su mayoría, nunca se estrenaron pero, con ellas, el investigador Juan Manuel Aurrecoechea tiene documentadas alrededor de 130 producciones mexicanas de animación, según nos informa Jesús de León, que es a quien debemos algunos de los datos. Aurrecoechea localizó las copias en los Archivos Nacionales, en Washington, y las trajo a la ciudad de México para exhibirlas durante una muestra especial, en la *Cineteca Nacional*, en un evento apoyado por el *IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía)* y el *FONCA (Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes)*. (17) En *Dibujos Animados, S. A.* se formaron todos los animadores que continuaron trabajando hasta la década de los años ochenta y algunos aún después.

Los nombres que vienen a nuestra mente son los de, Luis Strempler Vivanco, junto con Miguel García, Jerry Rey, Daniel Burgos, Carlos Sandoval Bennett, Antonio Campuzano, Rudy Zamora, Arnulfo Rivera, Claudio Baña, Ernesto López (hermano de la cantante Sonia López), Joaquín Camacho, Ángel Zamarripa, Carlos Anaya, David Arellano (quien antes de ser editor fue *colorista*), lo mismo que un Tamayo, un Rentería... y otros más que nuestra memoria no alcanza a recordar.



Una de las cámaras para animación cinematográficas, que se usó en Dibujos Animados.



Mesas y material de trabajo para animación, en Dibujos Animados, S. A. (1953)



David Arellano y parte del Departamento de Edición, en Dibujos Animados, S. A.



Vista actual (2009) del edificio de la calle de Fray Servando Teresa de Mier número 92, donde se ubicaron las empresas Dibujos Animados, S. A. y R. K. Tompkins y Asociados, S. A.

En esa empresa se vivía un ambiente sano y juvenil, gracias a las ingeniosas bromas y al optimismo de los jóvenes dibujantes que siempre estaban haciendo gala de su fino sentido del humor y de sus incomparables dibujos. Al principio, dicha compañía estaba situada en la avenida Fray Servando Teresa de Mier, número 92, tercer piso, entre Bolívar e Isabel la Católica, en la colonia Centro; en un edificio que, a la fecha, alberga las instalaciones de la *Universidad Autónoma de la Ciudad de México* y que, exteriormente, ya se ha extendido, conectándose con otro edificio de enfrente por un alto paso peatonal privado.



La Universidad Autónoma de la Ciudad de México, ahora ocupa el lugar en donde estuvieron las dos empresas de Richard K. Tompkins.

En *Dibujos Animados* se hicieron animaciones para muchos *spots* comerciales de jabones, perfumes, cremas y otros productos. El señor Edmundo Santos, luego de doblar películas de largo metraje en los Estudios Churubusco, entre los años de 1950 y 1953, se agrupó con Tompkins, en una nueva sociedad que duraría siete años, y comenzaron a doblar voces para la novedosa industria de la televisión en ese nuevo local que *Dick* tenía para realizar animaciones, debido a que esta compañía también contaba con una sala de grabación para sonorizar con voces los cortos de caricaturas y los comerciales de animación para cine y para televisión, que ahí se creaban.

En ese lugar comenzamos a doblar, antes de que se acondicionara el nivel superior, o sea el 4º piso, para ubicar allí el par de salas de grabación y las oficinas, de la que sería una de las dos primeras firmas de doblaje de traducción de voces para la televisión en México: *R. K. Tompkins y Asociados, S. A.* Los integrantes de esa naciente sociedad fueron el señor Tompkins y su esposa Lillian Tompkins, Peter Rathvon, Edmundo Santos y Julian Prauden.



Aquí apreciamos el edificio anexo de la Universidad, que se comunica por el exterior.

En R. K. Tompkins y Asociados, además de la sonorización para las animaciones de los anuncios o *spots* comerciales, haríamos el trabajo de doblaje para dos productoras norteamericanas, *Screen Gems* -una compañía subsidiaria de la *Columbia Pictures*- y *Walt Disney*.

Los representantes de los clientes eran: para los comerciales, John Page; para *Screen Gems*, Mauricio de la Cruz, Tomás Gameros y John Manson III. A Disney lo representaban Edmundo Santos y Gene Armstrong. Aceptada la tarea, comenzamos a doblar voces en la única, pero amplia, sala de grabación que Dick tenía en sus instalaciones para las caricaturas.

La nueva función del doblaje de voces, algo muy parecido a lo realizado ahí desde antes, como sonorizaciones, se inauguró en 1954 con la serie infantil de 166 medias horas, *Las aventuras de Rin Tin Tín* (*The adventures of Rin Tin Tin*, 1954-1959), iniciada con el primer episodio: *Conociendo a Rin Tin Tín* (*Meet Rin Tin Tin*, 1954).

En esa serie, el autor de estas líneas doblaba la voz del personaje estelar, el *Cabo Rusty* (Lee Aaker), cobrando inicialmente un mínimo de quinientos pesos por cada capítulo de ésta y de otras series en las que participaba. La cantidad regular de *loops* de ese personaje estelar, oscilaba entre los 17 y los 35, por capítulo.



Por esta puerta ingresaba diariamente el personal de ambas empresas: Estrellita, Santos, Dagoberto, Gavira, Tompkins, los actores, los dibujantes, los técnicos, el personal de Administración, etc. Todos ellos personas de mucho talento. Guillermo Romano (Carlos Guillermo Stevenson Monje), le daba voz en castellano al *Teniente Ripley (Rip) Master* (James L. Brown). El señor Dagoberto de Cervantes caracterizaba al *Sargento Biff O'Hara* (Joe Sawyer).

El caballero don Raúl Leonel de Cervantes, además de narrar la presentación, doblaba la voz del *Mayor Stone* (Les Tremayne). José Manuel Rosano se encargaba de la voz del *Cabo Brooks* (Hal Hopper). Los soldados vigías del *Fuerte Apache*, eran cubiertos por Rogelio de Escobar y Francisco Colmenero, quienes gritaban frases como las siguientes: ¡*Alguien se acerca!* ¡*Son Rusty y Rinty, señor!*... Y terminaban dando la orden: ¡¡*Aaabran las puertaaas!!*

En el reparto extra de la mayoría de los capítulos, se observaban estas generalidades: las damitas eran dobladas por Magdalena Ruvalcaba, Estrellita Díaz, Eugenia Avendaño, Beatriz Aguirre, Rosa María Moreno, Aurora Alvarado...

Los indios y los bandidos quedaban en las voces del médico homeópata Francisco Larrué, Arturo Fernández, José (*Pepe*) Solé, Cristián Caballero, Sergio Jurado, Raúl Dantés, Claudio Brook, Salvador Carrasco, Julio Lucena, Jorge Arvizu, Guillermo Aguilar...

Los papeles característicos -aparte del *Clem Pritikin* (Syd Saylor) de Alberto Gavira-correspondían a Edmundo Santos, Juan Domingo Méndez, Alberto Rubens Medel... Y así por el estilo.



Guillermo Romano



Francisco Colmenero



Rogelio de Escobar



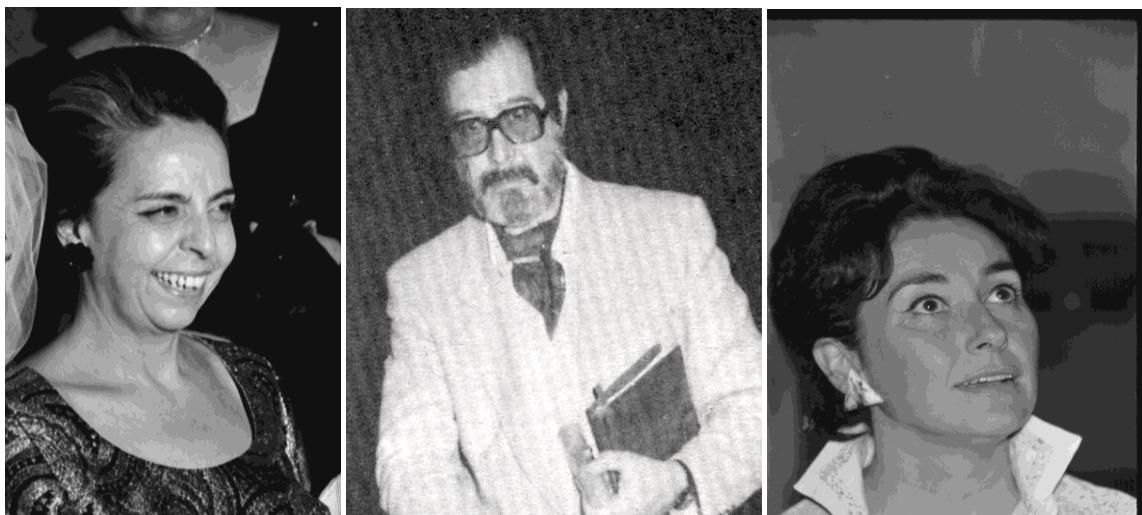
José Manuel Rosano



Raúl Leonel de Cervantes
(La segunda voz de Walt Disney)

Allí también doblaban voces otras actrices y otros actores, como: Mercedes Pascual, Genoveva Pérez, Ofelia de la Fuente, Carmen Donadío, Carlota Solares, Fanny Schiller, Gloria Iturbe, Bárbara Gil, Miguel Córcega, Sergio Bustamante, Ernesto Camilli, Héctor Gómez, Ernesto Finance, Luis Manuel Pelayo, Carlos Rotzinger, Roger López y, posteriormente, Blanca Sánchez y Alicia Diana Santos, junto con Pepe, Fernando y Alfredo Rosano, entre otros.

Cada viernes, el contador nos daba un sobre con el sueldo total de la semana en efectivo y el recibo desglosado.



Magdalena Ruvalcaba

José Solé

Beartriz Aguirre

Cada una de las pocas compañías dedicadas al doblaje de voces contaba con su cuadro fijo de actores llamados *de casa*, y cubría el resto de los personajes con otros profesionales, digamos, externos, esporádicos, no fijos ni contratados. De allí que el grupo total de la especialidad no fuera muy grande y que todos trabajáramos diariamente durante todo el año; lo que, lógicamente, se tradujo en magníficos ingresos económicos, cuya derrama favoreció a los dos sindicatos involucrados, el STIC y la ANDA. Meses después de su inicio, la empresa de doblaje R. K. Tompkins y Asociados, contó con dos nuevas salas de grabación y con funcionales oficinas en el nivel superior, el cuarto piso del mismo edificio; además del personal de animación, que se ubicaba en el tercer piso, donde también estaban nuestros departamentos de edición y de regrabación. En el cuarto piso trabajaron, como parte del personal, las siguientes personas: en las oficinas, María Teresa Elizondo (*Terry*), Martha Perea Velázquez (actual esposa de Pancho Colmenero, el cuñado menor de Santos), Dora Boisoneaux (Buasonó), Dora Lee, el contador Juan Manuel Pacheco...

Los editores Ricardo (el *Pajarito*) Moreno, Antonio (el *Chato*) Bustos, su sobrina Beatriz Bustos, Ezequiel Colín, David Arellano, Pepe Chávez y Raúl Casso; los ingenieros de sonido, Antonio Uribe, El *Espagueti*, Jesús Santana y Esteban Nava; Jorge Moreno, Eduardo Strempler, Lorenzo Alemán, Felipe Welch M., Marco Antonio Welch, Feliciano Zapata, Carlos Saucedo, Juan Rosas, Santiago Adame Mata, Ricardo Guadarrama, Rogiero J. Silva (el *Pipo*), Salvador Quiroz, Alberto Castillo Páez, Pedro Martínez, Alberto (*Beto*) Gómez -joven que llegaría a ser operador de audio en *Grabaciones y Doblajes, S. A.* (*Estrellita Díaz*)-, Pilar y Margarita Rascón, el antes citado Francisco Colmenero (1932) y sus hermanos Gloria, Teresa, Jorge y Rafael, entre otros elementos de esa compañía.

En los inicios de la empresa *R. K. Tompkins y Asociados*, se doblaron, entre varias más, las siguientes series: *Las Aventuras de Rintintín* (1954-1959), *Jim de la Selva (Jungle Jim*, 1955-1956) con Johnny Weissmüller (1904-1984), doblado al castellano por Arturo Fernández.

También *El Club de Mickey Mouse* (1955-1958), una serie que nos hacía suspirar por la neoyorkina Annette Funicello, quien también actuó en otra serie que doblamos con tres títulos diferentes: *Las aventuras de Spin y Martin* (*The adventures of Spin and Martin*, 1956-1958). Otras series importantes fueron *El Niño del Circo* (*Circus Boy*, 1956-1958), con el futuro integrante de *Los Monkees*, Micky Dolenz, doblado por Salvador Nájar y como co-estelar Noah Beery Jr., utilizando la voz de Jorge Arvizu (el *Tata*); *Teatro Ford* (1952-1957), y las primeras temporadas de la serie más larga de todas: *Disneylandia* (1954-1983), con las voces de Dagoberto de Cervantes, como Walter Disney, y de José Manuel Rosano, como narrador.

Este programa de televisión, repetido en forma de antologías, ha tenido varios títulos diferentes y, para 1960, fue la primera serie de una hora de duración y a colores, en la compañía *R. K. Tompkins y Asociados*. Se debe decir que, a Walter Disney (1901-1966), en México lo han doblado ya tres voces por el fallecimiento de los actores de las dos primeras: Dagoberto de Cervantes (hasta 1967), luego Raúl Leonel de Cervantes (de 1968 a 1994) y, actualmente, Jaime Ortiz Pino. A partir del año 1963, esta serie y todo el material de Disney continuó su doblaje en la sala *Estrellita Díaz*, de la empresa *Grabaciones y Doblajes, S. A.*, donde se realizaron igualmente *La espada en la piedra* (*The Sword in the Stone*, 1963), película sonorizada con la voz del que esto escribe, en el papel de *Arturo (Grillo)*, con Alberto Gavira, como el *Mago Merlín* y Luis Manuel Pelayo, como el búho *Arquímedes*; y *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, 1967), con Alicia Diana Santos Colmenero (*Mowgli*), Germán Valdez, *Tin-Tan (Baloo)*, Luis Manuel Pelayo (1922-1989) (*Bahgheera*), Carlos Petrel (*Shere Khan*), Alfonso Arau (*Kaa*), Flavio (*Rey Louie*) y Salvador Carrasco (*Coronel Hathi*).

Antes, en *R. K. Tompkins y Asociados*, también doblamos *Los cuentos de Shirley Temple* (*Shirley Temple's Storybook*, 1958-1960), Shirley fue interpretada, en voz de diálogos y en canciones, por Estrellita Díaz; *El Zorro* (1957-1959), con la voz de Guillermo Romano (Guy Williams, cuyo nombre verdadero era Armando Catalano), y la de Alberto Gavira con otros personajes, entre ellos el *Sargento García* (Henry Calvin, quien en verdad se llamaba Wimberly Calvin Goodman); *Los Vikingos* (*Tales of the Vikings*, 1959-1960)...

Papá lo sabe todo (*Father knows best*, 1954-1962), con la voz de Claudio Brook hablando por Robert Young, en el papel de *Jim Anderson*; Magdalena Ruvalcaba (a Jane Wyatt, como *Margaret*), Estrellita Díaz, doblando a dos actrices al mismo tiempo (Lauren Chapin y Elinor Donahue, como *Betty y Kathy*), y Ernesto Camilli (a Billy Gray, como *Bud*); y *El Show de Donna Reed* (1958-1966), en voz de Beatriz Aguirre acompañada por Bruno Rey doblando a Carl Betz, como el *Dr. Alex Stone*.

En *R. K. Tompkins y Asociados*, también se sonorizaron algunas series de caricaturas, como *Canuto y Canito* (1959), en las voces de Juan Domingo Méndez y Sergio de Bustamante; *El Oso Yogui y Boo-Boo* (1961) con las voces de Eduardo Arozamena y de Eugenia Avendaño; *Súper Fisgón y Despistado* (1959), sonorizados por Juan Domingo Méndez y Salvador Nájar. *Huckleberry Hound* (1958), con Alberto Gavira; *Tiroloco McGraw y Pepe Trueno* (1959), con Quintín Bulnes e Isidro Olace; y la exitosa serie de *Pixie y Dixie* (1958), con el acento cubano de la actriz Estrellita Díaz y con Eugenia Avendaño, aparte del gato *Jinks*, actuado por el sevillano Florencio Castelló (1905-1986).

Otras tres series más que vienen a nuestra memoria, son: *Los Lanceros de Bengala* (*Tales of the 77th Bengal Lancers*, 1956-1957), *Los Rurales de Texas* (*Tales of the Texas Rangers*, 1955-1958), y *Daniel el travieso* (*Dennis the menace*, 1956-1963), esta última con la voz de Carlitos Osorno Barona (Jay North –*Dennis*–).



Carlota Solares. Blanca Sánchez y Fernando Rosano

Aspectos de una fiesta navideña en R. K. Tompkin y Asociados, en 1954.

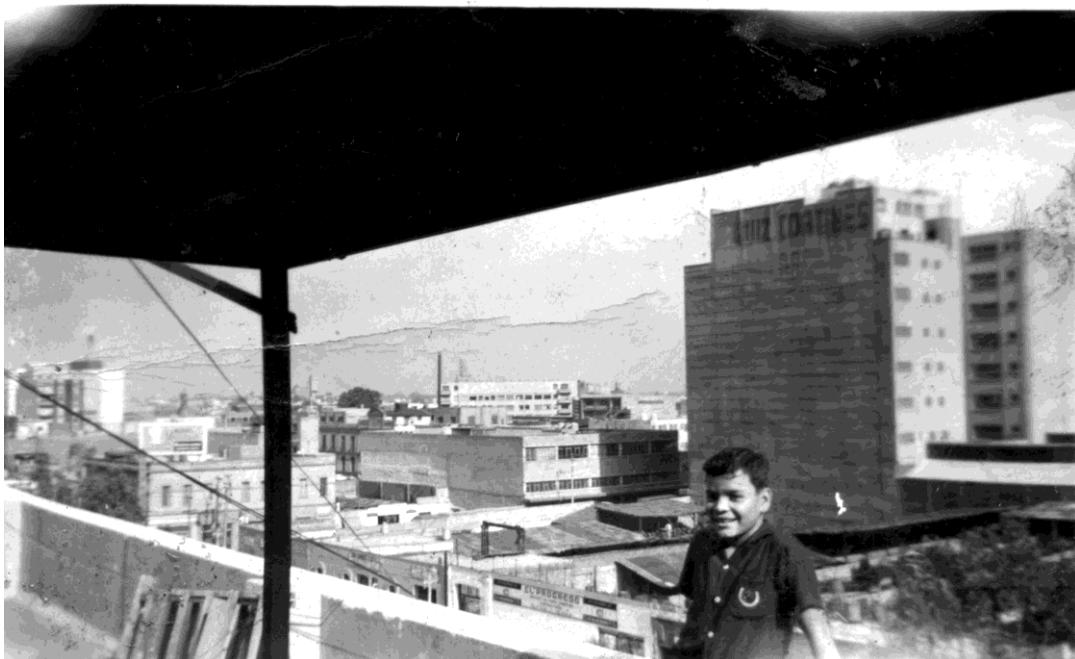


Salvador Nájar.

Bailando con Dorita Lee



Cantando para “pedir posada”. De bigote, el editor Antonio (el *Chato*) Bustos.



En esta fotografía aparece el autor de este libro, en el cuarto piso del edificio de la calle Fray Servando Teresa de Mier, número 92. Atrás y arriba de él aún se podía ver en la pared de otro edificio, una deslavada propaganda de la campaña de don Adolfo Ruiz Cortines, quien fue presidente de México de 1952 a 1958.

Para *Mundo Santos* también sonorizamos ahí varias famosas películas de largometraje, como *Los 101 Dálmatas* (*One hundred and one Dalmatians*, 1961) y, menos la cinta de *Pinocho*, todas las demás que ya se habían sonorizado antes en Argentina, como *Blanca Nieves* (*Snow White and The Seven Dwarfs*, 1937), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942) (en ella nos tocó el personaje llamado *Tambor*), y *Bongo* (1947).

La sonorización y el doblaje de éstas y de otras películas de Disney fue realizado en *R. K. Tompkins* hasta el año de 1961. Ya sabemos que todo el año 1962 y parte de 1963, Edmundo Santos trabajó su material en la empresa de los señores Candiani, antes de abrir su propia compañía, en este último año.

Desde el principio del doblaje y hasta poco después de 1960, se usaba traducir todo, hasta los letreros en otros idiomas. Éstos no tenían que ser leídos por algún personaje o traducidos por una voz fuera de cuadro (en *off*) como se hace actualmente, sino que, otros letreros, lo más parecidos posible a los originales pero con su leyenda visual totalmente en español, se filmaban en México y se insertaban en la película extranjera, en las copias de la versión en castellano.

Esas micas, lo mismo que otras para los documentales, se filmaban en *Dibujos Animados*, empresa que, como sabemos, pertenecía a *Dick Tompkins*.

En los programas de la serie *Disneylandia* se comenzó a promocionar el proyecto, la construcción y la futura apertura, en 1955, del centro recreativo del mismo nombre. Salvador Nájar, autor de este texto, siendo por esos días y a sus once años de edad un brillante niño actor estelar de aquella empresa, comentó con alguien su deseo de conocer ese sitio turístico.

Cuando Santos y Tompkins lo supieron, aprovecharon uno de sus viajes para comunicárselo a Walter Disney. Inmediatamente Disney, después de recordarles que Salvador (a quien Disney y los demás también llamaban *Rusty*, por su personaje en la serie *Las aventuras de Rintintín*) pertenecía a la *Gran Familia Disney*, lo nombró como su invitado personal, haciendo extensiva su invitación a todas las personas que fueran en su compañía.

Unos meses después, en julio de 1956, se planeó el viaje de un grupo de once dibujantes, entre los que estaban Luis Strempler, Ernesto López, Joaquín Camacho, Daniel Burgos, Carlos Anaya, Arnulfo Rivera y Miguel García, junto con Ezequiel Colín, quien fue fotógrafo y editor en la empresa.

El destino de ese grupo era la ciudad de Los Ángeles, California, con el fin de asistir a un evento de premiación de los mejores comerciales de animación entre 1955 y 1956.



Los famosos dibujantes de la gira de 1956. El fotógrafo Ezequiel Colín, tomó esta foto.

Dicho festejo se llevaría a cabo en agosto de 1956, en el hotel Beverly Hilton, ubicado en Beverly Hills, California, un hotel que Conrad Hilton había abierto en 1955, el mismo año en que se inauguró el parque recreativo *Disneylandia*. A *Dick Tompkins* le pareció una magnífica oportunidad para incluir a *Rusty* en el viaje, poniéndolo al cuidado de aquellos doce jóvenes profesionales y, muy en especial, al cuidado de uno de los adultos más jóvenes, quien, por supuesto, aceptó la tarea. El mismo *Dick Tompkins* trató la visa de su estrella infantil, mediante el envío de una carta en inglés a la Embajada de los Estados Unidos. Esa misiva facilitó los trámites al máximo e incluso minimizó a minutos el tiempo de espera.

Los dibujantes, por su parte, plasmaron la situación con agudeza al caricaturizar en un gran papel cartón blanco a los doce personajes antes mencionados, alrededor del integrante número trece con la cara del niño Salvador y el cuerpo de un bebé recostado boca arriba sobre una mesa y siendo atendido por todos sus cuidadores, quienes, al mismo tiempo y en una sola imagen, formaban un grupo de doce diligentes personas que le daban su biberón, le espolvoreaban talco y le cambiaban el pañal. Algo totalmente opuesto a lo que luego hicieron en la realidad de ese viaje que, ahora, si usted lo permite, narraremos desde el punto de vista limitado e infantil que nos exige ese niño, ya que, hasta el momento, es la única versión con la que contamos y que podemos documentar.

En el mes de agosto de 1956, los trece turistas abordamos aquel *Convair* de Aeronaves de México (aún de hélices) e iniciamos nuestro vuelo con escala en Guadalajara, la *Perla Tapatía*. En esa ciudad el responsable del niño, muy gentilmente, depositó la carta que Salvador le había dictado durante el corto recorrido y que iba destinada a la madre del infante. Esa fue la primera y la última consideración o amabilidad que, por parte del grupo, recibiría el tan mimado *Rusty*.



La despedida en el aeropuerto de la ciudad de México y el abordaje al avión *Convair* de Aeronaves de México.

Al día siguiente de la llegada a Los Ángeles, los trece elementos fuimos a alquilar un par de autos. Como en cada uno de los dos autos sólo cabían seis personas cómodamente sentadas, ahí se manifestó abiertamente el rechazo general hacia aquel *sobrante* infantil que limitaba la comodidad y la adulta libertad que todo el grupo defendía. El ahora indefenso muchacho pasó la mayor parte de su estancia abandonado en aquel céntrico *Hotel Commodore*.

Por fortuna, también había imaginación y talento en el niño que, sin tomar a mal las mentiras y las constantes escapadas del grupo que se había comprometido a velar por él, disfrutaba de largos baños de tina con juguetes flotantes o hacía largas contemplaciones de la ciudad y de sus anuncios, sentado en las escaleras metálicas contra incendios del alto piso de su habitación. Otras veces, escuchaba la radio o levantaba el auricular del teléfono sin contestarle a la operadora, porque no sabía cómo pedir en inglés alimentos o bebidas al *Room Service* del hotel.

En algunas ocasiones, salió a comprar comestibles a un supermercado cercano, donde sólo había que ver el precio y pagar en la caja. En otras cuantas, incluso, se aventuró a recorrer las calles en línea recta, pensando que así sería más fácil el regreso al hotel. Y eso hubiera funcionado a la perfección de no haberse metido a comprar juguetes en las grandes tiendas departamentales, donde cualquier turista, fácilmente, puede perder o confundir las referencias en que basa su orientación y...

Sí, lo adivinó usted. Se perdió varias veces.

Pero contaba con dinero suficiente y con todo el tiempo del día para volver a encontrar las calles de regreso a su hotel, como lo hizo cada vez que fue necesario. Los pequeños autos y aviones de juguete que había comprado le servían para jugar en las calles cercanas al hotel. Entre sus mejores compañeros de juegos para *interiores*, se hallaba un sonoro y luminoso robot cuadrado, que caminaba sobre las pequeñas ruedas de sus zapatos.

Luego se detenía para abrir las compuertas de su pecho y desde su interior surgían unas armas que comenzaban a disparar con sonidos y con grandes y radiantes chispas, antes de ocultarse nuevamente para que el robot continuara su marcha hasta los disparos siguientes.

Para suerte de aquel niño, su presencia era obligatoria en todos los eventos que se habían programado con su nombre, en la lista del itinerario oficial.

Algunos de esos eventos, fueron: una cena de bienvenida, ofrecida por *Dick Tompkins* en un lujoso restaurante del *China Town*; visita guiada al edificio de la televisora *NBC*, donde nos mostraron y nos explicaron el principio del entonces reciente sistema de la televisión a color; visitas guiadas a los estudios de cine de la *MGM*, la *Paramount*, la *Warner*, la *Columbia Pictures*, y otras.

El niño iba, sí. Pero tenía prohibido hablar.

El evento central de nuestro viaje –central para los dibujantes, desde luego–, era aquella premiación de los mejores comerciales de animación, en el *Hotel Beverly Hilton*.

Al llegar a ese lujoso lugar, fue divertido ver que la puerta cristalina de la entrada se abría en forma automática al pisar una sección de la alfombra, en ambos lados de la puerta, donde el niño *Rusty* estuvo repitiendo lúdicamente las entradas y salidas, junto con las incessantes visitas a los servicios sanitarios del lugar, para desechar los abundantes líquidos bebidos durante toda esa noche de festival.

Fueron tantas las vueltas a los sanitarios, como las malteadas, limonadas, naranjadas y Coca-Colas consumidas durante la cena y la proyección de los cortos. Incluso el empleado afroamericano que atendía en el interior del servicio de aseo, terminó por negarse a seguir recibiendo las generosas y constantes propinas de manos de aquel infante tan espléndido como inquieto.

Durante la exhibición de las animaciones comerciales, resultó que la más destacada de ellas para ese año de 1956, fue la que contenía la novedosa idea de un despreocupado pájaro-pasajero que viajaba recostado muy confortablemente en el exterior de un avión comercial en vuelo, siendo atendido por una bella y amable ave-azafata, que le volvía a llenar la copa de champaña mientras él, viendo hacia la cámara, decía en inglés lo que después se tradujo como:

Champagne Fly, de Western Air Lines... ¡el único medio de volar!



Aquí tenemos a una gran parte del grupo de los once dibujantes y el camarógrafo Ezequiel Colín, de Dibujos Animados. Estamos posando afuera de la estación televisora NBC y antes de la visita guiada en idioma español, para conocer todas sus instalaciones y los detalles de la teoría y de la práctica en la transmisión de programas televisivos a colores.



En nuestra visita a los estudios de la MGM, los actuales Sony Pictures Studios.

La última visita programada era a los estudios de Walt Disney, en Burbank, en donde nuestro ejecutivo guía, después de llevarnos a recorrer todos los departamentos de la producción fílmica, nos invitó a ingresar a unas oficinas en las que se presentó un alto directivo, para dar la bienvenida al grupo y muy en especial a *Rusty*, al que apartó discretamente del conjunto para llevarlo a otra gran oficina, con el fin de que conversara con *Mr. "D"*, quien ya lo estaba esperando.



Luis Strempler (derecha) analiza unos dibujos.

Después de la efusiva estrechada de manos y del abrazo de rigor, el niño entregó un mensaje verbal en clave, que contenía el saludo amistoso, divertido y secreto del querido Edmundo Santos. Por alguna razón, el contenido de aquel extraño mensaje -unas palabras incomprensibles aún para el mensajero que las había memorizado-, hizo reír a carcajadas y durante un buen rato a *Mr. "D"*.

Ya de regreso al lugar en donde permanecía el grupo, el ejecutivo que conducía al infante, lanzó el anuncio y las preguntas siguientes: "Nuestro querido Rusty es un huésped especial para nosotros y desde hace un tiempo tiene una invitación personal del señor Walt Disney para visitar *Disneyland*. La invitación es extensiva para las personas que lo acompañen. ¿Quiénes vienen con él?..." Al conocer el número y nombres de los doce acompañantes, el amable directivo preguntó qué día pensábamos asistir y el nombre del integrante que recogería el sobre con las trece entradas, pases o tarjetas de cortesía; un sobre que estaría a nuestra disposición desde las 8 de la mañana, en la ventanilla número uno de la entrada al parque de diversiones.

Todo lo prometido por el directivo se cumplió con gran precisión y esmero, por parte de él y de todo el personal con el que tratamos. El día señalado, -que pudo ser a la mañana siguiente-, nos encontramos solicitando el sobre con las tarjetas que luego mostramos para entrar y que después guardamos en algún lugar de nuestras vestimentas, antes de tomarnos unas fotografías y dispersarnos por todo el parque.



Planeando el recorrido por el parque de diversiones.

Cuando uno de nuestro grupo intentó pagar por la entrada a un juego, el empleado de la caseta advirtió que traía su pase de cortesía en el bolsillo de la camisa, de forma que se podía ver, y le hizo saber que esa invitación era para personajes distinguidos y que cubría todos los gastos que se pudieran hacer en todo el parque de diversiones, que con ese documento no teníamos que pagar por nada. ¡Ya se podrán imaginar el gusto que nos dio y el uso excesivo que hicimos de aquella galantería ilimitada, durante todo ese gratuito y feliz día!

Personalmente, tuvimos hasta la agradable experiencia de relacionarnos y convivir un buen rato con una gentil y también solitaria jovencita norteamericana, de una edad apropiada a la nuestra, quien traía una tarjeta de cortesía, distinta de la que portábamos, que dijo haber ganado en un concurso de televisión. Se alegró de que un joven mexicano la acompañara, porque muchos de los asientos en los juegos mecánicos eran para dos personas.

Después nos despedirnos, con un beso de la sonriente y agradecida *primita*, y aceptamos un fragmento de papel con sus datos. No había pasado ni media hora de esto cuando repetimos la encantadora situación con una segunda personita en las mismas circunstancias e igual de linda y animosa que su coterránea. Aquí lo notable es que las muchachitas no hablaban español ni nosotros inglés, pero nos entendimos perfectamente bien. Creo que es la única ventaja de estar haciendo fila durante tanto tiempo, ya que se establecen muy buenas relaciones sociales.



Dos aspectos del inicio de nuestro recorrido.



Al ingresar, permanecimos unidos unos momentos para tomar algunas fotografías.

Al caer la tarde, los dibujantes se comenzaron a reagrupar para abandonar el lugar y encontraron al muchacho. La triste noticia desató una indisciplina, nada común en aquel obediente jovencillo, quien, muy discretamente, se escurrió de entre los acompañantes allí reunidos y se escondió en los diferentes barcos que navegaban por los lagos del sitio.

Luego de varias horas de búsqueda, aquel pequeño fugitivo fue localizado cómodamente sentado entre los músicos que amenizaban el viaje del *Mark Twain*, un nostálgico e iluminado barco de vapor de la *Tierra de la Frontera (Frontierland)*. Después de ser reprendido por su desaparición, el niño fue sometido para que aceptara abandonar aquel parque de diversiones que tanto había soñado visitar y al que, años más tarde, volvería varias decenas de veces.

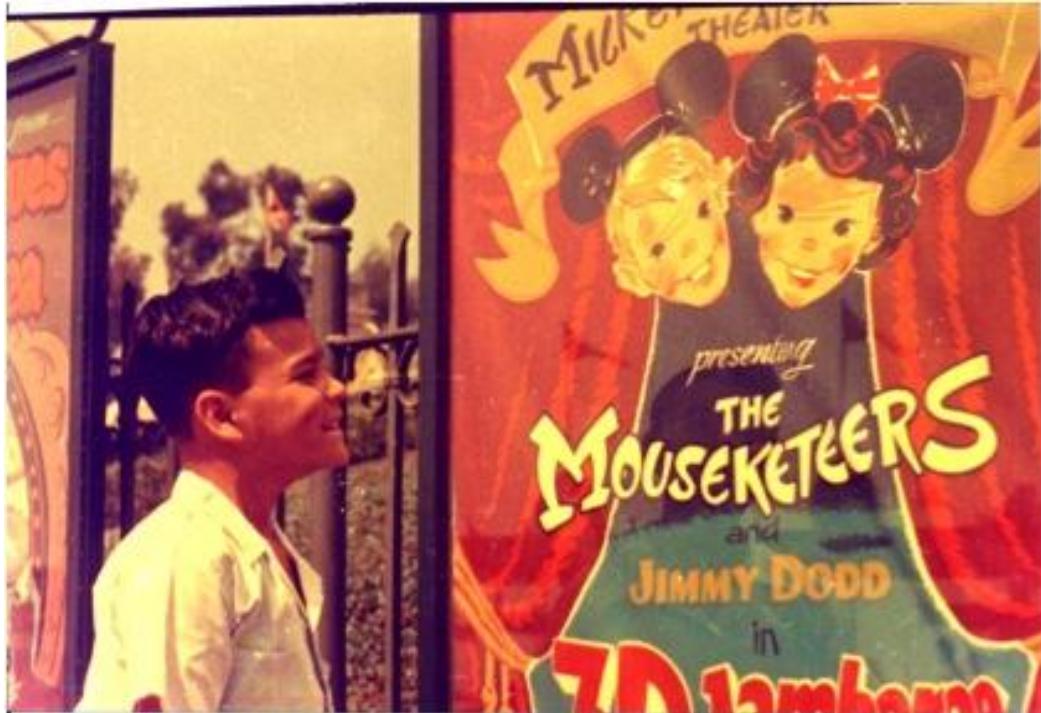


Viaje nocturno del vapor *Mark Twain*.

A la mañana siguiente, no le sorprendió la acostumbrada huida de los que se decían sus acompañantes. Ahora contaba con la novedad de unos anteojos que tenían un par de ojos de plástico, montados sobre dos enormes resortes que, con un simple movimiento de la cabeza, hacían caer o detenían la caída de los ojos y los regresaban a su lugar original. Y estaba también el distintivo original de los miembros del Club más famoso del mundo: un extraordinario bonete negro con orejas de Mickey Mouse y con el nombre *Salvador* bordado en letras de grueso hilo rojo. Aún así, la rutina de los juegos en soledad se habría repetido de no ser por la compañía de una pequeña tortuga viva, con su calcomanía blanca de *Disneylandia* adherida al caparazón. La tortuga fue el único ser vivo con el que se pudo jugar durante el poco tiempo que faltaba para el regreso a la ciudad de México, en donde aquellos adultos, humildemente, recibieron el cariño y la gratitud de mucha gente, por haberse hecho cargo de la dicha y seguridad de un niño actor tan apreciado y tan útil para la empresa.



Anteojos de broma con ojos de plástico, montados sobre un par de resortes.



El Club más conocido del mundo, el de Mickey Mouse y sus “Mausqueseros”.

Entre los más agradecidos se encontraban *Dick Tompkins*, *Mundo Santos*, la madre del niño y el niño mismo, quien, de no ser por el complejo de culpa ocasionado por las repetidas ironías -que durante muchos años él supuso que eran bromas- y los fuertes ataques verbales gratuitos del dibujante que en aquel viaje *lo cuidaba*, -el único de los integrantes con el que aún se ha encontrado muy de vez en cuando, en Los Ángeles y en México-, jamás habría re-analizado ese viaje, ni puesto en duda la buena fe de sus admirados amigos dibujantes, quienes, en aquel viaje, como es lógico, buscaban divertirse. Y no como niñeras, sino como adultos.

Ahora, hablando precisamente de cosas de adultos, ya en México, la empresa *R. K. Tompkins y Asociados*, aparte de los doblajes, los comerciales y los dibujos animados, también inició un noticiero para el cine, titulado *El Mundo en Marcha*. Se decía que el fin era incluir anuncios en él y así evitar el monopolio de *Rivatón de América*, sobre la realización de noticiarios cinematográficos. Todos los participantes activos del medio cinematográfico de la transferencia lingüística sincronizada, teníamos algo que ver con esos estudios. Desde su propietario, el ingeniero De la Riva, hasta el *Capi Candiani* con su *Noticiero Clasa* y las narraciones del licenciado Ortigosa, así como los directores, actores y técnicos de las futuras empresas del doblaje de traducción en México.

Incomprendiblemente para nosotros, *El Mundo en marcha*, de *Dick Tompkins*, también se procesó en los estudios de Rivatón. Ahora sabemos que fue porque éste y todos los demás noticiarios mencionados, en realidad formaron parte de un plan político de Washington, llamado por un tiempo *Proyecto Pedro*. Dicho *Proyecto*, según las fuentes (18), estuvo vigente desde el 11 de mayo de 1956 hasta el 30 de septiembre de 1961, y consistió en la supervisión de todos esos noticiarios cinematográficos. Quizás esa esa haya sido la razón de que la mayoría de sus similares en la radio iniciara su presentación con el sonido de las tradicionales y fastuosas bandas norteamericanas, interpretando marchas militares.

Por otra parte, en 1959, cinco años después de su inicio, la empresa cambió de domicilio. Se mudó al tercero y quinto pisos de la Avenida Cuauhtémoc, número 60, en cuya planta baja estaba un famoso restaurante chino, llamado *Cuauhtémoc 60*. La productora *Screen Gems* también puso sus oficinas de representación y distribución en otro piso del mismo edificio y, como ya sabemos, *Screen Gems* era uno de los dos clientes más importantes de *R. K. Tompkins y Asociados, S. A.*, empresa en donde el nivel humano y profesional nos parecían impecables y muy diferentes a los de algunas de las empresas posteriores. Cada empleado mostraba amplios conocimientos en su materia respectiva y valoraba en mucho su dignidad.

Por esos días, nuestra amistad con *Dick Tompkin junior*, a pesar de la diferencia de edades, nos hizo vivir algunas experiencias agradables. Una de ellas, en especial, resultó muy divertida y difícil de olvidar. *Junior*, buen deportista como su progenitor, pertenecía a un equipo de *jockey* sobre hielo. Un día nos invitó a su entrenamiento en la Arena México y nos consiguió unos patines con los que ingresamos a una pista de hielo, por primera vez en nuestra entonces corta vida. Los intentos naturales del niño principiante dieron sus frutos y comenzamos a sentir un poco de confianza al deslizarnos sobre aquella extensión congelada, en la que todos los jóvenes de una edad un poco mayor, iban y venían con gran rapidez, en sus prácticas deportivas.

Por alguna razón que aún ignoramos, el entrenador del equipo, sin decir nada, nos llegó por la espalda, colocó sus manos en nuestra cintura y nos impulsó a una gran velocidad. Enseguida nos soltó y se fue.

El temor de sentirnos solos en aquella veloz carrera, nos hizo suponer que al levantar ambos pies sobre las puntas, la zona frontal y dentada de los patines detendría nuestro deslizamiento a la deriva. Y sí lo hizo. ¡Pero nos lanzó volando de cara contra el hielo! A pesar de eso, o gracias a eso, finalmente, aprendimos a patinar en hielo.



Edificio actual de la Av. Cuauhtémoc 60. Y el autor señalando el número 60 de la segunda sede de las compañías Dibujos Animados y R. K. Tompkins y Asociados.

Precisamente durante toda la década de 1950, las dos primeras empresas de doblaje, *Rivatón* y *Tompkins*, contaban con un presupuesto holgado, cuyo mínimo se podría situar en 1,500 dólares por película de media hora (casi 70 dólares por minuto).

Y se cobraba la misma cantidad por los programas narrados, o sea 18,750 pesos mexicanos de aquellos días de esa década, cuando cada dólar se cotizaba a doce pesos con cincuenta centavos, mucho antes de la eliminación de los ceros en nuestra moneda y de las devaluaciones. En los proyectos nuevos o especiales se cobraba más.

Aún así, el doblaje en español de México, costaba aproximadamente la octava parte de lo que costaba en los Estados Unidos la versión en inglés. El ritmo de la producción se podría calcular en una película o corto por día, en cada sala con que contara la empresa. Las había desde una sola, como *Rivatón* al principio, o hasta de seis salas, como *Servicio Internacional de Sonido*, más conocida como *Oruga*, por ser el nombre de la calle en la que se ubicaba.

En cada corto, la nómina de los cinco a ocho actores que incluía el reparto, a razón de, aproximadamente, doscientos cincuenta pesos de sueldo promedio para cada uno – entendiendo que ese rubro siempre ha representado el gasto más alto de todo el proceso-, difícilmente rebasaba los dos mil pesos en total, o sea, menos de la novena parte de los 18,500 pesos recibidos, mientras que, durante esos años, el salario mínimo general para los trabajadores del Distrito Federal se situaba entre los 16 y los 20 pesos diarios.

Gracias a lo anterior, se podía contratar a los elementos más talentosos para dirigir, actuar o cantar en programas de televisión tan sencillos como eran aquellos telefilmes de media hora de programación con comerciales incluidos, pero de 22 minutos efectivos.

Los programas de televisión de una hora de duración, o más, empezaron varios años después, a finales de los años cincuenta. En *R. K. Tompkins y Asociados*, la primera serie de una hora de duración y a colores, fue *Disneylandia*, una serie que se tradujo y dobló durante decenas de años consecutivos.

A mediados de 1958, cuando en nuestro medio y país se gozaba de una época de bonanza, dio principio un problema serio. Los presupuestos comenzaron a decaer paulatinamente, por la reducción de precios entre las nuevas empresas de doblaje de voz.

Por ello, en 1960, ante el desacuerdo general sobre el cobro de los doblajes de voz, los empresarios de entonces, Monty Kleiban, De la Riva, Santos, Ortigosa, Lerner, Carbajal, Candiani, Smith, Grajeda y Lubé, decidieron reunirse con Tompkins, en sus instalaciones del quinto piso de Cuauhtémoc número 60.

La idea era ponerse de acuerdo y formar un frente común que impidiera el abaratamiento de sus trabajos. Para dicho fin, en esas reuniones se acordó un compromiso para todos los empresarios: éstos tendrían que cobrar entre 1,500 y 1,200 dólares por cada película o programa para televisión (lo que, en el argot profesional actual, sería entre 70 y 55 dólares por minuto. Pero de aquéllos dólares y de aquéllos pesos).

En ese momento y lugar, el señor Enrique Candiani se enteró de que todos los demás presupuestos eran superiores a los 1000 dólares -poco más de 45 por minuto- que al inicio a él le pagaba el norteamericano Paul Talbot por cada telefilme, como lo veremos en su oportunidad. Fue también allí donde el joven empresario conoció, de las propias voces de sus rivales, las tácticas y debilidades de aquellos que eran sus competidores.

Debido a ello y después de esas tres o cuatro reuniones, el joven Enrique, basándose en la ley de la *libre competencia*, inició una campaña muy agresiva, promocionando, entre los productores y clientes, que él cobraría siempre cien dólares menos de lo que cobrara cualquiera de sus competidores. (19)

A partir de esos días se desató en forma abierta, deliberada y estratégica, la primera y desastrosa competencia de reducción de precios que, años más tarde, obligaría a que algunos de los empresarios más importantes renunciaran.

Ante esa lamentable situación, tan destructiva para los empresarios del medio, *Dick Tompkins*, después de reflexionar sobre las graves consecuencias que acarrea ese tipo de competencia comercial, aceptó ante los demás empresarios una nueva cantidad mínima de 800 dólares por película de media hora (poco más de 36 por minuto), una cifra límite que él estaba dispuesto a cobrar para seguir operando.

Argumentó que si se cobraba menos, el doblaje de traducción ya no sería negocio, y que entonces él preferiría cerrar su empresa, retirarse del negocio y comprar un hotel en Cancún. En 1965, *Mr. Tompkins*, al enterarse de que se había rebasado su último mínimo de 800 dólares por película de media hora y que, en aquel momento, en forma que él consideró desleal y negativa que, ya se había llegado a 700 dólares.

Además de que ese precio, como sabemos, era por las nuevas películas del doble de duración, o sea, de una hora (unos 14 dólares por minuto), decidió cumplir la palabra empeñada, cerrar su empresa de doblaje y continuar por unos cuantos años en el negocio de animaciones, filmación y sonido de comerciales para la televisión.

En ese año de 1965, los primeros y los únicos empresarios que se retiraron voluntariamente fueron Richard K. Tompkins y Monty Kleiban, en un acto que podría denotar una correcta visión del futuro y una impecable integridad moral. Aunque también existieron opiniones diferentes, que veían esta acción conjunta de los norteamericanos como parte de un plan; un plan que se volvería continental al final del milenio, con el ingreso y competencia de otros países latinoamericanos.

Argumentaban los escépticos, con cierta suspicacia y en base a la casi total coincidencia en el tiempo y en la forma de estos y de otros casos similares, junto con la idéntica nacionalidad de los personajes que primero trajeron el material y luego se retiraron, que cabía la posibilidad de que fuera una estrategia prefabricada. Primero, para la penetración de un determinado material fílmico extranjero y, segundo, para la posterior división provocada entre los empresarios mexicanos, tratando de abatir los costos del doblaje de voz, para ingresar divisas a su país, en vez de perderlas en favor del país que hacía el doblaje.

Esa versión se apoyaba en que Monty Kleiban, que fue quien, aparte de otras series, trajo la de *Cisco Kid*, el primer telefilme que se dobló en *Rivatón*, decidió vender su participación a los señores Candiani, casi al mismo tiempo de la renuncia de Tompkins, quien fue el otro co-fundador del doblaje de voz para la televisión con la serie *Las aventuras de Rintintín*.

A pesar de todo lo dicho, la retirada total de *Dick* no fue inmediata, puesto que, en sociedad con John Page y su propio jefe de dibujantes, Jerry Rey, además de su fotógrafo, un señor de apellido Martell, Richard Tompkins tuvo otro negocio en la calle de San Lorenzo, en la colonia Del Valle. Esa firma había suplido a la de *Dibujos Animados* y en ella se continuaban las animaciones para los comerciales de cine y de televisión. Su razón social era: *Tompkins, Rey, Martell*.

Posteriormente, con la participación del señor Eduardo Clavé, *Tompkins, Rey, Martell*, se transformó en el *Estudio 212*, empresa ubicada en la calle Presa número 212, donde después estuvieron las instalaciones de *Radio Red*, en la colonia San Jerónimo, Lídice. Lídice, para recordar esa pequeña aldea, a 16 kilómetros de Praga, que fue arrasada por los alemanes de Hitler en junio de 1942 y reconstruida en 1949. Asimismo, en honor de la hermosa estrella de cine checa y de religión judía, Miroslava Sternova (1926-1955), quien nació en aquel lugar y que, en México, dicen que vivió en esa colonia, la que antes se llamaba San Jerónimo, Aculco.

En ese lugar, Tompkins contaba también con foros para filmar los *spots* o comerciales para cine y para televisión, ya no sólo en los aspectos de la animación y del sonido, sino filmando con costosos y modernos aparatos profesionales de cine, a personas reales, a *modelos*.

Fue hasta el año 1975, cuando Richard decidió vender sus estudios y demás propiedades en la ciudad de México y, acompañado por su esposa Lillian y por su hijo *Dick Jr.*, se mudó al hermoso Sureste mexicano, tal y como él mismo lo había anunciado desde la década anterior.

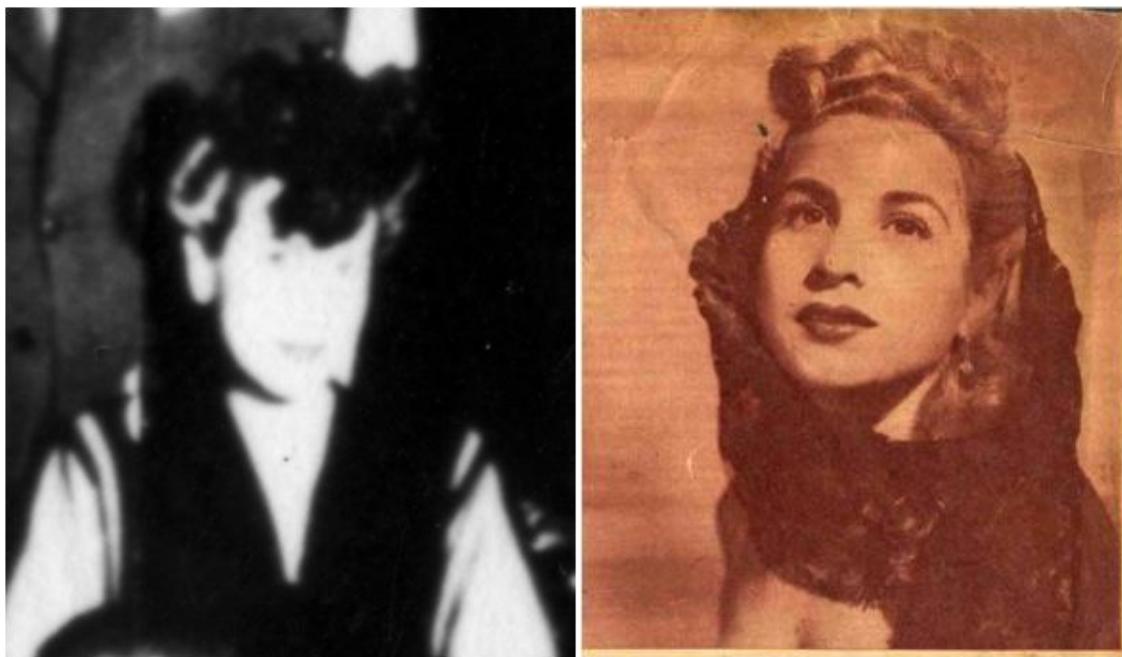
No compró un hotel en Cancún, como dijo al principio, sino que se convirtió en dueño y gerente de *Aqua Safari*, una tienda de venta, alquiler y mantenimiento de equipo para buceo deportivo, en la bella y pacífica isla de Cozumel, donde vivió muy tranquilo hasta su retiro, en 1990.

Dick Tompkins, el hombre que en México había comandado empresas cinematográficas, de dibujos animados, de noticiarios de cine, de anuncios publicitarios y de doblaje de traducción de voz, pensaba que su vida había recorrido un círculo completo, al comenzar en la tienda de deportes *The Ski Shop*, en su natal Denver, y culminar en otra tienda de deportes, *Aqua Safari*, en la isla de Cozumel.

También le parecía que el tipo de personas que conoció en el ambiente del buceo era tan genuino, honesto y solidario, como sus viejos amigos esquiadores de Colorado.

Ese gran campeón de las gerencias mediáticas, falleció pacíficamente a los ochenta y tres años, en el mes de diciembre de 1996. Y, por sus destacados antecedentes en favor del deporte de los esquiadores, Richard Kelsey Tompkins pasó a formar parte del *Salón de la Fama del Esquí y del Deslizador*, en el *Museo del Esquí de Colorado*, Estados Unidos, en el año de 1997. (20)

Estrellita Díaz



Estrellita Díaz, en la Metro Goldwyn Mayer de Nueva York, en 1944, y en la ciudad de México, en 1957.

El corazón artístico de la empresa *R. K. Tompkins y Asociados*, fue una hermosa y aún muy joven damita. Una mujer talentosa, sensible y artista. Bella al estilo de Marilyn Monroe, pero muy superior por el temperamento y la calidez que le brindaba su origen cubano. Cabello de tinte rubio, piel blanca y sonrosada, ojos grandes y brillantes, de color miel, labios gruesos.

Su actitud era tan femenina y candorosa que llegaba a veces hasta lo deliciosamente infantil, al mismo tiempo que irradiaba una natural y despreocupada sensualidad. ¿Qué quién era ella? Pues, Estrellita Díaz.

Su nombre quizá no sea ya conocido por muchas personas, porque sus actividades en México se desarrollaron casi siempre en el doblaje, pero... ¡en cuántas y cuántas películas que han pasado en el cine y en la televisión se ha escuchado la maravillosa voz de Estrellita, actuando y cantando! Ella nació en Cuba, la Perla Antillana, el 17 de agosto de 1925.

El actor Ernesto Finance, que la conoció y trabajó a su lado en 1944, en Nueva York, plasmó su recuerdo en un artículo de revista (21), y en él nos dice que: *su afición por el teatro databa desde sus años de estudiante, que no había festival escolar en el que ella no tomara parte.*



Escribió sobre la carrera de ella

Además de ser una hermosa y gran actriz, poseía una voz de tiple cantante magnífica y fue intérprete principal en su tierra natal de *La Viuda Alegre*, *El Encanto de un Vals*, *Sangre de Artista*, *Princesa del Dólar*, y otras muchas operetas que le dieron gran prestigio y que la colocaron entre las artistas predilectas de ese género en Cuba. *La Revista Maravillosa*, un espectáculo que recorrió la isla en los años cuarenta, también contó con la actuación de Estrellita Díaz, que venía de la *Corte Suprema del Arte*.

En el año de 1944 fue contratada por la Metro Goldwyn Mayer. Desde un principio captó las simpatías, la admiración y cariño de todos los que con ella laboraban. Su primer doblaje lo hizo en la película *La Isla del Tesoro* (*Treasure Island*, 1934), haciendo en castellano la voz del niño-actor Jackie Cooper y, después de Nueva York, sonorizó a varios personajes en diferentes películas, como *Linda, Si y Am*, en *La Dama y el Vagabundo* (*Lady and the Tramp*, 1955) –película de la que también fue asistente de dirección-, o la voz de la princesa Aurora, en la cinta *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959), de Walt Disney y la voz cantada y hablada de Shirley Temple, en su serie clásica de la televisión.

En el año de 1947, terminado su compromiso con el doblaje de Nueva York, vino a México para continuar su carrera, ahora en las nuevas salas de doblaje de traducción en los *Estudios Churubusco*, contratada por otro gran admirador de su belleza y de su talento, el señor Emilio Azcárraga Vidaurreta.

En la época de Nueva York fue cuando Estrellita se enamoró de un famoso locutor bilingüe y después se casó con él, en la misma ciudad. Ese fue el segundo de los cuatro matrimonios que él contrajo durante su vida. Aquel locutor era Ken Smith, otro personaje destacado en la historia del doblaje, dado que, pocos años después, se convertiría en uno de los más importantes empresarios de esa industria en México. Su voz, naturalmente engolada, fue la original del narrador de las ahora tradicionales caricaturas del *Coyote y el Correcaminos*, así como la voz institucional de la estación mexicana de radio, *Estereo Rey*.

Durante su corta unión, que duró cuatro o cinco años, Estrellita y su esposo Ken se mudaron a México y aquí vivieron en un lujoso departamento de las Lomas de Chapultepec.

Poco después de 1952, la pareja se separó. Él volvió a los Estados Unidos por un tiempo, antes de establecerse nuevamente en México, a donde trajo algunas series de películas de televisión para doblar y se asoció con Enrique Candiani, mientras que Estrellita, intentando sobreponerse a su enorme tristeza, comenzó a actuar también como anunciadora en la televisión, aunque más tarde haya preferido trabajar en la empresa *R. K. Tompkins y Asociados*, dedicándose de lleno a la traducción, adaptación, dirección y voces, con algunos de sus compañeros mexicanos del grupo de actores del doblaje en Nueva York.

Gran cantante, actriz apasionada y versátil, traductora talentosa y creativa; directora paciente, gentil, motivadora y cariñosa: una mujer cuya fina sensibilidad le hacía más doloroso y amargo el desamparo sentimental producido por la separación y el total abandono de su esposo, ya que, en Nueva York, Estrellita había procreado con Ken, una pequeña pareja de criaturas tan lindas como ella. Sus nombres fueron, Johnny (Juan Emilio Smith), quien nació en 1949 y murió de una poco común enfermedad en 1999, y Linda, nacida en 1952, para la que aún trabajó Vicky, la más antigua de las domésticas de los Smith-Díaz. Vicky se había convertido en una anciana ciega y enferma, pero lució una inquebrantable nobleza hasta el último de sus días. En 1959, Johnny y Linda fueron las inocentes víctimas de una orfandad prematura, al perder a su tierna y dulce mamá, cuando Johnny tenía sólo diez años y Linda siete.

Estrellita Díaz, una sensibilidad incomprendida. Grandes valores artísticos y humanos, perdidos para siempre con su muerte. Una muerte sorpresiva, porque en muchos años de conocerla nunca se supo que hubiera estado enferma, si acaso y solamente, muy deprimida. El viernes 3 de julio de 1959, después de haber terminado una más de las tantas semanas de trabajo sumamente intenso, llegó a su nueva casa, vecina de los Estudios Churubusco y muy cercana a la casa de la familia Tompkins, en la calle *Corredores*, frente al jardincillo oriental de la colonia Country Club Churubusco.



La calle *Corredores* de la colonia Country Club Churubusco.



En este lugar se encontraba la casa de Estrellita Díaz, poco antes de fallecer.



Casa de piedra cercana a la de Estrellita. En esta casa vivió la familia Tompkins.

Al poco tiempo de haber llegado a su hogar, se empezó a sentir tan mal que le pidió a su fiel sirvienta Vicky que llamara a un doctor. Esa misma madrugada la llevaron a un hospital de la Avenida Chapultepec. Ahí la atendieron y le diagnosticaron un grave problema cardíaco. Para la mañana siguiente se le veía un poco mejor, había esperanzas de una posible recuperación. Unos minutos antes de las tres de la tarde de ese sábado 4 de julio de 1959 y a pesar de los angustiados esfuerzos de los médicos que la atendieron, el amante y generoso corazón de Estrellita Díaz dejó de latir, para siempre.

Sus restos, después de ser velados en la funeraria, con una tristeza generalizada, fueron inhumados en la tarde del domingo siguiente, 5 de julio de 1959, en el *Panteón Jardín*. Entre los asistentes al sepelio nos encontrábamos: el señor Ken Smith y su madre, la señora viuda de Smith, el señor Richard Kelsey Tompkins y su esposa Lillian, Johnny Smith Díaz, Salvador Nájar, Edmundo Santos, Francisco, Gloria, Teresa, Jorge y Rafael Colmenero Villanueva, el Diputado Ramón Villareal, Juan Domingo Méndez, John Manson III, Tomás Gameros, Carlos David Ortigosa, Narciso Busquets, Antonio el “Chato” Bustos, Raúl Casso, Jorge Moreno, Ezequiel Colín y Eduardo Strempler.

También estuvieron ahí los señores Feliciano Zapata, Carlos Saucedo, Santiago Adame Mata, José Chávez (hijo), Antonio Uribe, Juan Manuel Pacheco, José Manuel Rosano, Eugenia Avendaño, Arturo Fernández y esposa, Carlos Guillermo Stevenson Monje (Guillermo Romano), Claudio Brook, Mercedes Pascual, Rogelio de Escobar, Francisco Larrué, Magdalena Ruvalcaba, Carlos Rotzinger, Roger López y muchos otros que sería largo de enumerar.

Don Edmundo Santos y algunos de los presentes, en voz baja, le solicitaron al señor Dagoberto de Cervantes, nuestro caballeroso y culto actor, escritor y director de teatro y de doblaje de voz, que pronunciara unas palabras de despedida antes de que Estrellita bajase a la tierra que habría de guardar para siempre sus restos tan queridos.

El maestro Dagoberto, con el rostro demacrado por el desvelo y la voz quebrada por el llanto, se disculpó casi en silencio, suplicando, murmurando que no se sentía capaz de hilar sus ideas de un modo conveniente. Otras súplicas se unieron a las primeras y el gentil señor De Cervantes, que socialmente no era una persona capaz de ofender a nadie con una reincidencia, se acercó a los restos y, con dificultad, expresó:

“No es este un discurso oficial, ni una oración fúnebre de rigor... No habrá aquí, ahora, gala oratoria ni formalidades; solemnidad quizás, porque el momento es solemne, pero sobre todo sentimiento. Eso sí, el sentir y el sentimiento, los sentimientos de todos: los nuestros. Tan es así que no sé si sabré expresarlo –el mío- como lo siento, en palabras. En éstas, que tratarán y pretenden expresarse por todos, y que son más bien para ella.

—Estrellita: aquí hemos venido a acompañarte, mejor que despedirte: a dejarte aquí... Estamos todos los que tú quisiste. Todos o casi todos. Y así, los que estamos aquí, te quisimos y te queremos todos. De no haber sido tan sorpresiva tu muerte, se habrían cruzado mensajes de tres naciones: de ésta de México, tu Patria de adopción, la que tú quisiste para ti; los de tu Patria de origen, Cuba, y de los Estados Unidos de Norteamérica, en la que creaste lazos legales, artísticos y familiares.- Yo pensaba, al venir aquí, que a ti habría que decirte, “hasta luego” con una canción, por la musicalidad de tu alma, y por como eras tú.

Y recordaba que aquí mismo, al despedir a un compañero nuestro muy querido, también internacional (Pedro Infante era el caso más reciente, pero parece que se refería a Jorge Negrete), al que quisimos nosotros y el gran público hizo ídolo, aquí, en este mismo ámbito, bajo este cielo, estas hondonadas del Panteón Jardín, se estremecieron con las notas de una canción mexicana en la que se volcó y se expresó aquel cariño, aquella admiración. Ahora, a ti, habría que cantarte otra canción muy nuestra, muy mexicana; una canción que es un símbolo, por tu nombre, y porque tú la cantabas: "Estrellita". Y esa sería tu carta de naturalización –de la que hace poco se hablaba–, tu carta de ciudadanía en este México al que añoraste y deseaste volver –y quedarte tal vez–, cuando hace poco estuviste en La Habana. No podemos cantar la Estrellita, pero sí pensarla ahora.

—Tienen otra carta de reconocimiento, de nuestro reconocimiento a tus excepcionales cualidades: la alegría de vivir, de tu espléndida juventud, por desgracia hoy tronchada, la belleza de tu voz, tu talento y la generosidad de tu gran corazón. Porque no habrá nadie, no hay nadie ahora que no sepa de ellas y no haya recibido de ti, lo que de ti ahora perdemos: la dulzura de una novia, la ternura de una hermana y la grande y profunda comprensión de una amiga. Tú estabas muy por encima de nosotros. La rebeldía que sentimos ante lo que nos parece una injusticia, se atempera por esta convicción. Y por eso, no seríamos nosotros los que tuviéramos que rogar por ti: sino tú por nosotros. Y por eso también te prometemos, ahora, no ser mejores, sino buenos, cada día, por ti. Perdónanos por haberte dado mucho menos de lo que recibimos de ti... Hasta luego, Estrellita. Descansa en paz.”

Algunos podríamos añadir ahora, después de transcurridos tantos años desde su muerte: *Quienes te amamos y a los que tú amaste, aún te lloramos, Estrellita Díaz.*



Estrellita Díaz, dirigiendo doblaje en R. K. Tompkins y Asociados, en 1955.



La hija de Estrellita, Linda Smith Díaz, en 1968.

Dagoberto de Cervantes



El maestro Dagoberto de Cervantes, dirigiendo doblaje en Cinematográfica Interamericana, S. A. (Cinsa), en 1964.

Una gran personalidad intelectual y artística, cuya aportación a la calidad internacional del doblaje hecho en México fue extraordinaria y perduró durante muchos años, a través de los actores que tuvimos el privilegio de ser sus alumnos en el difícil arte técnico de la traducción audiovisual mediante la interpretación dramática sincronizada. El maestro Dagoberto de Cervantes (1914-1967), fue un destacadísimo personaje del ambiente escénico mexicano, en general, y del doblaje de voces, en particular. Como actor, y entre sus muchos personajes doblados, él le dio la voz en español a Walter Disney y al famoso Capitán Garfio de la película *Peter Pan* (1953). Otro de sus trabajos importantes en la empresa *R. K. Tompkins y Asociados*, fue cuando, bajo su dirección y con la supervisión de su amigo y colega, Salvador Novo, se grabaron las voces y la música para *Luz y Sonido* (1968), un proyecto y una realización del mismo Salvador Novo, para San Juan Teotihuacán y para otras importantes zonas arqueológicas de México.

Pero empecemos por el principio. Dagoberto de Cervantes había nacido en el Distrito Federal, el 1º de septiembre de 1914. Fue Bachiller en Ciencias Biológicas y en Ciencias Sociales. También estudió en la Facultad de Derecho, sin llegar a titularse. En 1933 o 1934 *se había dejado crecer una perilla a lo Italo Balbo*, y desde la galería del Teatro Hidalgo, silbaba las representaciones del grupo *Orientación*, que dirigía Celestino Gorostiza, quien desde entonces lo conoció y lo odió, según nos lo confiesa en un texto de enero de 1953. (22)

A Dagoberto de Cervantes siempre le apasionó el teatro. Fue un actor que no discriminó ningún foro público, ya que representaba con el mismo entusiasmo las selectas obras extranjeras en los más encumbrados escenarios de la ciudad, como lo es el de Bellas Artes, igual que recitaba la poesía nacional, actuando de romántico *declamador*, en las modestas y populares carpas, como la que fue conocida con el nombre de *Pajaritos*. Eso fue antes de verse tentado por *las trampas en que frecuentemente caen los artistas tratando de cohonestar sus aficiones con el desahogo de sus problemas vitales*. Aunque Dagoberto, según añadía Celestino Gorostiza, *se ha mantenido siempre fiel a su vocación y a su propósito*. (23) Tal vez por eso brilló durante más de treinta años de gran actividad, como escritor, actor, director, adaptador y traductor en los diferentes medios literarios y del espectáculo.

Las principales radioemisoras del país (XEQ-XEW) se vieron favorecidas por la fructífera participación del maestro Dagoberto, dirigiendo y actuando. Entre las muchas radionovelas en las que participó, y que son merecedoras de especial mención, se destaca como inolvidable la creación de su *Gutierrezitos* (1958), cuya posterior versión en televisión y en cine fue interpretada por otro gran actor, Rafael Banquells. Dago también adaptó muchas obras teatrales para la radio y para la televisión.

Como director teatral, sus mejores realizaciones fueron: *Un espíritu travieso*, de Noel Coward, obra que dirigió y presentó con el grupo *Teatro San Diego*, y con mucho éxito en la *Sala Latino-Americana*, en junio de 1950; *El Hombre, la Bestia y la Virtud*, de Pirandello, *El cielo prometido*, de Jorge Villaseñor, y varias obras más, antes de *La dama no es para la hoguera*, que presentó en el antiguo edificio de la Inquisición, en 1965, con actores como Sergio de Bustamante, Raúl Dantés, Santiago Gil, y otros. Con Salvador Nájar como asistente de dirección y técnico de sonido.

Como autor, Dagoberto encontró la manera y el tiempo para escribir magníficas obras teatrales: *Orestes, el hombre*, además del *Corrido del Vengador*, *Adios, Mamá Carlota*, *Chopiniana*, *Lorenzo*, una paráfrasis escénica de *Hamlet*, lo mismo que un libro de comentarios teatrales sobre la obra *Un actor se prepara*, cuyo título es *Stanislavchina*, entre varias obras más. En 1949, obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional de Teatro, auspiciado por el diario *Novedades*, con su obra *Chopiniana*. Sus traducciones también fueron muchas e importantes. Entre ellas destacan *Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson, escenificada en el Palacio de Bellas Artes y dirigida por Celestino Gorostiza, y la obra *Cristal en tu recuerdo*, de Tennessee Williams.

Elegido para el grupo de actores que iría a doblar voces en Nueva York, de 1944 a 1947, para la *Metro Goldwin Mayer*, Dagoberto no sólo cumplió a plenitud con la parte actoral que le correspondió, sino que, aprovechando su estancia en esa ciudad y como el gran amante de teatro que siempre fue, investigó a fondo un *novedoso* y floreciente método actoral en boga en la Nueva York de los años cuarenta.

Dicho método correspondía a un teórico teatral de origen ruso, cuyo libro, escrito muchos años antes, se había publicado en Nueva York en 1936; un libro del que Dagoberto llegaría a hacer la traducción del inglés al español, bajo el título, ahora ya clásico en el ambiente de la representación teatral: *Un actor se prepara*, de Constantin Stanislavski, libro editado en español en enero de 1953 por la Editorial Constancia, S. A., y que para 1963 ya iba en su sexta edición.

En palabras del mismo Celestino Gorostiza, Jefe del Departamento de Teatro del *Instituto Nacional de Bellas Artes* en ese año de 1954, fue *una traducción que vino a llenar una imperiosa necesidad y a iniciar una nueva etapa de nuestro movimiento teatral: la del conocimiento en firme y en serio de los grandes maestros del teatro*. Esa famosa *Psicotécnica*, en la traducción de Dagoberto de Cervantes, unificó las muy diferentes interpretaciones de varios directores nacionales y extranjeros que laboraban en México y daban clases de actuación en Bellas Artes desde 1945. Ellos eran Xavier Villaurreutia y Clementina Otero, quienes recibieron un curso de arte dramático en la Universidad de Yale; Fernando Wagner, educado en Alemania y autor del primer libro sobre técnica teatral que se editó en México.

Igualmente André Moreau, actor que fue de la Compañía de Louis Jouvet, y quien poseía *todos los conocimientos que las academias francesas exigían a sus actores*; y, entre otros muchos, Salvador Novo, Cipriano Rivas Cherif, Celestino Gorostiza y Dagoberto de Cervantes, que con su magnífica traducción de Stanislavski, puso de manifiesto *sus amplios y profundos estudios teatrales*. (24) Recordemos que el empirismo dramático que entonces reinaba en nuestro país, se justificaba con la frase y la idea de que *un actor nace, no se hace*. A esta creencia popular respondía Stanislavski: ¡Noo! *Un actor... se prepara!*

También el director japonés Seki Sano, que fue discípulo del director de teatro Stanislavski, enseñaba en México el método del maestro ruso. Ya en la década de 1950, el ahora famosísimo método *vivencial* de Constantin Stanislavski, con su enorme cargamento de psicología freudiana, llegó a ser la teoría más importante en nuestro medio actoral y, por esos mismos días, también puso de moda el psicoanálisis en nuestro país.

El mismo Dagoberto de Cervantes nos comparte una de las lecciones menos conocidas del maestro Stanislavski, cuando transcribe lo siguiente:

“Relata Joshua Logan (Introducción a la 1^a. Edición de *Building a character* – Theatre Arts Book. New York. 1949) cómo habiendo llegado, acompañado de Charles Leatherbee, a Moscú, en 1931, en viaje de estudio cuyo objeto era el Teatro de Arte de Moscú y sus métodos, Stanislavski, anciano ya de sesenta y ocho años, inválido pero nunca inactivo, realizaba un ensayo con actores-cantantes para la presentación de ‘*El Gallo de Oro*’ de Rimski Korsakov en su *Estudio de la Ópera*. Antes de hacer presenciar aquel ensayo a los estudiantes becados norteamericanos, la conversación se hizo, girando, naturalmente, alrededor del tema principal y objeto del viaje: observar y estudiar el método y organización del Teatro creado por Stanislavski, y el propósito de fundar una institución semejante en Norteamérica, tomando por modelo a ése. La respuesta de aquel hombre magnífico y respetable maestro demuestra madurez y prudencia, y expresa una profunda y sabia convicción: ‘Ustedes deben crear algo propio. Si sólo tratan de copiar, de duplicar, eso quiere decir que están siguiendo, meramente, una tradición. Y que no progresan... El método que empleamos en 1898 en el Teatro de Arte, cuando éste se formó, ha sido cambiado mil veces. Estudiantes discípulos míos o actores de nuestra compañía... se separaron de nosotros. Han formado compañías nuevas, y ahora encuentran que nuestro Teatro está viejo y es anticuado. Quizás ellos hallen algo más cercano a la verdad que lo que nosotros encontramos...’

Ustedes han venido aquí a estudiar, a observar, no a copiar. Los artistas deben aprender a pensar y sentir por sí mismos, y encontrar formas nuevas; nunca contentarse con lo que algún otro haya hecho... Ustedes son (norte)americanos, tienen un sistema económico diferente al nuestro; trabajan a diferentes horas del día, comen otros alimentos, y sus oídos gozan con otra música. Tienen ritmos diferentes en su hablar y en sus danzas. Si quieren crear un teatro grande, deben tener en cuenta todas esas cosas. Y deben emplearlas para crear un método propio, que puede ser tan verdadero y tan grande como cualquier otro método, por descubrir o descubierto. He aquí una lección más de arte, sociología y humanidad... El día de su partida, Logan y Leatherbee recibieron, además, de Stanislavski, una fotografía dedicada con estas palabras: ‘Amen ustedes el arte en sí mismos, no a ustedes mismos en el arte’... Y ese amor debe ser, supone ser, además, constante, activo, desinteresado: tal fue, también, la enseñanza de su vida. Él es, en cierto modo el *Artista Ideal* de que habla en el capítulo último de *Un actor se prepara.*” (25)

Posteriormente, fue el ruso Pudovkin quien introdujo el método de Stanislavski en el cine y legó un tratado importante sobre esta materia: *El actor en el film*. Este método fue aplicado también en la academia del *Actor’s Studio*, de Nueva York, de Elia Kazan y Lee Strasberg. En los Estados Unidos aún se sigue usando esa técnica, pero, tal vez como resultado de la guerra fría se evadió su origen auténtico, llamándole simplemente *el método* del Actor’s Studio. (26)

Al regreso de Nueva York y durante los inicios del doblaje de traducción para la televisión en México, la contribución principal del señor De Cervantes radicó básicamente en su peculiar visión artística del doblaje. Él empezó a dirigirlo de una forma que ahora se debería recuperar, a la manera del teatro, es decir, el actor debía memorizar sus parlamentos y actuar frente a la pantalla. No había atril ni texto enfrente de él (y cuando los hubo, algunos directores, como Dagoberto, Busquets y este autor, les apagábamos la luz del atril antes de grabar), el micrófono pendía al frente y arriba de la cabeza del actor y no le impedía ver la pantalla.

No se permitía al actor hacer ningún cambio en el libreto, ya que venían hechos, técnica, lingüística y dramáticamente, muy precisos, y el único que podía hacer algún cambio del mismo, era el director, quien, normalmente, antes también había realizado la traducción y/o la adaptación *a labios*. En esos años, la traducción y la adaptación eran dos trabajos muy diferentes uno de otro y se hacían por separado, algunas veces por dos personas diferentes.

Las relaciones de nuestro maestro, el señor Dagoberto de Cervantes (*Dago*, de cariño) con la gente de teatro y, muy especialmente, con los integrantes de la escuela teatral del *Instituto Nacional de Bellas Artes*, fue otra de sus aportaciones extraordinarias al doblaje de la voz. Gracias a ese nexo tan afortunado, en el doblaje de la compañía *R. K. Tompkins y Asociados*, participaron grandes talentos, celebridades y actores extraordinarios.

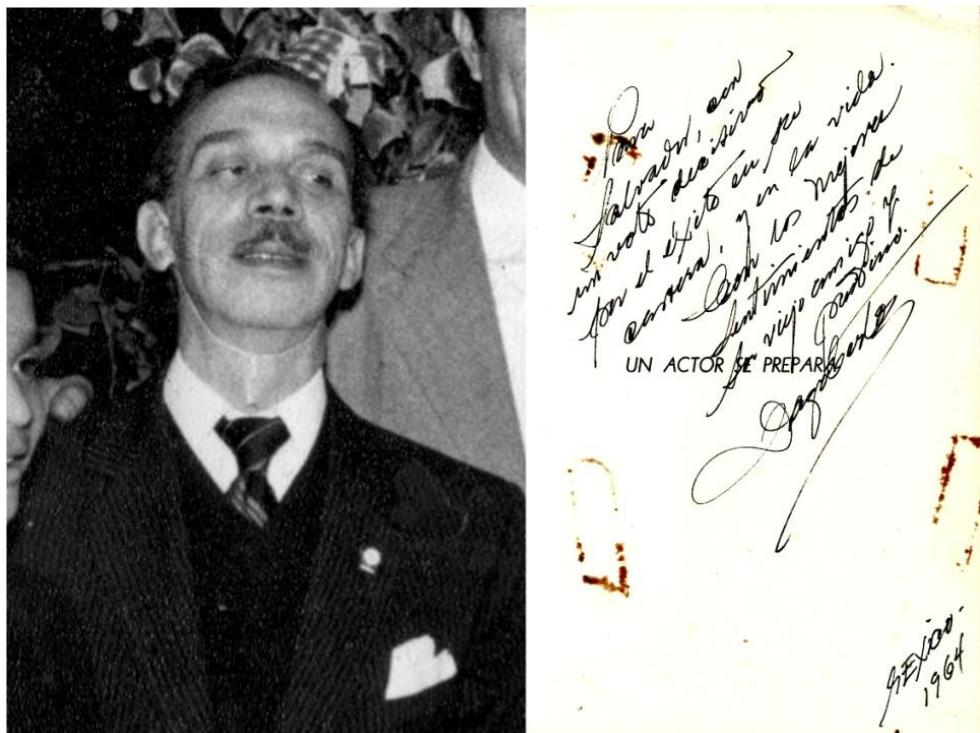
Por ejemplo, José Solé, un destacadísimo director de teatro y de ópera; Cristian Caballero (1912-1986), actor, cantante, director de orquesta de ópera y sinfónica, ilustre descendiente de varios personajes históricos mexicanos, como su bisabuelo don Francisco González Bocanegra, quien fuera el autor de la letra del *Himno Nacional Mexicano*. El maestro Caballero, un culto musicólogo y una autoridad reconocida como crítico musical, fue padre de quince hijos, el tercero de los cuales, Claudio Lenk, fue otra autoridad cultural. Uno más de sus hijos, Ignacio (Nacho) Caballero, también trabajó en el doblaje y le brindó su amistad al que esto escribe, permitiéndole convivir un tiempo con esa gran familia.

Otros elementos de ese destacado grupo de actores de *R. K. Tompkins*, que diera más brillo al doblaje de voz en México, fueron Raúl Dantés, Rosa María Moreno, Beatriz Aguirre, Sergio Bustamante, Claudio Brook y Miguel Córcega. Por cierto que a Miguel, cuando era un estudiante en *Bellas Artes*, alguna vez le reclamó su maestro Salvador Novo: *Oiga, Miguelito. Supe que usted dijo que soy un pinche viejo joto. Y en parte tiene razón, ya no soy tan joven. Tampoco le voy a negar mis tendencias sexuales. Pero lo que no le permito y me enfurece, es lo de 'pinche' ... ¡porque soy muy buen cocinero!*

En *R. K. Tompkins* actuaban más histriones, también magníficos, pero surgidos de otras fuentes, como bien lo ejemplifican los siguientes nombres: el señor Alberto Gavira (un estupendo actor del grupo de doblaje que fue Nueva York, en 1944), Eugenia Avendaño, Magdalena Ruvalcaba, Raúl Leonel de Cervantes, Ciro Calderón, el actor de voz impactante que, en 1944, hablaba por Johnny Weissmüller, en las películas de *Tarzán* y, en México, fue la voz del caballo de la serie *Mr. Ed*, (1961-1966). Ciro contaba con un ingenio muy agudo para sus bromas con el uso de algunos “sinónimos”. Un ejemplo: así describió la boda entre Eugenia Avendaño y José Manuel Rosano: *Ayer contrajeron nupcias la señorita Pájaro en perjuicio –Ave-en-daño- y el señor Florfundillo –Rosa-ano-*.

Otros actores de ese grupo, fueron: Juan Domingo Méndez, Héctor Gómez, Guillermo Romano, Roger López, Arturo Fernández (actor de cine, boxeador, campeón de billar, amigo y colaborador de Jorge Negrete, además de haber sido el padre de los actores Alejandra, Flavio y Arturo Peniche).

También estaban los integrantes de la familia de Edmundo Santos (los Santos-Colmenero-Rosano), Salvador Nájar, Ernesto Camilli, la hermosa cantante y actriz cubana Estrellita Díaz, y algunos más.



El señor Dagoberto de Cervantes (1914-1967)
(Primera voz de Walt Disney en español)

Dagoberto de Cervantes, ya un señor maduro en los años sesenta, era un hombre fino, delicado, esbelto y de baja estatura. Siempre vestido de traje y corbata, conservadores zapatos *bostonianos*, cabello entrecano rizado -apenas suficiente- y peinado hacia atrás. De cara ovalada, frente amplia, ojos cansados, nariz y boca grandes. Abultados labios sobre los que se montaba un delgado y puntiagudo bigote curvado hacia arriba.

Físicamente, era muy parecido a Georges Méliès, el genio del cine francés. Su cuello era delgado y su voz, gruesa y *rasposa*, no parecía corresponder a su cuerpo. Su *tic* característico e inconsciente eran unas repetidas y nerviosas balanceadas del cuerpo, junto con los *estiramientos* sobre las puntas de los pies. Esos movimientos, tan repetidos, daban la impresión de una constante oración para dejar de ser *chaparrito* (de estatura baja).

Tenía una enorme afición por los libros (los vendedores se los llevaban a la oficina), afición necesaria para sus importantes trabajos literarios y de traducción. Sus preferencias íntimas no le impedían ser monógamo y un perfecto caballero, un modelo como profesional y como católico. Íntegro y honesto, con un gran sentido humanitario, sólo igualado por su amor y entrega a la profesión.

Como director era tenaz y efectivo, de exigencias inquebrantables. Difícil de complacer, pero nunca rencoroso ni grosero. La obsesión por el trabajo hizo que él aplazara por largos años la intervención quirúrgica que necesitaba su largo y descuidado padecimiento gastro-intestinal que, en 1967, finalmente, lo venció.

El señor don Dagoberto de Cervantes, el tan respetado y apreciable *Dago*, en nuestra opinión, fue el padre de la buena actuación sincrónica en el doblaje de voz de alta calidad en México, el creador del *doblaje teatral*, ese que fue iniciado por él. Con estas letras, brindamos un modesto, pero sincero y agradecido reconocimiento a nuestro querido y, para nosotros, inolvidable maestro.



En esta otra fotografía informal tomada por el autor, vemos, de izquierda a derecha, a Jorge Arvizu, a Juan Domindo Méndez, a Dagoberto de Cervantes, a Sergio Bustamante (atrás), y a Alberto Gavira (de pie e incompleto), en la entonces aún no terminada primera sala de grabación de R. K. Tompkins y Asociados, en 1955, durante una sesión de doblaje de voz para un capítulo de la serie *Las aventuras de Rin Tin Tín* (*The adventures of Rin Tin Tín*, 1954-1959).

Alberto Gavira



Alberto Gavira Sánchez de Tagle, en 1966.

¡Doblaje se escribe con “G”!, decía Alberto Gavira, alzando la voz y sus dedos índice y medio hacia el cielo, actuando de forma enigmática y jovial, riéndose de sí mismo al convertir el muy justificado orgullo del actor que se sabía reconocido, en una falsa y jocosa vanidad acartonada.

El caballero y vital don Alberto, nació el 29 de diciembre de 1919 y, antes que nada, se debe aclarar que la insinceridad nunca fue parte de su comportamiento cotidiano, ni aun como actor. Sus actuaciones estaban colmadas de entrega y autenticidad. Siempre representaba con la pasión de un torero joven, en domingo y en plaza grande.

De ese modo caracterizaba todos sus personajes: ya fuera el gordo y torpe sargento de la serie de *El Zorro* (1957-1959), y *Huckleberry Hound*, (1958-1962) en *R. K. Tompkins y Asociados*; o el gran mago Merlín, de *La Espada en la Piedra* (*The Sword in the Stone*, 1963), en *Grabaciones y Doblajes*; o *Los Beverly Ricos* (*The Beverly Hillbillies*, 1962-1971) y *Barnaby Jones* (1973-1980), en *Servicio Internacional de Sonido*.

O muchos, muchos otros personajes buenos y malos, grandes y pequeños, desde sus primeros doblajes en Nueva York, del año 1944, hasta los que les siguieron en casi todas las empresas de la amplísima ciudad de México, incluyendo la muy original *Cooperativa Procineas*, en la década de 1980, donde realizó los últimos doblajes de su vida.



Alberto Gavira con la actriz Carmen Montejo, en el inicio de la televisión en México.



He aquí otra de sus magníficas caracterizaciones.

Un gran ser humano en toda la extensión y significado de la frase, como hijo, como esposo, como padre y como hermano, ya que era el mayor de los hermanos Gavira: Alberto, Gustavo, Gonzalo, Jorge, Javier, y cuatro hermanas. Los cinco hombres conformaron toda una dinastía en las industrias del cine y de la televisión que, además del gran actor que estamos recordando, incluía a un destacado grupo de técnicos: un camarógrafo pionero de la televisión mexicana (Gustavo el *Tigre Gavira*), un operador de audio (Javier) y dos especialistas en *efectos físicos o incidentales* (Gonzalo y Jorge).

Ellos dieron su apellido, en México, a esos efectos de sonido, ya que los rollos y pistas de cinta grabada con *incidentales*, aún son conocidos, profesionalmente y en forma coloquial, como *los Gaviras*. Impecables trabajos técnicos que, en 1974, llegaron a ser reconocidos mundialmente con el máximo premio cinematográfico internacional. A la fecha, sobreviven únicamente los hermanos Jorge y Javier.

Alberto Gavira era integrante del alegre y conocido grupo de los *Villanos*, nombre cariñoso y bromista que se daban algunos actores, como *Flavio, Régulo y Madaleno*, Francisco Larrué y otros actores, que habían nacido, o que vivían, por el rumbo de La Villa de Guadalupe, al Norte de la ciudad de México. Alberto, además de ser actor de doblaje de voz, lo fue de las iglesias y de las radionovelas, de la televisión y del teatro.

En los escenarios de este último medio fue donde realizó cientos de representaciones en el papel del *Patotas*, de la exitosa obra *Los Albañiles* (1963), de Vicente Leñero, donde por cierto, sufrió un fuerte accidente que le provocó fracturas en ambos pies. Fracturas que, con tan sólo la ayuda de un calmante, Alberto ignoró porque, cuando actuaba, parecía que no había nada que le impidiera continuar.

También fue un distinguido Presidente del Club de Leones de la Villa, y el hombre al que la diabetes, uno de los peores males de nuestros tiempos, le provocó la uremia que nos lo arrebató. Como nació en diciembre, en diciembre también, pero el día 14 y de 1986, nuestro queridísimo y bondadoso colega y amigo, cumplió su ciclo vital y solar.

Pero, si en este momento aún nos escuchara, con sinceridad intachable y ratificándolo con un fuerte abrazo fraternal, podríamos afirmarle categóricamente, lo siguiente: ¡Como hombre de virtudes, como hermano, como padre, como compañero y como actor, tu lugar será muy difícil de llenar, entrañable Alberto! Pero sembraste tu semilla y ésta... ¡seguirá dando frutos!



El señor Alberto Gavira Sánchez de Tagle con su admirador y amigo Nájar, a quien vemos dirigiendo un doblaje en la empresa Cinsa, en 1981.

Francisco Larrué



En *R. K. Tompkins y Asociados*, la relación con la Sección 49 del STIC (*Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica*) y con la ANDA (*Asociación Nacional de Actores*) fue inmediata. En un comienzo, el propio Edmundo Santos llevaba a la ANDA la nómina de los actores para que se hicieran las deducciones requeridas por ese sindicato. Poco tiempo después, el señor Francisco Larrué fue quien se encargó de todas las nóminas de pago para los actores y de las relaciones entre esta empresa y la agrupación actoral.

Dado que el STIC no contaba con una sección de actores, en 1953 hizo un Pacto de Solidaridad y Ayuda Mutua con la ANDA para que, mediante el pago de diez mil pesos anuales que la agrupación de actores le daría a la Sección 49 del STIC, la ANDA se convertiría en la Sección de actores del propio sindicato de técnicos que ostentaba la titularidad del contrato colectivo ante la especialidad de doblaje de películas y series para la televisión, por ser éstas de corto metraje, por su duración.

Como sabemos, las relaciones laborales para los largometrajes correspondían al Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (S.T.P.C. de la R.M.). Francisco Larrué (apellido escrito también como La Rue) fue el primer delegado de la ANDA en aquel surgimiento del doblaje para la televisión, en las primeras compañías. Ya antes vimos que ocurrió algo parecido en Rivatón de América, donde el propio dueño, el ingeniero De la Riva, actuaba como delegado de la Sección 49 del STIC, ante su propia empresa.

Así es como vemos aparecer en esta historia a otro miembro especial del grupo de los *Villanos*, al actor Francisco Larrué, quien también pasó del teatro y de la radio al doblaje, en donde, aparte de las funciones de actor maduro, que desempeñó durante décadas, y muchos años antes de que se firmara el primer contrato colectivo de doblaje (1968) con la Asociación Nacional de Actores (ANDA), se convirtió, insistimos, en el primero y el único Delegado de los actores de esa rama en *R. K. Tompkins y Asociados*.

Su carácter inquieto, aún jovial, su gran inteligencia y su auténtico amor por los seres humanos, así como la delicada enfermedad de su hija, lo condujeron a iniciar, y a terminar, los estudios de medicina homeopática en la *Escuela Libre de Homeopatía*, a pesar del doble trabajo de sus funciones laborales, a despecho de sólo contar con la mitad de la vista normal y aún cuando ya era un hombre de edad respetable, que estaba casado y tenía hijos mayores. Nada de eso le impidió a su genio llevar adelante y concluir sus esforzados planes.

Pocas fueron las personas con las que trataba que no recibieran los beneficios, absolutamente gratuitos, de los conocimientos homeopáticos -consultas y frascos de medicamentos incluidos- de don Francisco Larrué. Con la magia del 1,2,3, de sus pequeños frascos de *chochitos* (terroncillos de azúcar alcoholizados), tan característicos de aquella técnica del *similia, similibus curantur (lo similar cura lo similar)*, Panchito se convirtió en una auténtica leyenda, por haber sanado todo tipo de enfermedades, incluso algunas de las entonces conocidas como incurables o de difícil erradicación, tales como migraña, gangrena, diabetes y otras por el estilo.

Pasado algún tiempo y ante tantos años de bondad de parte de don Francisco, un grupo de los afortunados actores y directores de doblaje beneficiados, que gozábamos de su amistad y sus cuidados médicos, nos pusimos de acuerdo para reunir entre todos una importante suma de dinero que, como señal de agradecimiento, le quisimos entregar en forma de cheque a su nombre. La emotiva respuesta de don Francisco fue tan discreta y honesta como él mismo lo había sido siempre con nosotros. Pero, sorpresivamente para quienes organizamos aquel acto sincero, ella contenía un elemento de realismo material inesperado:

“Ustedes me conocen y saben bien lo que les agradezco esta muestra de cariño. El pequeño servicio que he prestado, también se ha convertido en lecciones muy gratificantes para mí. Espero que comprendan que no puedo aceptar ese cheque...”

Ante nuestros ruegos, y preocupado por evitar que su negativa fuese mal interpretada, Panchito accedió, en parte:

“-Bueno, miren, si ustedes insisten tanto en aportarme algo, además de las grandes satisfacciones y alegría que con su amistad gozo, les ruego que me consigan algunos frasquitos, puesto que es común que se me acaben muy rápidamente.”

Ninguno de nosotros había sospechado siquiera el enorme gasto que representaban aquellas *botellitas* de color café oscuro, aquellos pequeños y humildes recipientes, cuyo número se elevaba a muchísimos miles al considerar, por años, el promedio de ellos, que iba desde los tres hasta los doce frascos por cada consulta individual, de las diez o quince consultas diarias que, al menos, realizaba entre sus compañeros, algunos de los cuales no solamente recibían medicina y consulta para ellos, sino que obtenían lo mismo para sus familiares y seres queridos. Y eso, sin tomar en cuenta los frasquitos diarios para los pacientes particulares que Panchito atendía gratuitamente en su consultorio privado. En fin que, al precio que se le quiera poner a cada unidad de vidrio, el resultado será uno solo y muy claro: que a don Francisco, sus amigos y compañeros, también le habíamos costado mucho dinero.

Ese tierno y humano médico homeópata cosechó grandes éxitos en su práctica profesional y, en el año de 1965, decidió convertir en realidad su sueño de irse a radicar, en compañía de su familia, al paradisíaco Puerto Vallarta, en el estado de Jalisco (¡claro!). Allí, ubicó su domicilio en la calle de Olas Altas número 455-5. En ese entonces, Puerto Vallarta era un destino turístico de creación reciente, que se encontraba muy de moda por haberse filmado ahí la película *La Noche de la Iguana* (1964), con Elizabeth Taylor y Richard Burton, quienes vivieron abiertamente su ardiente romance en ese maravilloso lugar de Jalisco.

Con el fin de hacerse de los ingresos básicos que le aseguraran su estancia allá, y por iniciativa propia, decidió sostener conversaciones con los dueños y con los encargados de los bares, restaurantes y centros nocturnos que contrataban actores y cantantes en aquel lugar, siempre mencionándoles las ventajas de una relación formal con la Asociación Nacional de Actores. Luego de esas pláticas y de su comunicación del resultado de ellas a los ejecutivos de su propia Asociación, el médico Larrué consiguió enlazar a esas y a otras empresas posteriores con el sindicato de actores, mediante la aceptación de un contrato colectivo con la misma unión sindical que él representaba, la ANDA. Por conducto de su acertada iniciativa en esa *negociación de un solo hombre*, obtuvo el nombramiento y el sueldo de Delegado sindical de toda esa región contratada, región laboral que, de ahí en adelante, sería organizada y vigilada por Panchito, quien, como médico homeópata realizaba, aparte de las consultas, investigaciones científicas, incluso tomándose a sí mismo como sujeto de pruebas o conejillo de indias, como se prefiera. En él mismo practicó sus primeras curas experimentales contra varias enfermedades como, por ejemplo, la diabetes.

En Guadalajara, la capital de nuestro estado de Jalisco (*¡jujúuy!*), así como en el Distrito Federal y en otras importantes ciudades de la República mexicana, participaba en simposios y daba conferencias interesantes sobre el tema específico de los avances y los nuevos descubrimientos en la Homeopatía. Su carácter alegre, su bondad, sus inquietudes científicas y el amor a su familia, le acompañaron hasta sus últimos años. Hasta el día en el que partió hacia su descanso eterno, llevándose consigo las flores del cariño, del agradecimiento y del respeto de sus familiares y amigos, esas flores que él siempre cultivó con esmero, en el alegre jardín de su generosa y ejemplar vida.

Después de Panchito, actuaron en el doblaje de voz otros Delegados de la ANDA que merecen nuestro reconocimiento. Como representantes simbólicos de todo ese grupo extraordinario de Compañeros, mencionaremos a unos cuantos: Ángeles Miret, Gloria Morel, Agar Verdayes, Bucky Gutiérrez, Blanca Olivero, Eloisa Olivero, Hortensia Saldívar, María del Pilar Ramírez Ojeda (*La Negrita*), Refugio Rodríguez (*Cuquita*), Aydeé Martell, Elsa Torres, Arturo Torres Martín del Campo, Pepe Nava, Jaime Villagómez, Francisco de la Reiguera, Isaac Moreno, Arturo Rivera, Carlos Pastor, José Antonio Marrós y, entre la nueva generación, recordamos también a Camelia Olivero, Blanquita Reyes Olivero, Amada Mosqueda, Isaín Dávila, Erick Rivas y Roberto Vega.



Don Arturo Torres Martín del Campo

La familia Candiani y los Estudios CLASA (1935-1955)



El señor Capitán de la Gran Hermandad de Motociclistas de Tránsito del D. F., don Gustavo Candiani. (Fotografía de 1973).



El Director de los Estudios Clasa, el señor Salvador Elizondo Pani, en SISSA (1965).

La historia que sigue tendría que comenzar con un personaje de la Gran Fraternidad de Motociclistas de Tránsito de la Ciudad de México, el señor capitán don Gustavo Candiani (el *Capi* Candiani, de cariño), quien, como una parte de sus tareas, tuvo a su cargo la seguridad y escolta de algunas personas importantes de la política y del cine nacionales. Así conoció y se hizo amigo de muchos artistas y otras personalidades del cine de México.

Cuando corría el año de 1935, en el sitio donde hoy se une la Calzada de Tlalpan con la Avenida División del Norte, de la misma ciudad, se inició la construcción de unos estudios de cine para la empresa Cinematográfica Latino Americana, S. A. (CLASA), cuyos socios fueron el ingeniero Alberto J. Pani, Aarón Sáenz, Hipólito Signoret, Agustín Legorreta y Salvador Elizondo Pani, antes de que los Estudios pertenecieran al gobierno de México.

La dirección del proyecto estaba a cargo del señor Salvador Elizondo Pani, un productor de cine, padre del escritor del mismo nombre y amigo del capitán Candiani. Como Elizondo Pani tenía muchas otras ocupaciones, le propuso al oficial de tránsito que lo representara y se pusiera al frente de la obra en construcción. Para este propósito se le fabricó una casa dentro del predio.

Nuestro entusiasta y emprendedor *Capi* aceptó el puesto y, para cumplir con éste, tuvo que mudarse con todo y su familia a la mencionada edificación. De ahí en adelante, los Candiani vivieron en una casa poco común, con espacios propios inmensamente grandes, en donde llevarían una vida plena, sin faltar las aventuras de las posteriores filmaciones, en las que convivirían con las actrices y actores más populares de aquellos años.

Durante la primera etapa de esos enormes estudios de cine, se edificaron los foros, el departamento de sonido, el laboratorio donde se procesarían los filmes, algunos camerinos... y, luego, ahí se comenzaron a hacer películas.

Vámonos con Pancho Villa (1935), dirigida por Fernando de Fuentes, sería la primera película de las 413 realizadas en esas instalaciones. La firma de esos estudios se llegó a dividir en tres empresas: CLASA Films, que era la productora, CLASA Films Mundiales, la distribuidora, y CLASA Estudios, o sea, el establecimiento, el lugar físico para las filmaciones, cuyo gerente fue el ya mencionado señor Salvador Elizondo Pani.

Al poco tiempo de vivir ahí, la familia de don Gustavo, el *Capi*, ya estaba compuesta por su esposa, doña Atala, y sus cuatro hijos, Enrique, Susana, Alicia y Raúl. El restaurante del lugar les fue concedionado a las damitas Candiani y, durante las vacaciones escolares, los muchachos también pudieron desempeñar funciones diversas en los laboratorios cinematográficos, en el departamento de edición o en alguna otra sección del asombroso proceso filmico.

Total, que los cuatro pequeños de la familia Candiani vivieron una infancia llena de anécdotas y de experiencias singulares en esa *fábrica de sueños*. Ver filmar las películas era una maravillosa aventura. Conocer a toda esa gente, actores, directores, camarógrafos, jefes de sonido, maquillistas, técnicos... era muy impresionante.

Y lo decimos porque también lo vivimos como experiencia propia, ya que en esos mismos días y estudios cinematográficos, tuvimos la oportunidad de volver a conversar con nuestro amigo Pedro Infante, que nos había invitado a verlo durante la filmación de la película *Escuela de Vagabundos* (1954).

Pero lo que nunca esperamos que fuera a pasar era el llegar a conocer en aquel foro a la primorosa y encantadora actriz checa Miroslava, la que con tres caricias y un beso en la mejilla, nos dejó casi mudos y sin poder olvidar aquella experiencia única.

Por eso comprendemos muy bien que los amigos y compañeros escolares de los niños Candiani, les envidiaran la cercanía con *artistas* tan admirados como Pedro Armendáriz, Abel Salazar, Jorge Negrete y otros igualmente famosos. Y es claro que serían mayores la admiración y la envidia que les causara a los varoncitos de la escuela, el saber que los niños Candiani podían acercarse a mujeres tan bellas como María Félix, Ariadne Welter, Miroslava -la novia secreta de nuestros 10 años-, o el amor platónico del niño Enrique: Gloria Marín.

No fueron pocos los fines de semana en que el niño Enrique y sus hermanos invitaron a sus más cercanos y afortunados amigos a que pasaran unas horas con ellos en sus extensos terrenos de juego, que incluían todo un pueblo de madera en el *Back-lot*. Tampoco fue extraño que los invitados a jugar se encontraran de pronto, igual que nosotros, ante la presencia de los más famosos personajes del cine nacional, actores tan importantes como los hermanos Soler o Joaquín Pardavé.

Casi a mediados de la década de 1950, cuando los niños Candiani ya se habían convertido en adultos, con capital familiar y dentro de los mismos Estudios CLASA donde vivían, iniciaron una pequeña empresa productora de comerciales para el cine y para la entonces novedosa televisión.

Esa productora se llamó *Películas Candiani* (1954), la que se asegura que llegó a producir hasta trescientos comerciales por año, aparte de realizar algunos inolvidables documentales, como aquellos que fueron dedicados al músico-poeta Agustín Lara y al torero Manolete.

En febrero de 1955, en la agencia de publicidad Walter Thompson, una firma con la que los Candiani trabajaban mucho, durante la entrega de unos comerciales filmados, el joven Enrique conoció a un norteamericano llamado Paul Talbot, que traía para vender en México una serie infantil para la televisión. Dicha serie se titulaba *Lassie* (1954-1974). En los Estados Unidos esos capítulos estaban patrocinados por la marca de cereales Kellogg's. Eran 39 episodios, ya que, antes, esa solía ser la cantidad de programas por año que se filmaban de cada serie. La razón es que se exhibían durante 39 semanas corridas y luego, en el verano, cuando se supone que los norteamericanos se iban de vacaciones, como no les convenía exhibir capítulos nuevos, porque los veía muy poca gente, repetían trece de los episodios anteriores para cubrir el año de programación.

Talbot ya había hablado con el señor Emilio Azcárraga Vidaurreta y éste le prometió transmitir la serie en un buen horario y por el Canal 2, el canal de lujo de la televisión en México. Todo estaba perfecto. Pero como la serie iba dirigida básicamente a los niños, quedaba un pequeño detalle por resolver: el idioma, dado que venía en inglés. Para poder cumplir los compromisos adquiridos, Paul le pidió a Enrique que hiciera el trabajo del doblaje al castellano. Le dijo que le pagaría mil dólares por cada uno de esos treinta y nueve episodios.

Inmediatamente, el joven Candiani, quien siempre tuvo la gran habilidad de saber aprovechar todas las oportunidades, hizo veloces cuentas mentalmente y concluyó que no podía rechazar esa oferta tan atractiva. Eran treinta y nueve mil dólares que, en pesos mexicanos, se multiplicaban por doce y media veces, dando un total de ¡487.500 pesos! ¡No podía dejarlos ir! Aunque en aquel momento, sobre doblaje de voz... ¡no sabía nada! Para ese tema tenía *más afición que conocimientos*, pero aceptó de inmediato, sin tener la menor idea de cómo iba a llevarlo a cabo.

Talbot le entregó el primer episodio. Enrique buscó gente que tuviera buenos conocimientos sobre el doblaje de voz y fue así como se asoció con Antonio (Tony) Carbajal, quien tenía experiencia como director artístico, mientras que Lucille, su esposa, traducía estupendamente, debido a que, como antes hemos leído, ambos habían traducido y doblado voces en Nueva York. Por lo pronto, la primera tarea para Enrique y para Tony fue buscar la ayuda de otras personas que supieran actuar sincrónicamente, para formar un buen equipo de trabajo con ellas.

Comenzaron por llamar a la gente de mayor experiencia en el doblaje de voces, como Narciso Busquets y Rogelio (el *Güero*) González Garza, a quienes contrataron para dirigir las primeras grabaciones de voces que se realizarían en aquella empresa naciente. Desde luego, había que contar también con una voz infantil estelar. Se realizaron unas pruebas de voz a las que asistieron varias decenas de niños, la mayoría de ellos, integrantes de la *Compañía Infantil de Zarzuela y Opereta de Televicentro*.

Perdido entre ese importante grupo de infantes geniales, futuras estrellas de la televisión, se encontraba el niño que ganó las pruebas, Salvador Nájar. Su triunfo no fue producto de la casualidad, ya que, contrario a los demás niños actores, él ya llevaba algunos años de práctica en el doblaje de voz.

Al ser informado de su triunfo y cuando le comentaron de lo que trataba la serie, causó gran commoción su inocente pero muy profesional pregunta de si ¿acaso no importaba o no perjudicaba su elección, el hecho de que, dentro de los programas y películas estelares que él estaba doblando en aquel tiempo, se encontrara una serie idéntica llamada *Las aventuras de Rintintín*, donde él doblaba la voz de *Rusty* (Lee Aaker), el personaje estelar de esa serie?...

Se realizaron nuevas pruebas para elegir otra voz y así poder grabar ese primer capítulo que, según nos lo narró el señor Enrique Candiani, debido a la falta de experiencia técnica y de un sistema de organización previa, les llevó casi seis meses doblar, *aunque eso ya no sucedió con los siguientes capítulos*: nos dijo.

Tony Carbajal



Antonio (Tony) Carbajal Flores (1921-1995). Actor, director, locutor y empresario. Socio Honorario con credencial número 257 de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), a la que ingresó en 1938. Fue Delegado de Radio, perteneció al grupo de actores que estuvieron en Nueva York en 1944, pionero de las telenovelas y de los teleteatros, socio fundador de varias empresas de doblaje en México, fundador de *TIM* (*Televisión Independiente de México*), presidente de la *Sociedad Internacional de Ingenieros de Audio* en México y presidente de la Comisión de Honor y Justicia de la Casa del Actor. Él fue la primera voz del personaje *Pancho*, en *Cisco Kid*, la primera serie de traducción dramática sincronizada, para la televisión en México. Tony Carbajal también destacó en muchas obras de teatro. Falleció el 4 de octubre del 1995. (27)



El señor Rogelio (*Giiero*) González Garza. Y el señor José Giaccardi, en los años sesenta.

Joe Giaccardi

Como se adelantó en la primera parte de esta lectura, el padre de don José Giaccardi Borrero, fue un marino italiano-español y su madre una linda ecuatoriana. José -nuestro *Joe*-, fue el primer niño nacido en el Canal de Panamá. Vino al mundo en 1929, en un viaje de Ecuador a Panamá, en las esclusas Miraflores. Nació en un barco alemán. Los primeros años de su vida los pasó en Ecuador, Chile, Colombia...

Luego, cuando tenía nueve años, sus padres emigraron a los Estados Unidos, en donde su padre se enamoró de la industria cinematográfica y se dedicó a la producción de cortos y a la edición, mientras que, en algunas de sus pequeñas producciones, el niño José manejaba la pizarra o claqueta.

Don Pepe Calderón los invitó a México para que papá Giaccardi le editara los avances, anuncios o *trailers* de las películas por estrenar. Para estos, se requería de una edición al estilo hollywoodense, una técnica y un estilo que el padre de *Joe* dominaba. En México, *Joe* entró a estudiar en el Colegio Americano antes de regresar a Los Ángeles, en los Estados Unidos, país del que finalmente José se hizo ciudadano.

Después de estar varios años en Los Ángeles, el joven *Joe* volvió a México, con la intención de estudiar medicina. Tuvo que hacer la preparatoria, dado que no le aceptaron su grado de *high school* como preparatoria. En el momento en que iba a entrar a la universidad, fue llamado a filas por el gobierno y el ejército norteamericano para la guerra de Corea.

Pasó dos años en el ejército de ese país: diez meses en Corea y ocho meses en el frente como sargento de un pelotón de infantería. Luego, resultó herido al ser alcanzado por el fuego de la artillería coreana. Fue galardonado con las medallas más importantes que otorga el gobierno de los EE.UU. a sus combatientes de mayores méritos en el frente.

Al salir del ejército, *Joe* volvió a México, ya sin familia, y, por cuenta del ejército de los Estados Unidos, comenzó a estudiar en el México City College, en la carretera hacia Toluca, la misma institución que ahora está en Cholula, Puebla, con el nuevo nombre de Universidad de las Américas.

Se graduó en el México City College e inmediatamente después, en 1955, se casó y, lógicamente, requería de un trabajo. Fue entonces cuando se relacionó con la familia Candiani, en los estudios *Clasa*, debido a que le dijo su papá, que los Candiani estaban buscando a un editor, y papá Giaccardi no podía aceptar el empleo en ese momento.

Y, así, a finales de 1955, empezó a laborar profesionalmente en el medio, editando el noticario (*Noticiero CLASA*) y los comerciales que producían Raúl y Enrique Candiani.



El señor José (*Joe*) Giaccardi en la guerra de Corea y algunas de las medallas y recuerdos obtenidos por él, debido a su participación en la guerra de Corea.



Material y recuerdos de guerra recuperados por uno de los hijos de *Joe*, el señor Eduardo Giaccardi, un dinámico empresario del doblaje actual.



Joe Giaccardi usando una moviola Magnasync de 16mm, en los Estudios Clasa, del Distrito Federal, en 1956. Detrás de él se distingue a su ayudante Manolo Rodríguez, marcando una película y sus respectivas pistas sonoras.



El señor José Giaccardi en su oficina de Servicio Internacional de Sonido, S. A. (SISSA), en 1968.

Se debe recordar que en esas dos primeras empresas (Películas Candiani y Cladsa), el aspecto técnico estaba a cargo del joven José Giaccardi y sus dos ayudantes, Manolo Rodríguez y Sergio Hernández. A este último, por su falta de celeridad, irónicamente, le apodaron el *Rayo*. En la dirección artística estaban los ya mencionados Tony Carbajal, el *Güero* González Garza y Narciso Busquets, el joven con más experiencia y conocimientos sobre la técnica del doblaje de voz; una labor que, como se vio, él había desempeñado desde niño junto a su famoso padre, don Joaquín Busquets (1875-1942).



Los señores Sergio Hernández (el *Rayo*) y Manuel Rodríguez, fueron los ayudantes técnicos de Joe Giaccardi, desde el principio de la empresa, en los Estudios Clasa,

Al poco tiempo, hubo otro ingreso en el grupo que estamos mencionando. El nuevo miembro se inició como traductor y posteriormente, como director e instructor de la empresa. Este personaje se destacó de manera importante en el manejo de la calidad interpretativa de sus actores. Nos referimos a don Fernando C. Álvarez, hijo de la famosa actriz colombiana Sofía Álvarez y padre de la talentosa actriz Sofía (Calzadilla) Álvarez.



El señor Fernando C. Álvarez (1929) y su hija Sofía C. Álvarez.

En otra cuestión, es importante mencionar que ni el señor Giaccardi ni su asistente Manolo Rodríguez, dos personas de memoria privilegiada, recuerdan haber sabido nada sobre el doblaje de la serie *Lassie*, ni antes ni después de ingresar a la empresa. *Lassie* fue una serie de la que nosotros sólo podemos asegurar que asistimos a las pruebas de voz, en 1955, pero no a su realización. Una grabación que, insistimos, tampoco recuerdan los iniciadores de esa empresa. Eso nos permite suponer que, luego de la prueba de voz -que sabemos que sí existió porque estuvimos allí y porque nos la confirmó el mismo señor Candiani en su entrevista grabada-, es muy probable que la serie canina hubiera sido un proyecto fallido, porque tampoco supimos que en ese tiempo se grabara en ningún otro de los contados estudios de doblaje de ese tiempo.

En cambio, Joe y Manolo sí recuerdan con gran precisión que, ya casi para finalizar 1955, se grabaron, como las auténticas primeras series de televisión dobladas en los *Estudios CLASA*, la película policiaca *El Diamante Negro* (1955) y luego, *El conde de Montecristo* (1956), con George Dolenz, doblado con la voz de Antonio González. *El caso de Berry* (*The De Berry affair*), fue el tercer capítulo de esta serie, pero el primero que se dobló allí antes de *Los tres mosqueteros* (1954), *Los Pardaillàn* (1954), y *Foro siete* (1956). Ese es el inicio que se recuerda con claridad para el principio de esa empresa tan sobresaliente.



El señor Antonio González le dio voz en español a George Dolenz, en la primera serie de televisión doblada en la Compañía Latino Americana de Doblaje (CLADSA),
El Conde de Montecristo (1956).

Otro caso particularmente curioso y muy comentado, fue el de que, coincidiendo con el año de origen de esa empresa, los jóvenes Giaccardi, Busquets, Candiani, Álvarez, y uno o dos más de los empleados, todos nacidos entre 1929 y 1931, aunque, supuestamente, en el mismo año que el señor Candiani (1930), decidieron contraer matrimonio con sus respectivas parejas, por igual, en el mismo año de 1955. Y, continuando su paralelismo biográfico, casi todos, coincidieron también en el año de su *debut* como padres de familia.

Parece que no fue casualidad que trabajaran en la industria de la *sincronización*.

A finales de 1955, el *Giero* González Garza, llamó a varios actores de la radio. La mayor parte de ellos pertenecía al grupo que había doblado voces en la *MGM*, de Nueva York: Antonio González, Guillermo Portillo Acosta, Ciro Calderón, Rosario Muñoz Ledo, Lucila de Córdoba, Enrique Couto y su hija Malú Couto, Salvador Carrasco, Luis Manuel Pelayo, Silvia Rey, Rita Rey, el joven José Luis Moreno López y otros especialistas tan geniales como ellos, que cubrieron las primeras necesidades de la naciente empresa de *los jóvenes Candiani*, instalada de forma provisional dentro de una sala de proyección de *rushes* de los estudios CLASA. (Las salas de *rushes* –o sea *prisas*- sirven al personal filmico para ver las escenas filmadas y reveladas en el mismo día, constatando así que no muestren errores.)

Gonzalo Gavira



Gonzalo Gavira en 1965.

Para los efectos físicos o incidentales, el *Güero* González Garza contactó a un joven nacido el 30 de octubre de 1925, en Poza Rica, Veracruz. Su nombre fue Gonzalo Gavira (1925-2005), una destacada personalidad que, después de haber trabajado y fallado en forma rotunda como marino mercante y como ferrocarrilero, fue ayudante del músico Juan García Esquivel. Desde 1948, comenzó a destacar como un gran profesional, experto en la realización de los efectos físicos, en las radionovelas de la radiodifusora XEW, en el cine (*Los olvidados*, 1950, de Luis Buñuel) y en las empresas de doblaje como Rivatón de América, iniciando ahí su labor con la producción *Raíces* (1953), de Manuel Barbachano Ponce. Luego saltaría al cine de los *Estudios Churubusco* y de los *América* (*El Topo*, 1969, de A. Jodorowski), (*El bueno, el malo y el feo -The Good, The Bad and The Ugly-*, o *Il Buono, Il bruto e Il cattivo*, de Sergio Leone, en 1966), y de ahí, a Hollywood, (*El exorcista*, William Friedkin, 1973).

Los técnicos de efectos físicos o *incidentales*, Gonzalo Gavira y sus hermanos, Jorge y Javier, tuvieron un talento y una habilidad increíbles para esa tan imaginativa y genial tarea en la que permanecieron por más de 50 años desarrollando todo un universo sonoro. Después de ver la película, cada hermano Gavira, por su lado, hacía su trabajo con *chácharas* o, dicho más claramente, con... ¡basura!, según las definía Gonzalo. Su espacio de trabajo era muy reducido, lleno de objetos sin ninguna relación entre sí: sobre una mesa se veía alguna destortalada pistola metálica de juguete, una vieja máquina de escribir, un teclado de computadora, una caja de fósforos, encendedores descompuestos, dos mitades de la cáscara dura de un coco, un cubo y una botella con agua, una *matraca* (*carraca*), dos copas de cristal, un vaso, pedazos de metal, algún maltratado aparato de teléfono, un cinturón ancho, cajetillas de cigarrillos vacías, algún raspador, una cadena de bicicleta, dos tablas de madera, un peine, un pesado directorio telefónico de edición muy vieja, una bomba para destapar inodoros, y otras... pues... cosas por el estilo.

A veces había también una tabla, como muestrario, con cinco o seis sonidos de timbres eléctricos diferentes integrados en ella. Pero siempre, en el piso, se apreciaban dos puertas de madera montadas en un solo bastidor con ruedas, junto a éstas, un par de gastados zapatos de hombre y otro par de mujer, una caja-tapete con cinta magnética suelta y revuelta, otra caja-tapete con piedras o arena -para dar el sonido de caminar en empedrado, en tierra o en maleza-, dos monedas en la mano del artista, para los sonidos del interruptor eléctrico; trozos de cartón, pedazos de papel y de tela pendiendo de su cinturón, etc. Todos esos objetos sólo tenían dos cosas en común: lo gastado y su aparente inutilidad.

Tan importante ha sido la participación de estos hermanos que, como dijimos antes, a las pistas ya grabadas de los sonidos *incidentales*, aún se les llama *los Gaviras*, tanto en los foros de grabación THX de los *Churubusco* como en todos los medios de la industria cinematográfica, del doblaje de voz y de la publicidad, en los que ellos trabajaron. Durante décadas se han preservado los términos *Gaviras*, *hacer Gaviras*, o *montar un Gavirazo*, al referirse a las pistas del sonido *incidental* y a su proceso. En la televisión y en el cine también se descubrió que, en lugar de que un editor estuviera colocando pasos y ruiditos, puertas y demás, con sonidos ya grabados o de alguna sonoteca, los grababan Gonzalo o sus hermanos, puesto que ellos lo hacían más rápido y mejor que cuando los realizaba un editor.

Aún así, no fueron pocos los jóvenes ingenieros de sonido novatos que se alarmaron al máximo cuando a sus modernas e impecables salas de grabación llegaba por primera vez algún Gavira y comenzaba a instalarse regando por el aseado piso toda su... ¡*basura!*!

De las cuatro hermanas y de los cinco hermanos varones de la familia Gavira, Alberto, el mayor de ellos, fue un gran actor, recordado en otro segmento de este libro; Gustavo (el *Tigre Gavira*), se destacó como un estupendo camarógrafo del inicio de la televisión en nuestro país, un profesional muy apreciado por el señor Emilio Azcárraga Vidaurreta. Los tres hermanos restantes, Gonzalo, Jorge y Javier, también han sido grandes creadores, que buscaron y mostraron la manera de diseñar y realizar sonidos físicos creativos para las películas, los anuncios de publicidad y los programas de radio y de televisión. Gonzalo y Jorge, por su parte, iniciaron sus carreras en las radionovelas de la XEW, desde 1948; años después pasaron a hacer efectos incidentales en el cine nacional y, después, en el internacional. El joven Javier, por ser el menor, se les unió algunos años más tarde, como efectista y también como operador de sonido, una labor que desarrolló durante mayor tiempo.



En esta fotografía de un programa conocido y aún *en vivo*, con actores, con músicos y con público, en la XEW, notamos arriba a la derecha, con camisa de manga corta y cruzado de brazos, al niño-actor que, años más tarde, ascendió a ejecutivo de Televisa, Miguel Ángel Herros. Y también vemos, de perfil y como el más cercano a la cámara, a Gonzalo Gavira, cuando comenzaba a hacer efectos físicos en la XEW, en transmisiones como ésta, de 1949.

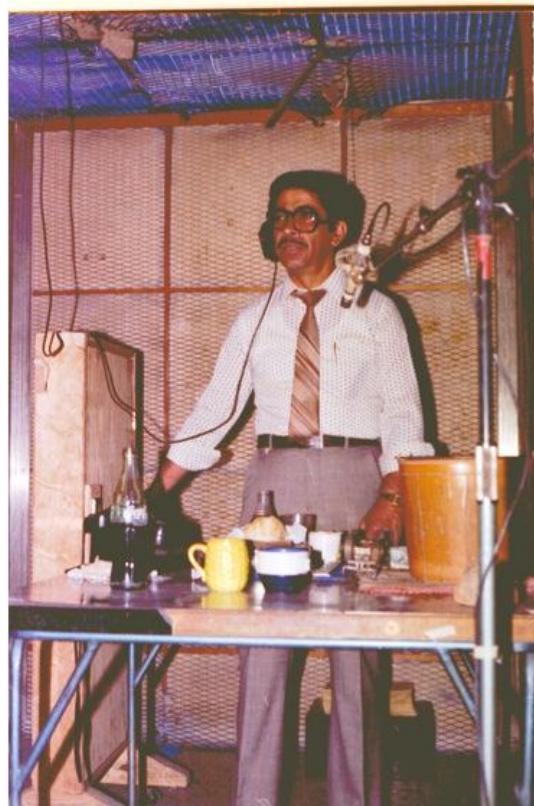
Se puede apreciar la puerta de ruedas, con los auriculares encima de ella, aunque no se alcanzan a ver el micrófono y los otros implementos que estaban abajo, en el piso.



Al terminar la transmisión de este capítulo del programa *Aventura con Carlos Lacroix*, el elenco se relaja posando para esta otra fotografía, en la que aparecen, en el orden acostumbrado, el locutor Luis Ignacio Santibáñez, la actriz Enriqueta Pérez de Acuña (Queta de Acuña), los niños Abraham Táfelov y Nicky Taváres (*Juanito*), Velia Végar (*Margót*), la niña Caritina González (futura esposa de Narciso Busquets), atrás de ella, Tomás Perrín (*Carlos Lacroix*) y Sergio Torres, el director de ese programa, patrocinado por Publicidad D'arcy. Le siguen, don Rodolfo Navarrete, el maestro Pérez Castañeda, director de la orquesta, el Jefe de Ingenieros y Operadores de la XEW y los dos encargados de los efectos físicos: el entrenador Pepe Guzmán y su pupilo, el entonces novato y joven Gonzalo Gavira, aún con sus auriculares bajo el brazo. (319)



En este acercamiento se identifica mejor al novato Gonzalo Gavira, quien tiene sobre el hombro la mano de su instructor, Pepe Guzmán. Guzmán fue otro gran técnico de los efectos físicos en la época de oro de la XEW.



Ahora vemos a Jorge Gavira, otro genio de los efectos físicos, grabando incidentales, en 1986, dentro de una caseta insonorizada de los Estudios América. Se adivina que solamente posó para esta fotografía o que el rollo a grabar de esa película era sencillo, por la moderada ración de...eh...digamos, *adminículos* o *artefactos* de labor que se ven sobre la mesa y por los objetos que faltan pendiendo de la cintura de Jorge.

Gonzalo, simultáneamente, hacía sus labores en la radio y en los estudios de cine. En estos últimos fue donde logró su inclusión en películas y coproducciones norteamericanas. Finalizaba la década de 1950 cuando comenzó a trabajar en los Estudios América. Allí, William Friedkin, después de ver su impresionante desempeño en la película *El Topo* (1969), de A. Jodorowsky, lo contrató para que se integrara al equipo de sonido del filme *El exorcista* (1973).

Así saltó a Hollywood, California, que fue donde dio inicio una serie de anécdotas increíbles que lo convirtieron en un personaje de leyenda urbana. Todo comenzó con su primera llegada a la aduana del aeropuerto de Los Ángeles, California, en donde un agente aduanal le hizo las preguntas de rigor:

Agente: ¿Y, qué cosas usted llevaer allí, en esas maletaes, señor?

Gonzalo- Únicamente ¡Basura!

Agente: ¡Ábroalas pour favour, señor....

Las maletas contenían muchos de los inservibles trebejos, inconexos entre sí, descritos líneas antes.

Agente: ¡¿Qué cosa ser todou estou?!

Gonzalo- Lo que le dije, ¡basura!

Y, entonces... comenzó el problema. Lo creyeron traficante o loco y fue detenido por el extraño cargamento de su equipaje. Desconfiaron del uso cinematográfico que iba a dar a esos trastos deformados, hasta que un alto ejecutivo del estudio que lo había contratado, llegó al aeropuerto para confirmar todo lo dicho por el artista técnico.

Pero la historia no terminó ahí. Resulta que, cuando arribó a la espaciosa sala de grabación de los efectos *incidentales* (en California llamados *foley*, en honor de Jack Donovan Foley [1891-1967], nacido en Yorkville, Nueva York y pionero de los efectos físicos en los *Estudios Universal*, de Hollywood), Gonzalo se encontró con una escena laboral extraña para él. Uno de los varios especialistas encargados de los *foley*, se lanzaba repetidamente a una alberca o piscina armable, tratando inútilmente de sincronizar e igualar el ruido de la zambullida acuática, o *clavado*, del actor que mostraba la escena de la pantalla.

Al saber esto, Gonzalo los detuvo, pidió que le trajeran una almohada y un cubo con agua, y ya con el cubo enfrente y la almohada en la mano, solicitó que le proyectaran la escena del *clavado* y de la entrada en el agua de la piscina y que grabaran el sonido de cuando Gonzalo hundió violentamente la almohada en el agua del cubo. El efecto resultó muy realista, sincrónicamente perfecto y...¡en una sola *toma*! Algo muy importante en la tierra del *time is money*.

Escuchamos los efectos sonoros de Gonzalo en los filmes ya referidos y en otros, como: *Infierro en la Torre* (*Towering Inferno*, Irwin Allen y John Williams, 1974) y *Moby Dick* (1998). En México realizó su *ruidoso* trabajo para más de sesenta películas. Entre ellas, *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971); *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972); *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972); *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976); *Santitos* (Alejandro Espringall, 1998); y *De la calle* (Gerardo Tort, 2001).

El colmo de nuestro mexicano-leyenda, se dio cuando, a pesar de todos los prejuicios en contra, siempre existentes en aquel país, fue galardonado con la más alta presea del ambiente cinematográfico mundial: el Óscar. El famoso premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos; una estatuilla para las premiaciones fílmicas, diseñada en 1927 por su entonces presidente Cedric Gibbons. La esculpió George Stanley, por 500 dólares.

Esa figura, hoy compuesta por una aleación inglesa llamada *britannium*, y que antes era de bronce chapeado de oro, si se incluye la base, mide 34 centímetros de altura y pesa cuatro kilos. Por cierto que, entre otras dos o tres versiones, se cuenta que, cuando Margaret Herrick, la primera bibliotecaria de la Academia, vio la estatuilla por primera vez, exclamó: *Me recuerda a mi tío Óscar*. Y Óscar se le nombró.

Pues esa codiciada presea se le concedió a Gonzalo Gavira por la creatividad de los efectos sonoros en una de sus películas norteamericanas; la que se convirtió en la clásica de esa década, *El Exorcista* (William Friedkin, 1973).

De sus ocho nominaciones, el filme sólo consiguió ganar dos premios Óscar, uno por el guión y otro por los sonidos *incidentales*. En este último aspecto, lo que se premió principalmente fue el efecto sonoro dado al giro de la cabeza del personaje protagonista, Regan -Linda Blair-, un sonido exótico que Gonzalo hizo friccionándose los dientes frontales con las puntas de un peine, aunque él declaraba que lo hizo recorriendo el peine con los dedos y la leyenda norteamericana haya dicho que retorciendo una vieja billetera de piel, llena de tarjetas de crédito... de caducidad vencida, desde luego.

“He was credited with making the sound of the possessed girl’s head revolving on her body by twisting a leather wallet which contained credit cards...” (28)

Otro de los efectos sonoros sobresalientes de esa misma película, fue el que Gonzalo concibió para cuando se rompe el cristal de los anteojos de uno de los sacerdotes: usó un *chicharrón* de harina (una imitación farinácea de la piel de cerdo frita). ¡Era todo un artista de los efectos físicos! El primer mexicano en ganar un Óscar. Y usando sólo... ¡basura!

El carácter sereno, la actitud espontánea, natural, sin pedantería, de nuestro amigo y compañero Gonzalo Gavira, se pueden adivinar con las cosas que nos comentó en algunas de nuestras afables charlas de cuando ambos trabajábamos en Hollywood, donde, por cierto, nos confesó que aún no había visto completa la película *El Exorcista*, porque, simplemente, no le interesó el tema. (Bueno, Gonzalo no era el único caso. Linda Blair tampoco la había visto entonces. Y no por falta de interés, sino porque no la dejaron entrar en los cines donde se exhibía, debido a que esa película estaba prohibida para las personitas de su edad).

Al preguntarle a Gonzalo por la ceremonia de premiación, nos respondió: “¡Nooo, mi Chava, si el primer sorprendido fui yo cuando me llegó la invitación! Tuve que ponerme un smoking de la bodega de vestuario de los estudios, para ir a la premiación”. Y, al preguntarle por la famosa estatuilla, soltó la carcajada y respondió: “Ya no lo tengo, mi hermano. Cuando me divorcié de mi esposa, nos peleamos muy fuerte y ella se llevó todas mis cosas, ¿tú crees?... ¡hasta el Óscar!”

Pero la verdad es que, tiempo después, el mismo Gonzalo le confesó a un familiar cercano que, en uno de los tantos viajes de trabajo que hacía a los Estados Unidos, se había enamorado perdidamente de una guapa mujer, a quien, como prueba de su cariño y tal vez bajo la euforia de las copitas que tanto le gustaban, le obsequió la estatuilla del Óscar. Como vemos, nuestro buen amigo sigue siendo ¡una gran leyenda!

Y como en *la cuestión del coser y del cantar, el trabajo es empezar*, así Gonzalo, después de ser laureado con el Óscar, comenzó a recibir un alud de premios y de reconocimientos, ahora en su país; desde aquel Ariel de plata que la habían dado en 1975, hasta un Diploma de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en 1991, pasando por la Medalla Salvador Toscano, en 1988.

En 1997, se le dio el título de *La leyenda sonora*, en el libro *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, de Malú Huacuja del Toro. Asimismo, se le rindió un homenaje en el 2002, durante la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara (permíta usted que al mencionar esta ciudad nos pongamos de pie) y, en ese mismo año, la Universidad de Guadalajara publicó un libro titulado *Gonzalo Gavira: Los utensilios del ruido*, cuyo autor es el reconocido crítico de música Juan Arturo Brennan. (29)

Al final de su carrera, entre sus múltiples experiencias laborales, el genial Gonzalo también se empleó como profesor en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) durante varios años. Desgraciadamente, en el 2001, perdió el movimiento de una pierna, por causa, según nos dijo, de problemas de circulación sanguínea. Y, debido al mismo mal, falleció, a los 79 años de edad, el 9 de enero del 2005, dos meses después de la muerte de su hermano, el camarógrafo pionero de la televisión mexicana, Gustavo (el *Tigre*) Gavira. Al irse, Gonzalo ha dejado mudos sus viejos e inertes cacharros, que sólo cobraban vida y esplendor cuando ese artista gritaba con su característica y ronca voz: *¡Bueno, yaaa, cab...becillas! ¡Silencio, que voy a hacer ruido!*

Hoy, la ausencia de esos tres hermanos Gavira, Alberto, Gustavo y Gonzalo, nos motiva a otorgarles el modestísimo homenaje de un minuto de ese silencio que Gonzalo tantas veces nos pidió para trabajar. Pero el talento y la grata memoria de nuestros leales amigos Gavira seguirá, por mucho tiempo... ¡actuando, capturándonos y haciendo *ruido* en nuestros corazones! Y ahora, como nuestros amigos Gavira y todos los profesionales del mundo de la farándula sabemos, *la función debe continuar*, así que continuaremos el tema del segmento.

Como lo leímos en la primera parte de esta obra, unos cinco o seis años antes, doña Carmen Toscano había estado en los estudios cinematográficos *CLASA*, reconstruyendo el preciado material fílmico de su padre don Salvador. Enseguida, para conocer mejor y en forma breve al personal de los *CLASA* y para comprender un poco más el grado de dificultad y el esfuerzo que la señora Toscano y ese mismo personal de los estudios tuvieron que superar, nada mejor que transcribir su testimonio:

El Gerente de los Estudios Clasa, (era) Salvador Elizondo (...) Carlos Salgado y Ricardo Saiz fueron los empleados que con entusiasmo se aprestaron a la tarea. (De reconstrucción del material Toscano). La capacidad de Javier Sierra, 'Sierrita', salvó el escollo de la vejez del material y la peligrosidad de su manejo. Varios meses de pruebas continuas y de ensayos de laboratorio fueron necesarios para obtener una primera copia, después de la cual había que salvar el paso técnico de dieciséis a veinticuatro cuadros indispensable para modernizar la película, pues la aparición del sonido dentro del cine había hecho variar las necesidades de los proyectores y todo el material de Toscano pertenecía a la época del cine mudo. La tarea de laboratorio estaba a cargo de Pancho Vélez, ayudado por Carmen Salcedo. El corte ágil y apasionado se debió a Teódulo Bustos, 'Toyo'. Un estudio de la música de la época, que pasó de las lánguidas melodías porfirianas a los elocuentes corridos de la revolución, inspiró a Jorge Pérez. El ingeniero de sonido fue José de Pérez, quien tuvo a su cargo la regrabación de la película. (30) La histórica cinta fue narrada en español por el Tío Polito, Manuel Bernal. Las narraciones en inglés y en francés correspondieron ambas al actor Claudio Brook.

Carlos Salgado y René Salinas

Con este agradecimiento tan bellamente sintetizado, doña Carmen nos hereda una muestra del talento y de la capacidad de todos y de cada uno de los que participaron en esa tan difícil y costosa labor de rescate; una tarea inspirada y continuada sin desmayo, gracias al amor y a los desvelos que la misma doña Carmen empeñó en la obra, como un póstumo homenaje a su célebre progenitor.

Con su incondicionalidad y su apoyo, el gerente de los *Estudios CLASA*, don Salvador Elizondo Pani, hizo honor a su nombre al convertirse en el salvador de ese valioso material histórico. El editor Carlos Salgado, uno de los empleados mencionados que ayudaron en la tarea, llegó a ser otro de los grandes empresarios del doblaje de voz actual, ya que, después de trabajar en forma consecutiva en los *Estudios Clasa*, en *Cinsa* y en *Sonomex*, ya en el primer lustro de 1980 puso su propia compañía, *Producciones Salgado, S. A.*, inicialmente en la calle de Tennis número 131, de la colonia Country Club Churubusco.

Fue él quien, en 1986, también animó y apoyó, para que iniciara su propia empresa, a su amigo, el entonces joven René Salinas Calderón (1952?), otro trabajador técnico del doblaje, recién regresado de su empleo –en el que duró de 1982 hasta 1984- en *Roman Sound* y *Art Sound*, en la ciudad de Los Ángeles. Así surgió *Auditel* (1987), una empresa familiar, en la colonia Country Club Churubusco.



René Salinas Calderón y su empresa *Auditel*.

Carlos Salgado, luego de unos años de éxito, se mudó a una construcción propia en la calle de Cintalapa. Después, su hijo abrió otra compañía llamada *Intertrack*, en Villa Coapa, D. F. Y, finalmente, Carlos mudó su empresa a la ciudad de Cuernavaca, Morelos, en donde la registró como *Grabaciones de Morelos, S. A. de C. V.*, y fue conocida como *Doblajes París*, debido a que en esa calle situó su domicilio, París número 84, de la colonia Prados de Cuernavaca.

Con la lectura de este libro, el lector ya se habrá familiarizado con la costumbre de la gente del doblaje, de llamar a las empresas por el nombre de la calle en donde éstas se ubican (Cuauhtémoc 60, Oruga, Sur 118, América, Sevilla, etc.). Después de unos años de labores en aquella ciudad del estado de Morelos, a *Doblajes París* se le unió otra empresa que también se mudó a la ciudad de Cuernavaca, *Intertrack*.

Ahora, volviendo a la juventud del señor Salgado, a los *Estudios CLASA* y a los años cincuenta, nos apetece suponer que, el empeño que mostraron estos especialistas cinematográficos para recuperar el material fílmico del ingeniero Salvador Toscano, tal vez se debió a la armonía reinante en ese lugar. Un sitio que todos ellos sentían como un hogar, el hogar en el que la familia Candiani vivió durante veinte felices años; desde los cinco *abrilés* de un pequeño Enrique Candiani, que saldría de su *casototota* solamente para casarse, al cumplir los veinticinco años de edad.

En 1957, los *Estudios CLASA*, ya entonces administrados por el gobierno federal y ante la polémica acusación de representar una competencia presuntamente desigual para los *Estudios Churubusco*, por orden oficial, tuvieron que abandonar sus labores fílmicas. Dejaron de ser una *fábrica de sueños* para convertirse, por unos años, en el Registro Federal de Automóviles. (31) Un lugar que, para algunos dueños de autos extranjeros, fue también una *fábrica*, pero no *de sueños*, sino de... *¡pesadillas!*



El señor Enrique Candiani en su oficina de Servicio Internacional de Sonido, en 1969.

Ken Smith y la Compañía Latinoamericana de Doblaje, S. A. (CLADSA)

Se sabe que, en 1948, el ingeniero y laboratorista Francisco (Pancho) Gómez, fundó los *Laboratorios México*, de los señores Rosas Priego, en la calle de Sur 118 (hoy calle de Luis G. Inclán) número 2910, de la colonia Ixtacíhuatl. Y que contra esos laboratorios se inició una larga huelga.



En esta esquina estuvieron los laboratorios y después la empresa CLADSA.

Posteriormente, por el lado de las empresas de transferencia lingüística, el cierre de los *Estudios Cinematográficos CLASA*, en 1957, desbarató la sociedad entre los señores Candiani, por un lado, y Tony Carbajal, por el otro. Tony nunca tardaba mucho tiempo en solicitar el pago de sus acciones y retirarse. Ello obligó a los señores Enrique y Raúl Candiani a buscar otro socio y un nuevo local para las grabaciones del doblaje de voz de traducción, lo que los llevó a encontrar la casa en huelga de los *Laboratorios México*.

Desde 1954, esos laboratorios ya se habían reubicado en un edificio nuevo de la colonia Del Valle, obra mandada a construir por los señores Rosas Priego. Allí nacieron los *Nuevos Laboratorios México*, en donde por primera vez en este país y en América Latina, se procesó la película de color. Los viejos cineastas se acuerdan muy bien del laboratorista Francisco (Pancho) Gómez, debido a que con él trataban todo lo referente a su material fílmico y a él le adjudican la propiedad de los laboratorios de la calle Sur 118. Pero el señor Enrique Candiani afirma haberle comprado la casa a los señores Rosas Priego, argumentando que los espacios físicos dentro del inmueble que los laboratorios habían abandonado, correspondían con bastante precisión a los requeridos para la realización del doblaje de traducción de voces y, aunque carecieran de una sala apropiada, con acondicionamiento acústico para las grabaciones, su adquisición parecía representar una gran oportunidad.

El nuevo socio de *Cinematográfica Latinoamericana de Doblaje, S. A.* (*CLADSA*, 1958-1963), el encargado de conseguir los contratos nuevos, fue el locutor bilingüe Ken Smith (m.1991), a quien nos hemos encontrado en todo el desarrollo de estas narraciones, ya como locutor bilingüe de los noticieros cinematográficos de Nueva York, desde los años cuarenta; ya como esposo de Estrellita Díaz y padre de sus dos hijos; ya como locutor bilingüe de la radio y de la televisión en México, en los años cincuenta y sesenta. En este mismo país, lo encontramos comentando en español para Latinoamérica o, por primera vez en inglés para los Estados Unidos, el segundo Informe Presidencial de don Adolfo Ruiz Cortines, con quien Ken fue presentado personalmente. Smith también estuvo narrando la ceremonia del cambio de poder entre los presidentes Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz.

Lo mismo lo oímos en la radio o lo vimos en la televisión, dando las noticias sobre los hechos destacados de los decenios cincuenta y sesenta, como el atentado, la agonía posterior y la muerte de Robert Kennedy, en junio de 1968, igual que otros sucesos también importantes. Enseguida, lo ubicamos de narrador de varias series animadas, como la creada en 1941, producida para cine, entre 1949 y 1956, y reutilizada después por la televisión: *El Coyote y el Correcaminos* (*Wile E. Coyote and the Road Runner*, 1962-1972).

Igualmente, reconoceremos con precisión a nuestro personaje, Ken Smith, como el locutor institucional de la radiodifusora *Estereo Rey*. Aparte de que ahora lo identifiquemos como socio y gerente de la *Compañía Latinoamericana de Doblaje, S. A.*, una empresa de traducción de voz, en la que laboraba la mayoría de los elementos que antes actuaron en los *Estudios CLASA*, junto con otros profesionales que se fueron incorporando durante los cinco años de doblaje en esa dirección de la firma. Ahí, como representante del cliente más importante, la *Music Corporation of America (MCA)*, de los *Estudios Universal*, estaba el señor Mauricio Bolaños. Los operadores de audio fueron los señores Emilio de León y Bernardo Cabrera, alias la *Rana*. Los proyecciónistas eran Roger Miravete y Omar Marín. Ahí estaba nuestro gran amigo, el de la memoria de elefante, el súper activo Raúl Alberto Rodríguez, con Carlos Alberto Felguérez, Miguel Larraguibel y otros.



Raúl Alberto Rodríguez, Roger Miravete (proyecciónista), Bernardo Cabrera (operador de audio), y Jorge Arvizu, en 1962.



Salvador Nájar, Nelly Sálvar, Miguel Córcega y Antonio Monsél, en 1962.

Del personal artístico, recordamos a la primera esposa de Narciso Busquets, Caritina González (la niña de ropa clara, que vimos en las fotografías del programa radiofónico con Gonzalo Gavira). Lo mismo nos vienen a la memoria otros nombres: Ismael Larumbe, Amparo Garrido, Fernando Rivas, Emilia Carranza, Olga Rinzo, Nelly Salvar (Nelia Romero de las Cuevas), Víctor Guajardo, el mismo Narciso Busquets, Quintín Bulnes, Alberto Rubens Medel, Jorge Martínez de Hoyos (el *Mapache*), Oscar Morelli, José Luis Moreno López, y Carlos Petrel (Juan Manuel López Alcantud).

Igualmente, Alberto Pedret, Guillermo Romo, Miguel Córcega, Luis Manuel Pelayo, Antonio Monsél, Miguel Ángel Ferriz, Leopoldo Ortín Campuzano, Eduardo Castell, Carlos F. Pouliot, Antonio González, Omar Jaso, Jorge Arvizu, Víctor Fox (Héctor González), Armando Coria (Armando Espinosa de los Monteros Coria), Ignacio Caballero (hijo de don Cristián Caballero), Luis de Alba (el personaje *Solim*, de la serie de radio *Kalimán* y ahora el famoso *Pirrurris*), Rosita Loperena y Eduardo Tejedo (el dueño de la empresa actual *Ki-Audio*).



Alberto Pedret

Luis de Alba

Lalito Tejedo

Algunas de las series que ahí se doblaron fueron: *Lassie* (1954-1973), con diferentes niños actores en sus distintas temporadas y, por lo tanto, con distintas voces en español, entre ellas las de Luis de Alba y de Eduardo Tejedo; *Furia* (*Fury*, 1955-1960), con Peter Graves, doblado por Ignacio Caballero; *Alfred Hitchcock presenta...* (*Alfred Hitchcock presents...*, 1955-1962). En castellano, la voz del famoso anfitrión constipado, era la de don Miguel Ángel Ferriz.

La ciudad desnuda (*Naked City*, 1958-1963), con Paul Burke y Horace McMahon. *Intriga en Hawái* (*Hawaiian Eye*, 1959-1963), con Robert Conrad, en la voz de Miguel Córcega y con Connie Stevens, doblada por Amparo Garrido; *El Virginiano* (*The Virginian*, 1962-1971), primera serie de una hora y media de duración (sin comerciales, 75 minutos), con las voces de Carlos Petrel, como el *Virginiano* (James Drury), Salvador Nájar, como el *Trampas* (Doug McClure) y Guillermo Romo como el Juez Henry (Lee J. Cobb).

Para encontrar niños para el doblaje de voz de las series infantiles -como las señaladas *Lassie* y *Furia*-, Ken Smith organizaba fiestas infantiles a las que invitaba a todos los niños del rumbo. De una de esas fiestas surgió el niño Eduardo Tejedo como toda una revelación infantil para el doblaje de voces.

Pero mientras Ken Smith conducía con mucho acierto esta empresa de una sola sala de grabación, su socio Enrique Candiani consiguió el apoyo económico de su propio padre, el *Capi*, y pudo adquirir un local muchísimo más amplio, junto a los *Estudios América*. Allí, los Candiani equiparon seis salas de grabación.

El real o imaginario desvío posterior de las series contratadas, hacia esa otra empresa y hacia una más, llamada *Audiovicentro* (1959-1965), del doctor David Grajeda R., donde, a los Candiani y a Smith les maquilaban, enfureció a Ken, quien se vio de pronto con una sola serie para seguir doblando.

Por ello, decidió iniciar una demanda legal por daños, en contra de su socio Candiani.

Esta situación de conflicto entre dos bandos provocó que entre los actores se corriera el rumor de que los señores Candiani vetarían a los que trabajaran para Ken. Pero, en lo personal, nosotros que, haciendo caso omiso de los rumores, seguimos grabando para ambas empresas, nunca sufrimos, ni supimos, de veto alguno.

Tampoco conocimos el fallo final que tuvo la demanda de Smith. Pero es de suponerse que fue a su favor, dado que luego vimos que Ken inició una costosa edificación en la calle América 173, en la colonia Nueva Atlántida, Coyoacán; unas amplias y súper especializadas instalaciones para las labores de doblaje de traducción dramática.

Afirmamos con certeza esto último porque, cada fin de semana, varios actores y técnicos, nos reuníamos con Ken, para comer entre los materiales de los pisos y de las paredes en construcción.

Todos cooperábamos con el efectivo requerido para las bebidas y los alimentos. Los encargados de cocinar, por lo general, eran Jorge Gavira y Alberto Rubens Medel. Uno, especialista en tacos y sabrosos guisados picantes, el otro, como buen español, en carnes, embutidos y deliciosas paellas.

Después de un tiempo, esa moderna e impresionante construcción quedó terminada y vino la mudanza general a aquel inmueble creado por Ken Smith, quien invirtió en el diseño y la realización de ese magnífico edificio, concebido para el fin industrial específico; y que contaba con estacionamiento al frente y en el interior, recepción, varios cubículos para traducción, edición y otras labores técnicas, como el departamento de copiado de películas de 16mm, un piso superior para oficinas y uno inferior o sótano, muy amplio.

Contaba además con una sala de regrabación, oficinas y área de mantenimiento, cinco salas de grabación, cada una con su piso flotante y con sus muros triplicados por paredes equidistantes entre sí y con dos espacios intermedios de unos treinta centímetros de ancho, uno de los cuales estaba aislado por el simple vacío y el otro lo estaba por su relleno de material de fibra de vidrio.

En el exterior de la parte trasera de las salas de grabación, con una separación aproximada de ciento cincuenta centímetros y a lo largo de toda la parte de atrás de esas salas, se hallaba una barda como de tres metros de alto que servía de *pantalla acústica reflejante*, para evitar que los sonidos y ruidos exteriores se oyieran en el interior de las salas de grabación.

La construcción también contaba, en el primer piso, con un espacioso restaurante de enormes ventanales. Ventanales que se repetían por todo el edificio, y un amplio patio central que, entre broma y en serio, siempre deseamos convertir en alberca, piscina o pileta.

Mientras este gran edificio se termina de construir, retrocedamos unos cuatro años para conocer lo que antes mencionamos, la sociedad entre el *Capi Candiani* y su hijo Enrique, para crear *Servicio Internacional de Sonido, S. A. (SISSA)*, empezando con el hallazgo del gran local para esa nueva compañía.

Aquí se debe hacer notar la coincidencia de que, después de pasados veinte años, los dos grandes y nuevos locales que en estas páginas estamos reseñando, los de Smith y los de SISSA, los primeros de esta magnitud en el medio, serían los adquiridos por la empresa televisora que transformó por completo o, si usted lo prefiere, que *modernizó* en México, el tradicional y ya entonces mundialmente reconocido negocio de doblaje de traducción.

David Grajeda y Audiovicentro



El doctor David Grajeda (izq.), después de recibir esta medalla.



A M. le Dr. David Grageda (Grajeda). Festival Internacional de Cinema d'Amateur Asnières 1959.



VILLE D'ASNIERES SEINE.



Este es el edificio que en su quinto piso albergó los estudios de Audiovicentro.



El ingeniero Eduardo Strempler y su joven asistente de grabación, en Audiovicentro.
(1961)

Audiovicentro (1959-1965), fue una compañía que se dedicó durante un tiempo a grabar unas cuantas series de doblaje de traducción para otras empresas, entre ellas la del señor Ken Smith cuando éste requería de una segunda sala de grabación. *Audiovicentro* se localizaba en el 5º piso del edificio ubicado en la avenida Cuauhtémoc, número 226, ahí estuvimos grabando, entre otras series, una que dirigía Narciso Busquets.

En ella actuábamos Nelly Sálvar, Rosita Loperena, Salvador Nájar, Guillermo Romano, Luis Rizo y Jorge Arvizu, como personajes centrales. El dueño y gerente de *Audiovicentro* era el doctor David Grajeda (m. 2005), un profesional que nunca ejerció la medicina porque se consideraba a sí mismo más que médico, un cineasta. Sus primeros pasos filmicos los dio a los nueve años de edad, con una cámara de 8mm que le prestó un pretendiente de su hermana mayor.

Entre 1950 y 1952 realizó su *ópera prima* en 16mm: un mediometraje que le valió el reconocimiento tanto en México como en los Estados Unidos y Francia. Se trataba de su famoso y ya clásico documental titulado *El nuevo médico*, que trata sobre las experiencias de un joven pasante de medicina en plena sierra veracruzana.

En 1967, con sus alumnos de la *Universidad Iberoamericana* filmó el cortometraje *Una mujer, dos destinos*, un filme pionero de la planificación familiar que en los siguientes cuatro años recorrió muchos países pobres del mundo con un tiraje de más de dos mil copias en 16mm. Pero su filmografía no se detuvo ahí.

Enseguida realizó otra cinta experimental, titulada *Ensaya a una barba*, filmada en secuencias fragmentadas a fines de la década de los años cincuenta. En esa cinta se observan las más diversas reacciones de las personas que, para esa época, ven con cierta curiosidad a hombres jóvenes que se han dejado crecer una barba.

Su producción continuó con el filme *Electricidad, un socio para su granja*, documental de motivación para que un pueblo escondido en la cuenca lechera del estado de Sonora se convenciera de las ventajas que aporta la electrificación de sus casas y de sus granjas.

Entre 1963 y 1964, se grabó en sus estudios una campaña para la Compañía de Luz y Fuerza. El personaje central de esa campaña era el dibujo animado de un muñeco con forma de rayo, que se llamaba *Kilowatito*; un simpático rayito que hablaba y que cantaba con la voz del autor de estas narraciones.

Ya por los años setenta, le encomendaron al doctor Grajeda la planeación y realización de un documental que abordara el tema de la contaminación de las aguas en los ríos, arroyos y mares de nuestro país.

Así surgió *Un elemento en lucha*, cinta que enmarca una trama argumental de una joven pareja de estudiosos en este campo para desarrollar su tesis. En este corto de siete minutos, se observa a una niña de escasos ocho años de edad, que sale sonriente y optimista con su muñeca para recorrer las calles de la gran ciudad. Después de algunos minutos, decepcionada por la contaminación del medio ambiente, su sonrisa natural se convierte en un grito y una lágrima.

Para concluir esta semblanza de la filmografía de ese doctor de carrera y gran cineasta de corazón, recordaremos otro de sus cortometrajes, de título, *Comercio: tradición mexicana*, y nueve minutos de duración; un corto muy bien planeado por personalidades expertas en comercialización, que se realizó sin escatimar recurso alguno.

Fue filmado en México, Estados Unidos y varios países más. Durante algunos meses del año 2005, el generoso y entusiasta doctor Grajeda, nos ofreció la sala de juntas de su oficina para las reuniones que este autor realizaba con los queridos amigos camarógrafos, editores, actores y demás personal cinematográfico de la *vieja guardia*, con los que se había trabajado desde los años cincuenta. Todos ellos personas cuyas edades entonces se situaban entre los setenta y los noventa y seis años.

En un principio, la idea era entrevistar a cada uno de ellos por separado para enriquecer el contenido de este libro. Pero la cuestión resultó muy diferente. Era tanta la alegría y la euforia del encuentro y de los recuerdos gratos, que nos fue imposible establecer un orden de cualquier tipo.

Finalmente, buscando dar una solución “salomónica” al asunto, decidimos colocar dos cámaras en ángulos distintos y unos pequeños micrófonos instalados en el adorno del centro de la gran mesa y, después, dejar que hablaran y que discutieran sobre cualquiera de los mil y un temas que se les iban ocurriendo.

Fue una gratísima experiencia, gracias a la cual ahora contamos con las imágenes vivas y *discutidoras* de esos entrañables amigos de siempre y, contamos con algo más: la risa fresca, otra vez juvenil, junto con alguna que otra travesura, del estimado dueño de aquella oficina y de aquella risa contagiosa, una persona discreta que no mostraba ni comentaba con los demás su verdadero estado de salud, pero que padecía en silencio la gravedad de su enfermedad.

Debido a sus conocimientos de medicina, él sabía que no tenía ninguna esperanza, que le quedaban pocas semanas de vida. La fatal confidencia que nos hizo, sobre lo que luego se cumplió con infame puntualidad, venía acompañada del texto que acabamos de transcribir arriba, con la selección de algo de su filmografía. Unas imágenes que él deseaba dejarnos a todos como herencia, al donarla a la filmoteca de su *Alma MÁter* –que es también la nuestra-: la *Universidad Nacional Autónoma de México*.



El doctor David Grajeda examinando un material fílmico.

El *Capi Candiani* y Servicio Internacional de Sonido, S. A. (SISSA).



Durante una celebración en Servicio Internacional de Sonido (Oruga), cerca del año 1970. De izquierda a derecha: De pie, Hécto Vallejo (proyecciónista), Salvador Carrasco, Alberto Gavira, Arturo Fernández, Ismael Larumbe, don Gustavo Candiani con una de sus nietas en los brazos, Queta Lavat y Juan José Hurtado. En cuclillas: Armando Coria, Enrique Couto y el jalisciense Luis Bayardo.

Howard E. Randall (1931-2001) era un ingeniero norteamericano, un personaje dedicado al sonido cinematográfico. Alguien que comercialmente había comenzado con unos laboratorios en las calles de López y Victoria, en la ciudad de México. Posteriormente, en ese mismo lugar, ideó la forma de *pintar* con material magnético el sobrante desperdiciado de película de 35mm -que en ese tiempo era sumamente abundante-, con la idea de grabar sonido en esa misma cinta sin uso y a un precio muy reducido. Incluso tuvo problemas con la Secretaría de Hacienda, por no haber dado de alta esa parte de su empresa. Por todos sus descalabros, el señor Enrique Candiani se refiere a ese ingeniero como un personaje incomprendido y saboteado por los productores de cine, los que, ya por costumbre, siempre juran estar sin dinero, y por eso, se sentían muy ofendidos con la política económica de Randall, quien acostumbraba decir: *mientras no me pagues, no te doy el sonido de tu película*.

En 1957, Randall supo de la próxima venta de los *Estudios Cuauhtémoc*, que estaban en la Calzada de Tlalpan, en la actual colonia Ex Hacienda de Coapa.

Los *Cuauhtémoc* eran unos estudios modestos donde sólo se filmaron ocho películas con ese nombre. Pero ahora, unos productores, encabezados por Gregorio Wallerstein y Víctor Parra, iban a adquirirlos del General Juan G. Valdés y de Henri H. Lube, para rebautizarlos como *Estudios América*.



1. Así lucían, llenos de actividad, los Estudios América en su mejor época. 2. El “Pichi”.

Inmediatamente, Randall puso una empresa de sonido en un terreno unido lateralmente a esos Estudios, en la calle de Oruga número tres, un edificio de 3,457m² de construcción.

Pero cuando terminó de instalar el servicio para procesar el sonido de las películas que se elaborarían en los *América*, los resentidos productores, conjurados en la venganza contra la inflexibilidad que Randall tenía para cobrar, no utilizaron los servicios de ese estupendo lugar, anexo a sus propios estudios cinematográficos.

En 1959, reconociendo su fracaso, Howard Randall convenció a su buen amigo el *Capi* Candiani, de que se asociara con su hijo Enrique, para que le compraran el lugar, las máquinas y el económico sistema de grabación que él había inventado.

Se comprometió a enseñarles su uso, lo mismo que el lugar donde se conseguían los materiales para ese sistema, que fue el que se usó por muchos años en la amplia y muy productiva negociación de los señores Candiani.

Se trataba del nacimiento de una importante empresa que, con el tiempo, llegaría a ser la enorme y popular compañía de doblaje de voz, llamada *Servicio Internacional de Sonido, S. A.* (*SISSA*, 1959-1983), más familiarmente conocida como *Oruga*, por ser el nombre de la calle en donde se ubicaba.

Su entrada, era la única puerta en toda esa larga calle y contaba con el único número que ahí había, el 3. El resto de las ventanas de esa estrecha calle, era solamente escenografía exterior del pueblo-escenario (*back-lot*) de los *Estudios América*.



Exterior del pueblo de los Estudios América, en la calle Oruga, hacia el Oriente.



1. Al fondo, el antiguo Canal de Miramontes. 2. Sección Poniente de la larga calle Oruga

En esos días, y durante muchos años, fue la empresa más grande de doblaje de traducción. Tal como sucedió con la *XEW* y con *Rivatón 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. Debemos insistir en que, el señor Enrique Candiani, al mismo tiempo que con su padre, también estaba asociado con el señor Ken Smith, en otra empresa de la misma especialidad, en la calle de Sur 118 número 2910, (hoy calle de Luis G. Inclán).

Para Servicio Internacional de Sonido, trabajamos casi todos los realizadores del doblaje de traducción de voz en México. Pero destacan en esta compañía los nombres de empleados, técnicos y ejecutivos como *Joe Giaccardi* y don Gonzalo Candiani Couttolenc, como el ingeniero Óscar Nava, el ingeniero Fernando Barrera, el ingeniero Ángel Fuentes, Mario Jáuregui, John Andoni Herrera, Raúl Li-ho, Carlos Santamaría, Gabriel Castro, Arturo Zapata, Javier Moreno y su hermano menor.

Asimismo, Pepe Godínez, Raymundo Alcaide, Luis Candiani, Fernando Martínez, Miguel Mariscal, Guillermo Barrera, José Francisco Martín el *Güero*, don Zenobio, Luis Adler, Roberto Medina, Luis Serrano, Francisco Reséndez, Enrique Zambrano, Francisco Colmenero. Y de traductores, como Fernando C. Álvarez, Roberto Jara, Silvia Rey y su hijo Jorge Loera, Enrique Rodarte, María Santander, Héctor de la Rosa y el húngaro-argentino Roberto Schlosser (m. 2009).



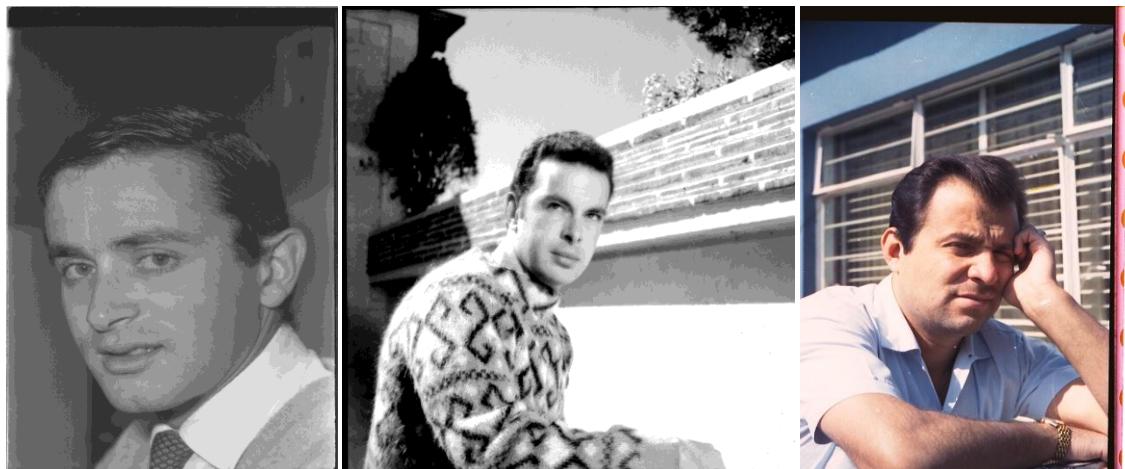
1



2



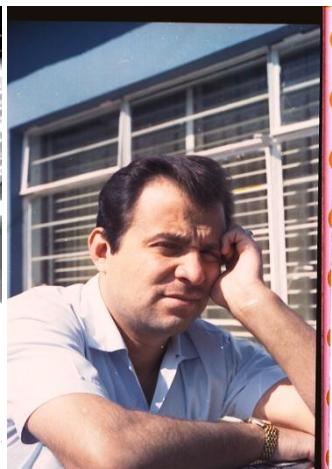
3



4



5



6

1-Carmen Donadío y Silvia Rey. 2-Ángel Fuentes. 3-Rita Rey. 4-Roberto Schlosser.
5-Rafael del Río. 6-Bruno Rey.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México



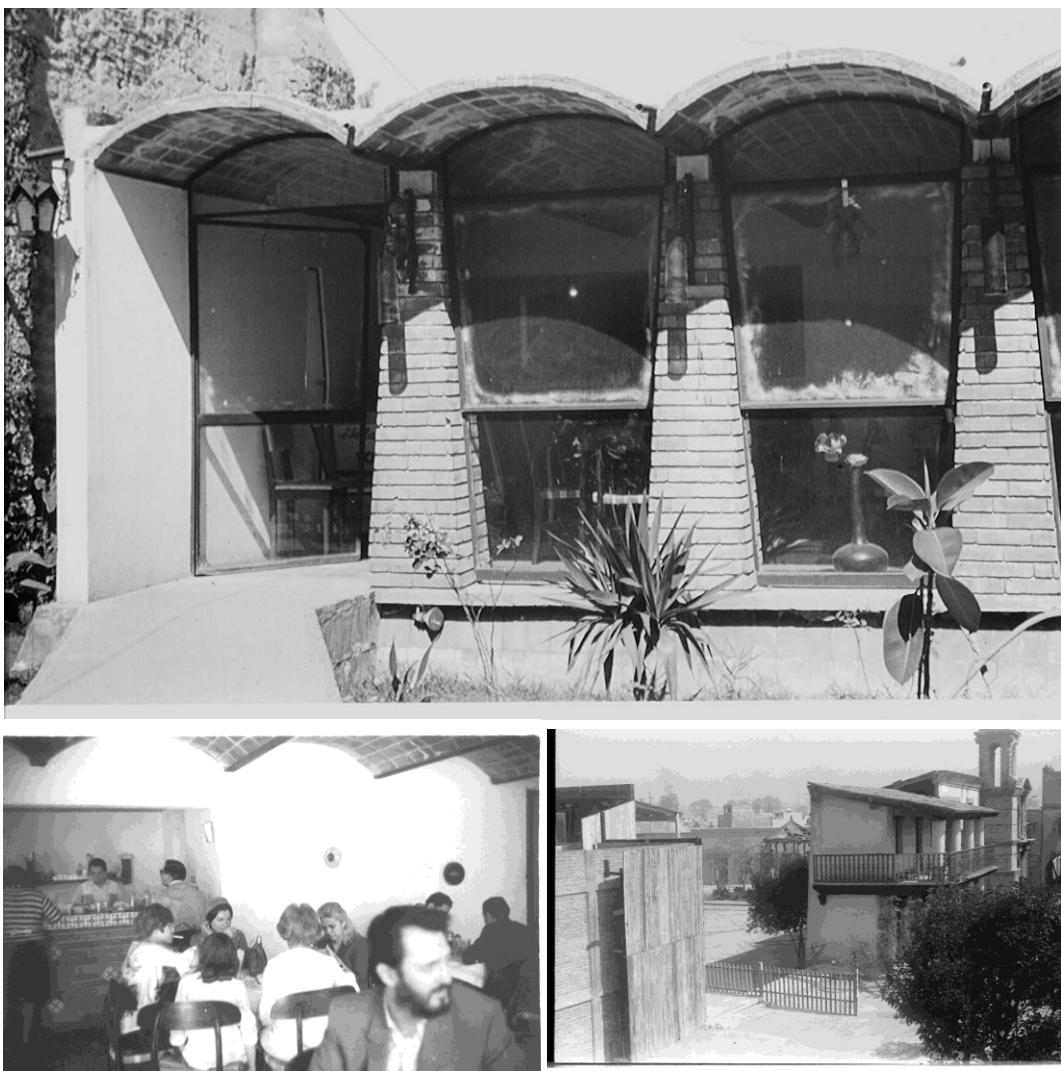
Velia Vega, Zoila Quiñones y Emilia Carranza, Enrique Zambrano y Gmo. Romo.



Gabriel Castro, Óscar Nava, Humberto Valdepeña, Arturo Zapata, Roberto Jara y Moisés Palacios.



La terraza de los actores y el pasillo de las salas nuevas de SISSA (Oruga), en 1974.



Exterior e interior del restaurante y vista del vecino pueblo-escenario de los América.



Patricia Martínez con Agustín López Zavala y con don Pedro de Aguillón



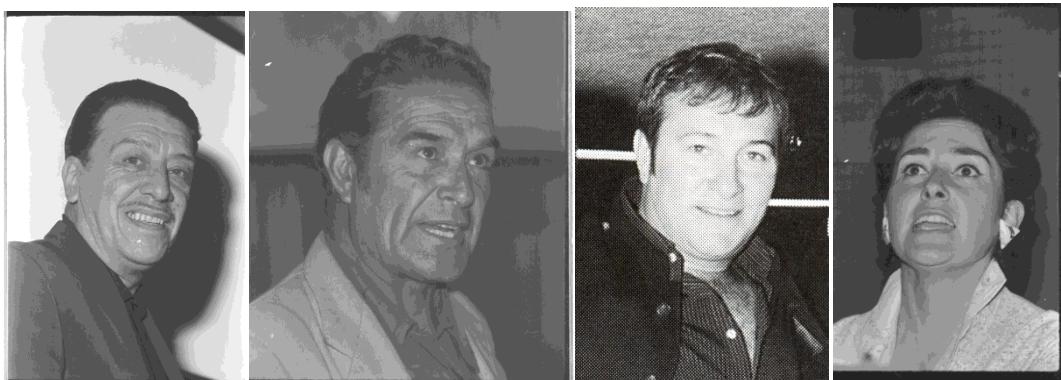
Durante una grabación de doblaje de voz: Francisco Reséndez, Maynardo Zavala, Agustín López Zavala, Rosa María Moreno, Federico Romano y Rosanelda Aguirre.



En la sala de descanso para los actores: Juan José Hurtado, Rosa María Moreno, Polo Ortín Campuzano, Silvia Garcél y Velia Vigar. Atrás: Antonio González y un joven técnico.

Dentro del grupo de actores, mencionaremos a Narciso Busquets, Alberto Gavira, Eduardo Arozamena, José Luis Moreno López, Julio Lucena, Beatriz Aguirre, Enrique Zambrano, Magdalena Ruvalcaba, Salvador Carrasco, Leopoldo Benítez, Luis Bayardo, Pedro de Aguillón García, Guillermo Portillo Acosta, Miguel Córcega, Alberto Pedret, Blanca Sánchez, Carmen Donadío, Nelly Salvar, Rosita Loperena, Angelita Villanueva, Tere Groubois, los hermanos Rosario, Dolores y Antonio Muñoz Ledo, Humberto Valdepeña, Aldo Ponti, Carlos Agosti, Enrique Couto, Omar Jaso, Marcos Ortiz, José Carlos Ruiz, Antonio González, Eladio González, Guillermo Romano, Guillermo Romo.

Fernando Rivas, Edith Byrd, Ismael Larumbe, Amparo Garrido, Carmelita González, Luis Manuel Pelayo, Tena y Gonzalo Curiel, Óscar Morelli, Juan Felipe Preciado, Aarón Hernán, Bruno Rey, Sergio Barrios, Antonio Miguel, Enrique del Castillo, Zoila Quiñones, Luis de Alba, Juan Antonio Edwards, Paco y Pepe Fernández, Jesús Brock Tamez, León Barroso, Agustín Sauret, Luis Puente y Carlos Rotzinger.



Enrique Couto, Arturo Fernández, Arturo Peniche, Beatriz Aguirre.
Abajo: Luis Manuel Pelayo, Álvaro Carcaño, Olguita Donadío y Paquito Fernández.



Igualmente recordamos a Socorro de la Campa, Tito Reséndiz, Rafael del Río, Graciela Orozco, Humberto Osuna, Agustín López Zavala, Jorge Victoria, Óscar Servín, José Chorenó, Ángel Casarín, Nancy McKenzie, Dulcina Carballo, Ema Sanvicente, Álvaro Carcaño, Emilia Carranza, Jorge Mateos, Pedro Damián, Armando Coria, Enrique Gilabert, José Aguilera, Esteban Siller y Jorge Martínez de Hoyos.

Ya luego vendrían en otras generaciones muy brillantes: Pedrito de Aguilón Lozano, Isabel y Patricia Martínez, Liza y Gaby Wiler, Roberto Alexánder, Blas García, Araceli de León, Alberto Inzúa, Carlos Magaña, Paco Mauri, Ernesto Casillas, Alfredo Lara, Óscar Bonfiglio, Carlos Segundo, Alfonso Obregón Inclán, Ramón Menéndez, Héctor Lee, Jesús Barrero, Ernesto Lezama, Isaín Dávila, Alejandro Byrd, Armando Ríos, Yamil Atala, Olga Donadío, Jorge Santos, Roberto Carrillo, Moisés Palacios, Eduardo Borja, Jesse Conde, Alejandro, Erick y Ariadna Rivas, Jesús Colín... Y con ellos, el campeón de la persistencia y de la memoria: el señor contador René Janhekt.... ¡Hubo tantos otros! Como, por ejemplo, Carlos Ancira Negrete, quien perdió su trabajo en el doblaje cuando se supo que se estaba presentando desnudo en el escenario, en una obra dirigida por Alejandro Jodorowski, llamada *Así hablaba Zarathustra* (1970).



Carlos Ancira y Alberto Gavira en SISSA (Oruga), en 1968.

Entre las primeras series que se doblaron en *SISSA-CLADSA*, que sumaron muchísimas, y debido al éxito arrollador de la política comercial de competencia, adoptada por los señores Candiani, se encuentran, incluso, algunas series que antes estuvieron en otras empresas o en otros países.

El primer caso se ejemplifica con *La isla de Guilligan* (*Guilligan's Island*, 1964-1967), con Bob Denver hablando español en la voz de Polo Ortín. Una serie iniciada en Rivatón de América; *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock presents*, 1962-1965), doblado por Miguel Ángel Ferriz. *El Virginiano* (*The Virginian*, 1962-1971), con Carlos Petrel y Salvador Nájar, estas dos series fueron comenzadas en la *CLADSA* de Ken Smith, en la calle Sur 118. *El Llanero Solitario* (*The Lone Ranger*, 1954-1957), serie iniciada en Rivatón de América, con las voces de Guillermo Portillo Acosta y Antonio González.

El segundo caso se demuestra con *La ley del revólver* (*Gunsmoke*, 1955-1975) doblada primero en Puerto Rico y luego en México, donde Guillermo Romano y Jorge Arvizu actuaron los personajes de *Matt Dillon* y *Chester*. Igual sucedió con *Ironside* (1967-1975), en la que Raymond Burke fue interpretado por Guillermo Romano y que, en cuanto a países, estaba en el mismo caso que la serie anterior, que antes había sido doblada en Puerto Rico, en *Film and Dubbing* (*Telemundo*), del líder de los medios masivos en esa *Isla del Encanto*, el español don Ángel Ramos (1909-1960).

Pero en *Oruga* también se doblaron muchas otras series, como *El agente de C.I.P.O.L.* (*The Man from U.N.C.L.E.*, 1964-1968) con Julio Lucena hablando por Robert Vaughn y Carlos Becerril por David McCallum; *Expresso a Petticoat* (*Petticoat Junction*, 1963-1970) con Malú Couto, Rosita Loperena y Rocío Garcél. *Los Beverly ricos* (*The Beverly Hillbillies*, 1962-1971), con Alberto Gavira (Buddy Ebsen), Silvia Rey (Irene Ryan) e Ismael Larumbe (Max Baer); *Dr. Kilder* (1961-1966), con Richard Chamberlain doblado por Jorge Lapuente, y Raymond Massey hablando español gracias a Carlos Agosti; *El hombre de acero* (*Ironman 28*, 1963-1965), que fue la primera caricatura japonesa que se exhibió en la TV de nuestro país, sonorizada con la voz de Salvador Nájar.

La Marina de McHale (*McHale's Navy*, 1962-1966), *Los Thunderbirds* (*Rescate Internacional*, 1965-1966, primera serie con marionetas); *Dimensión desconocida* (*Twilight zone*, 1959-1964) y *Galería nocturna* (*Night Gallery*, 1970-1973), en ambas series, Rod Serling fue doblado por José Manuel Rosano; *El F.B.I. en acción* (1965-1974), en la que Efrem Zimbalist Jr. contó con la voz estupenda de Alberto Pedret; *Espías con espuelas* (*The wild wild west*, 1965-1969), en la que Robert Conrad fue doblado por Salvador Nájar y en la que Ross Martin usó la voz de Ismael Larumbe; *La Ciudad desnuda* (*Naked City*, 1958-1963); *El Teniente* (*The Lieutenant*, 1963-1964), con Salvador Nájar hablando por Gary Lockwood; *Espías en conflicto* (*I Spy*, 1965-1968) con Robert Culp y Bill Cosby, en las voces de Alberto Pedret y Julio Lucena, respectivamente; *Baretta* (1975-1978), con Roberto Alexánder doblando a Robert Blake; *Columbo*, (1971-1978) con Ramón Menéndez y la imagen de Peter Falk.

El Santo (*The Saint*, 1962-1969) con Carlos Rotzinger doblando a Roger Moore; *Barnaby Jones* (1973-1980), con Alberto Gavira y la imagen de Buddy Ebsen, *El show de Jerry Lewis* (1967-1969), doblado por Salvador Nájar; *Kung Fu* (1972-1975), con la voz de Gabriel Pingarrón en la imagen de David Carradine; el colombiano Enrique Pontón le daba voz al detective Frank Cannon (*Cannon*, 1971-1976) actuado por William Conrad... Todas estas series y más, aparte de las películas de largometraje dobladas por Dolores del Río, Mario Moreno *Cantinflas*, Flavio (*Cantinflas Show*, 1984-1987), José Elías Moreno, Miguel Ángel Ferriz, Magda Donato, y otros actores, doblando voces en aquellas seis salas de grabación que trabajaban ¡a todo vapor!



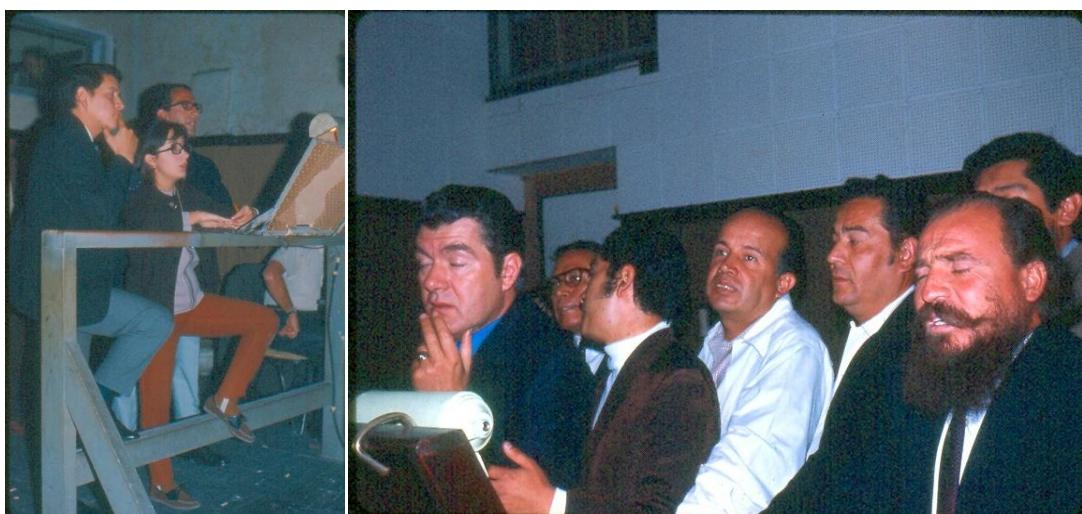
Fdo. Rivas, Víctor Uruchúa, Gmo. Romo--R. Schlosser, G. Romano y F. Álvarez.



Jorge Lapuente y Luis Bayardo --- Agustín Sauret, Eduardo Arozamena y Fco. Reséndez.



L. Benítez, Gloria Chávez, Q. Bulnes, Tena Curiel, C.Rotzinger, E. Zambrano. En la siguiente: J. L. Moreno López, Gmo. Romano, E. Arozamena y Fco. Colmenero.



Carlos Becerril, María Antonieta De las Nieves (*La Chilindrina*) y Eduardo Arozamena. En la siguiente: I. Larumbe, A. González, J. Vega, H. Valdepeña, A. Sauret y E. Siller.
¡No, no son carros del tren metropolitano! ¡Son grabaciones de doblaje de voz!



Alfonso Obregón Inclán, Héctor Lee y Jesús Barrero, admirán a sus antecesores de profesión.



El *Chino* Lee está viendo la fotografía de Alberto Pedret, Quintín Bulnes, Edith Byrd, Jorge Martínez de Hoyos y Carlos Ancira.



Pedro de Aguillón Lozano, Liza Wiler, Blas García y Sergio Barrios.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México



María Antonieta de las Nieves, Tere Groubois (Grubuá) y Lupita Noel.



Blanquita Olivero y su hija Camelia Reyes Olivero (Delegadas de los actores).



Eduardo Arozamena, Marcos Ortiz y Jorge Mateos.



Óscar Servín y Bruno Rey en teatro. En la siguiente: Pedro Damián



Juan Felipe Preciado, Federico Romano, Leopoldo Benítez y Jorge Loera.



Esteban Siller, Carlos Petrel y Roberto Alexánder.



Humberto Osuna, Carlos Segundo, Isaín Dávila y René Janhekt.



Araceli de León, Magdalena Ruvalcaba, Humberto Valdepeña y Enrique Couto.
(Abajo) Armando Coria (hijo), con otros compañeros actores.

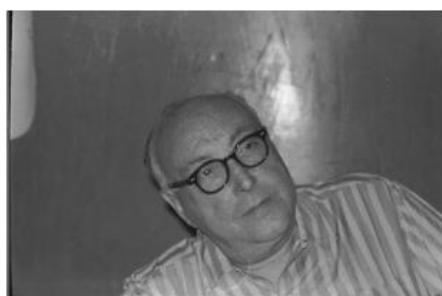


He aquí la muestra de dos salas de estar para los actores y de cómo han cambiado en 40 años. Arriba están las de SISSA (Oruga), en 1968, y abajo, la de SDI Media, en 2008.

En otras cuestiones, durante los años sesenta y setenta, el dominio y autonomía que tenían los actores y los técnicos sobre sus labores, era tan amplio y cierto, como el dominio que sobre las empresas ejercía el Secretario General de la Sección 49 del STIC. La prueba de ambas afirmaciones, la tenemos con el caso del señor Fernando Meca, alguien a quien ya hemos mencionado en los segmentos sobre *Rivatón de América*. El señor Meca, era un cineasta español, casado con la actriz, también española, Pilar Sen. Cuando ya era un señor muy grande de edad, llegó a SISSA-CLADSA, recomendado por el referido y poderoso líder sindical de la Sección 49 del STIC.

El muy respetable señor Meca, había sido asistente de director en los noticiarios y no sabía mucho sobre doblaje, tampoco le entusiasmaba pero, aun así, pidió el puesto de director de voces, se lo dieron, y de ese empleo vivió durante los últimos años de su vida. Lo atípico del caso es que no hacía nada para cumplir con sus funciones y los actores teníamos que procurar mantenerlo sin hacer ruido durante la grabación de cada *loop* y hacerle una discreta señal de aprobación para que oprimiera el botón con el que se reproducía la última *toma* grabada. Lo mismo que reiterarle la ligera inclinación de cabeza, para que él dijera en voz alta: *¡Okey, el que sigueee!* Esta secuencia se repitió *loop* tras *loop* y película tras película, durante años, porque resultaba muy raro que el querido señor Meca mirara hacia la pantalla o se interesara por las acciones de la trama. Por costumbre se mostraba distraído, con la mente ocupada en otras cosas. Pero desde el momento en que amablemente se le indicaba que se iba a grabar el *loop* o que ya se estaba grabando, nuestro bondadoso *director* se quedaba muy quieto y centraba su mirada en las reacciones faciales de sus actores-guía. ¡Ahh, pero laboralmente, eso sí, él era muy estricto y castigaba a los actores o técnicos que llegaran tarde!

Bueno, notemos que en sus circunstancias hubo bastantes eximentes, porque él era un estimado y respetable señor, ya mayor. Y estaba cansado, apático. Su caso no amerita ni la menor crítica. Si lo mencionamos aquí es porque resulta una muestra clara y verdadera para señalar la increíble facilidad con la que, en el doblaje de voces, se puede disfrazar la apatía o la incapacidad de ciertas personas. Así se podrá comprender con más claridad, que hoy, dadas las condiciones modernas de producción, sean más comunes esos directores, cuya única maña, gracia o virtud, es contar con un reparto de actores capaces y con un hábil técnico de sonido. Esta situación es mucho más factible y se da con mayor frecuencia que los nacimientos de buenos directores artísticos en la especialidad, los que pronto podrían ser los mismos técnicos de sonido ejerciendo una doble labor profesional, que más bien sería triple, dado que en la actualidad, esa tarea ya incluye la función del editor de sonido.



El muy respetable y querido señor don Fernando Meca, director de doblaje, en SISSA.



Una de las salas de grabación en Servicio Internacional de Sonido (1965).



Los señores Francisco Colmenero y José Giaccardi, en la oficina de este último, en 1965.



Los laboratorios de copiado de imagen en Servicio Internacional de Sonido.



Parte del personal de los laboratorios de SISSA.



Revisión y embobinado de las copias realizadas.



Material con el que se hacían las *colas* o fragmentos que complementaban cada *loop*.



Otro aspecto del laborioso proceso de doblaje y copiado en SISSA.



El señor Josafat Acevedo en una cabina de proyección de la misma empresa (SISSA). Él está a punto de encender el proyector de 16mm, después de haber cambiado el *loop*. En la pared del fondo se ve un gancho con otros *loops*. La fotografía muestra la parte trasera del proyector. El reflejo que se ve en el cristal de la cabina, es el producido por el disparo de luz (*flash*) de la cámara fotográfica (1968).



Este era el pesado tractor que pasaba varias veces al día, todos los días, y que a su paso, su variada carga dejaba nuestros vehículos con rayas el la pintura, sin antenas, sin espejos retrovisores o sin faros buscadores.

Ahora, no hay que olvidar a Ken Smith, quien, como se sabe, en ese tiempo se separó de los señores Candiani y se quedó establecido en los estudios de la calle Sur 118, doblando por su cuenta con el escaso material con el que contaba. Lo que motivó la demanda legal que interpuso en contra del señor Enrique Candiani, antes de iniciar la magnífica construcción de la que ya se leyó algo y cuya narración se continuará enseguida.

Ken Smith en la calle América 173.



En el lado derecho de esta fotografía, se puede ver el largo frente del inmueble para doblaje de voz, que el señor Ken Smith mandó construir en la calle América número 173, en Coyoacán. Esta fotografía fue tomada en el año 1967.



Aspecto de la nueva construcción en el año 2008.



Otro ángulo del condominio horizontal de la calle América 173, en el año 2008.

Ya vimos que esta nueva empresa (1963-1972) contaba con una edificación extraordinaria, construida con todo lo que se requería para el proceso del doblaje y donde sólo la instalación del aire acondicionado presentó algunos problemas sonoros que se solucionaron con prontitud y eficiencia. Este lugar pertenecía a nuestro amigo Ken Smith, quien además era el gerente. El personal inicial fue básicamente el mismo que en la compañía anterior de la calle Sur 118: los técnicos Bernardo Cabrera (la *Rana*), Emilio de León, Roger Miravete, Omar Marín, Miguel Larraguibel, Raúl Alberto Rodríguez, Jorge Gavira, y otros.

Eduardo Martínez de Hoyos y su hermano -ambos hermanos, a su vez, del actor Jorge Martínez de Hoyos, el *Mapache*-, lo mismo que Narciso Busquets y Salvador Nájar, figuramos entre los muchos traductores para esa empresa de Ken Smith. También actuamos como directores, Narciso Busquets, Víctor Guajardo, Polo Ortín y el autor al que usted está leyendo; mientras que la ANDA, estuvo representada por los Delegados Hortensia Saldívar y Arturo Torres Martín del Campo.

Entre las series importantes que se doblaron allí, recordamos la de *Los vengadores* (*The Avengers*, 1961-1969), con Guillermo Portillo Acosta como John Steed (Patrick McNeе) y Dulcina Carballo como Emma Peel (Diana Rigg); *Dusty's trail*, 1973-1974, re-titulada en 1976 y 1977 como *The wackiest wagon train in the west*, y traducida al español como *El azote del Oeste*, con Salvador Nájar y la imagen de Bob Denver (1935-2005). La voz de Víctor Guajardo animaba la imagen de Forrest Tucker (Wagonmaster Callahan). Y la serie de *Los tres chiflados* (*The New Three Stooges*, 1965-1966), con Juan José Hurtado (Moe), Polo Ortín (Larry), Julián de Meriche (Shemp), y los gritos y gruñidos de Roberto Cardín (Curly). El anunciador y narrador era el mismo Ken Smith.

En las caricaturas dobladas en esa empresa y en ese tiempo, se dio un caso especial y temporal cuando el director –cuyo padre del mismo nombre bautizó a la ANDA, en 1934- Polo Ortín, llevó a su esposa Olga Rinzo y a sus compañeros del teatro de comedia a doblar voces. Fue cuando el futuro director del cine de humor ligero, catalogado como *de ficheras*, Víctor Manuel el *Güero Castro*, sonorizó con su voz al Pato Lucas; Pancho Müller se convirtió en la voz del Cascarrabias Sam Barbitas; Julián de Meriche, actor y coreógrafo, dobló la voz de Shemp, uno de los antes mencionados *Tres Chiflados*. Otro actor magnífico, Carlos Riquelme, fue la voz del *Inspector Clouseau* y José Luis Moreno López la de su asistente *Totó*, en la caricatura de *La pantera Rosa*, (*The Pink Panther*, 1969). Nuestra paisana Olga Rinzo y Rosanelda Aguirre (*La mujer policía -Police Woman*, 1974-1978), sonorizaron y doblaron los personajes femeninos de esas y de otras series.



Polo Ortín, Olga Rinzo, Lalo *El Mimo*, Víctor Manuel Castro, José Luis Moreno López y Francisco Müller.



Aquí vemos a Polo Ortín y a Pancho Müller actuando en una comedia ligera.



Panchito Müller, un actor y un comediante de los mejores.



Dulcina Carballo (voz de Emma Peel)



Don Carlos Riquelme, un actor que dominaba los géneros dramáticos.

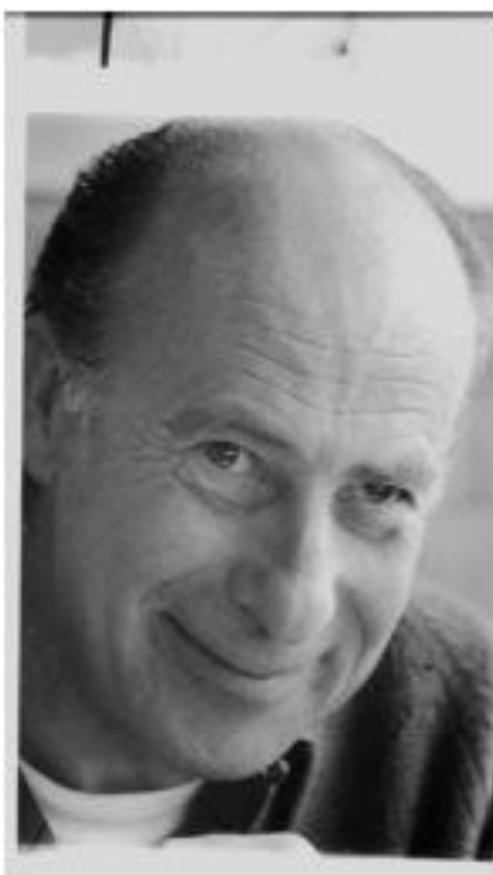
Juan José Hurtado, un guitarrista extraordinario que perteneció al trío de los Hermanos Martínez Gil, sonorizaba con su voz al cerdito *Porky* (*The Porky Pig Show*, 1964) (*¡Eso es to...eso es to...eso es todo, amigos!*), a la *Hormiga atómica* (*The Atom Ant Show*, 1965) y al *Pulpo Manotas* (*Squiddly Diddly*, 1967) (*Ay, mamá pulpa!*), con Quintín Bulnes como el señor Alférez Pérez. Humberto Valdepeña daba voz a *Elmer Gruñón*; Alberto Rubens Medel era el papá oso y Magdalena Ruvalcaba la mamá osa, de una familia de caricaturas con un enorme bebé oso.

Mister Magoo (1964-1965), tenía la voz de Alberto Gavira y el *Oso Hormiguero* era sonorizado por Pedro de Aguillón García, mientras que Edith Byrd, era la voz de *Piolín* (*¡Me pareció ver un lindo gatito!*) y el gato *Silvestre* tenía la voz caracterizada de Omar Jaso. Las actrices Guadalupe Noel, María Eugenia Guzmán de Alba y Susana Alexander, junto con el actor Federico Romano, así como el actor y director Víctor Guajardo, también tuvieron actuaciones muy importantes en esta empresa.

Ahora, para dar una idea un poco más clara de algunos aspectos íntimos de este medio, permita usted que durante unos cuantos párrafos nos tomemos la libertad de escribir el texto desde el punto de vista lírico de nuestras experiencias personales en esta empresa.

Una práctica común en los doblajes de voz de aquellos días, era que algunos directores tuvieran como favoritos a ciertos actores con buen criterio y con una acertada crítica sobre su propio trabajo y el de los demás. Sólo en ellos depositaban los directores su confianza, tomándolos como a unos directores *suplentes*, durante sus ausencias que podían ser momentáneas (cuando iban a los sanitarios, a las oficinas o a contestar el teléfono), muy largas (cuando tenían un ensayo de teatro, un llamado de cine o cuando salían a grabar algún *spot* comercial) o absolutas (cuando, por alguna contingencia, enfermedad u olvido, no podían llegar a trabajar ese día).

Así fue como algunos actores jóvenes nos iniciamos en las labores de la dirección artística de las voces, desde mucho tiempo antes de contar con el nombramiento, digamos *oficial*, de directores de doblaje. Un cargo que forzosamente tenía que ser ratificado por el líder de la sección 49 del STIC.



Alberto Rubens Medel (Papá Oso)



Magdalena Ruvalcaba (Mamá Osa)



Alberto Gavira (Míster Magoo)



Pedro de Aguillón (Oso Hormiguero)



Juan José Hurtado



Edith Byrd (Piolín) Omar Jaso (Silvestre)





María Eugenia Guzmán de Alba, gran actriz y cantante.



Quintín Bulnes, el señor *Alférez Pérez*, y Rosanelda Aguirre



Polito Ortín y Humberto Valdepeña, cobrando en las cajas de la ANDA.



Narciso Busquets y Bernardo Cabrera (llamado amistosamente, *La Rana*).



El señor Víctor Guajardo, una de las voces extraordinarias del doblaje.

Dentro de este sistema de confianza absoluta, un actor muy solicitado para ello, incluso por los directores más exigentes, como Edmundo Santos, Dagoberto de Cervantes, Narciso Busquets o Fernando C. Álvarez, lo fue desde adolescente, el autor de este texto. Cabe señalar que no era nada fácil contar con la aceptación y la colaboración de algunos actores maduros que se negaban a recibir las indicaciones, debido a que se trataba de viejos profesionales que no veían con buenos ojos a los jóvenes directores novatos.

Por fortuna para el que esto escribe, él ya contaba con una gran experiencia y habilidad en el asunto de la sincronización y de la actuación. Sabía pedirle al actor los tonos necesarios para cada diálogo, le ayudaba con ajustes al texto, con razonamientos concisos, con palabras motivadoras y de acuerdo al temperamento de cada actor, aparte de que creaba una atmósfera relajada y amena. Su actitud segura, su amistoso respeto hacia el operador de sonido y hacia el proyecciónista, lo mismo que su gran complicidad con los actores, se manifestaban claramente a través de las palabras, bromas y frases simples que él acostumbraba usar.

Por ejemplo, para restarle solemnidad al acto tenso de la grabación, al finalizar la *toma* buena, en vez de decir *okey*, decía *hot-cakes*. O, en alguna secuencia de mucho diálogo con algunas partes habladas fuera de cámara, invocaba el recurso de, *¡San F.C. nos proteja!*, refiriéndose al gran alivio de la tensión del sincronismo, que causan las partes de diálogo que se emiten *fuera de cuadro*, o sea F.C. Cuando un actor novato mostraba temor, al tener, por primera vez, muchos *loops*, Nájar lo calmaba preguntándole: “-¿Puedes doblar sin problemas un solo *loop*? –Sí. –Bueno, entonces tranquilízate. Porque te los voy a poner de uno en uno. El único *loop* que debe existir para ti, será el que estés doblando en ese momento”.

Lo mismo justificaba algunos trucos válidos de sincronización que aún acostumbran los actores veteranos. Les decía: “-Está bien porque, quien no truquea, no *doblea*”, refiriéndose a que el actor que no usa mañas y trucos al actuar y al sincronizar, no cuenta con la efectividad requerida para trabajar con rapidez en el doblaje de voces. En alguna grabación, una actriz se molestó mucho por haberse equivocado varias veces al intentar decir una frase que incluía la palabra *doncellez*.

Para relajarla, Nájar le dijo, con docta seriedad, que la comprendía, ya que no es fácil pronunciar palabras de origen inglés. -*¿Cómo?*?, preguntó ella desconcertada. Y él concluyó: -Sí, porque, originalmente, *doncellez*, viene de la frase inglesa: *don't say yes*. Aunque la actriz tardó un poco en descifrar la broma, su explosiva carcajada contagió a los demás e hizo desaparecer la anterior tensión generalizada.

En otras ocasiones, para calmar la frustración del compañero que, a pesar de insistir e insistir, no podía realizar bien un *loop* determinado, Nájar, parafraseando la derrota de Napoleón Bonaparte en Waterloo, le soltaba la frase: “-Descuida, porque a todo buen doblista, le llega su *Water-loop*”. Decía éstas y otras cosas, igual de simplonas, pero con ellas se aliviaba bastante la presión y el nerviosismo propios de esta labor tan especializada y difícil, con mayor razón cuando se tiene que hacer rápido y bien.

Fue por eso que, después de dirigir varias películas en ausencia y en nombre de Narciso Busquets, el gerente y dueño de la empresa, Ken Smith, solicitó a Salvador Nájar como director de base ante la Sección 49 del STIC, y lo consiguió a pesar de la añaeva oposición que en esa Sección existió durante varios años contra el actor. Aseguraban que era un castigo dictaminado por un ejecutivo del sindicato, por alguna vez que Nájar había llegado tarde a su llamado en *Servicio Internacional de Sonido*.

Por otra parte, Salvador no era el único bromista de la empresa. Narciso Busquets, a pesar de la gran seriedad y respeto que su presencia imponía a la mayor parte de la gente, y en especial a los actores, también gustaba de hacer bromas entre sus amigos. Por ejemplo, habilitábamos como “jueces” a ciertos compañeros y competíamos sincronizando nuestros diálogos sin ver la imagen, de espaldas a la pantalla. El primer competidor que fallara, pagaba la comida de todos los demás, incluyendo a los que habían actuado como “jueces”.

Otras veces, en este grupo se le daba vida a falsas llamadas telefónicas, muy importantes para el colega que estaba sufriendo el engaño, o se fabulaba que una supuesta grúa de tránsito se estaba llevando el auto de alguno de los presentes, o se ratificaba la pérdida de un *llamado* -una cita de trabajo-, por la inventada *cancelación* anterior del mismo actor que, muy apenado ante Narciso y ante sus muy serios *testigos*, negaba desesperado haber sido él quien realizó tal llamada.

Y dado que en esa época la combinación de trabajos en las diferentes especialidades de la actuación era muy intensa (radio, cine, teatro, televisión, cabaret, publicidad, doblaje), resultaba bastante común que los actores, cuando no estábamos frente al atril, sino sentados o recostados sobre los sillones de las salas de grabación en penumbras, nos quedáramos profundamente dormidos. Cuando así sucedía con algún actor de confianza que comenzaba a roncar y sólo si no se hallaba presente gente extraña, Narciso y nosotros, confabulados con él, orquestábamos una *Cacería de la zorra*.

En ésta, los bromistas nos poníamos de acuerdo en silencio, rodeábamos al compañero dormido y, a una señal, cada uno de los participantes hacía un sonido diferente, aunque todos estridentes y al unísono. Los *personajes sonoros* que actuaban en esta pesada broma eran: el clarín, el cuerno de caza, los perros de caza, los caballos, los cazadores, los lacayos gritando, etc. La broma terminaba casi siempre con el tremendo sobresalto del durmiente que despertaba de golpe, con un grito sofocado y los ojos muy abiertos, totalmente desconcertado y, algunas veces, en el suelo. Por eso todos nos cuidábamos mucho de no roncar y nos despertábamos sobresaltados si había mucho silencio.

Es un orgullo enorme el saber que, debido a la similitud de nuestro origen profesional como actores infantiles, entre Narciso Busquets y este autor existió desde un principio, en la XEW de los años cincuenta, un fuerte lazo de simpatía -a pesar de que nunca pudimos hablarnos de tú-. Con el tiempo y con la convivencia laboral tan estrecha, esa simpatía se transformó, finalmente, en toda una vida de respeto y de admiración mutuos, incluso cuando trabajamos en obras de teatro. Porque fueron muchos los años en que actuamos juntos en varias especialidades.

En lo personal, pienso que sólo por nuestra juventud y sentido de responsabilidad, nos fue posible seguirle el paso profesional a ese *Titán* del doblaje de voz, a ese gran personaje de apellido Busquets, toda una leyenda. En esta misma empresa de Ken Smith, Narciso y este escritor estuvimos rompiendo las mejores marcas sobre la cantidad de horas de trabajo continuado, ya que ambos dirigíamos y actuábamos durante el día, en las salas de grabación, las películas y capítulos cuyos libretos traducíamos o adaptábamos en nuestros cubículos, durante la noche.

Con excepción de los domingos y los días festivos, en los que realizábamos las traducciones o las adaptaciones, cada quien en su casa, hubo meses enteros en los que no salimos de la empresa más que una hora al día, para ir a comer. Otras veces, ni eso. Y, si prácticamente pudimos *vivir* ahí, fue gracias a que, aparte de nuestros cubículos, el edificio contaba con baños completos, regaderas y agua caliente. También teníamos amplios casilleros con cerradura, en los que guardábamos juegos completos de ropa limpia y zapatos.

Ya han pasado más de cincuenta años y aún no se borra de nuestra mente aquella pesada secuencia rutinaria durante la nocturna soledad y el sepulcral silencio del lugar: colocar el *loop* o fragmento de película en el aparato proyector de cine, poner en marcha ese proyector –cuyo motor hacía muchísimo ruido–, escuchar el diálogo en inglés, cotejándolo con el libreto original en el mismo idioma. Luego, había que adaptar a labios sobre la imagen de la pantalla, el manuscrito de nuestra traducción, previamente realizada. Desde luego, con el apoyo de diccionarios propios. Entre ellos los de ambos idiomas y el de sinónimos.

Enseguida, había que apagar la marcha del proyector, reviviendo con ello el profundo silencio nocturno de aquel gran edificio vacío. Escribir a máquina el nuevo texto, ahora en castellano, escuchando el golpeteo de la impresión de cada una de las letras como si fueran un disparo de cañón tras otro, rebotando como un eco sobre las paredes más alejadas del solitario cubículo y de sus alrededores.

Después de todo lo anterior, había que cambiar el *loop* y recomenzar una y otra vez aquella secuencia que, de cuando en cuando, era interrumpida por la preparación y por algunos sorbos a la taza de aquel café exprés de sabor tan incitante y fuerte, que nos mantenía despiertos, aunque con los nervios muy alterados. Ya se podrá imaginar usted, como lector, lo impactante que resultaba que, luego de apagar el ruidoso motor del proyector de cine, se escuchara muy cerca de uno, una voz cavernosa y susurrante con la imagen viva del tétrico velador del edificio, diciéndonos: “Señor Nájar, le llama su esposa por teléfono”.

Como a Narciso le ocurría exactamente lo mismo y con el mismo individuo, acordamos solicitarle a aquel serio y silencioso velador que no entrara al cubículo de cualquiera de nosotros dos cuando estuviera funcionando el proyector o que, al menos, hiciera mucho ruido antes de ingresar en él. El callado y tolerante velador simplemente se sonrió y, de ahí en adelante, esperaba el silencio del proyector y alzaba la voz antes de llegar con alguno de nosotros dos.

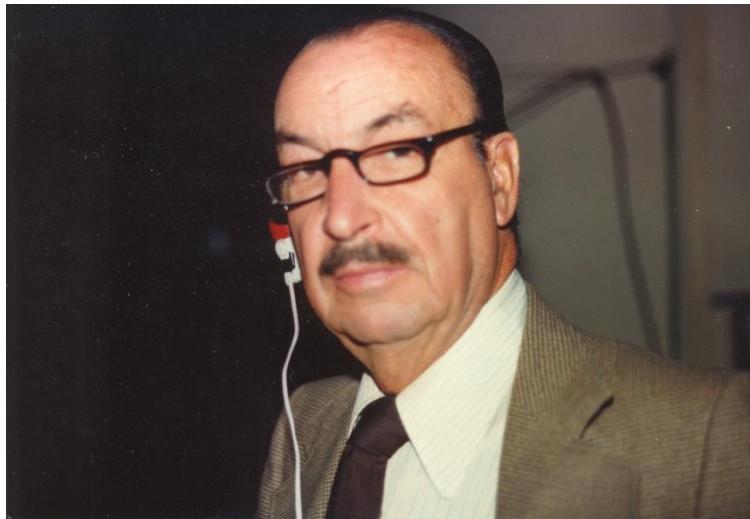
Por otro lado, se comprende que, con este ritmo de trabajo continuado, no era nada raro que también dormitáramos en las salas de grabación durante el día o que no saliéramos a comer, para dormir esa hora y luego ordenar al restaurante de la empresa algún alimento, que sería ingerido rápidamente durante la grabación.

Ahora que, en honor a la verdad, debemos reconocer que, en ese tiempo, nuestros esfuerzos no eran tan excepcionales, ya que la entrega total a las tareas laborales extenuantes, era lo que el gran volumen de producción y el medio exigían a los entonces aún escasos integrantes especializados en el oficio. El postergar los compromisos familiares y las necesidades sociales o propias, era una práctica cotidiana. Pero esos esfuerzos y sacrificios rendían beneficios reales, de gran trascendencia.

Para 1971, la situación en aquella empresa había cambiado bastante. Y, después de nueve años de éxitos y de administración poco afortunada, en ese edificio tan espacioso y apropiado, el señor Ken Smith, presionado por su deuda con el banco, vendió esa inmejorable construcción en el año siguiente y siguió trabajando como locutor hasta 1991, cuando falleció por enfisema pulmonar y otras complicaciones.

A continuación, en el siguiente par de segmentos, se recordará a dos abogados importantes y a otra gran empresa. Con su lectura se podrá comprobar que no siempre resulta desagradable o negativa la famosa sentencia de: *¡Entre abogados te veas!*

Carlos David Ortigosa



El licenciado Ortigosa, en 1981.

Don Carlos D. Ortigosa nació el 9 de diciembre de 1915, en la ciudad de México. Debido al estado de revuelta social que existía en esos tiempos en el país, el pequeño Carlitos no pudo ser bautizado ni registrado porque los juzgados estaban cerrados. Fue hasta que tenía veinte años que sus hermanos lo llevaron a registrar ante un registro civil, para que tuviera un documento legalmente válido. A pesar de haber nacido en el seno de una familia carente de recursos económicos, el joven Carlos pudo asistir a la Escuela Nacional Preparatoria y, mediante una recomendación de su tutor para el entonces menor de cuarenta años y ya Rector décimo noveno de la Universidad, licenciado Manuel Gómez Morín (1897-1972), Ortigosa ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Cuando cursaba el cuarto año de la carrera de Leyes, año 1938-1939, inició su labor artística. El famoso *Bachiller* Álvaro Gálvez y Fuentes (1918-1975), en aquel tiempo locutor de Radio Universidad, dejaba su puesto por haber sido contratado para laborar en la XEW, *La voz de la América Latina desde México*. Para cubrir el puesto que el *Bachiller* dejaba vacante, el Oficial Mayor de la Universidad, Doctor José Torres Torija (1885-1952), convocó a un concurso que fue ganado por nuestro personaje. Así, Ortigosa comenzó como locutor de esa estación de radio.

En una ocasión en que se estaba transmitiendo la obra *Salomé*, dirigida por Tomás Perrín, faltó un actor y Carlos, por primera vez en su vida, se *lanzó al ruedo* de la actuación. Después de eso ingresó en el cuadro de actores de radionovelas para la XEW comenzando, en 1940, con el exitoso radiodrama *Anita de Montemar -Ave sin nido-*, donde, por cierto, a las radioescuchas que informaran de ese programa, se les premiaba con dos prendas íntimas femeninas para cada una de ellas: un sostén (portabusto, brassiere) y una pantaleta (bragas, calzón).

Después de terminar su carrera de leyes, en 1939, Ortigosa comenzó a ejercerla como encargado de los asuntos migratorios en la oficina de su hermano político o cuñado, el licenciado Antonio S. Valenzuela, un conocido abogado *amparista* de mucha categoría, conocido familiarmente como el *Gordo* Valenzuela, quien, según el propio licenciado Ortigosa, declaró ante un periodista novato que él sólo había llorado dos veces en toda su vida: una cuando murió su madre y la otra cuando vio desnudo al *flaco* (delgado) Ortigosa.

Al poco tiempo de iniciadas estas labores, a fines de 1940, nuestro estimado Carlos inició también su carrera de periodismo, en el periódico *El Universal*, cuando su amigo Cordelio Benítez (o Miguel Alduret) lo nombró redactor de la página de Deportes. Seis meses después, al morir Sergio *Guardameta*, el encargado de esa sección, se le concedió a Ortigosa la jefatura de esa plana deportiva. En 1943, ante aquella relativa tranquilidad económica que le comenzaban a brindar sus tres variados trabajos de actor novel, periodista y abogado, el joven Ortigosa decidió contraer matrimonio con su prometida.

A finales del año 1944, don Carlos, muy recientemente convertido en papá de su primogénito Carlitos, fue seleccionado para doblar al español la voz del actor norteamericano Gregory Peck, para la Metro Goldwyn Mayer, y aceptó separarse temporalmente de su esposa e hijo para viajar a Nueva York. En la escuela donde la *MGM* inscribió a todos los actores para que estudiaran inglés, Ortigosa sólo permaneció unos meses. Pero fue en la ciudad de Nueva York donde ese joven licenciado aprendió a escribir argumentos e, igualmente, aprendió la forma de narrar los *avances* (*trailers*) de películas próximas a estrenarse.

El contrato, originalmente, era de cuatro años pero, entre otras cosas, tenía una cláusula que especificaba que su duración podría modificarse en cualquier momento, si las condiciones del mercado variaban. Fue por ello que, en 1947 se canceló ese compromiso de doblaje, ante la amenaza de su prohibición en algunos países de América Latina y con la idea de continuar con esa labor en la ciudad de México. De allí el regreso a nuestro país de todos los actores, porque, en definitiva, ese mismo trabajo sería realizado en México. La productora RKO, como lo habían hecho antes algunas otras productoras cinematográficas importantes de los Estados Unidos, a partir de 1945, ya contaba con sus propios estudios cinematográficos en la capital azteca, los *Estudios Churubusco*. Ahí, en un extremo del restaurante, se inició en 1947 la construcción de dos salas de grabación, exclusivamente para doblajes de voz.

El gerente de esos estudios, Richard Kelsey Tompkins, le ofreció a Ortigosa el trabajo de abogado de esos estudios, con un sueldo de 500 pesos a la semana. Su principal labor era cobrarle a los productores morosos que, por lo general, evitaban por todos los medios a su alcance el pago de sus deudas. La otra tarea de nuestro personaje consistía en la traducción de los contratos redactados en inglés con las productoras estadounidenses. Estas labores las desarrolló el licenciado Ortigosa durante los años de 1948 y 1949.

Los productores, con tal de no pagar inmediatamente sus deudas con los Churubusco, acostumbraban ofrecerle al joven licenciado las narraciones y alguna que otra participación actoral pequeña en sus películas, para congraciarse con él y así postergar por más tiempo el pago. Su otro ingreso era por narrar los avances (*trailers*) de las películas.

Sus actuaciones fílmicas son tan breves que el mismo licenciado nos contaba que, hasta sus nietos, cuando las veían por la televisión, solían gritar: “¡Miren, en la película está mi Yayo! (sus nietos le llamaban Yayo). ¡Pronto, vengan a verlo, porque si no... desaparece!” No hay duda de que nuestro caballero personaje siempre tuvo la educada gracia del comediante fino y profesional que, por respeto a los demás, opta por hacer bromas sobre sí mismo.

El licenciado también narró y actuó en algunas películas de Walt Disney, como *La Cenicienta*, que fue la primera de este género, doblada en 1950. Como vimos, se insiste en que por esos años, México y Argentina ya habían comenzado a estudiar la prohibición del doblaje de películas de largometraje en sus respectivos territorios y solamente lo permitirían para las producciones dirigidas a los niños.

Hablando de niños, el entonces casi bebé, de tres añitos, nuestro amigo Arturo D. Ortigosa, hijo de don Carlos, cuando estaba sonorizando con su voz al personaje Miguelito, en la película *Peter Pan*, tuvo que repetir muchas veces uno de los diálogos porque no podía decir -¡Ay, una luciérnaga!, sino que decía -Ay, una luciér-gana.

Luego de muchos intentos por hacer que el niño lo dijera bien, intervino el ingeniero de sonido para comentar que sonaba infantil y gracioso que dijera luciérnaga. Hicieron otros intentos, aceptando que era mejor que el niño descompusiera la palabra original y, aún no sabemos cómo trabaja la mente infantil, pero el caso es que Arturito... ¡dijo perfectamente clara la palabra *luciérnaga!* Fue necesario utilizar una de las *tomas* o grabaciones anteriores porque el pequeñín ya nunca más pudo decir *luciér-gana*.

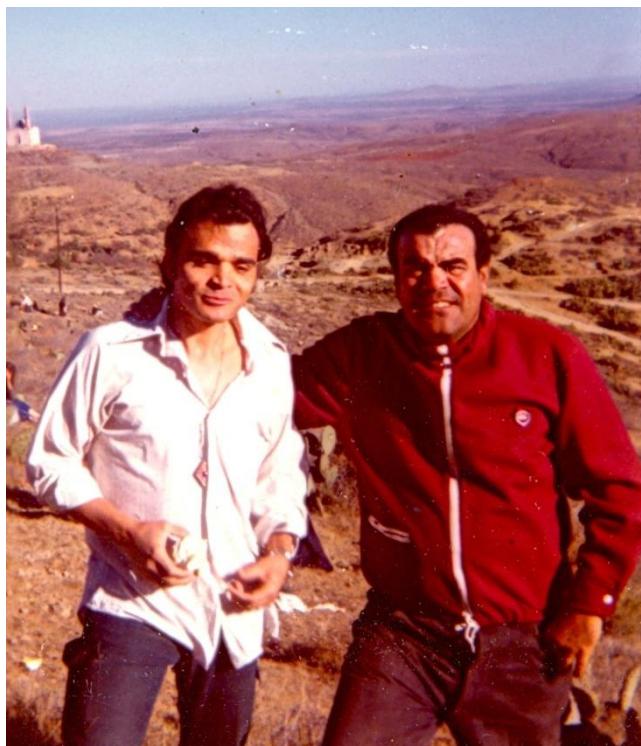
Vaya con esta referencia un reconocimiento de parte del autor al dedicado e intachable comportamiento de los hijos y demás familiares de nuestro licenciado, y muy en especial al cariño que mostró el ahora adulto y tan respetable profesional, Arturo D. Ortigosa, para con su siempre admirado padre. Somos conmovidos testigos de esa amorosa fidelidad familiar sin límite. Un bello sentimiento que persiste aún después de que ese caballero siempre erguido, ese sonriente, lúcido, tolerante y bondadoso líder empresarial de noventa y dos años recién cumplidos entonces, concluida la Navidad del año 2007, decidiera continuar su evolución junto a su llorada esposa, al abandonar serenamente esta vida, rodeado de sus amados familiares. Sus cenizas reposan ahora junto a las de su esposa en la cripta 157-C de la Iglesia de San Agustín, en Polanco.

Y, si no fuera porque aún no se ha apagado el apasionado fuego de nuestros ideales juveniles y de nuestra inmadurez emocional, nos habríamos arrepentido dolorosamente de las limitaciones que a nuestra convivencia fraternal con el licenciado -más nunca al respeto, admiración y al cariño mutuos-, obligó la especial circunstancia de aquellos años, que comenzaron en 1968, en los que por primera vez nos sentamos en lados opuestos de la mesa de las discusiones laborales. En ella, por lo menos dos secretarios generales, Jaime Fernández y David Reynoso, nunca aceptaron iniciar las negociaciones sin antes expresar el profundo afecto y el agradecimiento eterno que les merecía el bondadoso empresario don Carlos David Ortigosa, por su ayuda. Ya que sin ella -dijo uno de estos líderes sindicales-, profesionalmente, nunca hubiera llegado a ser lo que fue. Y tenía razón.

Podemos afirmar con la más completa certeza los hechos de los que hablaba ese famoso personaje, ya que, a finales de la década de los años cincuenta, el licenciado Ortigosa había ido a Aguascalientes invitado por el torero Fermín Espinoza, *Armillita*. Allí conoció al actor a quien nos estamos refiriendo, David Reynoso (1926-1994), lo vio torear y lo oyó cantar acompañado por un guitarrista (David no tocaba instrumentos musicales ni sabía montar a caballo).

Al calor de la fiesta y de las copas, Ortigosa le ofreció su total apoyo en el ambiente artístico, en el caso de que algún día decidiera viajar a la ciudad de México. Eso fue un 4 de abril. En el mes de septiembre siguiente, don Carlos recibió un telegrama en el que David le anunciaba su llegada a México. Unos meses después, el recién llegado de Aguascalientes y el que esto escribe, fuimos recomendados, ambos, por don Carlos y aceptados para actuar en una película.

No estamos seguros del año ni del título, pero sí de que fue la primera de David Reynoso y de que, al parecer, era una de Antonio Aguilar. Por desgracia individual para el unificador de estas letras, el argumento de la cinta resultaba muy largo y tuvieron que eliminar las secuencias del personaje infantil que nos tocaba representar. Pero de ahí despegó la exitosa carrera del querido *compadre* Reynoso, nacido en Aguascalientes, el 29 de enero de 1926, y fallecido en la capital, el 9 de junio de 1994, después de haber filmado más de 160 películas.



El autor y el querido *compadre* David Reynoso, en Zacatecas, durante la filmación de la película *Presagio* (1974).

Por nuestra parte, a pesar de todos los obstáculos del destino, nos honramos en confirmar que, aparte de nuestro origen común en la XEW, y además de acompañar al licenciado Ortigosa en su *peregrinar* por los diversos estudios cinematográficos, en sus primeras direcciones de doblaje y reposición de diálogos, por los años cincuenta, hubo otros trabajos importantes, que nos unen al entrañable abogado, ya que también tuvimos esa labor legislativa conjunta, tan especial, que fue la creación ya mencionada del intraducible primer contrato colectivo de doblaje de voz, nacido en 1968.

Un documento laboral incomprensible sin la *clave secreta* que significa el saber que las primeras partes de algunas cláusulas importantes de ese documento, contienen los apasionados y juveniles logros de otros actores y de este escritor. Y la segunda parte de esas mismas normas laborales parecen estar post-redactadas con toda la astucia y gran capacidad de algún talentoso abogado.

Sobra decir que en ese laberíntico y contradictorio mamotreto, en que convertimos el texto aceptado de nuestro contrato laboral, las segundas partes añadidas en algunas normativas importantes, anulan las primeras partes que las anteceden en el texto, haciendo impracticables sus logros. Es algo igualmente increíble que, a pesar de tantos años que transcurrieron posteriormente, la vieja y defectuosa redacción de aquel documento tantas veces revisado, siguió siendo exactamente la misma, letra por letra, con tan sólo unos escasos y tímidos agregados posteriores que únicamente lograron aumentar la dificultad de su exégesis.

Así ha sobrevivido ese increíble documento que, a últimas fechas, parece que por fin se dispuso a abandonar su ya tan larga y poco fructífera lucha, cansado de que nunca, nadie lo haya comprendido y de que pocos, muy pocos, lo hayan interpretado a su arbitrio, con aquella autosuficiencia del médico-brujo que impresiona y deja ayunos a los incrédulos con su fingida seguridad de estar verdaderamente comunicado con los poderosos espíritus de la omnisciencia.

Ese engendro de contrato colectivo, a pesar de todos sus defectos, es una obra que fusionó nuestros esfuerzos con los del bondadoso, tolerante y hábil oponente, con el que nos reencontramos al final del camino para que, mutuamente, nos refrendáramos con fratnales abrazos, mutuas confesiones y amenas charlas, el gran afecto, la admiración y el respeto de toda una vida.

Ahora, volvamos al inicio de los años cincuenta, cuando cobraron auge los *noticieros*, como se les llamaba entonces, o *noticiarios* como es más correcto llamarlos en la actualidad. Aunque como título, se deba respetar la palabra original: *noticiero*. Uno de ellos, titulado *Cine-Mundial*, era distribuido por la XEW, producido por Fabián Arnaud y, en él, Pepe Alameda escribía los textos y comentaba la sección de toros.

Cine-Mundial era narrado, precisamente, por el licenciado Ortigosa, y actuado por *Cuco Pelucho* (Juan José Vidal), Pomponio y Kíkaro, *Mr. Lee* (Irving Lee), Humberto Cahuiich, Pancho Córdova, Salvador Nájar y otros, en la parte cómica.

En este mismo libro ya hemos podido leer lo relativo a los noticiarios, lo mismo que sobre la empresa de cortometrajes que los post producía, *Rivatón de América*, la que sería pionera en México al doblar los primeros telefilmes de la firma *ZIV Internacional*, traídos a este país en 1953, por el ex piloto militar norteamericano Monty Kleiban, quien entró en sociedad con el ingeniero y también ex piloto militar, pero español, Adolfo de la Riva.

De esos famosos telefilmes o primeras series dobladas en *Rivatón de América*, para *ZIV Internacional*, recordaremos que había una serie titulada *Boston Blackie (1951-1953)*, con Kent Taylor como estelar, doblado al español con la voz del licenciado Ortigosa. Cada episodio se iniciaba con el narrador diciendo: *¡Boston Blackie, enemigo de los que lo hacen su enemigo y amigo de los que no tienen amigos!* Nuestra parodia entre viejos colegas modificaba estas líneas, en broma, diciéndolas como una verdad de Perogrullo: *¡Boston Blackie, amigo de sus amigos y enemigo de los que no son sus amigos!* Boston Blackie... ¡todo un tipo!

El marco con dos fotografías unidas, que mostraba la de don Carlos, junto a la de Kent Taylor, fue uno de los cuadros que adornaron la antes referida pequeña galería fotográfica de *Rivatón de América*. La empresa del ingeniero De la Riva, que fue un gran punto de convergencia para los elementos importantes del mundo del doblaje de voz en México.

Ahora, vayamos al año 1957, cuando el abogado norteamericano Robert W. Lerner fue convencido por Tony Carbajal para que iniciaran una empresa de doblaje de voz, recomendándole a su amigo, el licenciado Ortigosa, como la persona más idónea para conducir ese negocio.

Fue así como, en 1958, se inició la empresa *Cinematográfica Interamericana, Sociedad Anónima (Cinsa)*. Una de las firmas más importantes en la historia del doblaje de voz en México, que, durante 25 años, disfrutó de gran reconocimiento y prosperidad. El 9 de octubre de 1981, el socio principal, el abogado Robert W. Lerner, falleció de cáncer.

Dos años después, en 1983, el empresario Enrique Candiani, con el razonamiento de que, si se negaban, *Televisa* no transmitiría por sus canales televisivos los doblajes de voz realizados por ellos, convenció al licenciado Ortigosa para que *Cinsa* fuera vendida a los ejecutivos de esa empresa televisiva, de la misma forma en que el mismo señor Candiani, según le prometió, les vendería la suya: *Servicio Internacional de Sonido*.

En el contrato de compraventa se establecía muy claramente que durante cinco años al menos, a partir de esa fecha, ninguno de los dos empresarios podría tener actividades relacionadas con el doblaje de voz, un acuerdo que sólo el licenciado Ortigosa cumplió.

Así fue como *Cinsa* se convirtió en *Telespeciales*. El licenciado Carlos David Ortigosa nunca dejó de lamentar el haberse dejado convencer de la necesidad de realizar esa venta. No obstante, le quedaron 24 años más de vida, con suficiente tiempo libre para comprobar y disfrutar, como lo hizo, del cariño y de las atenciones de sus buenos amigos y, sobre todo, de su amada y fiel familia.

Para corroborar este hecho, permítanos recordar dos de los últimos y emotivos eventos en los que estuvimos presentes al lado del entrañable licenciado. Comenzaremos por el segundo de ellos. La cita era para uno más de los homenajes a don Carlos por sus noventa años de edad. Estaba programada una cena familiar y la posterior exhibición de un documental biográfico realizado por sus nietos e hijos, especialmente por su hijo Arturo, quien fue el motivador principal de éste y de otros eventos similares en honor a su padre. La fecha y lugar de la ceremonia fue el sábado 22 de abril del año 2006, a las 8 de la noche, en el Club Industrial del Hotel Marriott, en la capital.

El licenciado lamentó mucho no poder invitar a la mayoría de sus amigos y colaboradores de tantos años, todos importantes para él, como, por poner un ejemplo, Ignacio López Tarso, quien durante un año entero actuó en *Cinsa*, doblando una de las voces de la serie *Dragnet* (1951-1967, con Jack Webb, Barton Yarborough y Barney Phillips). Se extrañaba igualmente a tantos otros personajes que merecían estar junto al querido licenciado Ortigosa y cuya lista nosotros le habíamos elaborado previamente. Pero los invitados fueron seleccionados por quienes organizaron la cena; una reunión, clara y preferentemente, familiar.

Como conclusión sobre ese festejo para don Carlos, se podría afirmar que fue una conmovedora muestra de amor filial hacia él, de parte de sus hijos y de sus nietos, en el marco de una agradable, concurrida, familiar y muy selectiva cena, con la presencia de escasos elementos del ambiente artístico de *Cinsa*.

Ellos fueron: Evangelina Elizondo, Yolanda Mérida (acompañada por su hija y por otro de nuestros grandes amigos, el ingeniero Ángel Fuentes), Irma Lozano, Rocío y Silvia Garcel, Gloria Rocha, Roberto Espriú, Salvador Nájar, Sergio de Bustamante, Polo Ortín, Jorge Arvizu, Eduardo Liñán, Carlos Becerril, Eduardo Tejedo, José Lavat, Jorge Lapuente, Jorge Roig, Braulio Zertuche y, si acaso, dos o tres personajes más. Pepe Lavat exhibe por la Internet unas magníficas fotografías de esta celebración. La dirección es la siguiente: <http://homepage.mac.com/jlavat/PhotoAlbum72.html>

La deliciosa cena fue amenizada con música en vivo, interpretando las canciones preferidas del feliz festejado. Porque, obviamente, la música y la poesía no podían dejar de conmover a un espíritu romántico como el de nuestro sensible personaje.

Muchos vimos reflejarse todo su juvenil pasado en el intenso brillo de sus evocadores y vivaces ojos, al escuchar su canción favorita, *Flor de Azalea*, de Manuel Esperón y S. Gómez Urquiza:

Como espuma, que inerte lleva el caudaloso río,
Flor de Azalea, la vida en su avalancha te arrastró.
Pero al salvarte, hallar pudiste protección y abrigo,
donde curar tu corazón herido, por el dolor.
Tu sonrisa, refleja el paso de las horas negras.
Tu mirada, la más amarga desesperación.
Hoy para siempre, quiero que olvides tus pasadas penas
Y que tan sólo tenga horas serenas, tu corazón...

Otras veces, también nos deleitamos escuchando su familiar y reconocida voz, cuando levantaba su vaso y brindaba, repitiendo aquel fraternal pensamiento del poeta español José María Gabriel y Galán (1870-1905):

Gracias a todos, señores
por tan rica convidada
llevo en el alma sabores
que no se olvidan con nada
¡he comido pan de amores!

Ello, alguna vez, nos impulsó a contestarle lo siguiente:

Don Carlos:

Largo ha sido el camino que recorrimos juntos, compartiendo sueños, tristezas y alegrías, en la edificación de la realidad de nuestro mundo, forjando día a día la industria que construimos en la exitosa época que perteneció a nuestra labor. Aunque la constante e intensa convivencia de la que gozamos, convirtió en común y cotidiano lo extraordinario y mágico de ciertas personalidades, como la de usted, -cuya gran sensibilidad humana y respeto por la capacidad profesional de cada uno de sus compañeros, nos ha convertido en sus admiradores-, es imposible dejar de reconocer los méritos que la gente y el tiempo, con su sabia justicia, han consagrado.

El cordial humanismo que a su lado se goza, nace y fluye de usted, don Carlos D. Ortigosa. ¿Qué más podría esperarse de los grandes valores de quien se ha alimentado de pan de amores?

Salvador Nájar

En el festejo, también hubo algunas intervenciones espontáneas, como las palabras de Sergio de Bustamante y de Evangelina Elizondo, así como el agradecimiento y canto de Jorge Lapuente, la voz más conocida de Richard Chamberlain (el doctor James *Kildare*) y de Robert Warner, en *Los Hart Investigadores (Hart to Hart, 1979-1984)*.

En la parte estelar de la reunión, se proyectó el video tan esperado, sobre dos pantallas de buen tamaño. Su título es *Voces de la pantalla. Memorias del doblaje en México*; un material audiovisual, escrito y dirigido por el licenciado don Carlos David Ortigosa, y realizado en una armónica colaboración familiar de sus hijos y nietos, con aportaciones del señor Emilio Azcárraga Jean y del que esto escribe. En esas imágenes, el festejado comenta partes de su vida como abogado, periodista, actor y, finalmente, como gran empresario de una de las más exitosas compañías de doblaje en México. Al final, se reproducen escenas del primero de los dos eventos antes anunciados, un fiesta previa, de sorpresa, que algunos de los actores más cercanos al extraordinario personaje que cumplía noventa años, acordamos realizar en la casa de María Antonieta de las Nieves, la *Chilindrina*.

Después del postre, a cada uno de los invitados nos fue obsequiada una copia de ese nostálgico e irrepetible video-documento, un disco que mantiene viva y fresca la imagen de aquel hombre feliz y vital que fue siempre don Carlos David Ortigosa.



Durante un doblaje de voz dirigido por el lic. Ortigosa, vemos hacia la izquierda de él, a los actores Raúl de la Fuente y Eduardo Liñán.

Robert W. Lerner



Bob Lerner, en 1964.

Cinematográfica Interamericana, S. A. (CINSA, 1958-1983)

Robert W. Lerner, el apreciable *Bob*, había viajado a México para producir una película que, finalmente, resultó un fracaso. Y parece que tenía buenos motivos para no regresar pronto a los Estados Unidos. (32)

Una soleada mañana de septiembre de 1957, jugando golf con Antonio (Tony) Carbajal, Bob comentó este asunto con Tony, quien le sugirió que aprovechara las relaciones teatrales y cinematográficas de su hermano Alan Jay Lerner, autor del libreto de las películas: *Un americano en París* (1951), *Gigi* (1958), *Mi bella dama* (*My fair Lady*, 1964) y *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint your wagon*, 1969), de la cual también fue productor.

La gran experiencia de Alan Jay como libretista y compositor musical en Broadway, lo llevó a escribir dos libros importantes sobre la comedia musical para teatro. (33) Tony Carbajal le sugería recurrir a él para iniciar la producción de comedias musicales, de las que Alan Jay conseguiría para su hermano Bob, los derechos para representarlas en México. Igualmente recomendaba aprovechar los nexos del mismo Tony y del gran amigo de éste, Carlos David Ortigosa, para formar otra empresa más, dedicada al doblaje de voces para las series de televisión.

A Bob le encantó la idea, para él y para otro socio financiero norteamericano. De inmediato concertó una cita con Ortigosa, para proponerle la gerencia del futuro negocio de doblaje de voz e hizo lo mismo con algunos directores, para el asunto referente al teatro que, al final, quedó a cargo del actor Manolo Fábregas. Luego, las cinco personas interesadas se reunieron varias veces hasta acordar y firmar los detalles de ambas sociedades.

Así, en 1958, tres años después de establecerse el doblaje en los estudios cinematográficos *CLASA*, cuatro de la empresa *R. K. Tompkins y Asociados*, y cinco del primer doblaje para televisión en *Rivatón de América*, nació la empresa *Cinematográfica Interamericana, S. A. (Cinsa)*. A *Cinsa* la formaban cuatro de los empresarios referidos.

Pero uno de ellos, Tony Carbajal -a quien antes leímos compartiendo un negocio similar con el señor Enrique Candiani, en una experiencia que, según Tony, no le fue muy grata-, luego de un corto tiempo solicitó a esta nueva sociedad su liquidación, para hacer con ella una compra personal.

El primer domicilio para la organización que comenzaba, se localizó en la colonia Del Valle, de la ciudad de México; una casa de dos niveles, en la calle de Porfirio Díaz, número 195. Al adaptarla a las necesidades de la producción se logró que pudiera contar con recibidor, oficinas, contabilidad, cuarto de edición, sala de copiado de películas, cuartos de traducción, mantenimiento, una sala de regrabación, dos salas de grabación y una cochera con espacio para dos autos en línea.

A los actores y actrices, esa cochera nos servía de área de descanso durante el horario de labores, de convivencia durante los festejos y, otras veces, de comedor.



Primera ubicación de Cinsa (1958), en la calle de Porfirio Díaz, 195, colonia Del Valle. Aquí se alcanza a ver una parte del anuncio con su razón social, *Cinematográfica Interamericana, S. A.* Las primeras letras del anuncio están cubiertas por el árbol.

Tal como se había planeado desde un principio, dentro de ese mismo espacio se colocó la otra empresa, llamada *Multiteatro, S. A.*, como sabemos, un negocio dedicado a la producción de comedias para la escena en vivo. A esta otra firma de Lerner la representaban el actor Manolo Fábregas y el señor Mario Palacios. Muchas de las obras de *Multiteatro* aún son recordadas con gusto. La lista de los títulos de sus comedias, es la siguiente:

Mi bella dama; Mary, Mary; Brigadoon; Sí quiero; Juguetes olvidados; Horas robadas; Siga mi ejemplo; Un intruso en la tierra; Cuando oscurezca; La luna es azul ; Variaciones para cinco dedos; Carroussel del amor; Crimen por escrito; Mame; Tía Mame; Amor al revés es Roma; El dulce pájaro de la juventud; Cuarenta quilates; Promesas, promesas; y, No, no Nannette.

Asimismo, *Kismet; Annie es un tiro; Drácula; Anita la huérfanita; Yo quiero a mi mujer; Sé infiel y no mires con quien; Adiós, guayabera mía; Lolita está embarazada; El toque mágico; El gran deschave; La zorra y el escorpión; Culpables; y Evita.*

Además, independientemente de esta lista, la empresa también tuvo mucho éxito con la presentación de varios artistas de renombre internacional, como Maurice Chevalier (1888-1972) y otros más de esa misma categoría mundial, que fueron traídos al escenario del Palacio de las Bellas Artes. La enorme celebridad alcanzada por las representaciones de esas comedias, la mayoría de ellas musicales, llenó toda una época del teatro en México.

Y, según afirmaba el licenciado Ortigosa con mucho orgullo, todo el éxito comercial de la empresa *Multiteatro* se debió en gran medida al apoyo que recibió de parte del negocio del doblaje de traducción de voz.



Parte del foto-mural de Cinsa-Multiteatro (1964).

Ahora digamos que, dentro de esa misma especialidad televisiva, a la que nos remite esta última afirmación de don Carlos, en su empresa, *Cinsa*, participaron, Luis Martínez, Jaime San Román y Ricardo López como operadores de sonido, Ramón Baena en la sala de regrabación, Pedro el *Pato* Velázquez y Enrique Puente, como editores, el *Coronel*, copiando películas, Julio Macías Garza-Ayala y Felipe Rivera, como sucesivos gerentes de producción, Jorge Gavira en los efectos físicos, el proyeccionista Juan Pérez, así como las asistentes de dirección María Antonieta Gutiérrez (la *Chapis*), Alicia Jiménez, Lidia Torres y Leticia José Molina (la *Ché*). Algunos de los más efectivos Delegados de la ANDA, en *Cinsa*, fueron: Pepe Nava, Arturo Torres Martín del Campo y una de las *Tres Conchitas*, Refugio (*Cuquita*) Rodríguez.



Leticia José Molina



Pepe Nava



Cuquita Rodríguez



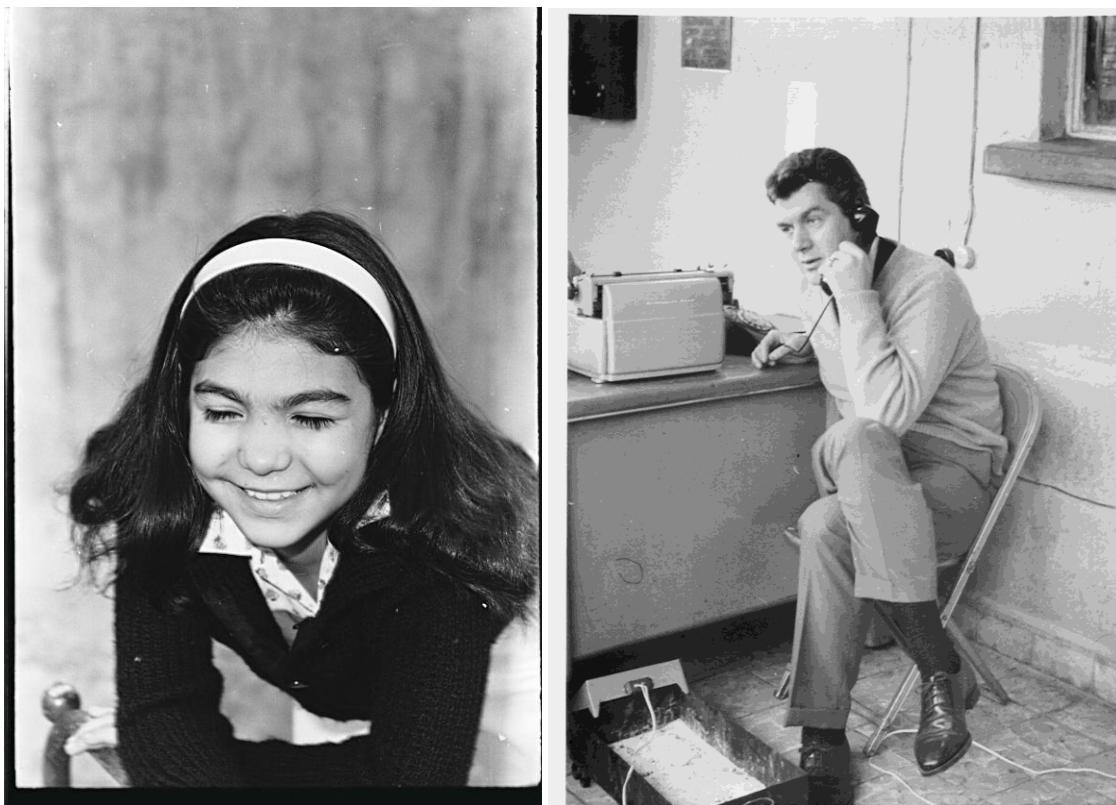
La señora Sarita Morales, en Cinsa.

Asimismo, recordamos a la encantadora, sabia e inolvidable señora Sarita Morales, una nueva socia de la empresa, quien, para no aburrirse, decidió trabajar también como una muy *enérgica* asistente de los directores, y que, en cierta ocasión, le ordenó al gran escritor Gabriel García Márquez, -quien iba acompañando a su amigo Álvaro Mutis- que saliera inmediatamente de la sala de grabación, porque estaba dormido y ¡roncando!...(Sarita no conocía *La Cacería de la zorra*, de Busquets).

Luz Lerdo de Tejada de Liñán, Lucille Carbajal, Rubén Arvizu y Clemen Larumbe, figuraron entre los muchos traductores de *Cinsa*. Clemen estaba recién regresada de Japón, en donde vivió por un tiempo. Su padre, el ingenioso Ismael Larumbe, había creado un sistema súper económico para mantenerse informado de la situación de su hija Clemen.

Ella solicitaba la conferencia telefónica a la operadora, pidiendo hablar con el *ingeniero*, o *arquitecto*, o *doctor*, o *abogado* Larumbe, etc.-, Ismael decía “*no está*”, “*regresa en una hora*”, “*salió de viaje*”, etc. El título profesional diferente, era la clave para indicarle: “*Estoy bien*”, “*Envíame dinero*”, “*Contéstame*”, “*Ya llegué*”, etc.

La respuesta de Ismael, a su vez, era otro mensaje de regreso, en un código preestablecido entre ambos.



Clemen Larumbe y su papá Ismael Larumbe, en su divertido juego de claves.

Una vez que Ismael iba retrasado a una cita de trabajo, conducía su auto a gran velocidad y se pasó la luz roja del semáforo sin darse cuenta de la presencia de un policía que lo alcanzó y lo detuvo. Antes de que le pidiera sus documentos, Isma lo retó diciéndole: -“*Le apuesto diez pesos, a que NO me pasé el alto*”. –“*Pues, SÍ se lo pasó, usted.*” Contestó el policía, disponiéndose a levantar la multa. –“*¡Ni hablar, perdí!*”: finalizó *Isma*, al darle el billete de diez pesos y continuar su carrera.

En *Cinsa*, aparte del señor Ortigosa, dirigimos: Dagoberto de Cervantes, Roberto Espriú, Luis Rizo, Juan Domingo Méndez, Magdalena Ruvalcaba, Liza Wiler, Jorge Arvizu, Germán Palomera (locutor de *Radio Universidad*), Víctor Guajardo, Narciso Busquets, Salvador Nájar, Santiago Gil, José Lavat, Eduardo Tejedo y otros más.

Cinematográfica Interamericana, llegó a ser una de las compañías más fuertes dentro del doblaje de voz, allí se doblaron miles de programas y películas. Entre las más importantes, está la primera serie que allí se grabó, en 1958, *Wyatt Earp* (1955-1961), un personaje norteamericano cuya historia en la vida real fue muy poco ejemplar. El actor estelar, Hugh O'Brian, contó con la voz en español de Sergio de Bustamante.

Por esos años el material, iniciado en blanco y negro, cambió a color.



Sergio de Bustamante

Algunas otras series y voces que les siguieron, fueron: *Ruta 66* (*Route 66*, 1960- 1964), con Jorge Lavat (George Maharis) y Carlos Becerril (Martin Milner); *Combate* (1962-1967), con Carlos Becerril (Vic Morrow) y Sergio de Bustamante (Rick Jason); *Batman y Robin* (1966-1968), con las voces de Guillermo Romano y Santiago Gil; *El Gran Chaparral* (*The High Chaparral*, 1967-1971); y, *El Avispón Verde* (*The Green Hornet*, 1966-1967), esta última doblada por los dos Jorges: Lavat y Arvizu. Arvizu actuaba sonoramente al fiel *Kato* (Bruce Lee).

A una extraordinaria serie, que tal vez debería haberse traducido como *Los Incorruptibles*, se le llamó *Los Intocables* (*The Untouchables*, 1959-1963) y fue narrada por Álvaro Mutis y actuada con las mejores voces masculinas que han existido en este medio. Empezando por la del estimadísimo Alberto Pedret (Robert Stack) y, en algunos capítulos, la voz inmejorable de don Guillermo Portillo Acosta, *El Llanero Solitario* (*The Lone Ranger*, 1949-1951 y 1954-1957).

En ese mismo grupo estelar estuvieron las voces de, Claudio Brook (*El show de Dick Van Dyke*, 1961-1966) y Héctor Andremar, intérprete del increíble *Hombre Araña* (*Spiderman*, 1978-1979). También la voz de Víctor Guajardo, el narrador en *Batman y Robin* (1966-1968) y la voz de Clint Walker, en la serie *Cheyenne* (1955-1962). Jorge Lavat, que, como sabemos, fue la voz del *Avispón Verde*; Antonio Passy y su hermano Luis Rizo. Luis era la voz de *El mundo submarino de Jacques Cousteau*, un personaje francés cuya vida real duró de 1910 a 1997. (La serie se llamaba en inglés *The Undersea World of Jacques Cousteau*, y se exhibió de 1968 a 1975).

En *Los Intocables* también actuaba Germán Robles, quien sonorizó con su voz al *Auto increíble* (*Knight Rider*, 1982-1986). Una serie que no se dobló en Cinsa, sino en la Cooperativa Procineas); Bruno Rey (Eliseo Reynoso), quien habló en español por David Jannsen en *El fugitivo* (*The fugitive*, 1963-1967); Armando Coria (Armando Espinosa de lo Monteros Coria), que fue la voz de Ricardo Montalbán (1920-2009), el *Sr. Roarke* en la serie *La isla de la fantasía* (*Fantasy island*, 1978-1984). Con Jaime Vega doblando a *Tatoo* (Herve Villechaize, 1943-1993. Actor francés que se suicidó); José María Iglesias y Eduardo Liñán, quienes le dieron voz en castellano a *Starsky y Hutch*, (1975-1979), personificados por Paul Michael Glaser y David Soul; y Carlos Rotzinger, la voz de Roger Moore, en la serie *El Santo* (*The Saint*, 1962-1965).



Alberto Pedret, Armando Coria, Quintín Bulnes, Jaime Vega y Santiago Gil Sánchez.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México



José Gálvez Héctor Andremar Augusto Benedico Alejandro Ciangherotti



Salvador Nájar (doblista) Guillermo Álvarez Bianchi Carlos Rotzinger



José María (El Ratón) Iglesias, Edgar Wald, Álvaro Tarcisio y Miguel Ángel San Román



Yolanda Mérida Fernando Rivas Salazar Rita Rey

A parte de los nombres que se mencionan en sus series estelares, en *Cinsa* también se contaba con las voces de otros actores y actrices, igualmente excepcionales, para cubrir los demás personajes de éas y de otras películas y series de televisión.

Recordamos a Carmen Donadío, Velia Vega, Maruja Sen (la sensacional *Madame Mim*, de *La espada en la piedra*, 1963, doblada en *Grabaciones y Doblajes, S. A.*), Carlota Solares, Carmen Salas, Alma Nuri (*La mujer biónica -Bionic Woman*, 1976-1979, un doblaje de *Sonomex*), Beatriz Aguirre (Ángela Langsbury, en, *Reportera del crimen - Murder, She Wrote*, 1984-1996), Carmen Montejo, Rosario Muñoz Ledo, Amparo Garrido (voz de Connie Stevens, en, *Intriga en Hawái -Hawaiian eye*, 1959-1963), Queta Lavat, Alicia Rodríguez, Rocío Garcel, (voz de Gary Coleman, el Arnold Jackson, de *Blanco y Negro -Different Strokes*, 1978-1986) y de Jaclyn Smith, en *Los Ángeles de Charly (Charlie's Angels*, 1976-1981).

Andrea Cotto, Teresita Selma, Rafael Llamas, Lorenzo de Rodas, Alejandro Ciangherotti, Rafael Banquells, Quintín Bulnes, Augusto Benedito, Guillermo Álvarez Bianchi, Humberto Valdepeña (la voz de *Elmer*, en *Bugs Bunny*, 1960-1975), Carlos Riquelme (el *inspector Clouseau*, de la caricatura de *La Pantera Rosa -The Pink Panther Show*, 1969-1976), Eduardo MacGregor, Ignacio López Tarso, Pepe Gálvez, Miguel Ángel Ferriz (voz de Alfred Hitchcock).

Enrique Novi, Raúl Boxer, Juan Saro, Agustín López Zavala (voz de Carl Sagan, en *Cosmos*, 1980, y de Rock Hudson), Tony Carbajal (primera voz de Pancho, en *Cisco Kid*). Luis Manuel Pelayo (1922-1989) (el búho Arquímedes de *La Espada en la piedra*, 1963, y la pantera *Bagheera* de *El libro de la selva*, 1967), Alberto Gavira (el mago *Merlín*, de *La espada en la piedra*), Jorge Lapuente (voz de Richard Chamberlain en *Dr. Kildare*, 1961-1966, y de Robert Wagner, en *Los Hart investigadores -Hart to Hart*, 1982-1986).

También estaban Ismael Larumbe (primera voz del gallo *Claudio* –en inglés *Foghorn Leghorn*), Virginia Gutiérrez, Raúl de la Fuente, Miguel Ángel San Román, Omar Jaso (primera voz del gato *Silvestre*), Carlos Agosti (el doctor *Guillespie* de la serie *Dr. Kildare*), Eduardo Borja, Enrique Couto, Carlos Magaña, Jorge Roig, Álvaro Tarcisio, Edgar Wald, Óscar Morelli y algunos otros más.

La primera serie de televisión de una hora de duración en *Cinsa*, fue *El túnel del tiempo (The time tunnel*, 1966-1967), con las voces de Jorge Lavat (*Douglas*) y de Luis Bayardo (*Tony*).

Otros títulos memorables en esa empresa, fueron, *La familia Munster (The Munsters*, 1964-1966), con las voces de Víctor Alcocer (*Herman*), Nelly Sálvar (*Lily*), Fernando Rivas (el *Abuelo*) y María Antonieta de las Nieves (*Eddie*); *Perdidos en el espacio (Lost in space*, 1965-1968), con Sergio de Bustamante (*John Robinson*), Eduardo Alcaraz (*Zachary Smith*), Eduardo Tejedo (*Will Robinson*), María Antonieta de las Nieves (*Penny Robinson*), Silvia Garcel (*Judy Robinson*) y Jorge Arvizu (el robot).



Eduardo Alcaraz, J. Arvizu (El Tata) y María Antonieta de las Nieves (La Chilindrina)



Azucena Rodríguez

Jorge Lavat

Armando Gutiérrez

Los locos Addams (*Addams Family*, 1964-1966), con las voces de Jorge Lavat (*Homero*), Magdalena Ruvalcaba (*Morticia*), Antonio Raxel (*Largo*), Jorge Arvizu (tío *Lucas*) y María Antonieta de las Nieves (*Merlina*); en *Viaje al fondo del mar* (*Voyage to the bottom of the sea*, 1964-1968), Sergio de Bustamante (*Capitán Lee Crane*) y Roberto Espriú (*Almirante Nelson*), son las voces de los roles estelares.

En *Cinsa* también se doblaron *El show de Carol Burnett* (1967-1978), con Yolanda Mérida y Sergio de Bustamante. Cuya anécdota hollywoodense narramos en la primera parte de este libro; *El señor Novak* (*Mister Novak*, 1963-1965), con Armando Coria, y *La caldera del diablo* (*Peyton Place*, 1964-1969).

Esta última fue una serie con actuaciones difíciles e intensas que, al ser dirigida por el genial, amable e inflexible maestro, Dagoberto de Cervantes, entre algunos de los actores del doblaje de voz de ese drama, se parodiaba su título como *La caldera de Dago*.

Esto, desde luego, sin ningún menoscabo de la admiración y del respeto que inspiraba nuestro extraordinario y muchas veces incomprendido maestro.

Sus vastos y profundos conocimientos técnico-dramáticos, a través de sus generosas y apasionadas lecciones personales, igual que con sus libros y traducciones, han quedado como una huella imborrable en el desempeño artístico y profesional de una gran cantidad de actores de España y de toda América Latina. Aunque en nuestra opinión la vida y la obra del señor De Cervantes, un personaje injustamente olvidado, merecen, al menos, un libro completo, tampoco debemos dejar de referir otras series famosas, dobladas en la brillante compañía del licenciado Ortigosa.

Así que mencionaremos, para continuar, la de *Los Monkees* (1966-1968), con Salvador Nájar (Michael Nesmith), Víctor Mares (Peter Tork), José María Iglesias (Davy Jones) y Ángel Aragón (Micky Dolenz, el mismo actor de la vieja serie *El niño del Circo*). *Mi bella genio* (*I dream of Jeannie*, 1965-1970), con la dulce y femenina voz de Irma Lozano, junto a la de Víctor Mares; *Hechizada* (*Bewitched*, 1964-1972), con las voces de Caritina González y de Roberto Cardín; *Mi marciano favorito* (*My favorite martian*, 1963-1966) con Dagoberto de Cervantes doblando al marciano *Tío Martin* (Ray Walston).

Entre otras de las series que se grabaron en *Cinsa* para la televisión, recordamos: *El Super Agente 86* (*Get Smart*, 1965-1970) con Jorge Arvizu, voz del agente del *recontra espionaje* y Azucena Rodríguez como la voz de la 99; *La cuerda floja* (*Tightrope*, 1959-1960), con Mike Connors, en la voz de David Reynoso, *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, 1960-1966), con las actuaciones sonoras de Jorge Arvizu (*Pedro*), Julio Lucena -Carlos Capdevila- (*Pablo*), Rita Rey (1917-1994) (*Vilma*) y Eugenia Avendaño (*Betty*).



Estas fotografías corresponden a la composición del foto-mural *Cinsa-Multiteatro*. De izquierda a derecha, en ellas se ve al operador de sonido, Luis Martínez y, atrás del atril, a los actores Guillermo Romano, Beatriz Aguirre, Silvia Garcél y José María Iglesias. El director es el señor Dagoberto de Cervantes. Alma Nuri está sentada sobre el descansabrazo del sillón y la asistente de dirección, María Antonieta Gutiérrez (la *Chápis*), observa hacia la cámara, mientras un técnico se concentra en una de las máquinas de audio.

Otra serie inolvidable es la de *Don Gato y su Pandilla* (*Top Cat*, 1961), con las voces de Julio Lucena (*Don Gato*), Jorge Arvizu (*Benito Bodoque y Cuchillo*), Santiago Gil (*Espanto*), Víctor Alcocer (*Oficial Matute*) y Armando Gutiérrez (*Demóstenes*). Gutiérrez también era la voz de *La Mole*. Al fallecer Julio Lucena, todas las voces de sus series –incluyendo la de *Don Gato*, y con la única excepción de *Los Picapiedra*– fueron realizadas por el autor de este texto. Recordamos con amplia simpatía la tonadilla que con una voz graciosa el buen Julio nos cantaba muy seguido, y que decía así:

De pensar que me tengo que morir,
me dan ganas de hacer caca
y empezar a repartiir.



Julio Lucena

Por la primera mitad de los años setenta, en *Cinsa* se realizó la banda sonora en español de la primera serie brasileña llegada a México: *El Bien Amado* (*O Bem Amado*, 1973). Por esos mismos años, Víctor Alcocer (el *Baketón*) dobló la voz de *Kojak* (1973). El actor principal de esa serie, Telly Zavallas, viajó a México a felicitar personalmente a Víctor; en esta empresa también se grabaron las pistas sonoras habladas y cantadas de *Plaza Sésamo* (*Sesame Street*, 1969-1974), con las voces de Salvador Nájar (la *Rana René* y otros personajes), Jorge Arvizu fue el director (*Beto* y otros), José María Iglesias (varios), Jaime Vega (*Enrique*), Gloria Rocha (varios), Jorge Sánchez Fogarty (varios) y otros actores.

Recuerde el lector que esta pequeña lista sólo es un ejemplo de las muchas series que se doblaron en *Cinsa*.

Por otra parte, algo de lo que más incita la memoria de los cinco sentidos de quienes laboramos allí en la primera, próspera y alegre época, fue el restaurante improvisado, diario y matutino, que se armaba durante el corte de labores que, como una clara reminiscencia del neoyorquino *coffee break*, aquí, finalmente, se convirtió en *la vendimia* o en el *taco break* de las once de la mañana.

Para este suculento fin, unos minutos antes de esa hora, llegaba una amplia camioneta, que entraba de reversa en la cochera doble. Enseguida, Fidel, el propietario y sus dos o tres ayudantes, se apeaban del vehículo, desplegaban unas mesas laterales, les ponían sendos manteles encima y levantaban la puerta trasera del transporte.

Entonces, su interior mostraba una buena cantidad de cazuelas, frascos, ollas, loza, cubiertos, etc., higiénicamente protegidos con albeantes servilletas y manteles. Unas telas cubrían y otras envolvían, dentro de algunos cestos, a las infaltables, calientitas y apetecibles tortillas de maíz, así como a los otros cestos que contenían abundantes panes blancos, algunos panes de dulce y pastelillos.

Al llegar los primeros comensales, Fidel y sus auxiliares, como si fueran un mago y sus asistentes, retiraban de los recipientes los limpios cobertores y hacían aparecer ante la vista, y ante el olfato, los humeantes y apetitosos contenidos de esos recipientes: sopas, guisados, arroz, frijoles refritos, salsas multicolores, mariscos, postres... Y, para beber, leche, café, chocolate, aguas frescas naturales y refrescos embotellados de varios sabores.

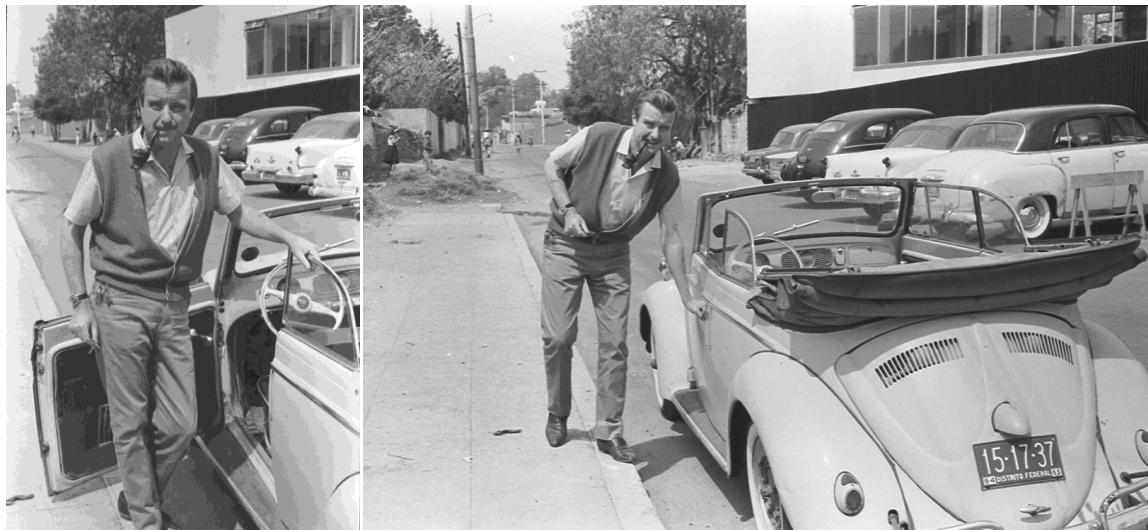
Los platillos principales variaban dependiendo del día de la semana. Por eso, aparte de los alimentos de siempre, nunca faltaba la sorpresa culinaria correspondiente, especialmente en materia de guisados como chiles en nogada, chiles rellenos, bistecs en chile pasilla, chicharrón en salsa verde, romeritos, encacahuatado, pipián o mole poblano.

Y de mariscos o productos del mar, pues había ostiones, ceviche, camarones, pulpo, etc. Atención esmerada, higiene y limpieza, sazón grata y raciones generosas, eran los motivos principales de su éxito. Y es muy posible que pueda contar a su favor, el hecho de que, durante uno o dos años, este servicio fue gratuito para el personal. Por todo lo anterior, ¡con cuánto gusto se recibía aquel pregón local!: *Ya llegó Fideel... Taaaco break!*

Dee J. White

Ahora, cedamos el escenario a un nuevo y muy importante personaje que desterró el sistema de las cintas de celuloide, a *Mr. Dee J. White*. Él y Bill Stutz, ambos judíos, fueron socios en *Magna Sync Corporation*, ubicada en North Hollywood, California, U.S.A., una empresa que en 1957 se convertiría en *Magna Sync/ Moviola Corporation*. La compañía *Magna Sync Corporation* fue pionera en las películas a color, virando electrónicamente los tonos de gris que contenían algunas famosas películas que fueron filmadas originalmente en blanco y negro, como *Motín a bordo*, de Clark Gable, y varias del Gordo y el Flaco, entre otras.

Dichas películas *coloreadas* con este sistema, han llegado hasta nuestros días. (34) Pues bien, el señor Dee J. White, un gran inventor y un entusiasta adorador de *Baco*, fue un hombre que modernizó el doblaje en México trabajando para la empresa de los señores abogados Lerner y Ortigosa, los que, para ese año de 1970, aún doblaban las voces usando películas de 16 milímetros.



Dee J. White tenía cierto parecido físico con este actor norteamericano, quien también trabajó como actor y traductor en la empresa de la calle América. Aquí lo vemos junto a su auto en la entrada de ella.

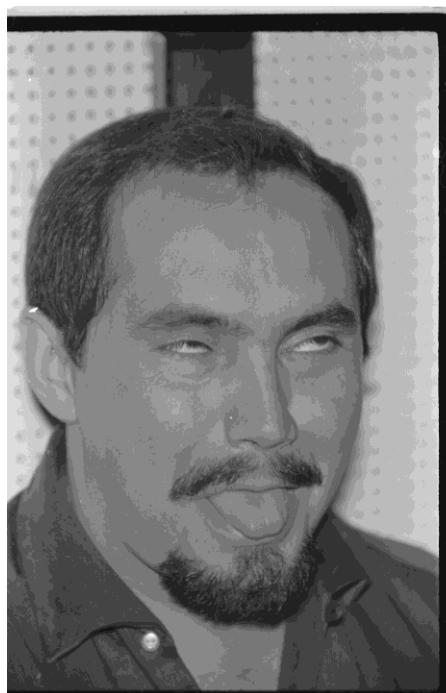
Comenzaba esa década, cuando *Telesistema Mexicano* –la empresa que, por fusión con *Televisión Independiente de México*, desde enero de 1973 se llamaría *Televisión Vía Satélite*–, estaba haciendo entonces sus primeras y fallidas pruebas para grabar sonido en las cintas de video, donde la mayor dificultad era la misma que se tuvo al principio del cine con los fonógrafos: la sincronización.

Poco a poco, el sonido de aquellas imágenes televisadas iba desajustándose, perdiendo la sincronización inicial. Para recuperarla, había que corregir, cortando un tramo de unos cuantos cuadros a intervalos regulares durante toda la exhibición televisiva de esos videos.

Visualmente, cada cierta cantidad de minutos se notaba un pequeño salto en la imagen, producto de las constantes correcciones de sincronización con el sonido correspondiente. Así transmitía *Telesistema Mexicano* sus primeros materiales grabados en video.

Por eso fue tan importante cuando Dee le dijo a Lerner y a su socio Ortigosa que en la gerencia del Hipódromo de las Américas se estaban vendiendo unas máquinas de video, que originalmente se habían adquirido para registrar las llegadas de los caballos a la meta, pero que no les funcionaron bien para eso. Que si las compraban, él les aseguraba que se las adaptaría para el doblaje, de forma que ya nunca más tuvieran que utilizar películas de 16 milímetros para ese trabajo.

Con dichas máquinas de video, el trabajo sería mucho más rápido y más económico, sin película material ni nada, sólo con un monitor de televisión. Y en el mismo año de 1970, Mr. Dee J. White, por cuenta de los abogados Ortigosa y Lerner, ambos también judíos, compró en el Hipódromo de las Américas las cuatro grabadoras referidas, de ocho *tracks* o pistas cada una, e hizo muchos experimentos y pruebas en busca de poder realizar la grabación del sonido sincronizado, en la misma cinta del video. Su primer improvisado laboratorio se instaló en una casa de la calle de Matías Romero, a espaldas, justamente, de la calle de Porfirio Díaz 195, donde se asentaba la empresa *Cinsa*. El director de las voces para las primeras pruebas fue el siempre audaz e irreductible Jorge Arvizu, cuya genialidad artística siempre nos ha parecido que está fabricada con la misma tela del cuento del *Traje nuevo del Emperador*, mas no así el gran valor de su autenticidad como ser humano.



Jorge Arvizu, otra gran leyenda viviente.

Los primeros actores citados para esas mismas pruebas, actores que nos dábamos nuestras *escapadas* de las grabaciones en la muy cercana casa sede y que, básicamente, fuimos los mismos del grupo que, junto con Arvizu, hacíamos las voces de las caricaturas: Salvador Nájar, Víctor Alcocer, Gloria Rocha, Omar Jaso, Jaime Vega, José María (el Ratón) Iglesias y Edgar Wald.

Las sesiones de prueba llegaron a pagarse como si fueran *llamados*, o sea, citas de trabajo formales y remuneradas.

Durante los varios años de su contratación, se veía a *Mr. Dee*, trabajando aislado, solo, realizando cálculos, experimentos y más cálculos para poder grabar el sonido del doblaje de voz usando aquellas máquinas de *video tape* de una pulgada y de 8 *tracks* o pistas, de las cuales quedaban sólo tres para la banda en español, dos eran para el diálogo y la tercera contenía la referencia del código de tiempo o *time code*.

En esa época, el joven Nájar ya había terminado su carrera técnica de electrónica en el *Instituto Radiotécnico de México (IRMEXCO)*, un plantel incorporado al *Instituto Politécnico Nacional*. Quizás eso motivó que, en forma espontánea, el señor Ortigosa le diera una de sus tarjetas personales, en la que escribió una recomendación, y le pidió que se la entregara al solitario White.

El escrito ensalzaba al joven Nájar y lo proponía como ayudante para el asceta Dee, a quien esta acción de don Carlos le sorprendió tanto, como al mismo joven que era recomendado. *¿Esto qué es?* –preguntó White. *¡No sé. Me la dio el licenciado!* -fue la respuesta del orgulloso joven jalisciense.

Devolviéndole la tarjeta, Dee finalizó: *¡Tómala! Yo no le pedí nada, ni necesito a nadie.* Bueno, la filosofía popular afirma que así son los genios y que así somos los de Jalisco, *¿verdad, paisitas?* (Diminutivo de: *Paisanos*).

Finalmente, en los últimos meses de 1971 y después de un alto número de frustraciones y correcciones del tenaz y estoico señor White, se intentó realizar la primera grabación formal de un doblaje en el mismo material de video, dividiendo el sonido en ambos canales.

Ese primer intento de grabación formal o primer *llamado* para grabar en video, lo dirigió Antonio Raxel, con los mismos actores que hacíamos las pruebas y con Ricardo López como operador técnico.

La sesión de grabación se terminó y todo lució perfecto, a excepción de que, al día siguiente de esa larga y complicada jornada que se suponía que iba a ser histórica, al proyectarla se percataron de que, debido a lo extraño y problemático que aún resultaba entonces el nuevo sistema de grabación de audio en el formato de video, ¡no se había grabado absolutamente nada! Pero el segundo e inmediato intento tuvo un final feliz. Y de ahí en adelante, todo se grabó en video, hasta la llegada de sistema digital.



1. Ricardo López y la grabadora de video. 2. Yolanda Mérida, Eduardo Liñán, José Lavat, Salvador Nájar y Gloria Rocha, en Cinsa, durante las primeras grabaciones en video, en la calle América.

En abril de 1972, las empresas *Cinsa* y *Multiteatro* se mudaron de la calle de Porfirio Díaz 195, en la colonia Del Valle, a la calle América, número 173, en la colonia Nueva Atlántida, Coyoacán, D. F.

Como anteriormente leímos, esas instalaciones tan amplias y adecuadas, habían sido construidas y usadas originalmente por Ken Smith para sus propios doblajes de voces. Pero después de unos nueve años de éxitos, Ken, presionado por su deuda con el banco, vendió esa inmejorable construcción, la misma que adquirieron Lerner y Ortigosa para mudar ahí su empresa y seguir laborando hasta 1983. Asimismo, en el amplio sótano del nuevo edificio de *Cinsa-Multiteatro*, en la calle América, se ubicó por varios años *Video Omega*, una compañía dedicada a la producción y post producción de comerciales para la televisión.

Algunos actores de los que trabajaron para la compañía de los señores Candiani y también para la empresa de los abogados Lerner y Ortigosa, consideran como una diferencia importante que en *Servicio Internacional de Sonido*, el sistema de trabajo fue muy riguroso y que en *Cinsa*, por el contrario, existió una gran libertad y suma tolerancia para los excesos y tendencias de los elementos humanos del negocio de doblaje de traducción, en cualquiera de sus ramos, técnico, artístico o administrativo.

Sobra decir que los actores de *Cinsa* se sentían consentidos allí. Y de verdad que lo eran en aquella empresa de libérrima e inacabable fiesta, que demostró que la virtud nace de los excesos, ya que de esa euforia surgió el gran éxito que se obtuvo en los doblajes de aquella inolvidable compañía; sobre todo en los géneros de comedia, series cómicas y caricaturas, que es donde se refleja mejor lo festivo de su ambiente. Por eso aún se dice, no sin cierta exageración y envidia, que en muchas de las grabaciones de *Cinsa* se quedaron de fondo los sonidos del choque de los hielos contra las paredes de vidrio de los vasos de vodka.



Víctor Alcocer le indicaba al empleado del restaurante cómo se debía preparar un buen vodka.

Y como sabemos que esta parte de lo escrito puede causarle un poco de escozor a ciertos lectores, les diremos que ocurría lo mismo en la otra compañía grande, sólo que se hacía a escondidas y con menos elementos participantes. De paso, les recordaremos la famosa historia de que, al maestro Agustín Lara, lo contrataron en una casa de mala nota, pero de buenas chicas. Y que nosotros somos testigos de que la misma atmósfera de tolerancia que existió en *Cinsa*, se daba afuera y alrededor de la *XEW* durante la *época de oro* de la radio. Fue cuando algunas personas indignadas le pidieron al señor Azcárraga Vidaurreta que despidiera a todos los elementos de *mal vivir*, y él contestó: “*Y mañana...¿con quién trabajo?*” (35)

El licenciado Ortigosa, por su parte, demostró el mismo respeto, admiración y tolerancia que don Emilio con sus trabajadores, pero con las mismas condiciones que este último magnate les impuso a los suyos: Todo lo que quieran... siempre y cuando sean elementos destacados en su especialidad y cumplan a tiempo y bien sus funciones. Es indudable que la compañía del licenciado Ortigosa se distinguió por tener las mejores voces y las mejores series de los años sesenta y setenta. En *Cinsa* se cuidaba la forma de hablar, la traducción, la adaptación y, sobre todo, contaba con actores magníficos, contratados o con algún buen arreglo económico para ellos. Por eso hubo tantas series de televisión que obtuvieron un éxito enorme, debido a que en *Cinsa* se reunían películas excelentes y grandes repartos, lo mismo en inglés que en español.



En Cinsa, durante un doblaje a finales de los años setenta, vemos a Pepe Lavat, a Pedro de Aguillón y a Santiago Gil.



Pedro Velazquez El Pato, Luis Martínez, Felipe Rivera, Óscar Bonfiglio y Óscar Morelli

Pero como las buenas épocas no duran toda la vida, el 9 de octubre de 1981, *Bob Lerner* falleció de cáncer y fue sepultado en Westchester, Nueva York. Y, cuando no habían pasado ni dos años de su deceso, en 1983, el licenciado Ortigosa fue convencido por el señor Enrique Candiani para que los dos vendieran sus empresas y los dos se retiraran definitivamente del doblaje de voces.

Años después, don Carlos calculaba que, durante los 25 años de labores de su empresa *Cinematográfica Interamericana, S. A. (Cinsa)*, aparte de los miles de largometrajes grabados ahí y de las copias filmicas para su distribución en los distintos países, se doblaron decenas de miles de capítulos de las diferentes series, comenzando con el primer episodio con el que debutó *Cinsa*, que, como sabemos, correspondía a la serie *Wyatt Earp*.

En esa forma, el edificio de la calle América 173, en la colonia Nueva Atlántida, Coyoacán, construido en 1963, el único inmueble que, desde su proyecto y cimientos, contaba con todo lo que se requería para doblar voces, en 1983 se convirtió en *Telespeciales*, una empresa más de *Televisión Vía Satélite, S. A.* (*Televisa*).

Telespeciales quedó bajo la dirección del licenciado Lawrence Dickins Lara, Vicepresidente de Radio y de Doblaje (Director de empresas de Doblaje y División Fílmica), y del licenciado Raymundo Sánchez-Aldana H., Gerente de doblaje.

Tiempo después, cambió de giro comercial y se llamó *Videovisa*, hasta el año 2004, cuando el edificio fue derrumbado para construir allí un amplio y lujoso condominio horizontal.



Enrique Rodríguez Ruelas.



Uno de los grandes pioneros del cine sonoro en México.

El señor ingeniero don Enrique Rodríguez Ruelas, integrante de la mundialmente reconocida familia cinematográfica Rodríguez, es uno de los elementos menos conocidos por el público, pero no así por los que hemos trabajado en el cine de este país, quienes sabemos, además, que la historia de los diez hijos de don Ismael Rodríguez Granada y de doña Maclovia Ruelas de Rodríguez, los hermanos Rodríguez Ruelas, se encuentra llena de individuos talentosos, como José de Jesús (*Joselito*), Roberto, Consuelo, Enrique, Ismael, Emma -actriz que llegó a ganar un premio Ariel-, Jorge -director de arte cinematográfico-, y lo mismo se puede afirmar de los restantes.

Los cuatro hermanos mayores vivieron cinco años en Los Ángeles, California (1926-1930). Ahí estudiaron y luego establecieron una panadería a la que llamaron *La Ciudad de México*. Allá, Joselito y Roberto probaron su invento de grabación sincrónica de sonido filmado, un sistema portátil que pesaba menos de cinco kilogramos y medio, mientras que los otros sistemas tenían un peso que oscilaba entre los 68 y los 91 kilogramos.

A ese sistema portátil le llamaron *Rodríguez Brothers Recording System* (*Sistema de grabación de los Hermanos Rodríguez*), y fue con el que se sonorizó *Santa* (1931), la película mexicana que, como vimos, fue considerada como la primera cinta sonora de este país. El *Rodríguez Brothers Recording System* hizo su primera aparición el 15 de septiembre de 1929, en el teatro Electric, de la calle Maine, en Los Ángeles, California.

Con este equipo, los mismos hermanos filmaron en esa ciudad norteamericana la película *Sangre mexicana* y, como esta película se exhibió públicamente, los contrataron para terminar otra, titulada *The Indians are coming*, por la que recibieron un pago de 1,200 dólares, que “eran las ganancias de la panadería en todo un mes de intenso trabajo”. (36)

En México, adaptaron varios transportes para la grabación del sonido cinematográfico, esos vehículos eran manejados por los distintos hermanos Rodríguez. Cada transporte tenía capacidad para grabar hasta cinco películas al mismo tiempo y uno de ellos era operado por Consuelo Rodríguez.

De allí que, en ese tiempo, ella fuera considerada como la primera y única ingeniera de sonido en el mundo. Ya después, en 1940, formaron la compañía *Películas Rodríguez Hermanos*, con cinco socios: José, Roberto, Consuelo, Enrique e Ismael. (37)

Como vemos, sus vidas son parte fundamental de la historia del cine sonoro mexicano, un cine que ellos hicieron hablar de la forma en que éste actualmente lo hace. Y, si nos referimos a don Enrique, en particular, podemos decir que no sólo lo *hicieron*, sino que lo *siguen haciendo* hablar, incluyendo ahora a la televisión, a través de los doblajes de traducción de voces y de las narraciones de infinidad de programas y de películas que en ella se exhiben.

Don Enrique Rodríguez Ruelas, este gran pionero del cine sonoro y de los laboratorios para esa misma especialidad en nuestro país, como todos los personajes que son grandes de verdad, era un hombre sencillo y dedicado, inflexible y apasionado por su trabajo, al que siempre le rindió un respetuoso culto.

Y es ahí precisamente donde reside lo extraordinario de su legado, en su labor incansable y sin afectaciones. Su trascendencia no se basó en el *decir*, sino en el *hacer*. El asiento de su trono se localizaba al frente de sus consolas de grabación o de regrabación de sonido; ese sonido que era su mundo, su ley, su verdad, y que él veía como su razón de ser; ese sonido al que el ingeniero le dedicó su larga y fructífera existencia, hasta poco antes de fallecer.

Por eso, después de intensas y constantes actividades, que incluyeron la antes referida propiedad y el manejo de unos laboratorios para revelado de películas en blanco y negro, nos lo encontramos en una más de sus labores pioneras, dentro del área del sonido.

Ahora era en los *Estudios América*, ya como independiente, entre los años de 1957 y 1959, antes de abrir sus propios y amplios estudios de grabación y de regrabación para el cine profesional, un negocio basado en las producciones filmicas de 35 milímetros.

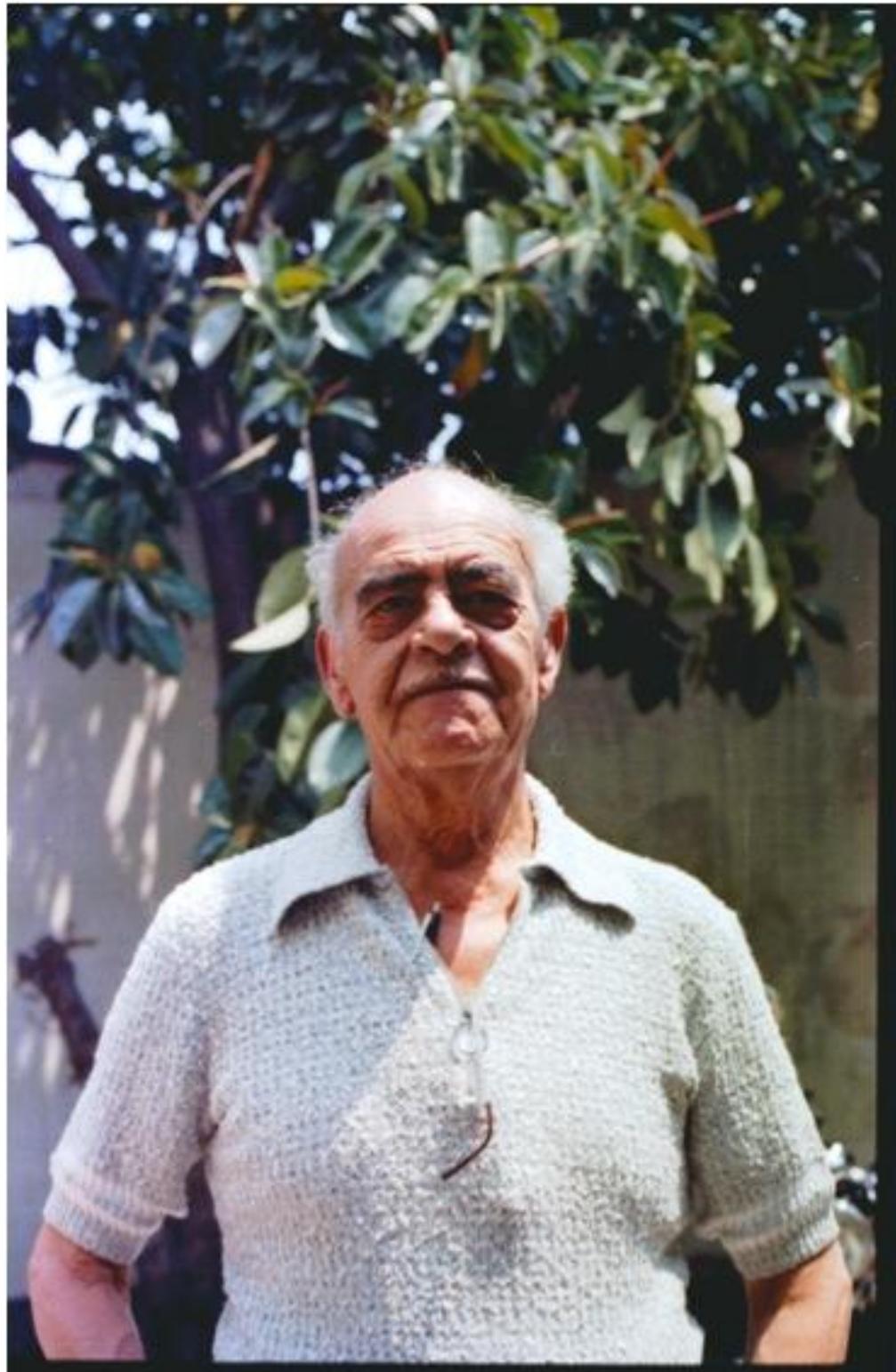


Este era el lugar favorito del ingeniero Rodríguez Ruelas, sentado frente a su gran consola, colmada de aparatos periféricos, como las inmejorables grabadoras *Nagra*, de sonido sincrónico, que se observan en esta fotografía tomada por el autor de este libro. (Aunque se grabara “con las Nagras”, la calidad era excelente.)

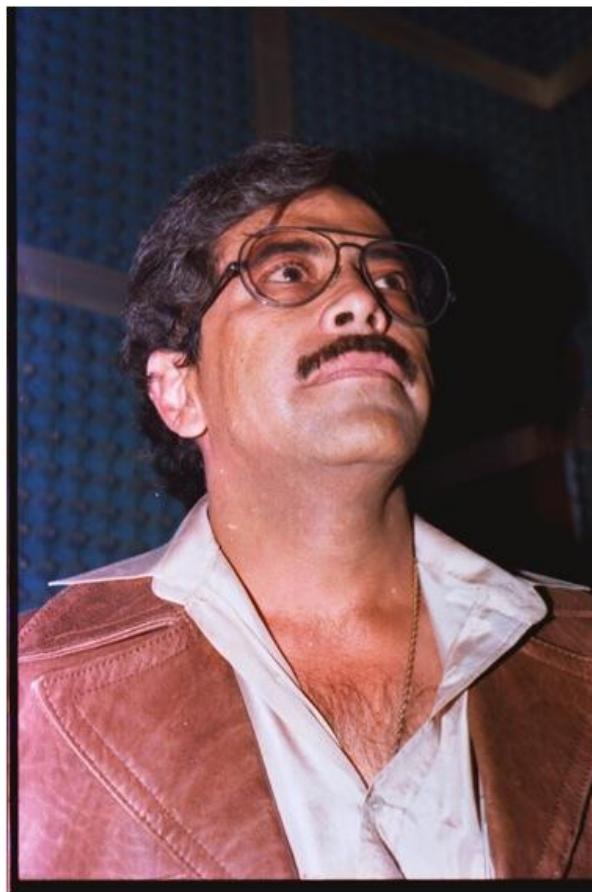
Estudios Sonoros Mexicanos

Desde 1960 y hasta el año 2005, los *Estudios Sonoros Mexicanos* (*ESM*, 1960), del señor ingeniero don Enrique Rodríguez Ruelas, se ubicaron en la Avenida División del Norte número 2817, en Coyoacán, donde esa misma construcción aún forma esquina con la calle de Canadá.

Dentro de ese predio tan espacioso e industrial, que inclusive contaba con un foro de filmación, se hallaban también las oficinas del señor ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya (14 abril 1939-28 mayo 2009), hijo y socio de don Enrique Rodríguez Ruelas, a quien asistía otro de sus hijos, Francisco (1943-2007), quien fue el creador, director e integrante del conocido conjunto mexicano de rock en español de los años sesenta, *Los Jokers*. Algunos tal vez recuerden su pegajosa canción: *Matilda, Matilda, Matilda, estás muy gorda y no te puedo cargar*.



El señor ingeniero don Enrique Rodríguez Ruelas, un experto del sonido.



El ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya (1939-2009).



Francisco Rodríguez (1943-2007), fue el creador del grupo musical mexicano *Los Jokers*.

La sala de grabación de los Estudios Sonoros Mexicanos.



Aspectos de un doblaje de voz para una película de 35mm, en ESM (1966).



La misma sala de grabación de ESM, pero en una fiesta de cumpleaños, en 1983.



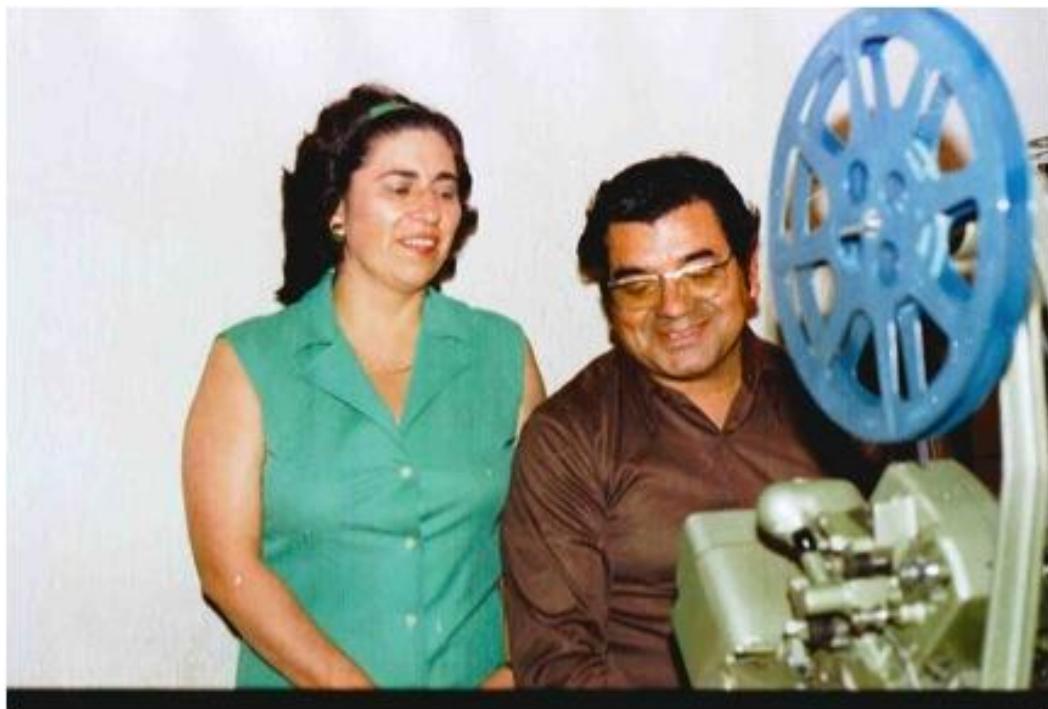
Algunos técnicos de los Estudios Sonoros Mexicanos (ESM), en 1982.



El señor Bernardo Lozada Panoaya y su esposa trabajaban en la casa donde se ubicaron las tres firmas empresariales.



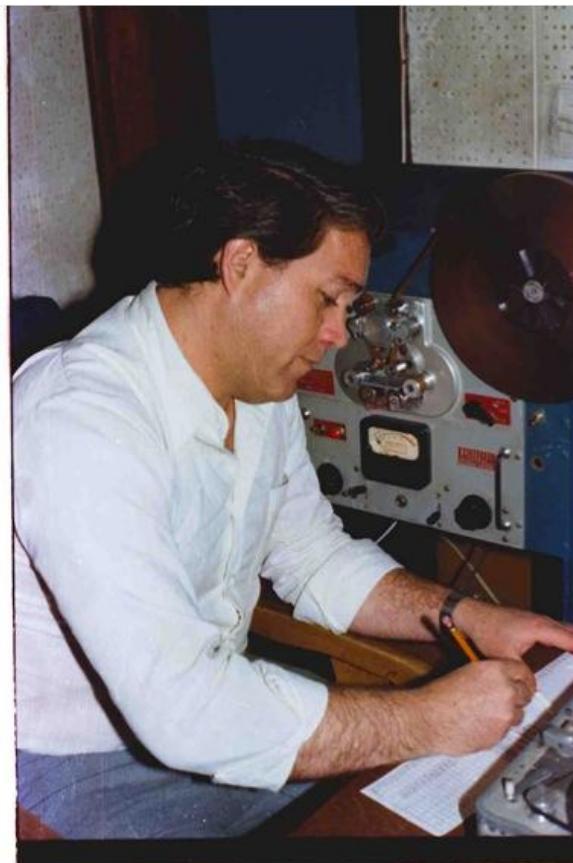
Jaime Sánchez Reyes y su hermano Sergio, asistentes del ingeniero Rodríguez Ruelas.



La señora Herlinda Rosales Salazar y el señor Jorge Espejel, ex trabajadores de Rivatón de América e integrantes de Sonomex y de Procineas.



El señor Jorge Espejel (editor), el ingeniero Francisco Strempler y (atrás) Víctor Mares.



El ingeniero Francisco Strempler, un elemento imprescindible en Procineas.



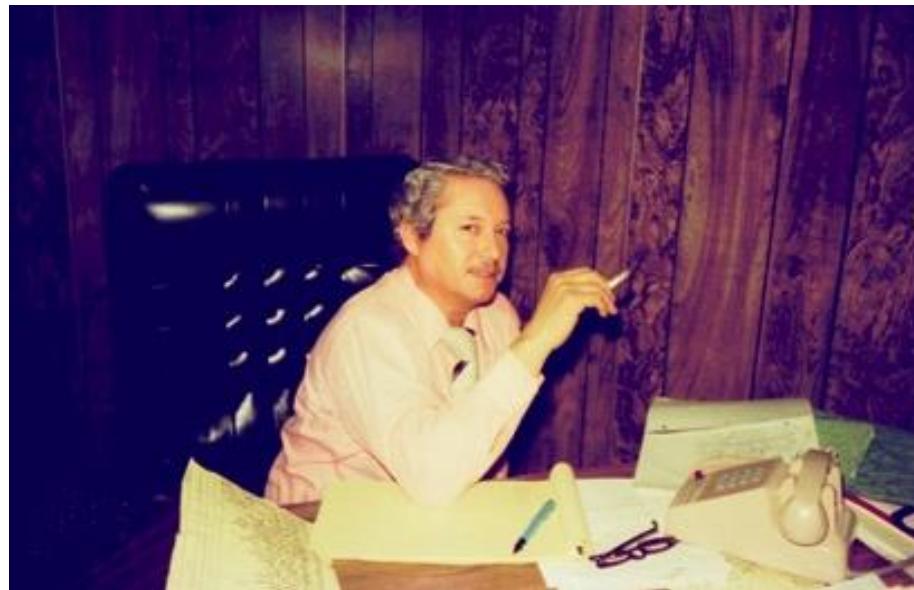
El señor Nemesio Lozada Panoaya (*Cruz*), en una cabina de proyección de la empresa Sonomex, montando un *loop* en el proyector de 16mm. Atrás de él, vemos una gran cantidad de *loops*, ordenados y pendiendo de ganchos numerados. La pequeña hoja de papel, nos dice que la película se titula *La musa moderna* (1972).

Durante las tres distintas etapas de la empresa (Estudios Sonoros Mexicanos, Sonomex y Procineas), los señores ingenieros Rodríguez contaron con el fiel apoyo, técnico y de servicios, de las personas cuyas imágenes acabamos de ver en estas últimas páginas.

Julio Macías Garza-Ayala



Julio Macías, en su oficina como Gerente de Producción en Cinsa.



Julio Macías (1923-), en su oficina como Gerente General de Sonomex, en Hollywood, California, EE. UU.

Una vez que hemos conocido a los tres ingenieros Rodríguez, hablaremos ahora del señor Julio Macías Garza-Ayala, nacido en 1923. Nuestro gran amigo Julio nos parece la auténtica personificación del corrido que Felipe Bermejo y don Pedro de Lille le compusieron a su tierra natal, y podría presentarse a sí mismo, diciendo: “*Yo soy del mero Chihuahua, del Mineral del Parral. Y escuchen este corrido que alegre vengo a cantar, ¡qué bonito es Chihuahua!*”

Don Julio es una persona que durante su extensa vida se ha empleado en múltiples labores, desde trabajar en un cine, pasando por la de contador de Costos cinematográficos, actor, camarógrafo, escritor, gerente de Producción, empresario y algunas otras labores más, que no vienen al caso. Pero, en todas sus ocupaciones, sin excepción, don Julio Macías ha demostrado ser un hombre valioso y valeroso, al que no le atemoran los riesgos, un empresario tenaz y muy cumplidor de la palabra empeñada, como él mismo lo narra en su escrito autobiográfico (38) adoptado y adaptado por nosotros en estas letras.

En Chihuahua, la ciudad que lo vio nacer, obtuvo su primer trabajo en un teatro convertido en cine. Éste se llamaba *Teatro de los Héroes* (un lugar con mucha historia, ya que ahí enjuiciaron al general Felipe Ángeles, durante la época de la Revolución. Un hermoso teatro que, años después, desapareció a causa de un incendio). “*Linda mi tierra norteña, india vestida de sol. Brava como un león herido, dulce como una canción, ¡qué bonito es Chihuahua!*” Entonces Julio ya había culminado la escuela primaria. Tendría unos 17 años de edad, cuando don Pedro, el anciano guarda casa del teatro, le presentó a Antonio Oaxaca, un joven al que *le estaba yendo bien en el cine de los Estados Unidos*, en donde era conocido como Anthony Quinn.

La familia de Julio se trasladó al Distrito Federal. Y él, por estar trabajando, prefirió quedarse en Chihuahua, con su tía Chole. Pero, lo mismo que sucede con tantos otros jóvenes, nuestro Julio era alocado y, digamos, muy fiestero. “*Lindas las noches de luna, alegradas con sotol. Que por allá por Las Juntas me paseaba con mi amor. ¡Qué bonito es Chihuahua!*” Por eso, después de un año, la tía Chole le empacó su ropa y le pidió que se fuera a México, porque no quería “darle una mala noticia a sus padres”. “*Para valientes mi tierra, para manzanas el Valle. Asaderos Villa Ahumada y de la Sierra la carne. ¡Qué bonito es Chihuahua!*” El señor Valles, que era el dueño del cine, le deseó buena suerte y la dio el dinero que había ingresado ese día en la taquilla.

Así comenzó su viaje de ocho días hasta la capital (el mismo tiempo que duró el dinero dado por el señor Valles). Julio iba acompañado por otro aventurero, Manuel Holguín, el portero del cine y también su amigo para la *farándula*. Ambos conocieron el mar y comieron muchas jaibas. Por eso, llegaron a la capital sin dinero y tuvieron que caminar desde el centro hasta las calles de Havre, a donde arribaron a las tres de la madrugada. Ahí los recibió, con una gran reprimenda por haberse tardado tantos días en llegar, el papá de Julio, que era empleado federal.

Al día siguiente, los dos compañeros de aventura se fueron a los *Estudios Azteca*, donde el joven ex portero, Manuel Holguín, dijo que tenía un amigo de Chihuahua, que era productor de películas, cuyo nombre era Guillermo Calderón. Calderón los recibió muy bien, pero les dijo que no tenían ningún futuro como actores.

Manuel, desilusionado y después de haber conocido algunos bellos lugares de la extensa ciudad, se regresó a Chihuahua. El papá de Julio, buscó para su hijo un empleo como el suyo dentro del gobierno federal, pero Julio no aceptaba ninguno, debido a que pagaban muy poco y él ya se había acostumbrado a ganar buenos ingresos en el cine *Héroes*.

En esos días de 1942, Hortensia, su novia, llegó a la capital para visitar a su hermano, Samuel, que era estudiante de Ingeniería química en la Universidad. “*La cascada Basasiachi es como lluvia de plata, donde me iba por las tardes a pasearme con mi chata. ¡Qué bonito es Chihuahua!*” Mientras duraba la visita, Hortensia consiguió trabajo de secretaria con Miguel Contreras Torres. Tiempo después, cuando ella ya tenía que regresarse a Chihuahua, le sugirió a Julio que él la sustituyera en el puesto y Contreras Torres lo aceptó.

Miguel Contreras Torres fue un ex oficial revolucionario, actor, director, guionista y productor. Además, como había nacido en Michoacán, fue amigo del general Cárdenas, quien lo apoyaba no sólo financieramente, sino también prestándole la gente de tropa requerida para filmar las batallas de sus impresionantes películas, como *Juárez y Maximiliano* (1933), *Tribu* (1934), *La paloma* (1937), —en esta última, Medea de Novara, esposa de Contreras Torres, interpretaba a Carlota-, *El padre Morelos* (1943), *El rayo del sur* (1943) y *El Padre José Pro* (1927). Con ese productor comenzó Julio su carrera en el ambiente cinematográfico.

Nuestro personaje siempre se ha considerado como una especie de talismán para los negocios a los que él ingresa. Y en esa época, Contreras Torres estrenó la película que más éxito y dinero le dejó: *Pito Pérez* (1943), lo mismo ocurrió con otras películas posteriores, como, *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros* (1947), *Comisario en turno* (1949) y *Dos Gallos de pelea* (1950). Años después, ya trabajando con Raúl de Anda, éste realizó *Río Escondido* (1947), la película más internacional que se había filmado en México, pues se vendió hasta atrás de la Cortina de Hierro.

Con la misma firmeza, don Julio nos narra su reciente anécdota en un restaurante de París. El dueño del negocio estaba muy preocupado por lo vacío del lugar. Lo comentó con nuestro amigo Julio y éste le respondió con mucha tranquilidad y confianza: “*No se preocupe, en un momento su restaurante se va a llenar de clientes, porque yo doy buena suerte donde quiera que voy*”. Y así fue. Al poco tiempo, llegó un transporte con turistas y luego otro. El dueño del lugar, por agradecimiento al talismán de Chihuahua, no le cobró la cuenta de su consumo. “*Papugochis Picos Largos, ¡plata y oro del Parral! Las grullas y los venados, esa es mi tierra natal. ¡Qué bonito es Chihuahua!*”

Regresando a los hechos anteriores referidos por Julio, para suplir al gerente de Ventas de Contreras Torres, llegó Enrique Gou, hombre audaz y bueno para los negocios. Enrique y Julio se hicieron inseparables. Enrique buscó capital y formó la compañía *Films de América*, que fue la primera en traer películas argentinas, todas las de Hugo del Carril y Luis Sandrini.

Enrique y Julio hicieron buen negocio con esas películas y luego trajeron a los artistas argentinos a trabajar a México. Julio se había convertido en una especie de consejero de esa compañía, su opinión contaba para la compra del material que se pensaba distribuir.

Por esos mismos años (1944-1945), Enrique se asoció con dos amigos suyos para un gran proyecto, la filmación de una película que se llamaría *Rayando el sol* (1945), contaría con las actuaciones de Pedro Armendáriz, María Luisa Zea y Narciso Busquets. Se filmaría en Cuautla, Morelos. El *dueño de los dineros*, fue un español que no sabía nada de cine y, para su desgracia, estaba entre tres *fieras* de la producción.

Con este mecenas español surgió la broma del *Trifíco*, un supuesto equipo de iluminación muy sofisticado que daría mejor calidad a la película, pero que tenía el inconveniente de ser carísimo. “*¡No importa, joder...yo quiero lo mejor para mi película!*” Decía el español del que Enrique y Julio se aprovecharon para incluir en los gastos de la producción los platones de langostas, camarones, ostiones, almejas y demás mariscos del restaurante *Tampico*, así como las hermosas *vedettes* que tenían que importar del famoso cabaret *Waikiki*. “*Son sus Liebres Orejeras y los pinos de Majalpa y el gran ganado llamado Caras Blancas de Chihuahua. ¡Qué bonito es Chihuahua!*”

El costo de la película se fue a las nubes y ahí se terminó la primera época de estos noveles productores de películas. Enrique vendió su parte del negocio, se construyó un cine y levantaron el primer autocinema que hubo en México, el *Lomas*, que tenía la ventaja de que no les quitaba mucho tiempo. Julio siguió actuando como secretario y consejero de Gou, con el que hizo otros negocios más: traer pescado de barra de Navidad, una empresa de pinturas metálicas para autos...

Cansado de andar de aquí para allá, Julio le pidió a un amigo contador, don Rafael Vega, que le consiguiera un empleo fijo y éste lo colocó con Raúl de Anda por las mañanas (ahí trabajó por diez años) y con Alfonso Rosas Priego por las tardes. Ya con dos empleos podía mantener mejor a su familia, pues desde que trabajaba con Contreras Torres, se había casado con su novia Hortensia y, para entonces, ya tenía a su primer hijo, Julio M. Macías Bencomo (1945-2007).

En una ocasión, trabajando en los *Estudios Cinematográficos Azteca*, lo llamaron con urgencia desde el foro donde se estaba filmando *Comisario en turno* (1949): “*Mira, Julio, ponte esta bata blanca, porque me vas a hacer un pequeño papel en la película*”. Y se puso la bata, ensayó sus líneas y representó al practicante de medicina de la delegación que entra a la oficina del comisario -Domingo Soler-, para decirle, con mucho nerviosismo: “-*Comisario, comisario, hay una mujer herida en el quirófano del dispensario...*” El comisario, le contestaba: “-*¿Y eso qué? ¡Siempre hay heridos en el quirófano!...*” El practicante de medicina finalizaba, diciendo: “-*Sí, pero...se trata de...¡su hija!*”.

La escena salió perfecta y en todo el foro resonó un gran aplauso general, lo que resulta más comprensible si recordamos que Julio era la persona que le pagaba el sueldo a todos los que estaban aplaudiendo.

Ese fue su debut como actor. Cuando cobró su actuación, se dio cuenta de que el pago era más de lo que ganaba por semana en la oficina y, por supuesto, se aficionó a la actuación, repitiendo la experiencia en todas las películas de Raúl de Anda y en otras producciones de esos Estudios, pues los otros productores y los jefes de reparto, lo conocían y casi siempre le daban pequeñas intervenciones en sus filmaciones, algunas de las cuales, fueron *La hija del ministro* (1952), *El Diablo a caballo* (1955), *Ay, chaparros... ¡Cómo abundan!* (1956) y, en ese mismo año, *La Sombra vengadora vs. La Mano negra* (1956).

El puesto que Julio desempeñaba con Raúl de Anda era de contador de Costos y él aspiraba al inmediato superior, el de gerente de Producción. Pero como ahí no parecía posible ese ascenso, a través de su gran amigo, Luis Aguilar, lo consiguió con Luis Manrique para la película *Póker de ases* (1952). Julio aceptó a pesar de que el personal de la oficina donde había laborado por diez años, trató de disuadirlo con todo tipo de razonamientos. “-Mire que ese Luisito tiene fama de mala paga”. Y Julio contestaba: “-Sí, pero es muy buen cuate” (amigo).

Otro director, Eduardo de Quevedo, le pidió a Luis Manrique que le prestara a Julio, para que lo ayudara con una película próxima a filmarse. Se titulaba *El Impostor* (1956), con Pedro Armendáriz y Silvia Derbez. Y así, luego vino otra y otra más...

Dos años más tarde, un abogado de los Churubusco y narrador de la mayoría de las películas y de los avances (*trailers*) de éstas, su amigo Carlos D. Ortigosa, iniciaba la empresa de doblaje que ya conocimos, *Cinematográfica Interamericana, S. A.* (*Cinsa*). Ortigosa invitó a Macías para que trabajara como gerente de Producción en ella, un puesto que, a partir de entonces, Julio desempeñó durante nueve o diez años. En ese cargo llegó a conocer todo lo referente al doblaje de traducción de voces y, lo que es más importante, conoció y trató a los clientes de las distintas productoras norteamericanas, con los que hizo una gran amistad. Fue por ello que, después de esos años, lo pensó un poco y decidió asociarse con quienes ya contaban con una empresa de grabación y regrabación de sonido para cine de 35mm, los ingenieros Rodríguez. Con ellos iniciaría su propia empresa de doblaje de voces para las series de televisión, una encumbrada industria que entonces todavía se hacía con películas de 16mm.

Fue así como, en el año de 1968, nació la empresa *Sonomex Doblajes, S. A.*, junto con su logotipo de un indio mexicano con tres vírgulas o nubecillas, saliendo de su boca, como símbolo de la palabra, la palabra empeñada y siempre cumplida en los negocios de don Julio Macías. “*Ya me voy, ya me despido. No se les vaya a olvidar: pa' gente buena Chihuahua, que es valiente, noble y leaal*”. Sí, efectivamente, así ha sido siempre nuestro buen amigo Julio, gente franca y buena. Valiente en los negocios. Noble como padre y como empresario. Y leal, a toda prueba, con sus amigos.

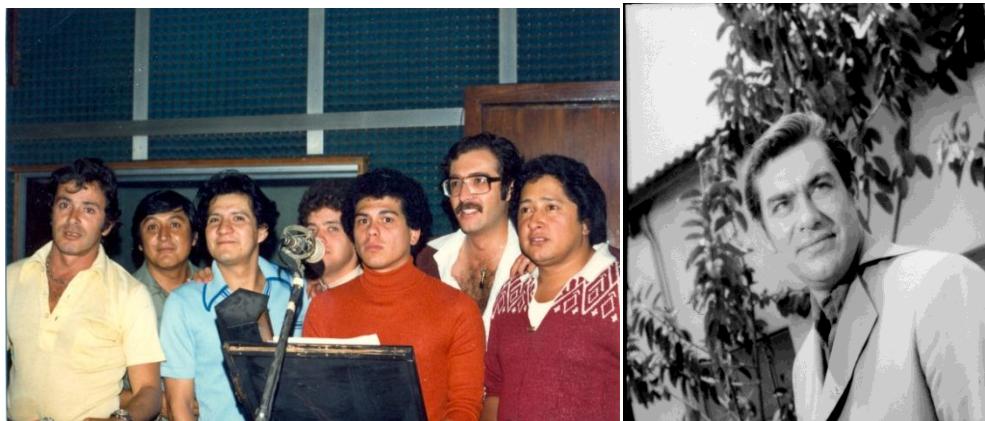
Sonomex Doblajes, S. A.



Rodolfo Vargas, Julio Macías y Alma Nuri, doblando voces en Sonomex México.



Durante un doblaje de voz de la serie *La sombra blanca*, las voces de los jóvenes del equipo de baloncesto (básquetbol): Ernesto Casillas, Jesse Conde, Salvador Nájar, Roberto Carrillo, Enrique Garduza, Jorge Santos y Pedro Martínez. El autor era la voz del estelar y dirigía la serie. (Nótese cómo se grababa en conjunto). En la otra fotografía, Blas García.



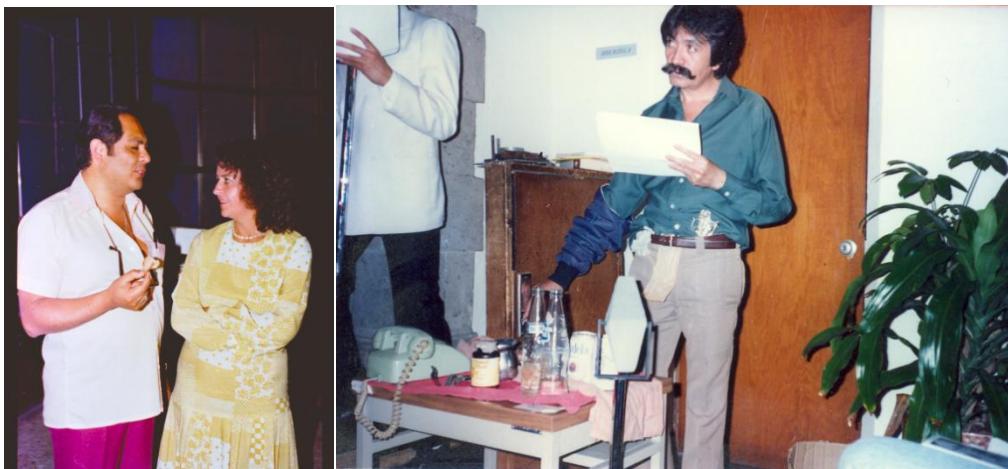
Roberto Schlosser (izq.) con el mismo grupo anterior. Y la fotografía de Eduardo Borja.



Isaín Dávila, Roberto Carrillo, Jorge Santos y Gonzalo Curiel. Arriba de la escalera que se ve atrás de ellos, estaban vigilando estos dos nobles canes que vemos aquí junto.



El “Güero” Rogelio González Garza, Erick Rivas Alfredo Lara, Jesse Conde y el autor. En la otra fotografía, José Luis Moreno López.



Los inolvidables Víctor Mares y María Becerril y, en los efectos físicos, Jaime González.

Esta empresa tuvo dos etapas importantes, la primera se dio con la sociedad entre los ingenieros Rodríguez y Julio Macías, de 1968 a 1978, y la segunda se inició con Julio Macías asociado con sus propios hijos, comenzando con *Roman Sound*, en 1979. Ese fue el arranque, el despegue del *holding* llamado *Grupo Macías*, que impera a la fecha. *Sonomex Doblajes S. A.*, en su primera etapa, se inició en 1968, con la sociedad antes dicha, en el local de los *Estudios Sonoros Mexicanos (ESM)*, de la Avenida División del Norte 2817. En esa primera etapa, el personal técnico fue el mismo que conocimos para los *ESM*.

Para la segunda etapa, el personal fue totalmente distinto y casi exclusivo. Entre ellos, recordamos a Manuel Gómez (Jefe de Producción) y a su hijo; a Jaime González y a su hijo (efectos físicos); a Javier Gavira y a Chalío (Operadores de sonido), a Marcelino Aupart (edición); así como a la asistente de dirección Lidia Torres. De los directores, mencionemos al *loado patrón*, Julio Macías Garza-Ayala; a Víctor Mares, a Maynardo Zavala, a Alma Nuri, a Salvador Nájar, a José Carlos Moreno, a Andrea Coto, y a José Lavat, entre otros.

Algunas de las películas que se realizaron allí fueron las siguientes: *Atracción Fatal* (*Fatal Attraction*, 1987); *Star Trek*, 2009; *Indiana Jones*, 1989; *9 ½ Semanas* (*9 ½ Weeks*, 1997); *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963); *Psicosis* (*Psychosis*, 1960); *Gigante* (1956); *¿Adivina quién viene a cenar?* (*Guess who's coming to dinner?*, 1967); *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948); *Cabaret* (1972); *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in 80 days*, 1956) y *Pepe* (1960). Estas dos últimas con el inolvidable Cantinflas, doblado por Salvador Nájar y dirigidas por el señor Maynardo Zavala, en 1993.

En cuanto a las series conocidas, cuyas voces fueron dobladas en esta compañía, recordamos: *El hombre biónico* (*The six million dollar man*, 1974), con la voz de Armando Coria; *La mujer biónica* (*The Bionic Woman*, 1976) interpretada sonoramente por Alma Nuri; *Barnaby Jones* (1973-1980), actuado a través de la voz de don Alberto Gavira; *La sombra blanca* (*The White shadow*, 1978), con la voz del autor de este texto; *Cagney y Lacy* (1982-1988) con María Eugenia Guzmán y Rocío Garcél, respectivamente; y, *Ricos y famosos* (*Lifestyles of the Rich and famous*, 1984-1995). Otros actores, también estupendos, que laboraban en esa empresa, fueron Graciela Orozco Muñoz y Ricardo Lezama.

De las comedias más conocidas, recordamos las siguientes: *El show de John Larroquette* (*The John Larroquette Show*, 1993-1996), en voz de Salvador Nájar; *Cómo duele crecer* (*Growing pains*, 1985-1992); *Cheers* (1982-1993); *El Show de Bill Cosby* (1965-1968) y *El Nuevo Show de Bill Cosby* (*The New Bill Cosby Show*, 1969-1984), con la voz extraordinaria de Maynardo Zavala; *Cámara Escondida* (*Candid Camera*, 1991-1992), con Dom De Louis (1933-2009) y la voz del autor de estos textos; *Los días felices* (*Happy days*, 1974-1984); *Vivir con Mr. Cooper* (*Hanging whith Mr. Cooper* (1992-1997), con nuestra actuación sonora y la imagen de Mark Curry. Los personajes femeninos fueron doblados por María Eugenia Guzmán y Elsa Covían.

El príncipe de Bel-Air (*Fresh Prince of Bel-Air*, 1990), con Juan Alfonso Carralero; *El crucero del amor* (*The love boat*, 1977-1986); y *Beverly Hills 90210* (*The class of Beverly Hills 90210*, 1990-2000), con Ricardo Tejedo, Eduardo Tejedo y Elsa Covían, en las voces estelares. También se sonorizaron muchas series de caricaturas, como *Super Dave* (1988-1994) con nuestra voz. Y otros famosos títulos, lo mismo que series europeas, australianas y brasileñas. Como todas las empresas importantes de este género, *Sonomex Doblajes* proporciona los siguientes servicios: *ADR* (*Automated Dialog Replacement*), *M & E Tracks*, Copiado y Subtitulado, lo mismo que cambios de formato.



Sonomex Doblajes (2007), en la calle América, número 224, Coyoacán, D. F.

T.V. Doblajes, S. A.

El surgimiento de la empresa televisora llamada *Televisión Independiente de México (TIM)*, en contraposición franca con la empresa *Telesistema Mexicano*, representaba una difícil situación de diplomacia y de ética comercial para las compañías de doblaje de voz, ya que, si se estaba trabajando para *Telesistema Mexicano* y se comenzaban a doblar otras series para *TIM*, se corría el riesgo de perder al primer cliente que, entonces, era el más importante.

Pero los del nuevo grupo, *TIM*, como clientes, estaban dispuestos a pagar bien y mostraban un futuro económico muy amplio y prometedor.

De allí que, en las oficinas de una gran empresa muy bien establecida, surgiera la idea de crear una supuestamente nueva compañía de grabación de doblaje de voces traducidas, cuyo trabajo de regrabación se realizaría en la misma gran empresa donde surgió la idea. Por su parte, en la *nueva* compañía grabadora, que contaba con una sola sala de grabación, otro personal se encargaría de hacer los trabajos para la naciente televisora del Canal 8.

Con esa estrategia se evitaría lastimar las relaciones comerciales que se tenían con *Telesistema Mexicano*, una firma que representaba a los Canales de televisión 2, 4, y 5, y que, en 1973, se fusionó finalmente con la compañía del Canal 8, o sea, con *TIM*. Así surgió, como sabemos, la muy conocida razón social *Televisa, S. A.*, o sea, *Televisión Vía Satélite, Sociedad Anónima*.

La unión de esas dos grandes empresas televisoras eliminó el principal motivo de la creación de *T.V. Doblajes, S. A.* y, al inicio de los años ochenta, la misma empresa que la había creado, comenzó a sabotearla al darle mantenimiento y al regrabar sus películas, tal vez buscando un pretexto para hacerla desaparecer, como a final de cuentas ocurrió, en el primer lustro de esa misma década. (39)

Estudio comparativo de la Asociación Nacional de Actores

El siguiente estudio comparativo profesional de las percepciones de los actores, aparte de darnos las cifras exactas y sus diferencias entre esos dos años de referencia, nos permite calcular los ingresos totales aproximados (multiplicando por nueve estas cantidades, basados en que ya antes calculamos que, una novena parte del presupuesto total, era para los actores).

Esto sin considerar el cobro que hace la empresa por el copiado y por otros servicios aparte). Asimismo, se pueden observar otras particularidades dinámicas muy interesantes de lo que hasta aquí hemos leído.

Por ejemplo, el progreso veloz de *Sonomex*; la competencia por el liderazgo entre *Cinsa* y *Sissa (Oruga)*; la estabilidad de *Grabaciones y Doblajes (Estrellita Díaz)*, empresa del señor Edmundo Santos, dedicada a los doblajes de voz para Disney.

Además, notamos la entrada y la salida de la firma *Estudios Sonoros Mexicanos* (*Sala Rodríguez*), ante la ausencia del señor Macías, quien se llevó con él el nombre de su invención: *Sonomex*, que arriba sigue a la cabeza en cuanto a progreso. El estudio comparativo refleja también la lenta y dramática agonía de *Rivatón*, la desaparición de *TV Doblajes (Taxqueña)* y de *Cladsa*.

Este último era el nombre de la empresa del señor Ken Smith, en sociedad con los señores Candiani. Empresa que parece desaparecer junto con Ken Smith, aunque sabemos que ese nombre se le anexó después a *Servicio Internacional de Sonido (SISSA- CLADSA)*.

Desde luego que estas interpretaciones son sólo unas muestras, ya que existen otras conclusiones muy particulares que cada lector y cada investigador podrán descubrir por sí mismos. ¡Adelante!

FUENTE	PERCEPCIONES		DIFERENCIA	
	1969	1973	CANTIDAD	PORCENTAJE
SONOMEX, S.A.	633,379.05	931,578.00	298,198.95	47.08 %
ESTRELLITA DIAZ	202,434.00	219,775.00	17,341.00	8.57 %
TAXQUEÑA	748,866.03	- o -	- o -	
CINSA	2'244,743.50***	2'114,896.28	129,846.52	5.78 %
DRUGA	2'695,024.07	3'032,663.80	337,639.73	12.53 %
CLADSA	101,300.00	- o -	- o -	
RIVATON	470,415.00	57,162.50	413,252.50	87.85 %
SALA RGUEZ.	- o -	65,070.00	- o -	
SUMAS :	7'096,161.65	6'421,146.28	675,015.37	9.51 %

MEXICO, D.F., 10. DE AGOSTO DE 1974.

CONTADOR GENERAL

BALTAZAR HERNANDEZ G.

Notas y referencias

1. Mejía Barquera, *Historia mínima de la televisión mexicana*, p. 1.
URL: http://www.video.com.mx/articulos/historia_de_la_television.html
2. Ibidem
3. Idem, p. 4
4. URL: http://www.video.com.mx/articulos/historia_de_la_television.html
5. URL: <http://www.cirt.com.mx/historiadatelv.html>
6. Castellot, *La televisión en México 1950-2000*, 1999, p.104.
7. URL: <http://www.sitatyr.org.mx>
8. Mejía Barquera, *Historia mínima de la televisión mexicana*, p. 6.
9. Idem, p. 7.
10. Entrevista y escrito del sr. Ezequiel Colín, en julio de 2005.
11. Ávila, *Historia del doblaje cinematográfico...*, p. 87
12. Comunicación telefónica con el señor Flavio, en agosto de 2008.
13. Wikipedia, the free encyclopedia, s.v. Ziv Televisión Programs.
14. Ana María Muñoz y Christine Hoppe-Lammer, *Bases orgánicas de la educación de la voz*, p. 36.
15. Entrevista personal con el sr. Jorge Espejel, en la Cooperativa de Doblaje.
16. María Celeste Vargas Martínez y Daniel Lara Sánchez, “El Quijote de la animación mexicana”:
URL: <http://animacionenmexico.blogspot.com/2008/03/el-quijote-de-la-alnimacin-mexicana.html>
17. URL: <http://www.conaculta.gob.mx>
18. Seth Fein, “New Empire into Old: Making Mexican Newsreels the Cold War Way”, *Diplomatic History*, Vol. 28, No. 5 (November 2004). The Society of Historians of American Foreign Relations (SHAFR). Published by Blackwell Publishing, Inc., 703-748.
URL: www.communities.Ninemsn.com.au/igoanime/tupaginaweb.msnw.
19. Entrevista al señor Francisco Colmenero. Julio de 2008.
20. En inglés: The *Colorado Ski and Snowboard Hall of Fame, of the Colorado Ski Museum..* Colorado Ski and Snowboard Hall of Fame, Richard K. Tompkins:
URL: http://www.skimuseum.net/halloffame/Tompkins_Richard%20.html
21. Ernesto Finance, *La Voz del Actor*, revista de la Asociación Nacional de Actores, México, julio de 1959.
22. Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, México, Constancia, 1953, “Presentación del Traductor en Lengua Española”, pp. IX-XI.
23. Ibidem
24. Ibidem
25. Dagoberto de Cervantes, *Stanislavschina. Al margen de Un actor se prepara*, colecc. “Aquelarre”, México, 1955, pp. 100-102.
26. Hansen, G., *El film, desde el guión al estreno*, p. 83.
27. *La Voz del Actor*, México, octubre de 1995.
28. Miércoles 12 de enero del 2005: BBC NEWS/ Entertainment/Film/Exorcists effects man Gavira dies.
29. Malú Huacuja del Toro, *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*; y, Juan Arturo Brennan, *Gonzalo Gavira: Los utensilios del ruido*, Universidad Autónoma de Guadalajara, 2002.
30. Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, pp. 150-151.
31. Entrevista al señor E. Candiani, 6 dic. 2003.
32. Un asunto legal en California, en octubre de 1957:
URL: http://bulk.resource.org/courts.gob/c/F2/248.F2d.530.15188_1.html
33. Escribió libros importantes para el género, como *Musical revue, comedy. History*. London, Collins, 1986, 240 pp. ilustrado y a color; y, *The musical theatre. A celebration*. New York, McGraw-Hill, 1986.
34. Entrevista al Dr. Grajeda, 19 de mayo de 2005..
35. Castellot, *La televisión en México...*p. 100.
36. URL: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografías/R/RODRIGUEZ_ruelas-jose_de_jesus_joselito/biografia.html
37. URL: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografías/R/RODRIGUEZ_ruelas-ismael/biografia.html
38. Don Julio Macías Garza-Ayala, entregó a la revista P&D INTE, Producción y Distribución, un extracto de sus memorias que reproduce el señor Richard Izarra, de Izarra Publishing Group. Dirección Internet: <http://www.produ.com> Y que los señores Julio y Arturo Macías hicieron llegar a manos del autor, en el año 2008, para que se incluyera en este libro.
39. Entrevista con el señor Alberto Pedret. 26 de mayo de 2006.

XI. Exportación de la técnica adquirida

Sonomex Hollywood Division

Entre los años de 1975 y 1976, Julio Macías y los dos ingenieros Rodríguez, a sugerencia del representante de uno de sus mejores clientes, idearon y tramitaron la creación de una sucursal de su empresa *Sonomex*, en Hollywood, California; una compañía que se convertiría en la primera empresa mexicana de este tipo en los Estados Unidos.

La idea era que esa nueva empresa llevaría instructores especializados para capacitar a un gran sector de actores y técnicos, residentes de California, que estaban sin empleo. En un principio, este servicio sería para los hispanoparlantes.

Debido a la gran inversión económica y a lo arriesgado de la nueva aventura, se pensó en llevar a un grupo de actores muy reducido, 7 u 8, entre los que se contaría, duplicando funciones, los traductores y directores de diálogos. La contratación, por alguna casualidad del destino, era por la misma cantidad que había recibido, treinta y tres años antes, la mayoría de los participantes mexicanos del doblaje en Nueva York (1944): 250 dólares a la semana. Menos los impuestos, a los actores les quedaba una cantidad total aproximada de 180 dólares por semana.

Y, también como los que fueron a Nueva York, con esa cantidad estos neohollywoodenses pagarían sus gastos de casa y de comida. Aunque, en este caso, como la empresa era mexicana, hubo muchas otras ventajas para estos actores y empleados posteriores. Los preparativos se fueron alargando en tiempo y el viaje tuvo varios retrasos. Por ello, alguno de los comprometidos con el proyecto tuvo tiempo suficiente para arrepentirse de ir.

Cerca del antepenúltimo intento de salida, en unas pláticas informales con los dos hijos del ingeniero Enrique Rodríguez y con el señor Julio Macías, surgió la idea de contratar a Salvador Nájar, a quien, a pesar de verlo diariamente, no habían pensado en invitarlo, porque suponían que no le interesaría el plan, debido a que era uno de los actores-directores que más trabajaban en las diferentes especialidades del ambiente artístico.

Pero, al comentarlo con Salvador, les alegró mucho su entusiasmo, porque ese plan coincidía con su proyecto de llevar el teatro de comedia mexicana a los Ángeles, como luego hizo.

Le ofrecieron el puesto de Director General del proyecto, llegando a un acuerdo económico altamente beneficioso, aparte de que se le pagarían otras cantidades basadas en cada labor o película en donde interviera como representante, director, traductor, instructor, actor, técnico, etc. Así quedó acordado en 1976, y... una vez más, el viaje se retrasó otros meses.

Durante ese tiempo, hubo varios aumentos en la paridad dólar-peso, que se disparó desde los 12,50 pesos por cada uno, en los que estaba estabilizado desde el año 1954, hasta más

de 24 pesos por unidad durante ese período (1976-1982). (1) Ya mencionamos que también hubo algunas dimisiones entre el grupo original -como fue el caso del estupendo actor Ernesto Lezama-, tal vez por la amenaza de los demás empresarios de doblaje, que aseguraban que quienes fueran a esa aventura no volverían a pisar una compañía mexicana de la industria de doblaje, ni de otras.

Meses después, cuando ya todo parecía un plan olvidado, iniciando enero de 1977, surgió la orden de arranque. Esta vez sí fue la definitiva. Una parte casi total de aquel grupo, que incluía a cinco hombres (Julio Macías, Salvador Nájar, Antonio Raxel, Ernesto Casillas y Carlos Petrel) y a dos mujeres (María Santander y Gloria González) nos encontramos - algunos de ellos con mucha inquietud-, en el aeropuerto internacional y abordamos el vuelo directo de México a Los Ángeles, ciudad donde nos esperaban los dos hijos del ingeniero Rodríguez Ruelas, y la actriz Irma Jaso.

Ya dentro del avión y durante el vuelo, comenzamos a confesarnos los propósitos y razones personales que cada uno de nosotros tenía para ese viaje. Debido a las inolvidables amenazas de los empresarios mexicanos, el sentimiento de algunos era el de *estar quemando las naves*, el de que no había retorno. Las razones para el viaje de cada elemento no eran las mismas. En esos comentarios se pasaron las tres horas y media del vuelo de aquel DC-10, de *Mexicana*, por cuyas ventanillas habían pasado, como en una maqueta, gran cantidad de montañas y las imágenes de algunas carreteras y estacionamientos (aparcamientos) mexicanos, con sus autos mostrando signos de una sana y alegre individualidad, o sea, en completo desorden.

Esas imágenes se habían transformado ahora en los dibujos geométricos e industriales de las líneas ordenadas que los disciplinados norteamericanos formaban con sus autos, tanto los que se veían en marcha como los que estaban detenidos sin conductor.



Nuestro viaje a Los Ángeles, California, para llevar allá el teatro mexicano de comedia y para colocar la primera empresa de doblaje de México en ese lugar.

En el aeropuerto de Los Ángeles tuvimos que luchar contra los tenaces y envolventes miembros del Hare Krishna, quienes, sin soltarnos la mano que nos habían pedido para saludarnos, nos preguntaban nuestro nombre mientras otro de ellos lo escribía con una dedicatoria en cada libro que los impactados viajeros, por presión moral, teníamos que comprarles por la fuerza y a un precio que ellos regateaban a la alza. Afortunadamente, ahí cerca nos esperaba el ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya, con un vehículo de la compañía.

Durante el trayecto hacia el lugar donde trabajaríamos, cruzamos por algunas calles muy famosas, como *Sunset Blvd.* y *Hollywood Blvd.* Por boca del ingeniero, nos enterábamos de las anécdotas casi increíbles que generan las personas y la policía de aquellos legendarios rumbos por donde han pasado tantos personajes, dando vida a las historias conocidas en todo el mundo, a través de sus películas y de sus programas de televisión.

Finalmente, después de pasar frente al escenario al aire libre del *Hollywood Bowl* y justo a un lado de los *Estudios Universal*, nuestro vehículo llegó a *Sono-Mex Doblajes, S. A., Hollywood Division*, en el 3745 de *Cahuenga Blv. West*, en Studio City, California, y se detuvo atrás de nuestro futuro centro de labores.

Allí nos recibió el otro hijo de don Enrique, Francisco Rodríguez, quien, junto con su asistente Encarnación Landeros Ponce (*Filo*), su carpintero Miguel Maldonado y con la actriz-operadora de sonido Irma Jaso, ya se encontraba terminando de armar las instalaciones técnicas del local.



Esta era la nueva empresa de doblaje en los Estados Unidos.

El sitio, colocado al pie de una colina, no era muy grande en realidad, pero contaba con lugares para unos diez autos en la parte de atrás, oficinas, una sala de regrabación, dos salas para grabar, dos baños y bodega al fondo, una habitación que servía de recámara para el asistente técnico y, al centro de todo eso, rodeado de cristales como si fuera una enorme pecera cuadrada, el espacio de la inmensa computadora que originalmente era para edición, pero que nosotros usamos para hacer doblaje de voz. Dentro de aquella gran pecera estaba, asimismo, una amplia sala de mandos con sus tableros y pantallas, el llamado *Control Maestro*, que se comunicaba con el interior de las salas de grabación tan sólo por unos monitores de televisión.



La señora Alma Nuri, sentada dentro del *Control Maestro*, a la izquierda de este pasillo. A la derecha de este mismo pasillo estaban las oficinas.



La enorme computadora para edición de video, utilizada para el doblaje de voces.



El *Control Maestro* en el centro de la histórica empresa hollywoodense.



El autor, en la entrada de Sonomex Doblajes, S. A., en Studio City, California (1977).



Irma Jaso, como operadora. Y Paco Rodríguez, revisando el equipo.



||

El asistente *Filo* (Encarnación Landeros Ponce) y un técnico de la Westrex.

El equipo lo había vendido e instalado la casa *Westrex*. Al ingeniero Frank E. Pontius, quien era el Vice Presidente de Ventas, y a sus asistentes técnicos, les enseñamos a saludar en español, diciéndo: ¡*Quiúbo manito!* ¡*Ya ponte a chambear, no te hagas guaje!*! Y otras frases mexicanas parecidas que, con el acento de ellos, sonaban muy simpáticas.

Junto al local de la compañía, pegado pared con pared, se localizaba un club muy conocido y exclusivo al que asistían solamente homosexuales. En la recámara del asistente técnico se podían escuchar los rítmicos golpes de los movimientos de lo que, con una sana imaginación, se podría suponer que eran las camas de masaje.

A media cuadra de ahí, se hallaba un restaurante-bar muy pequeño, con nombre y especialidad de patata al horno, *Baked Potato*. En ese lugar se podía escuchar a los mejores intérpretes locales de jazz. En el frente de *Sonomex*, al lado norte de esa amplia calle de seis carriles, *Cahuenga Boulevard West*, y al norte también de los restaurantes de comida rápida y de la autopista más peligrosa de la ciudad, la del *Hollywood Freeway*, en otra enorme colina frontal, se encuentran los famosos *Estudios Universal*, los más grandes del mundo, según se anuncian todavía. Debido a ellos, esa zona se llama *Studio City*, California.



El autor en la Avenida Hollywood y en el restaurante con música de jazz, en 1977.

Por el lado oriente, un exótico restaurante tailandés y, a media cuadra, otro de los muchos restaurantes del área, sólo que en éste se servían las más sabrosas y jugosas carnes que un fino paladar pudiera exigir. Y como ya se dijo, frente a nuestra empresa, tampoco faltaban los clásicos restaurantes de hamburguesas, como el *Carl's Jr.* o el *Burguer King*.

Una tienda de regalos, con artículos de fotografía y farmacia, estaba en la esquina poniente, muy cerca del *Hollywoodland*, un motel con alberca, servicio de películas para adultos y camas de agua que vibraban diez minutos por cada moneda de 25 centavos insertada en la ranura de su alcancía... según se nos informó.

Una vez visitada y reconocida la compañía y sus alrededores, los que ya estaban trabajando allí y los recién llegados, nos dirigimos a la casa donde había vivido Dick Van Dyke y que luego se alquiló para todos nosotros, en el 11149 de Valley Spring Lane, North Hollywood 91602. La distancia no era mucha, como a unos cinco kilómetros de la compañía, en un sector muy exclusivo y residencial de North Hollywood, California.



Exterior de la casa de Valley Spring Lane, en North Hollywood.

Esa zona estaba llena de jardines. La casa de Valley Spring Lane tenía características similares a las demás casas del rumbo. Un bonito jardín con árboles frutales al frente (árboles que por temporadas se llenaban de brillantes mandarinas), lugar para los autos y un largo pasillo para cruzar ese jardín frontal, una adornada puerta central para invitados y habitantes y otra discreta puerta lateral por donde entraban los que hacían las labores de limpieza de la casa, la alberca, la pecera, los cristales y el jardín trasero, lugar donde se encontraba una media cabaña con todos los implementos necesarios para asar carnes.

La parte construida de aquel enorme terreno, la casa, propiamente dicho, que casi se perdía entre las áreas verdes y arboladas que la circundaban, estaba hecha totalmente de madera y contaba en su interior, e inmediato a la entrada, con un gran salón en el que había una chimenea de gas, con piloto y sistema para encenderla fácilmente, desde abajo de los visibles troncos de madera. Había también un piano de cola, de un extraño color rosado pálido. Piano que, como si fuera una *pianola*, también podía tocar solo; gruesas alfombras y delicados cortinajes cubriendo las ventanas hacia el exterior. Tenía cinco recámaras, la principal con un amplísimo vestidor que, posteriormente, fue convertido en otra recámara.



Distintas áreas de la casa de Valley Spring Lane.



Vistas interiores de la casa.



Imágenes parciales de la primera casa de los precursores, en North Hollywood.

Espaciosa cocina, comedor, saloncito de lavado, un bar completo, varios baños con regadera, un baño sauna para varias personas, una cama para broncearse con las luces de unos focos especiales, biblioteca y otra sala de estar, para beber, leer, jugar, ver televisión u oír música, cerca del bar. Esta última sala contaba con vista al jardín posterior, en donde estaban un juego de pelotas y palos de madera y un árbol de formas caprichosas. En la parte baja de su tronco se hallaba empotrada una pecera grande de cemento y cristales, con bellos peces en ella -las ramas del árbol daban una fresca sombra a aquella colorida fauna acuática- y, completando la grata escena, se veían también el patio trasero o *Back Yard* (la *yardita*, pues), y un jardín con la ya mencionada cabañita con asador de carnes, instrumentos de cocina, juegos y mesas.

Y junto a todo eso, una alberca de agua azul y transparente, rodeada de sillas y camastros para tomar sol, aunque las dos partes laterales, así como la trasera de la casa, estaban delimitadas por una baja empalizada que servía como una débil cerca que restaba mucha intimidad al lugar. Por su parte, las personas encargadas de los servicios de limpieza y mantenimiento eran tan silenciosas y discretas que, si no se ponía atención especial a sus entradas o salidas, se ignoraría la existencia de todas ellas, excepto la de un mexicano, oriundo de Tecate, Baja California -desde donde partía y a donde regresaba casi a diario.

Él acostumbraba cantar canciones rancheras mientras trabajaba, cuando suponía que la casa estaba sola, porque sus habitantes habían salido. Como la casa se alquiló completamente amueblada, dentro de ella se hallaba todo lo que se pudiera necesitar para vivir confortablemente. Desde jabones, toallas, ropa de cama, cobertores y finísimas vajillas y juegos de cubiertos, hasta máquinas lavadoras, secadoras, trituradoras de basura y desperdicios, expendedoras de agua fría y de hielo en cubos, aparatos de sonido con todos los formatos y unos televisores. Un ordenado armario con fotos, mapas, impermeables y cañas de pescar... y hasta un equipo completo de utensilios y material para coser, tejer y bordar.

Pues, en ese lugar tan cómodo y placentero, estábamos reunidos ya todos los que formamos el grupo *piloto* de aquel experimento de la industria del espectáculo televisivo, un plan que la empresa mexicana *Sonomex*, en contra de las amenazas y de los pronósticos negativos, había emprendido con gran decisión, contando con el apoyo y aval del sindicato de Artistas Unidos de América (AUDA), una Federación Internacional que representaban los señores Carlos V. Salas y Francisco (Paco) Crow, como presidente y vice presidente, respectivamente.

Uno de los *capitanes* en aquella aventura, el hombre más sensato y equilibrado de todo el grupo, salido de las filas de la Asociación Cristiana de Jóvenes, (YMCA, mejor conocida como la *guay*), el ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya, pronunció la obligada arenga a sus compañeros y subordinados.

En ella no dejó de resaltar las grandes diferencias culturales, económicas y sociales entre los nacionales de un país y los del otro. También hizo mención de la *honrosa obligación* que se tenía de mostrar, en el extranjero, la mejor imagen posible del país propio, del que cada miembro de nuestro grupo era un representante distinguido.

Después de esto, su hermano menor, Francisco Rodríguez, invitó a Salvador para que, si así lo deseaba, le acompañara porque él tenía trabajos aún pendientes en la instalación de la compañía. Y salieron de la casa dejando al ingeniero Enrique y al resto del grupo enfascados en una acalorada polémica.

Ya en el local, Francisco, su ayudante *Filo*, e Irma, continuaron los trabajos iniciados, mientras Salvador, para no quedarse viendo y con los brazos cruzados, voluntariamente se encargó del tendido de los cables y la colocación de los aparatos que servirían para la intercomunicación. Dicha intercomunicación, posteriormente, mostró algunos problemas de uso, debido a misteriosas fallas en su instalación, según se rumoreaba.

Luego de varias horas de diseñar y colocar algunas conexiones, cables de colores y revestimientos acústicos, comiendo hamburguesas mientras lo hacíamos, regresamos a la casa de Valley Spring Lane y nos comunicamos por teléfono con nuestros familiares en México.

Así pasó el primero de los gloriosos días de aquel grupo de actores de la compañía mexicana pionera en los Estados Unidos de Norteamérica. De los audaces especialistas que, improvisando a cada nuevo paso, dimos vida a aquella empresa *fuente*, la que, a finales del milenio anterior, parece ser que irradió a los instructores y las bases técnico-artísticas del doblaje de voz de México, desde Los Ángeles hacia varios países de la América Latina y luego, a Miami.

Inclusive, fuimos invitados por algunas de esas personas, para organizar la futura dirección de los doblajes en sus respectivos países. Pero la poca paga y la situación de inseguridad social que imperaba entonces en esas naciones de América, nos impedían tomar muy en serio aquellas ofertas tan amables, que incluían, como compensación, la dirección en teatro y en televisión. A ellos en California tampoco se les pagaba demasiado en esa época, doblaban por salarios que iban desde los 6 hasta los 25 dólares por hora.

Por otra parte, debido al hecho de que, cuando llegamos, en los primeros días de enero, aún no estaban listas las salas de grabación, el inicio de labores se retrasó un mes. En febrero, comenzamos a doblar unos viejos filmes de soldados. La primera de esas películas se titula *Los heroicos combatientes*, y fue doblada el 7 de febrero de 1977.

Le siguieron: *Fuego del infierno*, doblada el día 14 del mismo mes; *El hombre o el arma*, grabada a la semana siguiente, el día 21, *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, 1953), un doblaje realizado entre el 1 y el 8 de marzo; *El mar eterno* (*The Eternal Sea*, 1955), una grabación del 21 de marzo; ya en abril, se doblaron las siguientes: *Gitanos en el valle*, el día 11, *Draftwood*, y *El perro milagroso*, el día 20.

Grupo fundador de Sonomex Hollywood



Julio Macías Garza-Ayala



Enrique Rodríguez L. M.



Francisco Rodríguez L. M.



Salvador Nájar



Antonio Raxel



Ernesto Casillas



Carlos Petrel



María Santander



Gloria González



Irma Jaso



Jaime Sánchez Reyes. (Izq.) Encarnación Landeros P. (Filo). Miguel Maldonado

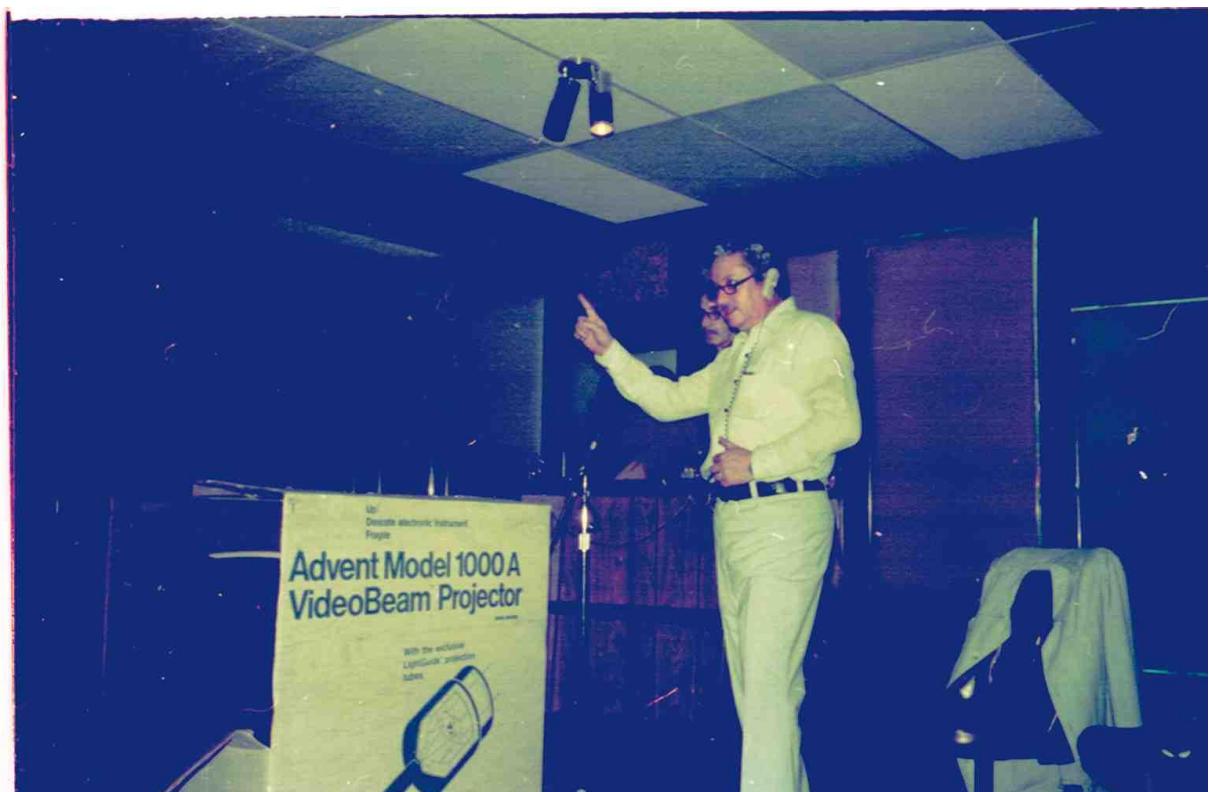


Es necesario recordar que nosotros éramos muy pocos actores (María Santander, Gloria González, Irma Jaso, Salvador Nàjar, Antonio Raxel, Ernesto Casillas y Carlos Petrel). Y esos filmes de guerra, por lo regular, cuentan con muchos personajes y, en ellos, las voces femeninas son muy escasas o no existen.

Multiplicando las voces de cada uno de nosotros, los tonos, las formas de hablar, las edades de la voz, etc., pudimos cumplir, con esfuerzos, pero sin mucha brillantez, los primeros compromisos.

Macías, Nájar y Petrel, dirigíamos las voces. El actor más útil para los personajes estelares fue, sin ningún género de duda, don Antonio Raxel (1927-1999), un egresado del *Instituto Nacional de las Bellas Artes* que, en esos años de 1977-1978, era acosado en el centro de Los Ángeles, por causa de su famosa telenovela *La Gata*, donde él actuaba como el papá de la protagonista.

Y así lo llamaban, nunca por su nombre sino, como *el papá de la Gata*.



Don Julio Macías Garza-Ayala, dirigiendo a Antonio Raxel.



Mariana M. Rivera, Antonio Raxel, Jaime Vega y Carlos Petrel.



Antonio Raxel, Mariana M. Rivera y Carlos Petrel, dirigidos por el autor.

Poco tiempo después, las cosas mejoraron, recibimos algunos refuerzos de México, como la voz estelar de Rodolfo Vargas, Jaime Vega, y la voz y traducción de Rubén Arvizu. También, empleando a algunos residentes de California, habilitamos a la primera generación de actores de doblaje. Ellos provenían de diversas naciones de América. Había colombianos, nicaragüenses chilenos, guatemaltecos, argentinos, costarricenses, peruanos, venezolanos... y, desde luego, algunos mexicanos.

Echando mano de todas las posibilidades que allí existían, tales como utilizar a los actores conocidos que iban de gira artística o que se acababan de mudar a esa ciudad, que era el caso de la inolvidable señora doña Consuelo Herrera, de David Estuardo, de León Barroso, de Arturo Sáenz o de Nono Arsu. Lo mismo que el ex bailarín Juan Aguilar Crevoissier, que aspiraba al puesto de Gerente. Otro recurso era poner a los propios socios de la empresa y a todo el personal, junto con sus familiares respectivos, a que doblaran voces. Julio Macías ya tenía alguna práctica y, como sabemos, desde que era un hombre joven, le encantaba doblar las voces de los señores de edad avanzada.



Con nosotros están tres de los primeros actores de Los Ángeles, capacitados en Sonomex. Julio Gallegos (1), Carlos Petrel, Julio Macías, Jaime Vega, María Santander, Heriberto López (2), Salvador Nájar y Jaime John Gil (3). En la segunda fotografía, con Toño Raxel, vemos a José Bañuelos, otro de los nuevos actores del doblaje de voz en esta empresa.



León Barroso

Juan Aguilar Crevoissier.

También nos divertimos mucho como turistas. Esta es una visita a los Estudios Universal.



A la izquierda de la foto, están Francisco y Paquito Rodríguez. En el carro de atrás, desde el lado derecho, nos saludan Alma, Román y Julio Macías. En la otra fotografía, al frente Ernesto Casillas y Gloria González. Atrás, Miguel Maldonado, Filo, Antonio Raxel, el ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya y María Santander.



Los mismos personajes en otros lugares de los Universal.



Aquí la intimidad de los vestidores para los actores famosos de los Estudios Universal.

Desgraciadamente, en 1978, nuestro amigo Macías tuvo una fuerte diferencia de opinión con sus socios, los ingenieros Rodríguez, y ese desacuerdo culminó en el rompimiento de la sociedad que los tres formaban. Julio exigió quedarse con la razón social y con el logotipo del indígena y sus volutas orales, ya que, tanto el nombre *Sonomex* como el símbolo prehispánico, fueron productos de su creación.

La salida de Macías afectó profundamente a la empresa, ya que él era el único socio que conocía ampliamente los aspectos más funcionales del negocio, como son la contratación, el trato con los clientes y la motivación hacia su personal intelectual, entre otras cosas. Los señores Rodríguez, por su parte, eran expertos en todos los asuntos técnicos de la grabación y la reproducción del sonido, algo que a Julio le interesaba muy poco. De ahí el éxito que habían obtenido por la complementación de ambos conocimientos y el daño recíproco que implicaba su separación.

Pero, como ya sabemos, a Julio Macías no le intimidan los riesgos. Eso obligó a nuestra empresa de Hollywood a cambiar de razón social, retomando el nombre original de *Estudios Sonoros Mexicanos, S. A.* De ahí en adelante, sus siglas *E.S.M. (I, ES, EM, en inglés)*, identificaron a esta empresa hasta su cierre final, en el año 2005, después de haber cambiado de domicilio. Ahora volvamos a los inicios de 1978 y a la separación y ausencia de Julio Macías.

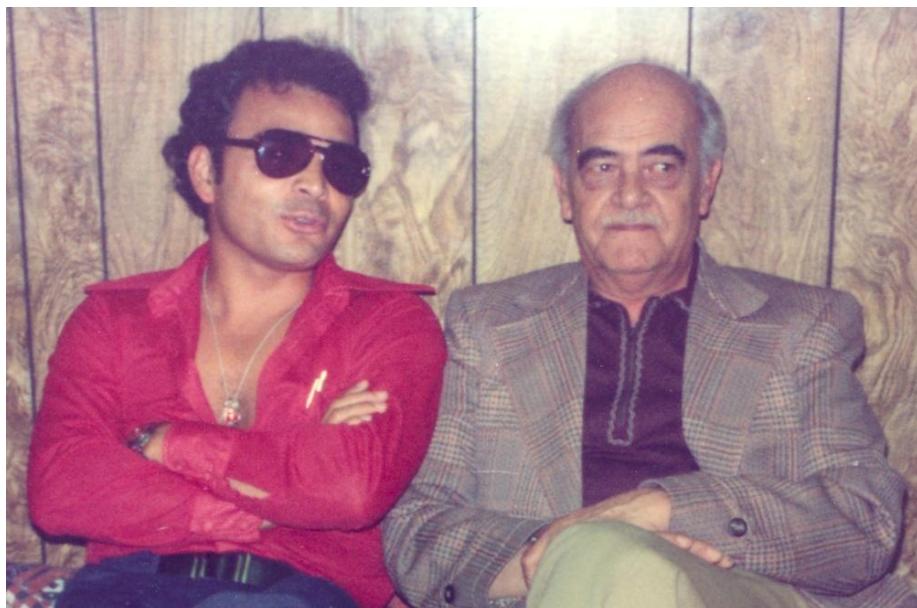
Ante tan lamentable situación, nos tocó, en lo personal, contrarrestar una poca de aquella enorme crisis en la que Julio nos dejó inmersos con su retirada. Luego de recuperar la simpatía perdida entre el personal que, con justicia, le era fiel a Julio, la dificultad mayor consistió en dar confianza a aquellos evasivos y desconocidos productores, que deseábamos convertir en clientes. Para ese fin, sólo nos quedaba... ¡improvisar!

Y eso hicimos. Un triste día en el que no había trabajo ni contratos pendientes, le preguntamos al gerente Francisco Rodríguez, que cuál era la empresa con la que más le interesaba colaborar. Al saber cuál era, nuestra pregunta siguiente fue: ¿y cuál programa de esa firma está al aire hoy? No fue fácil grabar aquel programa al aire, porque nuestro equipo, a pesar de ser tan moderno y costoso, no contaba con antena receptora de televisión. Improvisamos. Y esa misma noche realizamos la traducción, en forma simultánea al doblaje de las voces. Ese diálogo en español sólo se le colocó a una mitad de aquel programa de una hora de duración en pantalla. Terminada la grabación urgente, hicimos la mezcla o regrabación de ese fragmento y dejamos el resto con su sonido y voces originales.

A la mañana siguiente, muy temprano, ya estábamos con la copia del video semi doblado al castellano y esperando ser recibidos por el alarmado ejecutivo, quien después de recordarnos que al grabar del aire ese programa, habíamos cometido un delito federal que se castigaba con cárcel, a lo que le respondimos que conocíamos muy bien los riesgos implicados en nuestra acción, pero que no vimos otra forma de mostrarle la calidad y la rapidez de nuestra empresa para procesar sus doblajes, incluso de un día para otro. Y que, aparte de todo, el programa no estaba doblado en su totalidad; por lo tanto, no tenía fines comerciales.

Luego de reconvenirnos por aquel acto temerario y de hacernos prometer que nunca más lo repetiríamos, su actitud cambió radicalmente. Con gran entusiasmo volvió a ver el video y nos dijo que si éramos capaces de conservar esa misma calidad de lo doblado en aquella mitad de programa, él nos daría una oportunidad de doblar voces en otras producciones, comenzando con un material no muy importante. Ese mismo ejecutivo, impactado por aquella anécdota tan peculiar, la comentó con otros productores a los que nos recomendó muy ampliamente. Pero el problema mayor para nosotros, seguía siendo la escasez de voces. De ahí la frase paródica del director Nájar: “*Nunca el doblaje le debió tanto a tan pocos*”. (2)

Por otra parte, también nos honraron con su amistad y, aún más: amablemente nos otorgaron la muy alta distinción de acceder a actuar con sus propias voces, en algunos pequeños roles doblados en esos estudios bajo nuestra personal dirección, destacadas personalidades, como el señor licenciado don Roberto González, en ese tiempo, Cónsul de México en la ciudad de los Ángeles y amigo de nuestra empresa. La misma concesión nos brindaron el gentil Asistente del señor Alcalde de esa ciudad y algunas otras celebridades de California. Como recién llegados, fuimos visitados por casi todo el mundo de la farándula, incluyendo a los representantes sindicales, actrices, actores, dibujantes de los *Estudios Hanna-Barbera*, sin olvidar (¡cómo iba a ser posible olvidarlo!) a unas hermosas jóvenes, universalmente conocidas como *conejitas*, de la vecina *Mansión Play Boy* y del edificio en donde ellas llevaban a cabo sus sesiones de fotografía. Desde luego que siempre las invitábamos a comer con nosotros y ellas, invariablemente, aceptaban.



En esta elocuente fotografía, tomada en 1977, vemos al autor de este libro y, en ese tiempo, Director General de la División Hollywood, conversando con el Presidente Vitalicio de la compañía y pionero del cine sonoro en México, el ingeniero Enrique Rodríguez Ruelas. Ambos caballeros estaban contemplando y *calificando* a unas modelos internacionales que posaban durante una sesión fotográfica publicitaria en las instalaciones de esa primera empresa mexicana de doblaje de traducción de voz, en los Estados Unidos.

Pero, para evitar desviarnos de nuestro tema, repasemos la lista del personal técnico, artístico y familiar, en idioma español: Enrique Rodríguez Ruelas, Julio Macías, Enrique Rodríguez López Montoya, Francisco Rodríguez López-Montoya, Arturo Sáenz, Enrique Sáenz, Antonio Raxel, León Barroso, Carlos Petrel, Carlos Martel (Carlos Ramírez), Alfredo Nájera, Alfredo Rodríguez, Carlos Nieto, Carla Petrel, David S. Povall, Daniel R. López, Francisco Javier Rodríguez Jr., Julio Medina, Gonzalo García, Jaime E. Sánchez, Jean Pierre y Jean Louis Petrel.

Asimismo, Laurence J. Black, Frank Ramírez, Carmina Vázquez, León Barroso, Luis M. Fernández, Martha Elva Rodríguez, Martha Lucía Rodríguez, Norma Araceli Ortega, Consuelo Herrera, David Estuardo, Gloria González, Guillermo Alemán, Heriberto López, Jaime John Gil, Karmin Murcello, Norma Valdez, Patricia Martínez, Rubén Arvizu, Rafael López, Silvia Curiel, Julio Gallegos, Rodolfo Vargas, Alberto Arróliga, Alfonso Nájera, A. Rodríguez Rivas, Maricarmen Gil, Salvador Alí Nájar Gil, Salma Nájar Gil y Sarit Nájar Gil.

También Carmen Defasio, José Bañuelos, Hecmar Lugo, Luis Albertti, Mario del Valle, Roberto Tafur, Rocco Pascalle, Hannibal Brown, Mike Robello, Aleez Tine, Carlos Villagran, Guillermo Duarte, Beatriz Marín, Irma Jasso, María Santander, Margarita Galván, Norma Valdez, Carmen Martínez, Martha Barreto, Nora Mercado, Shirley Scotto, Minerva Reyes, Silvia Curiel, Gloria Durán Klug, Olivia Bucio, Elena Salinas, Edith Freund, Adela King, Rosa María Arroyo y Roberto Argüelles.

Después se nos unirían otros talentosos profesionales de la ciudad de México. Como ejemplo, recordemos a Isidro Olace Miranda, Jesús Barrero, Héctor Lee, Enrique Garduza, Guillermo Romano (Carlos Guillermo Stevenson Monje), María Eugenia Guzmán de Alba, María Eugenia Guerrero, Jesús Brock Tamez, Lidia Araceli Mares, Víctor Mares Becerril, Víctor Mares Alcalá y su esposa María Becerril, Ana María Grey, Silvia Garcél, Rocío Garcél, Jorge Roig Gutiérrez, Jorge Roig Garza, Magdalena Leonel, Carlos Agosti, Juan Alfonso Carralero, Carlos y Javier Pontón, Guadalupe Romero, Mónica Prado y muchos más.



Rodolfo Vargas, Isidro Olace, Guillermo Romano, e Isidro Olace y la gran dama y magnífica actriz, Consuelo Herrera, ambos padrinos del pequeño Davíd, el cuarto hijo del autor de este libro.

Ahora veamos unas cuantas fotos familiares de ese grupo de osados iniciadores de la primera empresa mexicana de doblaje de voz, en los Estados Unidos:



La señora de Rodríguez y sus dos hijos Paquito y Lucía, escoltados por Jaime Sánchez.



Carlos Petrel Y su hija Carlita.



Lupe Romero y su hija Rocío.



Los niños Nájar con su papá.
Ahí quedan para el recuerdo

Esta avalancha de personal especializado se debió a la apertura posterior de otras compañías de doblaje de voz, en la misma ciudad de Los Ángeles, comenzando con el tenaz resurgimiento de nuestro amigo Julio Macías Garza-Ayala, con sus firmas *Roman Sound* y *The Art of Sound*, manejadas por el tercero de sus hijos, el dinámico Arturo Macías. Cabe destacar que, antes de estos sucesos recién mencionados, en aquella primera empresa angelina, aparte de la conocida transferencia lingüística al idioma castellano, se realizaron trabajos de doblaje en otros diferentes idiomas, dirigidos por Nájar.

De nuestro personal para el idioma inglés, mencionaremos solamente a algunos de los actores norteamericanos que desarrollaron esa labor en *Sonomex-Hollywood* (luego *ESM*): Don Johnston, Kem Barrow, Linda Thompson, Richard Warrick, Michel Sheehan, Andrew Masset, Ken Martínez, Les Beigel, Larry Black, Jorge Radó, Stephan Bravo, Ann Robinson, Jill Taggart, Cristine McEachren, James Mills, J. J. Ceballos, Clara Ruiz, Sam Edwards, Julio Martínez, Arthur Hansel, Joseph Sordetto, Michael Chaim, Jack Edwards, Lilian Robinson, Marilyn Christiansen, Dave Mc Guire, Richard Edgar, Jeff Morrow y Lionel Stander.

Igualmente, se contó con personal del Brasil para doblar voces en idioma portugués, así como elementos de otras nacionalidades para el doblaje a idiomas distintos de los anteriores, como el japonés, el alemán y otros. No hace falta cavilar mucho para lograr imaginarse las dificultades que se tenían para conseguir, ya no actores, sino sólo *voces*, que hablan el idioma requerido en cada ocasión. Nuestro mejor *semillero de voces* se localizaba en los Consulados de cada país. En ellos nos proveíamos de personas normales, que hablaban en la lengua que buscábamos.

Luego, con un curso intensívísimo, personalmente nos encargábamos de desarrollar sus capacidades histriónicas, con una serie de prácticas lúdicas que, por lo general, les divertían tanto como las propias tareas del doblaje. Para los idiomas que no fueran español o inglés, tales como el portugués, el alemán, el japonés y otros, el director Nájar utilizaba los servicios de un asistente y asesor del lenguaje requerido. Preguntaba y se memorizaba entre cuatro y diez palabras en esa lengua (tales como, *actualo más, corto, largo, con labial o, sin labial*), para dirigir en forma más ágil. En los casos en los que se requería dar indicaciones mayores, el asistente las traducía para los doblistas.

Los alemanes, los japoneses y los norteamericanos, siempre fueron muy disciplinados. No así los brasileños, candentes, apasionados y discutidores, por naturaleza. Pero siempre nobles. Ese ímpetu bullanguero también se reflejaba en sus trabajos de doblaje, unas actuaciones llenas de vida y color. La serie *Fábulas del verde bosque* (*Fables of the green forest*, 1978-1991) fue una de las caricaturas dobladas a esos varios idiomas, antes referidos.

Nos saltaremos otras muchas películas y series que doblamos, para mencionar una de las de mayor trascendencia para nuestra empresa. *El show de los Hermanos Osmond* (*Donny and Marie Osmond Show*, 1976), donde este autor doblaba la voz de Donny y Silvia Garcé la de Marie. En este programa siempre había invitados muy importantes. En uno de sus capítulos, Donny y Mary Osmond tuvieron como invitados –para iniciar la promoción de la película- a los personajes Darth Vader, Citripio (C-3po) y Ar-tu-di-tu (r2-d2).

Nosotros, sin sospechar siquiera la importancia de esos personajes, ahora históricos, le dimos un vaso a nuestro actor argentino Hannibal Brown para que, hablando hacia adentro de ese vaso, de un modo afectado, como mayordomo inglés, leyera los textos de Citripió. Al robotín Ar-tu-di-tu, no tuvimos que doblarlo. Pero a Obi Wan Kenobi sí, con la voz magnífica y el gran talento de Antonio Raxel. Lo mismo a Darth Vader. El modo de hacerlo también fue muy sencillo y radiofónico. El director Nájar -quien también prestaba su voz a Luke Skywalker- salió por unos instantes de la sala de grabación.

Luego, regresó con algo en las manos. Puso al actor y cantante español de voz profunda, Carlos Petrel (Juan Manuel López Alcantúd), frente al micrófono. Acto seguido, se colocó él mismo detrás de Carlos, poniéndose en la boca uno de los extremos de un pedazo de tubo grueso, que había conseguido, como sobrante de la instalación eléctrica. Descansó el tubo, como si se tratara de una bazuca, sobre el hombro derecho de Petrel, y apuntando directo hacia el micrófono, comenzó a inhalar y a exhalar, con un ritmo acompasado con las palabras de Carlos, como si el aire entrara y saliera desde unos pulmones artificiales, en el interior mismo, de Carlos Petrel.

Ya después, Magda Leonel sería la voz de la *Princesa Leia*. Y *Han Solo* contaría con la actuación de una figura estelar de las telenovelas mexicanas: David Estuardo. En la película siguiente, Rodolfo Vargas le prestaría su voz a ese mismo personaje.



Magda Leonel sería la voz de la *Princesa Leia*.

A los pocos días recibimos la sorpresiva visita de uno de los más altos ejecutivos de la 20th Century Fox, indagando por el *sistema* que habíamos empleado para dar los diferentes efectos a las voces de esos personajes. Aclaró que ellos tenían registrada la patente de los mismos y nos invitó para que fuéramos a ver la enorme consola de regrabación, con varios ingenieros encargados de cada sección, secciones que correspondían a los sonidos especiales de cada uno de los personajes y al de la comunicación de radio entre los pilotos de las naves de combate.

Este último era un efecto difícil que, durante el doblaje de la película, el director Nájar sustituyó con una pequeña grabadora secretarial de mano, que contenía los diálogos que se emitían fuera de la presencia del piloto en la pantalla (Fuera de Cuadro, o *FC*). Desde luego que la sincronización de esos diálogos tan ágiles y sorpresivamente cambiantes, entre el actor hablando en presencia y su grabación, no era nada sencillo, porque Nájar tenía que activar antes la grabadora portátil, en el momento preciso y bien calculado en que comenzaba a correr la grabación del *loop*. Pero la improvisación, mezclada con la experiencia, el compromiso y los estudios de música, por lo regular dan buenos resultados, al menos en el doblaje de voz.

Ya habrá adivinado el avisado lector, que nunca se le dijo al alto ejecutivo cuál era el verdadero *sistema mexicano*, supuestamente patentado y secreto, utilizado para emular, tan satisfactoriamente, la alta y costosa tecnología norteamericana. Como Gonzalo Gavira, también Nájar usó un poco de *basura*, aunque, tal vez por haber guardado el secreto, a él no le hayan dado ningún Óscar, como el que le dieron al *Chalo* Gavira.

Consolado de su frustración, el ejecutivo no sólo nos dio a doblar en forma sucesiva los tres primeros capítulos (IV, V y VI) de *La Guerra de la galaxias* (*Star Wars*, 1977, en unas copias custodiadas en todo momento por agentes federales), sino que se convirtió en nuestro cliente y amigo, quien luego nos confió el doblaje de voz de *El octavo pasajero* (*The 8th passenger*, 1979), y de muchas otras producciones. Siempre nos consultaba sus dudas, por ejemplo, sobre cómo se sabe cuando un doblaje está bien hecho. La respuesta era más fácil de lo que él esperaba: cuando uno no se acuerda de que lo que está viendo es *doblaje*.

En el segundo episodio que se grabó allá, el número V, Darth Vader contaría con la voz del talentoso genio de la radio mexicana, don Isidro Olace, creador y narrador del programa *Kalimán, el hombre increíble* y de otros grandes éxitos radiofónicos.



“*Serenidad y paciencia, mi querido Solím*”, le repetía *Kalimán* a su joven aprendiz. Lo mismo murmuraba su narrador radiofónico, mi compadre Isidro Olace, al jugar ajedrez.

Después de más de veinte años, por cuestiones de actualización técnica (modernización del sistema sonoro), se efectuó una grabación nueva de *La guerra de las galaxias*, otra versión posterior, con otras voces. Los primeros capítulos I, II, y III, fueron realizados en México a partir de abril de 1999, bajo la dirección de Javier Rivero, en Prime Dubb, la empresa del dinámico Eduardo Giaccardi. Una compañía que, en el año 2007, fue integrada al consorcio mundial SDI Media. Los capítulos IV, V, y VI (que fueron los primeros en filmarse), posteriormente, se volvieron a grabar. Ahora en la empresa Audio Post, de Edgar Arcos Mercado y Gabriela Bautista. En el año de 1979, hubo algunos movimientos extraños entre los productores norteamericanos. Se decía que los ejecutivos de una empresa televisora les habían objetado el doblaje angelino, amenazando con no pasar por sus Canales de televisión, ninguna de las películas o de los programas doblados fuera del territorio mexicano.

Incluso, se decía que la amenaza había llegado al extremo de prometerle a estos productores un cambio de programación en sus transmisiones, que anularía el *rating* de cualquiera de esos doblajes angelinos, transmitidos en algún Canal ajeno. Se podría suponer que esa empresa estaría protegiendo su posible y cercano ingreso al negocio del doblaje de traducción. Fuera esto cierto o no, los trabajos de doblaje en español casi desaparecieron. Y, para los primeros años de 1980, algunos elementos del personal artístico tuvieron que sobrevivir con subempleos poco cómodos (algunos de ellos en los nuevos negocios del emprendedor nicaragüense Alejandro Abdaláh), como vender helados y paletas vestidos de payasitos; entregar periódicos o pizzas a domicilio, vender tamales guatemaltecos y otras labores por el estilo, que en nada se parecían al desempeño artístico que antes les diera fama.



Doblaje al castellano de la primera película de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), en Hollywood, California. De izquierda a derecha: Antonio Raxel (voz de Obi-Wan Kenobi), Mariana M. Rivera (asistente del director), Carlos Petrel (voz de Darth Vader) y, dirigiendo, Salvador Nájar (voz de Luke Skywalker).



En la empresas mexicana de Hollywood, algunas veces, la multiplicación de funciones nos impedía un descanso apropiado. Pero el resultado exitoso de esta compañía pionera, origen de muchas otras latinoamericanas posteriores, nos animaba a continuar los esfuerzos. Por eso fue que, el autor de este texto, parafraseando a Churchill, con orgullo y admiración, exclamaba que: *¡Nunca el doblaje le debió tanto a tan pocos!*.

Otras empresas en Los Ángeles

En cuanto a las posteriores compañías de doblaje de voz, que surgieron y resurgieron en esa misma ciudad a partir de 1981 –aquí tal vez se podría aventurar la hipótesis de que ese hecho pudiera haber ocurrido como una respuesta posterior y furiosa de los productores norteamericanos, una vez recuperados del impacto causado por la supuesta imposición anterior-, ya mencionamos las nuevas iniciativas de Julio Macías Garza-Ayala, en la ciudad de Los Ángeles: *Roman Sound* y *Art Sound*, en Burbank, California.

A partir de entonces, don Julio abrió varias empresas para sus hijos en México, en Estados Unidos y en Brasil.

El internacional Grupo Macías

El señor Macías Garza-Ayala, en el año 2008, cumplió sus 86 de edad. (“*Yo he hecho siempre muy bien las voces de viejito y ahora las hago mejor*”, nos dice). Vivió mucho tiempo en París y ya en dos ocasiones le ha dado la vuelta al mundo, gracias a su empresa (o su *leoncito*, como él la llama) que, con el lema *calidad y puntualidad*, se ha multiplicado hasta convertirse en el poderoso *Grupo Macías*, un *holding* compuesto por cuatro empresas de doblaje en la capital de México (*Art Sound México*, *Macías Foro*, *Sonomex Doblajes* y *Macías Televisión*), tres más en Sao Paulo, Brasil (*Art Sound Brazil*, *Le Sound-Sonomex* y *Sigma*), y otras dos en Los Ángeles, California: las anteriormente citadas *Art Sound* y *Roman Sound Internacional*. (3)



Julio Macías, padre, y Julio Macías, hijo, en una reunión. (1999)

Ahora, además de la productora de video que mencionamos, *Macías Foro*, se añade una compañía de tráfico satelital y servicios, en Miami, Florida: *Art Sound Miami*. Todas estas empresas han sido manejadas por los cinco hijos del señor Macías: Julio Jr. (1945-2007), Patricia, Arturo (quien es el tercer hijo de don Julio y el presidente del *Grupo Macías*), María Elena y, el más joven de todos, Román. La familia entera ha tenido que estar distribuida entre los Estados Unidos, México, Brasil, Bruselas y Ámsterdam. (4)

Pero en Los Ángeles, además de la empresa que casi todos alquilaron para comenzar su propia firma: *Intersound*, de los señores Agrama -con quienes trabajaron un buen tiempo los señores Macías, Pontón, Isidro Olace y Rubén Arvizu- y aparte de la empresa posterior de los Macías, también hubo otras firmas destacadas, como los *GM Studios*, dependientes de una gran productora de películas de largometraje, fundada en 1995, con la colaboración del señor Isidro Olace, en Woodland Hills, unos estudios que después se mudaron a Burbank. En ellos se hizo el doblaje de algunas series dramáticas y otras de caricaturas, además de doblar toda la producción del Canal de Televisión de *Play Boy*.

Curiosamente, en ese lugar se hacían dos versiones en nuestro mismo idioma: una con voces ibéricas nativas, hablando con el acento que se usa en algunas regiones de España; la otra, con voces *latinas* y en ese tan difundido sueño onanista, al que llaman *español neutro*. En el año 2003, sus socios se separaron y los *GM Studios* dejaron de producir doblajes.

Asimismo, debemos mencionar a *E and C*, de Edith y Carlos Pontón, *Magnum*, de los Veloso, que después de ser *All Post y Point 36°*, se convirtió en *New Point* y la nueva empresa del señor Rubén Veloso, *CCI*. En un principio, su padre, el señor Armando Veloso, argentino de origen, llevaba sus películas y series a doblar a México. En Los Ángeles, las doblaba en *ESM (Estudios Sonoros Mexicanos)*. Su negocio era comprar series de televisión para los mercados de América de Sur, principalmente de Argentina, Perú, Colombia, Chile y Uruguay. A don Armando le gustaba ir a supervisar personalmente la grabación de sus doblajes.

En 1982, se asoció con un señor español, de apellido De la Mota, y comenzó a doblar por su cuenta, alquilando estudios. Veloso se encargaba de la parte técnica y artística y De La Mota de las traducciones y adaptaciones a un castellano correcto. La primera serie que grabaron fue *Cisco Kid*, dirigida por Isidro Olace. Fueron unos 33 capítulos en blanco y negro que ya se habían doblado en México. Pero como el señor Armando Veloso quería mejorar el sonido, se volvieron a doblar en los estudios de José Feliciano en Hollywood, estudios que, por causa del divorcio de Feliciano, pasaron a ser propiedad de su ex esposa. Los estudios estaban muy bien montados y con los últimos adelantos de esa época. La sociedad entre Armando Veloso y De la Mota duró únicamente un año y medio debido a que De la Mota fue contratado por una gran firma española y se fue a España.

En la empresa de los señores Veloso y De la Mota, el señor Isidro Olace, que acababa de dejar los estudios *Intersound*, se encargó del presupuesto para los actores. Su esposa, Linda Arce, era la jefa de repartos. A ella se le ocurrió la idea de pagar a los actores inmediatamente, al terminar su grabación (mientras que, en *Intersound*, se les pagaba al mes), así como también, darle llamados de tres horas como mínimo a los actores. Unas medidas que dieron especial preponderancia a esa compañía.

En 1983, los señores Veloso y De la Mota instalaron su estudio en la calle de Cahuenga, a unas cuadras de *ESM*, de Francisco Rodríguez. Ahí se formó la empresa *Magnum Estudios*, a la que ingresó el señor Alejandro Byrd, como encargado y director de los doblajes, apoyado por Rubén Veloso. Pero Byrd, al parecer, no pudo con el puesto y su trabajo inconcluso fue terminado por el señor Roberto Alexander; mientras que el puesto de encargado del doblaje le fue restituido al señor Isidro Olace.

Un año después, *Magnum* se mudó a unos estudios propios en Burbank, con Isidro Olace y Roberto Alexander como directores, quienes contrataron a 20 actores y actrices a sueldo mensual fijo para tener a las mejores voces en exclusiva. *Magnum*, una empresa que a la muerte del señor Armando Veloso, cambió dos veces de propietarios, como antes dijimos, ahora ya está dividida en dos empresas modernas, *New Point* y *CCI*.

El señor Rubén Veloso es el dueño de *CCI*, la empresa que últimamente estaba doblando las voces de las series *Lost*, *CSI Miami*, *CSI NY*, *Desperate Housewives*, *Grey's Anatomy*, *Cane*, así como otras series que también se doblan en México. Pero el doblaje que se hace en Los Ángeles es solamente para el mercado interno.

En la empresa *CCI*, el trabajo de los actores está regido por las normas sindicales del *Screen Actor's Guild* y por la *Federación Estadounidense de Artistas de Radio y Televisión -AFTRA*.

A mediados del año 2009, algunos de los actores que continuaban las labores de doblaje en esa ciudad californiana, inscritos en el *SAG*, son: Carlina Rodríguez, quien es la Directora para la Organización del Sector Hispano del *Screen Actor's Guild*, Denise Lebré, Rebeca Rambal, Vivianne Nacif, Larisa Asuaje, Víctor Mares, Ulises Cuadra, Fabiola Stevenson, Ruth Livier, Raúl Peraza, Rafael Sigler, Nathalia Hencker, Natasha Pérez, Marinieves, Marcela Bordes, Luis Enrique Navarro, Jordi Caballero, e Isidro Olace.



El señor Isidro Olace.

También Isabel Ruiz, Iran Daniel, Humberto Amor, Andrés Alexis, Gustavo Mena, Gonzalo Suárez, Gerardo Prat, Gabriela del Carmen, Gabriel Bulnes, Fernando Noor, Erika Robledo, Eduardo Idunate, Azalia Correa, Antonio Farré, Ana Grinta, Gaby León, Mar Castro, Alejandra del Valle, Alberto Santillán, Andrea A. Esparza, Jaime Aymercih, Eduardo Blancas, Octavio Solorio y Jorge García.

En los últimos días del mes de julio del mismo año 2009, éstos y otros compañeros del doblaje angelino, recibieron la mala noticia de que, al parecer, se acababa el doblaje en español en los Estados Unidos, ya que las cadenas no quisieron seguir usando el *SAP* (*Second Audio Program*) para ello. Afectando el doblaje al castellano de, entre otras, las series antes mencionadas. *Ugly Betty*, *CSI Miami*, *Lost*, *CSI NY*, *Desperate Housewives*, *Grey's Anatomy*...

Inmediatamente, la Directora de Organización del Sector Hispano, Carlina Rodríguez y Denise Lebré Hefti -la hija de doña Emma Sánchez Tello y voz de la serie *La Pequeña Lulú*-, enviaron unos comunicados al personal del doblaje angelino, con respecto a la cancelación que, tal vez por un recorte de presupuesto, la cadena de televisión ABC realizó a la transmisión a través del SAP (*Second Audio Program*) de la programación doblada al español para la nueva temporada, porque, en su opinión, los de ABC, ven como un servicio público la programación por SAP, ya que pueden seguir ofreciendo el español mediante los subtítulos, que es un sistema más barato que el doblaje.

Aclaran que, el *National Spanish Language Task Force*, del *Screen Actor's Guild*, nunca pidió más dinero ni cambió el contrato, y que nada tuvo que ver con esa decisión de la ABC. Por el contrario, para recuperar y ampliar el uso del SAP, solicitaron que, a través del *Spanish Task Force*, el *Screen Actor's Guild* contratara por su cuenta y riesgo los servicios de una agencia de encuestas (*research*), la *Latino Print Network*, para hacer un análisis del SAP a nivel nacional y así saber cuánta gente de habla hispana ve los programas por ese sistema.

Si los resultados son tan positivos como parecen serlo, se llevarán a la ABC y a las otras cadenas de televisión para hacerles ver la necesidad y el beneficio de seguir doblando sus programas al español. Finalmente, solicitan a los agremiados continuar con la campaña “*Dub my voice in the USA*”. (5)

Esperamos sinceramente que la cancelación que menciona este comunicado no sea definitiva, que el resultado del análisis realizado por la *Latino Print Network* convenza a los productores para que muy pronto desaparezca la actual situación inquietante para los doblistas angelinos, a quienes deseamos que el futuro les depare un desarrollo productivo y exitoso.

Mientras esto sucede, regresemos al Distrito Federal, para conocer una organización que es única en su género, dentro del medio del doblaje de voz.

Notas y referencias

1. URL: <http://www.eumed.net/libros/2008c/442/politicas%20cambiarias.htm>
2. Alusión a Churchill, Premier británico, quien durante la Segunda Guerra mundial dijo -“Nunca tantos debieron tanto a tan pocos”-, palabras pronunciadas durante un discurso dirigido a los pilotos de la RAF (Real Fuerza Aérea) con ocasión de la gran batalla aérea de Inglaterra contra la invasión nazi, en el verano de 1944. De allí la parodia del autor Nájar, quien decía: “Nunca el doblaje le debió tanto a tan pocos”.
3. URL: <http://www.produ.com>
4. Ibidem.
5. Información proporcionada vía Internet, por el señor Isidro Olace el día 2 de agosto de 2009.

XI. Segunda generación de empresas de doblaje de traducción en México (1982-1990)

Sociedad Cooperativa de Producciones Cinematográficas y de Adaptaciones Sonoras, S. C. L. (PROCINEAS)



El ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya

Al separarse de su socio Julio Macías y a pesar del fallecimiento de su padre don Enrique Rodríguez Ruelas, el ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya (m. 28-V-2009), como sabemos, continuó doblando en Hollywood, con las siglas *ESM*, una sucursal de los *Estudios Sonoros Mexicanos* de la ciudad de México.

A principios de los años ochenta (1981), uno de los miembros más destacados de una reconocida familia de abogados laboristas que representaba a varios sindicatos independientes, le sugirió la iniciativa al ingeniero Rodríguez y le asesoró en la estructuración y puesta en marcha del plan con el que se fundó la *Sociedad Cooperativa de Producciones Cinematográficas y de Adaptaciones Sonoras (Procineas)*.

Esta fue una idea novedosa en cuanto a su estructura legal-laboral, ya que se trataba de la primera y única Sociedad Cooperativa dedicada al doblaje de voz en México, aunque dicha Cooperativa no fuera totalmente autónoma, debido a su compromiso legal de aceptar y realizar sus trabajos exclusivamente a través de una oficina contratante, representada por alguien que es también un miembro más de esa Sociedad Cooperativa.

Su caso es único en nuestro país, ya que el resto de las compañías están constituidas como sociedades anónimas. Y como en teoría, *Procineas* es el resultado de la iniciativa de un grupo de trabajadores que pretende su autonomía laboral, la relación con los sindicatos también se modificó: en un principio, los cooperativistas no podrían pertenecer a ninguna otra agrupación laboral externa, que abarcara la misma especialidad que *Procineas*. Una organización que los sindicatos se negaron a reconocer legalmente.

De ahí que, la Sección 49 del STIC, se resistiera y les estallara una huelga que solamente pudieron sostener por dos meses –agosto y septiembre-, debido a que fueron demandados y perdieron su derecho a continuar con ella. Desde que *Procineas* se llamaba *Estudios Sonoros Mexicanos*, el personal de apoyo técnico y de servicios había sido el mismo. Las mayor parte de las tareas de actuación y de dirección la cubría una familia, apoyada ampliamente por el autor de este texto, desde Los Ángeles, California. La familia mencionada estaba compuesta por el actor y locutor don Raúl Leonel de Cervantes, la actriz, locutora y directora de doblaje de voz doña Magdalena Ruvalcaba, y las hijas de ambos, Magdalena y Queta Leonel, con sus respectivos maridos.

Una de las labores de dirección en la que más se destacó la señora Magdalena Leonel, fue en la de la mini-serie *Shogún* (1980), con las voces de Víctor Trujillo (*Brozo*) y de Alejandra Vigar. Un doblaje espléndido, en el que Víctor le dio voz en español a Richard Chamberlain, el famoso actor que, en el año 2003, al publicar sus memorias, confesó al mundo su homosexualidad.



La señora Magda Leonel y Víctor Trujillo (Brozo)

Por otra parte, el otro sindicato, el de la *Asociación Nacional de Actores*, había sufrido una escisión interna, entre los años 1978 y 1979. De ahí se formó el *SAI, Sindicato de Actores Independientes*. Pero el ingreso de los miembros de esta nueva agrupación a los medios del espectáculo, les fue negado. Casi no tenían dónde trabajar. Por eso, el muy posterior acuerdo de empleo, pactado entre el *SAI* y *Procineas* en los años ochenta, resultaba provechoso para ambas partes.

En su inicio, el *SAI* estaba compuesto por magníficos actores, aunque después había admitido como miembros a muchos novatos. De ahí que el resultado final de los doblajes de voz realizados en Procineas con los actores de esa agrupación independiente, mostrara marcados altibajos en la calidad de las actuaciones, aunque lo bueno en ese aspecto, siempre fue más y muy superior.

En las condiciones expuestas, hizo sus últimas grabaciones para el doblaje el gran actor don Alberto Gavira, cuando Germán Robles lucía su voz sonorizando al vehículo llamado *El Auto Increíble* (*Knight Rider*, 1982), con Roberto Carrillo hablando por David Hasselhoff (Michael Knight). (Por cierto que a esta serie se le conoce en Argentina como *El Auto Fantástico* y en España como *El Coche Fantástico*).

Las películas y series que se doblaron en la Cooperativa, si excluimos de ellas unas cuantas participaciones de algunos actores inexpertos, muestran una gran calidad técnica y artística, calidad que siempre fue defendida con el alma por dos de los herederos más importantes de este medio: la señora Magdalena Leonel y el ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya.



Magda Leonel y Magda Ruvalcaba.

Enrique Rodríguez López- Montoya.

Para aclarar un poco más las alusiones a los ingenieros Rodríguez, en sus variadas e importantes empresas comerciales, especificaremos que, con ellas, se relacionan tres generaciones con el mismo nombre: el ingeniero de sonido don Enrique Rodríguez Ruelas, del cual ya escribimos; su hijo, con quien realizamos el proyecto de Hollywood, el ingeniero Enrique Rodríguez López-Montoya; y el hijo de este último, quien es el menor de esa dinastía, el abogado Enrique Rodríguez Pretelín.

Precisamente, este tercer Enrique, el licenciado Rodríguez Pretelín, para recibirse de abogado, realizó su tesis profesional (1997) apoyando y proponiendo la creación de más Sociedades Cooperativas como la de su padre. (1)

Finalmente, desde el año 2005, la Cooperativa *Procineas* mudó sus instalaciones de Avenida División del Norte 2817, a un local menos amplio, en la Avenida Vía Láctea número 84, colonia Prado Churubusco.

Lamentablemente, el ingeniero Rodríguez López-Montoya falleció en mayo del año 2009, a menos de dos años del sensible deceso, en octubre del 2007, de Francisco, su hermano menor. Pero en Procineas se continúa grabando, ahora bajo la conducción del abogado Enrique Rodríguez Pretelín.

Telespeciales, Audiomaster, Audiomaster 3000 y Audio Futura



En la versión de don Enrique Candiani, para 1982, la empresa *Televisa*, después de haber notado que dos de sus canales de televisión estaban manteniendo su programación con el producto elaborado por una sola de las compañías de traducción dramática, *Servicio Internacional de Sonido*, decidió iniciar su expansión hacia esa especialidad, el doblaje de voz, por razones de *integridad*, cumpliendo con un plan surgido de ese criterio.

Para ello se volvieron dueños de la mayor producción de esta industria, comprando las dos compañías más importantes de ese medio, en aquel tiempo: *Cinsa*, manejada por el licenciado Carlos David Ortigosa, donde ya vimos que colocaron las firmas *Telespeciales* y después *Videovisa*; y, *SISSA*, del señor Enrique Candiani, donde iniciaron la razón social *Audiomaster*. El señor Candiani declara que él convenció al licenciado Ortigosa de que ambos vendieran sus respectivos negocios y afirma que, en la transacción de compra-venta de su propia empresa (*SISSA*), él pudo obtener el veinte por ciento de las acciones.

Al principio y durante algunos años, los miembros de la nueva administración del doblaje, casi no participaban en las actividades de las empresas recién adquiridas. Solamente observaban, preguntaban y anotaban. El servicio de seguridad recorría las instalaciones para familiarizarse con el sitio y reconocer a los que en él laborábamos.

Al iniciarse la segunda mitad de la década, casi de un día para otro, todo fue transformado de golpe. Tomaron el control de la producción en un cien por ciento, aplicaron todas las medidas acordadas en el período previo de observación y estudio, seleccionaron, reubicaron y cambiaron a una buena parte del personal y empezaron a doblar *a su manera*. Despidieron a gran parte del personal mejor calificado, sin importar los conocimientos ni la posición clave de los elementos despedidos. El doblaje de voz perdió allí a la mayor parte de sus actores más destacados.

Enseguida, de alguna forma, los empresarios vencieron o convencieron a los ejecutivos de la Sección 49 del STIC y de la ANDA -que eran los dos sindicatos que ostentaban, y que aún ostentan, la titularidad legal de ese medio laboral, en sus respectivos contratos colectivos-, para que éstos accedieran a compartir sus contratos colectivos con el gremio nacido dentro de la industria televisiva, el SITATYR.

Por ello, en el inicio de los años noventa, la empresa *Audiomaster* sufrió una huelga y luego un paro voluntario por parte de los actores, antes de que algunos de ellos, junto con varios técnicos de la Sección 49 del STIC, fueran atraídos como miembros del SITATyR, abandonando sus sindicatos respectivos.

Enseguida, los empresarios nuevamente presionaron a los dirigentes sindicales para que ya no hubiera más revisiones de los contratos colectivos y para que cedieran los lugares de sus agremiados, en forma progresiva, a los *actores libres*. (?) Una definición que, de momento y por sí misma, descarta automáticamente la capacidad y la experiencia profesionales de quienes se ostentan con ese título.

Gracias a esos *avances de Telespeciales* y de *Audiomaster* -empresas que se fusionaron para crear *Audiomaster 3000*-, en la actualidad, y ya retiradas estas firmas del ambiente del doblaje de voces, las empresas restantes continuaron esa política de desconocer a los técnicos y a los actores sindicalizados, hasta lograr que en algunas de ellas, previa proliferación de improvisadas *escuelas de doblaje de voz*, ahora únicamente se utilicen los servicios de gente totalmente desconocida venida de cualquier parte y a los que se les cataloga como los antes mencionados *actores libres*.

El resultado final se está viendo en el absoluto desprecio que el público muestra abiertamente por todo tipo de material audiovisual doblado en la actualidad.

Antes que nada, se debe aclarar que no se está en contra de las personas que ingresan como voces, como directores o como lo que sea, al medio del doblaje de traducción, no. Ellas aprovechan la oportunidad como lo haría cualquiera de los veteranos o como la mayoría lo hizo en su momento. El problema es con quienes usan a estas personas como armas para destruir el prestigio universal de la respetada industria profesional que a algunos nos tocó construir; incluyendo además en esa pauperización, en esa desarticulación, a la gente nueva y a los veteranos, los creadores de la fama y de la riqueza del medio y de los propietarios actuales.

Desgraciadamente, a esta nueva generación de empresarios, se le ha impedido el conservar los valores humanos que le dieron brillo universal a los negocios de sus padres. Ahora esperemos que sean capaces de conservar sus negocios, frente a las devoradoras empresas mundiales y a las subastas de pujanza inversa, en las que no importa quién da más sino quién cobra menos.

Gracias a ello, las muchas y diferentes empresas de la especialidad, han reducido al máximo los precios y el tiempo de entrega. Esto, según se repite, es debido a “la competencia a niveles nacional e internacional”. ¡Como si el hecho de competir fuera algo nuevo!

Es totalmente positivo que otras ciudades y naciones del continente hayan iniciado sus propias industrias de doblaje de voz. Lo negativo es que no se esté valorando la calidad sino sólo el precio. Continuemos nuestra historia.

Posteriormente, *Audiomaster* cambió su domicilio a Tlalpan número 3000, donde se fusionó con *Telespeciales* y donde añadió también ese número 3000 a su razón social. Luego, el doblaje se hizo nuevamente en la calle de Oruga número 3 y se volvió a cambiar el nombre a *Audio Futura*, quedando *Radiópolis (Televisa Radio)* en las instalaciones de Tlalpan 3000.

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 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.

La rapidez que desde entonces exige la producción, impide que el proceso del doblaje pueda planearse.

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.

En su época, *Telespeciales*, *Audiomaster*, *Audiomaster 3000* y *Audio Futura*, en realidad una misma empresa, que fue la de mayor producción de doblaje de voz en español para películas y series televisivas.

Gran parte de su éxito se debió a que esa misma organización puso en graves apuros a las demás compañías de doblaje, al proponer a sus clientes una forma de cobro que ninguna otra firma podía imitar: el costo del doblaje no se le pagaba inmediatamente, sino que se le descontaba al cliente de lo que, posteriormente, se le tendría que pagar a él por la exhibición de dicho material a través de los canales de televisión de la propia empresa televisora.

En esta forma, el cliente no tenía que desembolsar un solo centavo, únicamente recibía un poco menos por la exhibición, pero eso, además, hasta después de pasado un buen tiempo. Y como *time is money*, ese tiempo entre la realización del doblaje y la exhibición se convertía en una ganancia extra para los clientes.

Eso nos recuerda otro plan anterior de algunos países latinoamericanos, cuyo doblaje de las voces se cobraba con la *explotación territorial* de ese mismo material; o el plan del *Doblaje Clase B*, del año 1964, pactado en *Oruga (SISSA)* por 300 pesos diarios para cada actor.

Éste trabajaría a destajo todo tipo de personajes, sin tener que sincronizar con precisión (por eso era *Clase B*). Las grabaciones se realizaron en la sala *Estrellita Díaz* y se terminó pagando el tabulador regular establecido, debido a la intervención y protesta de la Asociación Nacional de Actores.

Finalmente, *Audiomaster 3000*, una compañía que llegó a tener instaladas 10 salas de grabación de diálogos y 8 cabinas de post-producción, con una capacidad productiva de más de 100 medias horas por semana; con 15 directores de actuación sincrónica, 50 traductores-adaptadores para el doblaje y la subtitulación, así como la posibilidad de utilizar 600 voces profesionales diferentes en sus doblajes, después de su último cambio de nombre a *Audio Futura* y de trabajar un tiempo corto con él, se retiró del negocio en el año 2003, regresando vacío el local de 3,457m² de construcción, a su propietario. Un lugar que esas empresas utilizaron por veinte años.

Hay personas que, intentando ser objetivas, ven en esa recuperación algo que les parece una *devolución* o finiquito de un contrato de arrendamiento que así lo establecía desde el principio. Ante este hecho, el Sr. Enrique Candiani sostiene que la operación fue de compra de esta compañía, a la empresa televisora, por una decisión de su hija Leticia, quien ya contaba con cinco salas de grabación en *Candiani Sevilla*.

El mismo gran empresario asegura que ya no le interesa el negocio del doblaje de voces, sino su rancho en Lagos de Moreno, Jalisco, y que sus planes inmediatos son los de abrir una cadena de carnicerías en las cuales poder vender la carne de su propio ganado.

Al principio, aún no se sabía qué destino tendría ese local cerrado; hasta que se abrió, en julio del 2005, como parte de la compañía de la familia Candiani. Para entonces, en el conmutador de la empresa, una voz grabada, al contestar, la identificaba como *Candiani-Futura*, añadiendo a su razón social, el nombre de la empresa recién desaparecida y cuyas series pendientes se doblaron en la empresa *Grabaciones y Doblajes Internacionales*.



El señor Enrique Candiani en su oficina, en la década de 1970.

Candiani Sevilla



Oficinas de la entrada a las instalaciones y terraza para los actores de voz.



Construcción añadida a los estudios originales y su pequeño museo de aparatos de cine.

Desde poco tiempo después de la venta de su empresa de la calle Oruga, el señor Enrique Candiani, con el conocimiento y aprobación del señor Azcárraga Milmo, según nos dijo, montó una pequeña y discreta compañía de sonido que, en un principio, se dedicó al doblaje y narración de documentales médicos, bajo la razón social de *Servicios de Televisión Mexicana*, más conocida en forma coloquial como *Candiani Sevilla*. Ésta se ubicó junto a los que entonces eran los estudios de *Televisa Sevilla*.

En 1991, esta empresa firmó un contrato exclusivo con el SITATyR. Por tal razón, le fueron negados los servicios de actores de la ANDA, hasta que se llegó al acuerdo de firmar un contrato *compartido* con el SITATyR. Compartido a porcentajes que irían variando conforme el SITATyR fuera reuniendo al personal capacitado, hasta alcanzar el número necesario para cubrir el cien por ciento de la producción. Con esto, la ANDA, como ya le había sucedido en otras empresas, cedió su derecho de exclusividad.

Desde 1999, esa compañía es manejada por la señora Leticia Candiani, una de las hijas de don Enrique. La producción quedó a cargo de dos de las nietas del mismo señor Candiani, las señoritas Regina y Mariana Tohen Candiani. Con ellas, como vimos, ya suman cuatro las generaciones de esa familia exitosa, que ha figurado de un modo importante en el doblaje de voces traducidas para la televisión y para el cine.

Ya vimos que, cuando *Audio Futura* se retiró del negocio de doblaje de traducción, los estudios permanecieron cerrados por casi dos años, hasta que finalmente se abrieron en el 2005, bajo la dirección de la señorita Regina Tohen Candiani. Los directores que reinauguraron las instalaciones y laboraron ahí por más de dos años fueron los señores Jorge Santos y Rubén Moya, con *actores libres* que doblaron los capítulos de una larga telenovela brasileña. Los señores Santos y Moya se repartieron el trabajo, de forma que uno dirigió los capítulos de números nones y el otro los de los números pares, mientras que en *Candiani Sevilla* se sonorizaban y doblaban series para *Cartoon Network*.

En el año 2008, el personal que doblaba las series brasileñas en la calle Oruga desde el año 2005, se mudó a las dos salas nuevas, construidas en un anexo reciente del edificio en el que se encuentra *Candiani Sevilla*, con sus cinco salas de grabación originales, las que, aunadas a las dos nuevas, antes descritas, suman ya siete salas de grabación, en total. En ese anexo nuevo, es donde ahora se están doblando otras series en portugués como las que antes se grabaron en las amplias instalaciones de la calle Oruga, instalaciones que ahora están cerradas nuevamente.

Las *voces*, así como los servicios técnicos utilizados, son los del personal *libre*, cada vez en mayor proporción, o los de los actores y técnicos que han ido renunciando a sus respectivos sindicatos para poder continuar en este trabajo, aunque sea sin ninguna protección en el aspecto laboral.

Y no se puede culpar de nada a esos trabajadores, puesto que, antes que ellos, los sindicatos mismos se han visto incapaces de luchar por la conservación de sus derechos y los de sus afiliados.

En el año 2009, en la reciente ampliación de *Candiani Sevilla*, la nueva pareja de directores encargados del doblaje de voz de las series brasileñas, está compuesta por los señores Miguel Ángel Ghigliazza Solares y Carlos del Campo, con el mismo sistema de repartir por separado los capítulos pares y los capítulos nones, pero con la novedad de que el inicio de las labores de grabación, ahora es a las siete de la mañana.

Si se aceptara que el libro que usted tiene en las manos no es un texto de filosofía, sino de empresas comerciales, tal vez se podría adoptar una perspectiva diferente, y las *imprecisiones* meridianas en el contenido de alguna de las fuentes, sería posible que se pudieran ver como una prueba de la habilidad extraordinaria en negociaciones con una larga trayectoria de éxito, por parte de los que siempre han sabido interpretar correctamente el credo y la práctica moderna de la *libre competencia*. Gracias a ella, ya existe información de que se ha comenzado a ensayar otro sistema para ahorrar aún más en los costos de producción.

Esa práctica supuestamente novedosa, fue la que se mencionó anteriormente en este libro como una simple posibilidad más de reducción de salarios, basada en la multiplicación de funciones.

Se trata de hacer que los operadores de sonido se desempeñen a la vez como directores artísticos. Y por sumas económicas tan reducidas que, al parecer, no rebasan los cuatrocientos pesos por películas de una hora de duración, por ambas funciones profesionales (funciones que antes comentamos que en realidad son tres). Ciertamente, no existe ninguna novedad en esa práctica, ya que, en el aspecto de la multiplicación de funciones, ninguna empresa podría superar a *La Neta Estudios*, una iniciativa y una realización del empeñoso y joven matrimonio entre Óliver Magaña y Teresita García, ambos, respectivamente, hijos de dos queridos compañeros de trabajo, Carlos Magaña y Rene G. Azcoitia.

Notas y referencias

1. Rodríguez Pretelin, Enrique, *La constitución de sociedades...*, 1997.

XIII. Tercera generación de empresas de doblaje de traducción en México (1991-2009)

Audio Post

El ingreso de los señores Edgar Arcos Mercado y Gabriela Bautista a *Servicios de Televisión Mexicana (Candiani)*, en el Departamento de Ingeniería y, luego, debido a la falta de personal para operar el equipo, en las salas de grabación, los llevaron al conocimiento técnico de lo que es la grabación de doblaje de voz e incidentales, armado de pistas internacionales y regrabaciones.

Más adelante, su ingreso a *Producciones Salgado*, a cargo del Departamento de Ingeniería y de Producción, les dio un conocimiento más completo de los diferentes procesos que intervienen en la industria del doblaje de voz.

Audio Post inició sus labores en el mes de octubre de 1991, teniendo como Gerente General al señor Edgar Arcos Mercado y a la señora Gabriela Bautista en la administración. Apoyada por Antonieta Bautista y Juanita Ponce. La señora Gaby Bautista y el señor Arcos Mercado, alternaban sus funciones ejecutivas y de administración con otras más de índole técnica, como la de operar el equipo de grabación, junto con el señor Jesús Bautista. Se contaba con un estudio acondicionado para hacer grabación, armado de pistas y regrabación.

Los primeros proyectos fueron para publicidad y comunicación interna de las siguientes empresas: *Master Comunicación, S. A.*, *Medios IV R*, *Conaculta, Personalidad a su Mensaje, S. A.*, *Cinco Media Communications, Inc.*, *Concepto Producciones, Muñoz Amieva y Asociados, S. A.*, *Flash Back, World's Bussines, S. A.*, *Quásar Producciones, Películas Ebesa, S. A.*, *Poli Video, S. A.*, *Friends Producciones, S. A.*, *Post-Productora Internacional*, y *Sistema de Transporte Colectivo Metro*.

Tres años más tarde, *Audio Post* incursiona de lleno en la industria del doblaje de voz, con unos Cursos de Matemáticas, Biología y Ciencias, para la *Enciclopedia Británica*, y con otras producciones, como fueron *Boy Scouts of America* y una de dibujos animados, titulada *Ben Hur*. En el año 2001 se abre un segundo estudio.

Los formatos de grabación fueron, en el inicio, media y un cuarto de pulgada. Posteriormente, se cambió a Hi-8, y en la actualidad se utiliza el sistema Pro Tools. Las primeras traducciones fueron realizadas por Rocío Muñoz, para los directores Gloria Rocha, Yamil Atala y Jesús Barrero, quienes contaron con actrices y actores como Enriqueta Leonel, Salvador Nájar, Mario Castañeda, Herman López, Pilar Escandón y Mónica Estrada. Posteriormente, y ante el aumento de volumen de producción, la lista del personal artístico y creativo se amplió con casi todas las actrices y los actores del medio, además de los traductores Ivonne Solís, Carlos Pimentel, María Luisa Medina, Horacio Gómez y Mariana Barrañón.

Los directores fueron Lourdes Morán, Elena Ramírez, Rebeca Patiño, Víctor Hugo Aguilar, José Luis Reza, Daniel Abundis, Carlos Magaña, Rebeca Manríquez, Roberto Molina, Victoria Burgoa y Cecilia Airol, entre otros. También la parte técnica fue reforzada con David Villarreal y Alfredo Tovar, y se añadió la asesoría legal del despacho jurídico Santa María Rueda y Asociados.

Con el fin de no verse afectados por la crisis que hoy impera en la industria del doblaje, los creadores de esta empresa contemplaron entre sus planes las siguientes mejoras: mantener e incrementar la alta calidad técnica y artística ya reconocida por sus clientes; conseguir los financiamientos adecuados para continuar operando en los casos en que los clientes se demoren en cubrir los importes de las facturas y, con respecto a los servicios que brinda su empresa, se atenderá a los proveedores que presenten las mejores opciones de equipos de grabación a los costos más accesibles, para poder ampliar las instalaciones e incursionar en otras áreas del mercado de la postproducción de audio. (1)

Grabaciones y Doblajes de Calidad, S. A. (GRADOCÁ)



El señor Maynardo Zavala (m. 2008)

El señor Maynardo Zavala, artista plástico y magnífico actor y director. A quien, aparte de todos sus méritos profesionales, su calidad humana lo convirtió en una persona sumamente estimada y respetada, dentro y fuera del medio artístico. *May*, fue también galardonado con varios reconocimientos y premios. Como es lógico, sus hijos heredaron esos grandes valores morales y gozan, asimismo, de una sensibilidad artística privilegiada.

Su hija Verónica estudió la carrera de administración de empresas y su hijo Ulises Maynardo, por su parte, ha dedicado toda su juventud al estudio de la música en la Escuela Nacional de Música, de la Universidad Nacional Autónoma de México, llegando a ser un joven solista que se ha destacado en sus conciertos de piano, aunque no se detuvo ahí.

Sorpresaivamente, sus inquietudes lo condujeron a experimentar también el canto. Fue así como pasó a formar parte de un ensamble coral de gran calidad profesional, integrado por tres voces femeninas y tres masculinas y cuyo nombre es *Mexicalia*.

Pues bien, Verónica y Ulises le insistieron a su padre sobre las ventajas de montar una empresa familiar de doblaje de voz, en la que trabajarían ellos dos, junto con *papá y mamá*, o sea el mismo Maynardo y su esposa. Tiempo después, como el buen padre que siempre fue, Maynardo aceptó la idea, compró el equipo necesario, acondicionaron el lugar y, en el año de 1994, en la esquina que forman la calle de Alondra y la Av. De las Rosas, en la colonia El Rosedal, de Coyoacán, nació la compañía que tenía la firme convicción de hacer solamente *grabaciones y doblajes de calidad*, por eso la llamaron *Gra-do-ca*, nombre que describe y sintetiza ese propósito en sus tres sílabas.

Venciendo las dificultades propias de quienes se inician en ese negocio tan lleno de particularidades, pudieron conseguir clientes, algunos tan importantes como *Sky T.V.*, *Sony*, *Walt Disney*, y una gran empresa brasileña para la que no sólo doblaron al español sino que también lo hicieron al idioma portugués. Así, poco a poco, lograron el éxito que correspondía a sus esfuerzos y a sus firmes propósitos.

Ya para el año 2001, la familia Zavala Pérez mudó su empresa a un lugar más amplio en la calle 1914 no. 17, colonia El Parque, en la Delegación Venustiano Carranza, en donde, a pesar de la situación general que aquejaba al doblaje, se realizaron muchas otras grabaciones culturales y musicales, aparte de los trabajos regulares. (2)

Por desgracia, después del fallecimiento de nuestro estimado amigo Maynardo Zavala, en el año 2008, las actividades de esta empresa quedaron temporalmente suspendidas.

Prime Dubb y SDI Media



El señor Eduardo Giaccardi



Su empresa Prime Dubb

Debido a la prohibición de los clientes respecto a que las voces de niños se siguieran grabando por mujeres adultas, en la empresa *Audiomaster 3000* se llevaron a cabo varias pruebas de voces infantiles, con la intención de incluir algunos niños en las futuras producciones de doblaje de voz.

A una de esas pruebas, en la Calzada de Tlalpan número 3000, llegaron los cinco niños Giaccardi Arreola, hijos del gerente de producción en esa misma empresa, don José Giaccardi Borrero, nuestro querido *Joe*.

El primero de los cinco, ya tenía 17-18 años, y no le interesó el doblaje de voz; el segundo fue Alejandro, a quien tampoco le llamó la atención; el tercero y el cuarto eran Eduardo, de 7-8 años, y Fernando, a quienes sí les entusiasmó el medio y doblaron algunas películas. Finalmente, el quinto hermano, Enrique, siendo el más pequeño, al momento de ver el micrófono, simplemente, se soltó a llorar.

De los cinco, como antes se mencionó, sólo dos se entusiasmaron y continuaron grabando. Fernando, que actuó durante dos o tres años, y Eduardo, el tercero de los niños Giaccardi, quien fue a tomar clases de arte dramático y, aparte de actuar, también fue gerente de producción y director de doblaje en *Audiomaster 3000*. Igualmente, trabajó durante un tiempo en la calle de *Oruga*, en donde, a la sazón su padre, don José Giaccardi, era gerente de ventas, y quien contrataba los estudios de *Audiomaster 3000*.

Enseguida, Eduardo trabajó como tres o cuatro años en los estudios del señor Enrique Candiani, en la calle de Sevilla, antes de decidirse a trabajar por su cuenta, montando sus propios estudios, llamados *Prime Dubb*, situados en un departamento del edificio de la calle del General Sóstenes Rocha, número 84, esquina con el Periférico, empresa que mejoró al mudarse a la calle de Margaritas número 35, en la colonia Florida, en donde aún se encuentran actualmente, pero ya como parte del consorcio *SDI Media*, una empresa internacional que, mediante la transacción de la compañía del señor Eduardo Giaccardi, le dio a éste el nombramiento de Presidente para toda la América Latina.



En México, el edificio sede de *SDI Media* se localiza en la calle de Pino número 1, a poco más de una calle de distancia de *Prime Dubb*, en la misma colonia Florida.

El señor don José Giaccardi Borrero también trabajó algunos años como asesor en *Prime Dubb*, la primera empresa del muy estimado, inquieto y emprendedor Eduardo Giaccardi. Con ello, se cumplió el deseo que el mismo Eduardo había manifestado cuando tenía unos diez o doce años, y dijo: *Cuando yo sea grande, quiero que mi papá trabaje conmigo*.

En *Prime Dubb* se grabaron varias series importantes y muchas producciones cinematográficas de gran éxito, como han sido las tituladas, *E.T.*, *Shrek*, 1, 2 y 3, *Pollitos en fuga*, *El espantatiburones*, *Anastasia*, *El Dr. Doolittle* 1 y 2, *La Era del Hielo*, *La Guerra de las galaxias* 1 y 2 (versión moderna), *Los ángeles de Charly*, *Simbad*, *King Kong*, *Más barato por docena* 1 y 2, y *La Pantera Rosa* 1, entre muchas más. (3)

Diseño en Audio

Durante la entrevista con el señor Jesús Sánchez Arias, Director General de *Diseño en Audio, S. A.*, nos narró la forma en que su rebeldía juvenil contra el negocio de transportes, propiedad de su padre, ocasionó una separación de ambos por casi cuatro años; pero que, sin embargo, él reconoce que el tiempo que duró obligado en la dirección de ese negocio, templó su carácter empresarial. Comentó que sus conocimientos y gusto por la publicidad lo condujeron, por fin, hasta la emisora *W-FM*. Y que al tratar con personajes tan famosos como Charo Fernández, Martín Hernández, Alejandro González Iñárritu, y otros más, al ver la atmósfera que reinaba en esa estación radiodifusora, inmediatamente descubrió su verdadera y auténtica vocación: ¡eso era lo que él deseaba hacer!

En la *W-FM*, el señor Carlos Miranda era uno de los integrantes del equipo humano con el que laboraba el entrevistado, y fue precisamente con Carlos Miranda con quien el señor Sánchez formó la sociedad que, el mes de junio del año 2000, permitió a ambos amigos y socios abrir una muy moderna y destacada empresa de grabación de sonido. La llamaron *Diseño en Audio*, cuyas iniciales *DEA*, no daban la imagen requerida. Por esa razón, optaron por usar la *<en>* de *<en>*, para que quedaran las siglas actuales: *DNA*; una empresa con tecnología de punta, enfocada, en un principio, a las grabaciones de la publicidad para radio y televisión.

Igual que los esfuerzos, la inversión fue muy alta, pero tenían la pasión necesaria. Los pronósticos eran inmejorables. Aunque, al principio, la realidad fue otra. A pesar de contar con todos los elementos necesarios para el éxito, se tuvieron que vivir algunos meses de espera y aprender que, en el mundo de la publicidad, los clientes y los productores son tan desconfiados como selectivos. Pero, por otro lado, siempre están atentos a las grandes novedades en materia de mejores estudios de grabación para sus campañas.

Dos años después, el activo y carismático Director General, Sánchez Arias, conoció al señor Raúl Aldana, cuando éste fue a grabar un comercial a *DNA*, y conversaron. Raúl le comentó que él era el representante de la empresa *Walt Disney* y que deseaba usar los servicios de *Diseño en Audio*, para realizar ahí el doblaje de algunas producciones de esa gran empresa norteamericana. En aquella época, los doblajes de voz para *Disney* se grababan en varias empresas a la vez. Entre ellas, estaban, *Doblaje, Audio y Traducción (DAT)*, *Cuarto de Máquinas* y *Made Productions*. Esta última, *Made*, inaugurada en 1998, fue cerrada en el año 2003, al quedarse sin la producción de *Disney*. (4)

Diez meses después de la conversación antes descrita, en *DNA* comenzó a convertirse en realidad lo prometido en la charla con el ejecutivo de *Disney Character Voices International*, el señor Raúl Aldana, quien paulatinamente concentró en *Diseño en Audio, S. A.* toda la producción de *Disney* que antes se grabara en varias compañías, aparte de las ya anotadas. Aldana también reunió ahí a su más selecto grupo de realizadores profesionales. La larga lista de más de 200 locutores, actores, traductores y directores estuvo encabezada, desde un principio, por los nombres de gente muy capaz y reconocida en el medio profesional.

Dentro de sus instalaciones, *DNA* ya cuenta con más de cuatro salas de grabación, con plataforma *Protools HD FULL*, consolas digitales automatizadas de más de 16 canales, Periféricos: *Manley*, *Avalon*, *Eventide*, *SPL* equipadas con *Protocol HD*, micrófonos, además de una isla de edición y servicios de fibra óptica.

En esta exitosa empresa se comenzaron a grabar doblajes desde el año 2003, con películas y con series como *Kim Possible* (2002-2007), *Es tan Raven (That's So Raven*, 2002), serie que continuó con *Cory en la Casa Blanca (Cory in the house*, 2007). Y, entre los primeros de sus, ahora, muchos clientes, se encuentran, *DDB México*, *FCB Worldwide*, *Gaudelli MCW*, *Leo Burnett México*, *JWT*, *Nazca S & S*, *Ogilvy One*, *Ogilvy Nueva York*, *Terán TBWA*, *Y & R*, y *Líneas Aéreas Azteca*. Para *Líneas Aéreas Azteca*, *DNA* también realiza una lujosa revista, llamada *Destino*.

La calidad de la producción de *Diseño en Audio*, una de las empresas más modernas y con alto nivel de competitividad, ha logrado participar y lucirse, junto con sus agencias y clientes respectivos, en los mejores festivales, como son, *Círculo Creativo de México*, *Ojo de Iberoamérica* y *Festival de Nueva York*, obteniendo reconocimientos tan codiciados como los siguientes: *Mejor diseño de audio* (Círculo de Oro, 2005), *Mejor diseño de Audio* (Ángel de la Creatividad, 2007), *Mejor diseño de audio* (Círculo de Oro, 2007), entre otros.

Eso, aparte del primer lugar en la preferencia que, hasta la fecha y durante varios años seguidos, las firmas comerciales más importantes le han venido otorgando. (5)

KI- Audio



El señor Eduardo Tejedo, en 1982.

Este estudio de grabación está ubicado en la calle Tenayuca 55-704, de la colonia Narvarte, en la ciudad de México. Es una empresa que pertenece al señor Eduardo Tejedo Narváez (1951). Un músico estupendo y un buen actor de doblaje de traducción, quien, como él mismo lo ha descrito, desde los seis años estudió guitarra. A los siete debutó como actor en la empresa *Cladsa*, en la forma como antes se anotó. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música a los catorce años, y a los quince perteneció a un grupo musical llamado *Los Hongos*.

Al año siguiente musicalizó la obra teatral *Aún hay flores*, antes de fundar la agrupación *underground* de rock, *La semilla del amor*, y antes aún de radicar por dos años seguidos en los Estados Unidos de Norteamérica, practicando la música. El teatro lo ha visto desarrollarse como actor, músico, compositor, musicalizador y director de orquesta; mientras que, en el doblaje de traducción de voces, a él y a su hijo Ricardo, se les reconoce como a dos de los actores y directores de más amplia experiencia dentro del medio. Ambos protagonizaron la famosa serie de televisión *Beverly Hills 90210 (The class of Beverly Hills 90210, 1990-2000)*, acompañados por Elsa Cován y otros actores.

El joven Ricardo, nacido en 1972, se ha desempeñado como actor desde hace más de 22 años y como director, desde hace unos 19, hasta este 2009. Por su interpretación de *Gollum*, en *Las dos torres* (2002), de la trilogía *El señor de los anillos*, recibió el premio *Bravo* como el mejor actor de doblaje en el año 2002.

En 1990, el padre de Ricardo, Eduardo, fundó su primer estudio en Santo Tomás Ajusco, para realizar las adaptaciones y las composiciones musicales de algunas series muy conocidas en la televisión infantil como, por ejemplo, *Barney y sus amigos* (1992). Ya para el año 2003, Lalo trasladó su estudio de grabación a su dirección actual, en las calles de Tenayuca, y decidió ponerle el nombre *KI-Audio*.

El *Ki*, en idioma japonés, tanto como el *Chi* o *Qi* en lengua china, significan la energía o fuerza natural intangible que llena todo el universo. (6) Por ello, los japoneses definen el *Ki* como la energía interna mental que hace iniciar el movimiento muscular. De aquí que, *KI-Audio*, encierre una definición metafísica de la energía interna que preludia al sonido y que contiene el principio universal en el que este fenómeno se fundamenta. Lo cual, finalmente, nos indica que el estudio de grabación de Lalo Tejedo, se mantiene a la vanguardia tecnológica.

Esa empresa, aparte de seguir doblando los diálogos y cantos de las series infantiles, como la mencionada de *Barney y los Backyardigans* (2004), ambas musicales, se ha especializado en proyectos como la serie animada *Vida y tiempos de Tim* (*Life and times of Tim*, 25/02/09/HBO Plus), y en documentales y largometrajes. (7)

Notas y referencias

1. Datos tomados del cuestionario respondido por el señor Edgar Arcos Mercado.
2. Entrevista con el señor Maynardo Zavala, en Sonomex, el 4 de febrero de 2007.
3. Entrevista con don José Giaccardi Borrero, 18 de julio de 2007.
4. Made, cerró en el año 2003. El sitio se convirtió en un bar y después en un restaurante de comida argentina, antes de que, finalmente, se ubicara ahí una cantina con un nombre que corresponde al de la calle de Emiliano Zapata: *La Revolución*.
5. Entrevista con el señor Jesús Sánchez, en mayo de 2008.
6. URL: http://www.oceanosoft.com/aikikai/Actividades/Karate_archivos/Elki.htm
7. URL: http://www.oceanosoft.com/aikikai/Actividades/Karate_archivos/Elki.htm

Epílogo

¿Cuál es el estado actual del doblaje de voz en México?

Además de las sucursales de las empresas mexicanas que laboran en varias ciudades de los Estados Unidos y Brasil, existen en la actualidad más de veinticinco compañías especializadas en doblaje de traducción, solamente en el Distrito Federal, más una en Monterrey, Nuevo León, y otras dos en Cuernavaca, Morelos. Esto, sin tomar en cuenta los doblajes de voz y las subtitulaciones *piratas*, en el D.F., ni los doblajes con palabras altisonantes, algunas veces cómicos, que los aficionados de los *fandub* colocan en la *Internet*.

El tema del doblaje de voz abarca múltiples disciplinas y aspectos de la sociedad. Tan es así, que en México su materia ha servido para realizar más de diez tesis profesionales en carreras tan diversas entre sí como Contaduría, Derecho, Comunicación, Sociología y otras más. Esa también es la razón por la cual, en este libro, hemos abordado temas tan variados.

Entre las empresas más importantes de la actualidad destacan las siguientes firmas, dispuestas en orden alfabético: A. B. *Producciones*, *Audio Post*, *Auditel*, *Caaliope Comunications*, *Estudios Candiani*, C.B. *Producciones*, *Diseño en Audio (DNA)*, *Doblaje Audio y Traducción (DAT)*, *Fandango*, *Grabaciones y Doblajes de Calidad (Gradoca)*, *Grabaciones y Doblajes Internacionales*, *Intersound*, *Intertrack*, *Ki Audio*, las empresas del *Grupo Macías*, *Mystic Sound*, *La Neta Estudios*, *Optimedia Productions*, *Procineas*, *Producciones Salgado*, *SDI Media* (antes *Prime Dubb*), *Sensaciones Sónicas*, *Taller Acústico S.C. (Cuarto de Máquinas, 1998)*, *W G Entertainment*, y otras. Los aparatos y sistemas técnicos que se utilizan en ellas son muy modernos y de varios tipos. Aunque actualmente casi todos tienden a su unificación en la grabación digital con programas y sistemas como *Pro-Tools*, *Solid State Logic*, *THX* o parecidos, continuamente actualizados.

El dominio y precisión técnicos que brindan los nuevos programas, permiten, durante la grabación, la edición simultánea con las correcciones más increíbles y sofisticadas sobre los elementos sonoros de las pistas grabadas: corregir cuadro por cuadro la sincronía, adelantando o atrasando lo grabado, así como su distorsión, expansión o compresión, también por cuadros.

El espacio de las salas de grabación no resulta ahora de primera importancia, ya que a cada actor se le puede grabar su participación por separado en su propia pista o *track* respectivo. Desde el segundo lustro de la década de 1980, cuando las importantes empresas *Telespeciales* y *Audiomaster* tomaron finalmente el control absoluto de las compañías de doblaje que habían comprado en 1983, y que, como vimos, empezaron a doblar con sus propias reformas al sistema tradicional, se inició un período con una diferente política de trabajo, política que también siguieron otras grandes empresas del país, obedeciendo al fenómeno transcultural del nuevo modelo económico mundial.

En los últimos años del milenio anterior, ocurrió un suceso muy importante: varios inadvertidos países latinoamericanos sirvieron para incitar a una competencia de reducción de precios, al iniciarse ellos en la realización de labores de doblaje de traducción de voz para las producciones norteamericanas, en la gran expansión de la televisión de paga, por cable y vía satélite.

Al inicio del nuevo milenio, las productoras norteamericanas ofrecían pagar el minuto a sólo trece dólares en México, alegando que los otros países latinoamericanos del Sur les estaban cobrando once dólares o menos. Para el año 2006, algunas empresas mexicanas aún cobraban entre 35 y 42 dólares por minuto.

Pero, generalizando, en los últimos 10 años, el cobro por el doblaje de traducción de voz, en México se redujo de los 50 hasta los 11 dólares por minuto. Ahora los presupuestos van mejorando para las empresas, aunque cada día se endurecen más las condiciones para los doblistas.

Unos cuantos números aclararán mejor las condiciones cuantitativas reales. En junio del 2009, cuando el salario mínimo vigente en el Distrito Federal era de 54 pesos con 80 centavos, el tabulador de sueldos para los actores de esta *especialidad artística*, marcaba una base de 125 pesos con 95 centavos para los sindicalizados -a quienes su agrupación les deduce el 25% de sus ingresos, por diversos conceptos-, y 90 pesos para los llamados *actores libres*.

Por 50 *loops*, se establecían 342 pesos con 14 centavos, para los sindicalizados, y 288 pesos para los *actores libres*. Por 100 *loops*, marcaban 668 pesos con 15 centavos para los primeros, y 552 pesos con 84 centavos, para los segundos. Aparte, cuando los personajes a doblar son fijos en una serie, se tendría que dar al actor o actriz una compensación extra de 65 pesos. (1)

Como contraparte, y para entender más ampliamente la trascendencia económica de la labor de traducción dramatizada aplicada a cualquier material audiovisual extranjero, se debe considerar el hecho de que, ese trabajo de doblaje de voz en español, es la llave que abre las puertas a un mercado de más de 450 millones de hispanoparlantes.

Si se multiplica este número por la cantidad de años, de formatos y de repeticiones de cada material audiovisual, y se calcula su incremento debido al crecimiento demográfico de la población hispanoparlante durante esa enorme cantidad de años, se podrán apenas vislumbrar las ganancias estratosféricas que, se debe insistir, tan sólo con el doblaje en español, obtendrán los productores originales. Eso, aparte de los doblajes de ese mismo producto a otros idiomas.

Abundando y según datos de la *Motion Pictures Association*: en el año 2002, la industria cinematográfica de los Estados Unidos, sólo por concepto de taquilla doméstica e internacional, generó 9.5 y 9.64 billones de dólares, respectivamente. (2) Los ingresos de la taquilla internacional tienen mucha relación con la subtitulación y con el doblaje de traducción.

Una vez que se ha reflexionado un poco sobre la importancia política, económica y cultural del doblaje de voz a otros idiomas, se puede comprender la razón del auge que muy recientemente, en varios continentes, están cobrando los muchos y variados temas que se refieren a esta especialidad.

Comenzando por Europa, en donde se observa la gran apertura de las universidades de mayor prestigio, que comienzan a incluir dentro de sus programas académicos las cátedras respectivas a los diferentes aspectos del doblaje de voces, como son la *Actuación Sincrónica* y la *Traductología*, por ejemplo.

En México, a pesar de todos los cambios buenos y malos, sufridos por el medio -cambios que en la actualidad se siguen dando-, se puede asegurar que, desde 1953, que fue el año en el que el doblaje de este tipo dejó de ser *esporádico* y se aplicó masivamente como traducción de otros idiomas para la televisión, y hasta la fecha, el doblaje de transferencia lingüística se realiza, en su mayor porcentaje, para ese medio, el televisivo.

Esta labor de traducción, como apuntamos antes, ha llegado a mantener, durante décadas, un indiscutible y primerísimo lugar a nivel mundial. Sabemos bien que esta última e irresponsable frase, es algo que se dice en todos los países que hacen doblaje de traducción, al referirse al doblaje propio. Y que esa declaración se manifiesta con más cariño que certeza. Por ello, aquí la repetimos como una tierna tradición, aún sabiendo que esa aseveración tendrá validez absoluta, únicamente cuando existan certámenes internacionales que la avalen o que la ratifiquen.

Nosotros sugerimos dos de ellos para empezar, un concurso para los doblajes de traducción en una misma lengua y otro en el que compitan todas las traducciones dramatizadas sincrónicas en cualquier idioma. Aquí, debemos dar un reconocimiento muy merecido, nuestro cariño y admiración hacia los países hermanos de este sufrido y alegre continente, quienes, como leales y esforzados competidores, han adquirido una superación que merece nuestro respeto.

A final de cuentas, informamos previamente que las empresas de doblaje de voz -como las empresas similares de los otros países doblistas- en México, están compuestas por un conjunto de talentos multinacionales, un contingente de hispanoparlantes con una importante mayoría de elementos del país, por lo cual en estos textos nos hemos referido a nuestra industria como doblaje *en México*, no como doblaje *mexicano*.

Aunque eso no impide que estemos muy orgullosos de él, de la misma forma en que cada persona debe estarlo del que se realiza en su propio país. Y más aún si este país ha sido considerado tan importante en el mundo que, en Europa, se le ubica como *el Hollywood del doblaje de voz en castellano*. (3)

¿Cuál podría ser el futuro para el doblaje de voz?

La comunicación de hoy es cada vez más amplia, más inmediata, más comercial e intercultural. Por ello, la traducción entre las diferentes lenguas actuales es una necesidad imperativa del comercio mundial, de la comunicación y de la paulatina centralización.

Es debido a eso, que el doblaje de voz tiende a su multiplicación, mediante los multicanales que los nuevos audiovisuales llevarán integrados, para que cada espectador, de cualquier parte del mundo, pueda seleccionar el idioma, y la versión regional de ese idioma, que desee escuchar.

Por algo están ingresando nuevos países en la industria y por alguna razón se están creando los mencionados cursos profesionales en varias naciones del orbe, señal de que en un futuro muy cercano se van a necesitar muchos más elementos con una preparación académica lo suficientemente destacada como para cubrir lo requerido por una enorme producción que, además de lo dicho sobre la multiplicación de las opciones, en cuanto a las pistas de idiomas y regionalismos para la televisión, la *Internet*, y para cada material audiográfico comercializado, podría incluir, junto a otras novedades posibles, algunos aparatos y dispositivos audiovisuales de multitraducción o de diseño entre voces y figuras diferentes.

Y, en un plano más general, este mundo es un mundo de comunicación y de imágenes. Las imágenes, para *adquirir su realidad*, necesitan del sonido.

El doblaje de voz es una parte importante de ese sonido y, como representación del *hablar por otro*, es una sombra eterna, una necesidad vital para dramatizar los mensajes de la comunicación en cualquier idioma. No se debe olvidar que, muy pronto, las reuniones humanas, ya no tendrán que ser física, sino virtuales. Unas simples imágenes que hablarán con otras imágenes, en muchos idiomas, idiomas que requerirán múltiples traducciones.

Ahora ya podemos contestarnos, individualmente, las preguntas que nos hicimos desde el principio de esta lectura. Porque ahora ya sabemos cuál es la naturaleza del cine, cuál es su relación con la realidad y cómo se vinculan la imagen y el sonido. Sabemos con certeza que el sonido sincrónico hace más real la imagen al espectador y que, por lo tanto, aumenta la ilusión del filme de ficción, de cada obra audiovisual. Alguien, incluso, ya estará convencido de que el sonido es más real que la imagen porque es la reproducción total, al cien por ciento, de un hecho auditivo, mientras que una imagen sólo es una representación plana de un hecho que no sólo es visual sino sensible, oloroso..., y que, además, tiene tres dimensiones.



Vieja cabina de proyección de una sala de regrabación de 35mm. En ella vemos a dos técnicos: Fernando Martínez (izq.), operando el proyector, y Pepe Godínez (der.), colocando las pistas de sonido para la *mezcla*, en el año de 1968.

Conclusiones

Ya vimos que en años recientes, el aumento de la velocidad por el desarrollo del sonido digital y la computación, el deterioro de los salarios, el ingreso de varios países latinoamericanos al negocio del doblaje de voz y la moda de competir en forma desorganizada, con mayor rapidez de entrega, reducciones de precio y menos facilidades para la creación, ha perjudicado mucho el resultado final de esta elaborada y magnífica ocupación. Ahora, vamos cada vez más rápido, hacia ninguna parte.

Por fortuna, y a pesar de la involución, en la actualidad existe un sincero y enorme movimiento en favor de la recuperación y mejoramiento de este tan interesante y multifacético trabajo, en el que han participado nuestros mejores elementos empresariales, técnicos, administrativos y artísticos; gente que ya había logrado convertirse en una comunidad creativa, mundialmente reconocida.

Un grupo coordinado, profesional y productivo, que entonces contaba entre sus filas con el binomio del éxito: gente experta y madura, junto a una pléyade de jóvenes bien preparados y ansiosos por triunfar, ocupando por derecho propio las vacantes surgidas en forma natural. Eso garantizaba la continuidad del gremio de los *heroicos mineros del arte*, alguna vez llamados así por otros colegas, los de teatro, debido a las especiales condiciones del trabajo de voz y a su propia falta de capacidad para poder realizarlo. Por esa razón, llegaron a componer y a cantar, de broma, un himno chusco, muy ingenioso:

Heroicos mineros del arte,
¡Supremos doblistas del mundo!
que pierden la vista, tan sólo
por ser... por ser,
Heroicos mineros del arte.

(Hablado)
Flebitis...
Cardiotrombosis...
Ceguera...(pausa)
Oooh, oooh, oooh, oooh.

Heroicos mineros del arte
Angustias, carencias, ayunos
Tus deudas esperan inquietas
por ti... por ti,
heroico minero del arte.

(A *capella*, con tono y ritmo:)
No hay jubilación
No, no, no.
Sólo explotación
Sí, sí, sí.
Oooh, oooh, oooh, oooh...

Heroico minero del arte...
Tu nombre no está en los repartos.
Anónimo naces y mueres,

por ser... por ser,
heroico minero del arte.

(Hablado)
Ya no hay dignidad.
No, no, no.
Hay mediocridad.
Sí, sí, sí.
Oooh, oooh, oooh...

Heroicos mineros del arte...
Sin miedo a tensiones ni a infarto.
Sus vidas ofrendan, tan sólo
por ser...por ser,
¡Heroicos mineros del arte!

(La frase siguiente con ritmo lento y la final normal:)

Si se hacen famosos, ya nunca serán,
¡jamás!
¡Heroicos mineros del arte!

(Remate al unísono del ta-ta-ta-tán, final)
¡Por / di / ver / sión!

Fin.

Ese mote no estaba exento de cierta envidia por parte de nuestros motejadores. Y qué nos dirían ellos ahora, que la modernidad ha roto el ciclo natural, al despedir a los menoscapiados expertos y encumbrar artificialmente, en todas las áreas, a los novatos de reciente ingreso, en proceso, aún sin madurar, carentes del ejemplo vivo de la enriquecida tradición de la práctica laboral, celosamente conservada y gustosamente transmitida por sus antecesores profesionales, los que hoy están presionados, sin tiempo disponible, aislados por el sistema de pistas individuales, o peor aún, ausentes, como es el caso de la mayoría de ellos.

Recordemos que, entre 1978 y 1979, dentro de las filas de la Asociación Nacional de Actores, se gestó un movimiento de rebeldía que dio por resultado la creación de un Sindicato de Actores Independientes (SAI), encabezado por Enrique Lizalde y movido por la pasión de varios actores, donde los integrantes del doblaje de voz lucieron por su entrega e integridad a lo que ellos consideraban justo.

Con la renuncia de estos elementos de nuestro medio, casi todos sobresalientes, el doblaje de voz tuvo su primera gran pérdida de talentos, a pesar de que algunos de ellos regresaron posteriormente a la ANDA.

El siguiente recorte de actores especializados en doblaje de voz de traducción, como vimos, fue efectuado en *Telespeciales*, en *Audiomaster* y en las empresas que siguieron su ejemplo. Esto ha causado otra mengua trascendental, de enormes consecuencias, a nuestra maltrecha rama laboral, cada vez más escasa de facilidades para demostrar su talento.

El contratante de una celebridad deportiva, no debería obligar a ese deportista a que lo imite en su defectuosa forma de hacer ese mismo deporte, sólo porque él lo está contratando. Eso mismo piden los clientes que se practique en el doblaje actual: no caracterizar ni complementar las actuaciones, sino *imitar* a los actores originales. Cuando, es bien sabido que, ...*nunca segundas partes fueron buenas*.

Ahora que, para el espectador simple, una trampa común de esta especialidad, es la de parecer muy fácil de hacerse, cuando quienes la están realizando son actores profesionales del medio. Pero todo cambia para ese espectador cuando es él quien lo tiene que hacer personalmente. Por otro lado, por supuesto que no estamos dudando de la enorme capacidad de aprendizaje que puedan tener los aspirantes.

Pero, ¿de quiénes van a aprender, si el ciclo se ha roto y sólo escuchan fábulas de personas mediocres y acomodadizas que, para conservar, y aún para aumentar, su volumen de trabajo, han ayudado en la destrucción de la calidad y hasta del sentido común? Está claro que, en lo positivo, a los novatos deberá instruirlos su propia inventiva, porque, hay una ley natural de causa y efecto, sentenciada por la famosa frase que Santayana atribuyera a los pueblos: *los que desconocen su historia, están destinados a repetirla*.

Confiamos en que la información y el enfoque recabados en esta lectura, ayuden un poco a evitar tal reinicio inconsciente e, igualmente, logren fincar un consenso generalizado sobre el verdadero origen u orígenes del doblaje de la voz, en sus diferentes categorías, ya que sólo el estudio de la herencia del pasado nos da la perspectiva necesaria para comprender el presente.

Por lo pronto, nos quedó muy claro el hecho de que, en la cinematografía mexicana, lo mismo que en la mundial, esta práctica de interpretar a otro dándole voz, no es algo tan reciente como generalmente se ha venido pensando, puesto que no solamente no parece surgir o iniciarse, como se afirma por lo común, al mismo tiempo que el cine sonoro, sino que nuestras fuentes revelan y constatan su existencia previa al desarrollo del cine *sonoro*, con todas sus características *modernas*.

Y, muy posiblemente, aún antes del nacimiento de este último prodigo tecnológico, en algunas variantes primitivas de la práctica inmemorial del *hablar por otros*.

Porque, tal como lo atestiguamos en nuestro recorrido en busca de los orígenes del doblaje de la voz, las labores antecesoras de esta especialización técnica-actoral, con otros nombres, partieron desde los *ventriloquismos* y las *sonorizaciones* más simples, hasta llegar a manifestarse a través de discos de fonógrafos desincronizados o, como por arte de magia, en vivo y detrás de las pantallas, desde las primitivas *vistas* del cinematógrafo de los hermanos Lumière, superando por unos meses la antigüedad misma del nacimiento *oficial* del cine mundial en Francia, cuando comenzó la época del cine supuestamente *silencioso y mudo*.

En la cinematografía universal, las *explicaciones* y las *voceadas* de las *películas parlantes* fueron muestras de un arte efímero.

Fugaces intervenciones en vivo, como los conciertos musicales o el teatro, como los primeros programas de la radio o de la televisión; fenómenos que no iban más allá del momento mismo en el que se emitían, espectáculos que ya desde entonces requerían y mostraban en su realización profesional todos los elementos que aún conforman la técnica del doblaje de voz en nuestros días y que se pueden resumir en los cuatro o cinco componentes más característicos del oficio: actuación, caracterización, sincronización, anonimato y, en otros casos, también traducción.

En nuestro país, a pesar de los celebrados logros pretéritos de una época dorada, no se puede dejar de reconocer que, de no tomarse en serio las profesiones que deben conformar el medio, será muy difícil que los filmes doblados a otros idiomas puedan compararse a sus respectivas obras originales. Aunque se tengan ventajas de tipo diferente, como la de complementación, o como la de poder ser vistas y comprendidas por un público muchísimo más amplio.

A nuestro juicio, el peligro mayor reside en el hecho de que, de no cambiarse la actual forma mercantil de realizar las producciones de cine, de televisión y de sus respectivas traducciones dramatizadas, todo conducirá fácilmente a la mediocridad de los resultados generales, a la sustitución de una banda sonora con un proceso mediocre, para películas también mediocres, con el fin principal de venderlas cada vez más baratas, hasta llegar a la posible extinción, tanto de las productoras nacionales y regionales, como del buen sentido estético y de la racionalidad en general.

Para comprobar la dimensión mundial del inquietante inicio de este fenómeno degenerativo, leamos finalmente unas cuantas frases de actores, directores, empresarios y músicos del doblaje de traducción al castellano que, en relación a las condiciones actuales, ellos mencionaron al responder el cuestionario que el traductor Rubén Arvizu elaboró para su libro sobre la materia en cuestión. Comenzaremos con México, en donde Antonio Gálvez, actor y director de doblaje, razona así el problema: “Creo que la diferencia es que la mayoría de los actores cuando se inició el doblaje, valga la redundancia, eran actores en toda la extensión de la palabra. Actualmente hay muchas personas, y no por menosciciar a nadie, que hacen doblaje pero que nunca estudiaron actuación”.

Francisco Colmenero, hermano político de don Edmundo Santos y el director de doblaje de voz con más producción acumulada en el medio, señala: “Eran tiempos muy distintos a los de ahora. La copia era una película totalmente terminada y en color. Actualmente nos entregan copias sin terminar, en blanco y negro y con toda clase de números y códigos en la pantalla, que a veces hacen imposible ver los rostros de los personajes para su doblaje. Se supone que lo hacen como protección contra la piratería. En fin...”

Pepe Toño Macías, actor y director de doblaje de voz, dijo: “Me parece que ésa (la cuestión económica) es la respuesta a porqué se escuchan tantas porquerías en tantos lados. Pero hay que ser justos, no sólo se hace mal doblaje en Sudamérica, aquí también y mucho”. Víctor Hugo Aguilar es un actor a quien tampoco le convence el doblaje de voz actual, porque: “...la actuación, como los dinosaurios, se está extinguendo”.

A su turno, el original y reconocido actor y director de este medio, Jorge Arvizu, transmite algunas de sus inconformidades en el libro de su hermano menor: "...el actor o actriz es obligado a grabar todas sus líneas, de principio a fin, sin tener que dialogar con nadie más. Imagínate, una mala traducción, una dirección que no dirige y luego estar diciendo tus líneas sin que haya una respuesta a lo que dices, ¡es algo terrible! ... La competencia despiadada no se hace con buen trabajo, sino con quien cobra menos, y entonces este arte se convierte en una maquila. Los pagos a actores, traductores y técnicos continúan bajando. El mal podría controlarse si el público protestara por la mala calidad de los programas doblados, que aún cubren un gran espacio del tiempo en televisión. Pero tal parece que a nadie le interesa exigir un buen producto". (4)

Rosanelda Aguirre, una actriz y directora de doblaje, surgida del teatro, parece responderle a Jorge, cuando opina: "Si cada vez la sociedad está (más) mal informada y pésimamente educada, ¿cómo van a protestar por un mal doblaje, si ni siquiera saben si los nombres que escuchan están bien dichos, o si las fechas históricas son correctas o si los nombres de los animales son los que les corresponden? Por lo mismo, si eso ocurre entre el público, igualmente pasa con muchos de los que trabajan en doblaje. No tienen ni la menor idea de lo que están diciendo o tratando; si Hitler es el nombre de un grupo de rock o si el Día D es la fiesta de la Independencia. ... Cómo comparar con años atrás, cuando los actores de doblaje hacían teatro, (cine,) televisión y radio. El arte histriónico nutría al doblaje".

Su hija Rossy Aguirre, quien también es actriz y directora, está de acuerdo con Rosanelda y afirma: "Actualmente tenemos muchos comunicadores y locutores. Tratándose de actores, creo que los cuento con los dedos de la mano".

Jorge Lavat, actor mexicano de teatro, televisión y doblaje de voz, recuerda que: "Hoy en día, no creo que haya un solo actor notable en el doblaje... Tal vez me equivoco y haya algunas excepciones. Pero antes, el doblaje estaba lleno de figuras, por eso ya no lo hago, no por otra cosa (...) porque ya después las cosas habían cambiado mucho en el doblaje. Ya no era el mismo ambiente, la misma hermandad, los sueldos se fueron por el suelo. Después comenzó a entrar mucha gente que honestamente no tenía la capacidad ni las ganas para hacer este trabajo. Lo peor de todo es que hasta los hicieron directores y llegué a la conclusión de que aquello ya no era para mí".

Los ejecutivos, por su parte, también están inquietos, como lo vemos a continuación con el señor Jorge Quezada, Gerente General de Sensaciones Sónicas (antes Suite Sync). Él contempla un callejón sin salida, al profetizar: "A menos que exista un aumento en las tarifas, el doblaje en México no podrá subsistir 10 años más. Cada día son más los estudios que cierran sus puertas".

En Colombia, las cosas no parecen ser mejores. Mario Gutiérrez Marín, Actor del doblaje colombiano, dice: "Los ingresos han bajado un poco para la mayoría de mis compañeros por la gran cantidad de actores nuevos que se incorporan a la industria y deben aceptar las nuevas condiciones que las empresas proponen".

En Chile, Guillermo *Memo* Aguirre, cantautor de series animadas, incluye la música dentro de este fenómeno: “Pero esto no es sólo en las series de animación, es en la música en general. Desde que los abogados e ingenieros se hicieron cargo de decisiones artísticas en los estudios, con el fin de bajar los costos de producción, contratan a cualquier amateur con un computador y un programa y lo ponen a trabajar en su casa. Por eso se pierde la creatividad que les puede dar un músico talentoso y el trabajar con un gran equipo de músicos e ingenieros de sonido. Ahora hay mejor tecnología, pero se perdió algo mucho más importante”.

En Argentina, el señor Eduardo Roitman, Presidente de la empresa Roitman Group, de Buenos Aires, Argentina, insiste en señalar que: “De todos modos, no puedo, ni quiero dejar de destacar la diferencia entre doblajistas y actores de doblaje”. (5)

Mientras que Cecilia Gispert, una actriz y profesora del doblaje de voz argentino, también refiere la tan generalizada estrategia empresarial de eliminar la protección de los sindicatos: “...me parece que los ingresos son menores que antes. ... Antes contábamos con el apoyo de la Asociación de Actores, ahora estamos más desamparados, pues en los últimos años las empresas se negaron, con éxito por ahora, a pagarnos por Actores y a regirse por las reglamentaciones que esta entidad marca, en acuerdo con el Ministerio de Trabajo. (...) También está pendiente el cumplimiento de la ley de doblaje, que está reglamentada y aún no se cumple”.

En Venezuela, a Rafael Monsalve, actor y maestro de doblaje de voz, la *Internet* le reveló algo muy desagradable: “En Venezuela los ingresos provenientes del doblaje para los actores nunca han sido favorables. De hecho se hablaba de que acá se hacían los pagos más bajos de América Latina. Esto se ha sabido sobre todo luego de la apertura de la *Internet*”. Maythe Guedes, actriz y directora de esta especialidad en Venezuela, denuncia: “...creo que los que permanecemos en este maravilloso mundo, es sólo por el amor grande que sentimos por el doblaje. Es muy mal pagado...”

Por su parte, la actriz y directora venezolana de doblaje Jhaidy Barboza, observa una falla importante del doblaje mexicano: “...en mi país los ingresos podrían mejorarse mucho. (...) Desgraciadamente, lo que está pasando es el hecho de que se esté perdiendo un poco ese español neutro que es muy característico del mexicano. Me refiero al uso de las palabras en las traducciones, que son muy locales, muy mexicanas, perdiendo así esa proyección, esa universalidad que el doblaje mexicano siempre ha tenido”. Otro sensible actor y director venezolano, Kaihiamal Martínez, nos muestra su romántico idealismo, al declarar que: “El doblaje no necesita mejorarse, lo que necesita mejorarse es la calidad humana de quienes pertenecemos a esta hermosa profesión”.

Del mismo país es el actor Antonio Delli, quien asegura que: “En Venezuela es imposible dedicarse únicamente al doblaje para vivir”. A su turno, llega un actor con los pies muy bien colocados en el piso, él es Carlos Arráiz, quien se va directo a la cuestión: “Por otro lado, las tarifas por hora que se pagan a los actores son muy bajas. A mi parecer, por más amor que uno pueda sentir por el doblaje, el asunto económico se convierte en un factor importante para dejar este mundo (del doblaje de voz) y centrarse en otra cosa. No es para nada rentable”.

Inclusive en *el país de las oportunidades*, los EE. UU., en la dorada California, no se ve que las cosas estén mejor para los realizadores del doblaje de voz. Marcela Bordes, Actriz y directora, en la famosa *L. A.*, dice que ahí: “Es difícil poder vivir únicamente con los ingresos de doblaje. Aparte de que: Las condiciones laborales varían entre los estudios. Hay sitios donde se nos trata como actores y en otros casi como peones”. Dave Mallow, actor y director de doblaje en Los Ángeles, California, asevera que: “Todo se traduce a dólares. Para ser sincero, al trabajo cotidiano de doblaje no se le respeta y continúa siendo pagado a tarifas exponencialmente lastimosas. (...) La realidad económica es tal que no preveo que la situación vaya a mejorar”.

Finalmente, el mismo entrevistador nos dice en el epílogo de su libro: “...la escalada de baja de precios ha llegado a niveles absurdos (...) Ahí (en Argentina) me han explicado que se les insiste (en) no hacer interpretaciones en sus lecturas, sobre todo de narraciones para documentales. Todo debe leerse plano, sin matices, y los resultados son cataratas de palabras sin expresiones ni emociones. (...) También leemos en estos comentarios – honestos y sin limitaciones- quejas sobre malas traducciones y pésimos salarios”.

Debemos insistir en la similitud de esta estrategia con la del caso de las *dobles versiones* o *versiones multilingües*, de los años treinta, que ahora también parece estarse aplicando contra el doblaje al castellano y, en especial, contra los países líderes, como México, al prohibirles el uso de sus mejores herramientas, que son: mejorar los diálogos, utilizar un idioma universal y que actores muy capaces actúen y caractericen a los personajes.

Ahora, vayamos al otro lado del océano y lleguemos imaginariamente a Barcelona, España. Ahí nos encontraremos con un ser muy querido por nosotros, aunque no lo conoczamos personalmente. Él es un apreciable sobrino de los estimados ingenieros De la Riva Tayán, con quienes convivimos en su empresa de México, la primera de doblaje de traducción para la televisión en nuestro país. Fue conocida como *Rivatón de América*. La ubicación actual de este sobrino descendiente de don Adolfo, cierra el ciclo de nuestra investigación sobre esa extraordinaria familia, los De la Riva, cuya historia está colmada de peripecias y logros legendarios.

Pues resulta que el buen sobrino de los De la Riva se llama Juan Fernández, y por lo que se lee en su entrevista, más que sobrino, es *un tío con toda la barba*. Se le menciona como *el Eddie Murphy castizo*, por cierto que también comparte con el autor de estas líneas el doblaje de ese mismo actor, Eddie Murphy, a quien el autor Nájar ha doblado la voz para Latinoamérica. También nos enteramos de que Juan Fernández, actor y director del estudio *La Voz de España*, fue introducido allí por su tío Luis de la Riva. Juan Fernández, un elemento con sobrada experiencia, comenta: “Hoy en día el sistema *Protools* y demás artilugios, nos llevan a una vorágine tal, que casi no da tiempo a ensayar”. Para Juan, el ambiente general de trabajo es: “Distinto al de antes. En aquellos días era como una gran familia. Todo el mundo se conocía bastante bien y hoy en día, quizás las prisas, hacen que todo sea como más burocrático”. (6)

Ya hemos visto que hay pocas cosas tan universales e idénticas como estos problemas que *todos denuncian y que, al parecer, nadie puede solucionar, ni negarse a continuar así*.

Por otro lado, es muy lamentable que cada vez existan más opiniones contrarias al doblaje de traducción de la voz, en varios continentes y que también entre los actores adultos se comience a generalizar la incomodidad manifestada con inocente candor por la pequeña actriz española Carmencita Arenas, quien, en otra entrevista que leímos, respondió así a la siguiente pregunta:

“ -¿Qué sensación, Carmencita, te produce el espectáculo de tus películas dobladas?

-Vergüenza (...) Me parece que los espectadores que están a mi lado van a conocer mi voz y me avergüenzo de verdad. Por eso no abro el pico cuando asisto a alguna de estas proyecciones. Luego me voy muy contenta porque nadie me ha conocido...” (7)

Legalmente, también se ha juzgado que la cara y la voz de cada actor son inseparables y que el trabajo de doblaje de voz mutila, afecta a la originalidad de *la obra artística e irrepetible*, al transformarla.

Las preguntas pertinentes serían: ¿En qué momento o después de cuál proceso queda terminada *definitivamente* la supuesta obra *artística audiovisual*, dado que, por lo general *no es* artística y que cada película es la suma de los diferentes y sucesivos trabajos que la componen? ¿No es verdad que, tanto el productor como el director y los actores, el camarógrafo, lo mismo que todos los técnicos y hasta la maquillista, *transforman*, para bien o para mal, la obra *artística e irrepetible* que representa el libreto original de cada producción?

¿El laboratorio cinematográfico, los efectos especiales y físicos, las voces, la música y la regrabación, no colaboran también en su *transformación*? Pues, el doblaje al idioma del país consumidor es también parte de su proceso técnico y artístico, no menos que la fotografía o la música. Elementos que, si son de calidad, pueden y *deben* mejorar el resultado final.

Porque, hasta las fallas mecánicas o eléctricas ocurridas en la salas de cine, la incapacidad o las urgencias del técnico proyecciónista al interrumpir, recortar o desenfocar su exhibición pública, *transforman* la obra artística que suponíamos terminada.

¿Entonces, podemos afirmar que la obra artística audiovisual está definitivamente terminada cuando es correctamente exhibida al público? Pues, parece que no, porque no siempre es así. Muchas veces habrá que hacer correcciones posteriores debidas a algún tipo de indicaciones de última hora, ya sea por cuestiones de mercado, leyes o culturas diferentes, censura, autocensura, demandas legales, cambios de formato, etc.

Y aun, aceptando sin conceder, que se tratara de una *mutilación*, como afirman ciertos Legisladores, el doblaje no es más que *una* de las versiones de la obra audiovisual, no afecta al negativo original ni al total de las copias. ¿Por qué no se oponen al doblaje físico o a la post sincronización? Pues porque esas labores no tienen la misma importancia social, política y económica que la del doblaje de traducción.

En fin, sea como sea, el mayor problema para esta difícil profesión, en varios países alrededor del mundo, es que se están extendiendo hasta el público común las manifestaciones en contra del doblaje de voz; protestas que durante muchos años fueron casi exclusivas de algunos personajes célebres del cine.

Por cierto que uno de los primeros y más cáusticos detractores fue Jean Renoir, quien afirmaba sarcásticamente que, si los responsables de este tipo de doblaje hubieran vivido en época tan sensata como la Edad Media, se les habría quemado en la plaza pública por cometer la brujería de dar a un cuerpo una voz que no le pertenece. (8)

Pero, cuando alguien dice cosas así, ¿tendrá razón al referirse al doblaje *en general*?... ¡No! ¡Por supuesto que no! ¡Sólo está considerando los *malos* trabajos de esa profesión, que son los que *sí se notan*! Porque las buenas realizaciones de la traducción dramatizada y sincrónica, pasan *inadvertidas* para el público. ¡Ciento! ¡Eso está muy claro! Bueno, pero... ¿usted qué opina?

Por lo pronto, se han podido revisar con mayor amplitud algunas peculiaridades de esta interesante labor casi desconocida. Se comentaron también diversos asuntos relacionados con el cine, el teatro y otros espectáculos de nuestra sociedad, sobre los cuales, ahora, sería más prudente centrar nuestra atención, para evitar que desaparezcan y que se disuelva así el maravilloso arcoíris de las distintas manifestaciones artísticas.

Con ello, la humanidad entera podrá seguir disfrutando de la inmensa riqueza que contiene la diversidad cultural. Por eso es preferible -y esto a nadie asombra- ser un actor, que de un actor su sombra.

Notas y referencias

1. Tabulador vigente en septiembre de 2009.
2. "Cinemex. Reseña del cine mexicano". URL: <http://es.geocities.com/mexcincine>
3. Gilberto Mastromatteo, "Già, perché la Hollywood dell'America Latina, quanto al doppiaggio, si chiama proprio Messico. E'qui che risiede la scuola di più antiche tradizioni", Roma, Revista *Gente d'Italia*, Año IX, Viernes 28 de noviembre del 2008, No. 245, página 23. URL: www.lagenteditalia.com
4. Rubén Arvizu, *¿De quién es la voz que escuchas?*, 2008, pp. 156, 123, 164, 153, 11-112, y 113.
5. Idem. 2008, pp. 147, 149, 138, 167, 192, 196 y 172.
6. Idem, 2008, pp. 185, 214, 216, 223, 243, 247 y 248.
7. Cfr. A. Ávila, *Historia del doblaje...*, 1997, p. 167.
8. Román Gubern, "Infidelidades", en Miguel Duro, (coord.), *La traducción para...*, 2001, p. 87.

Bibliografía

- A.D.G.D.A, expedientes. 3 996 y 4083/4080 en Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, vol. I, 1896-1920, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, 271 pp., p. 84.
- Agost, Rosa, *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Madrid, Ariel, 1999, 159 pp.
- Alba, Luz, “El Ilustrado”, en Luis Reyes de Maza, *El cine sonoro en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México, XXXII, 1973, 271 pp., págs. 233-234.
- Albar, Manuel, “Las películas dobladas en lengua castellana”, en *Cine Mexicano*, 23 de diciembre de 1944, p. 9.
- Albert, Pierre, y André-Jean Tudesq, *Historia de la radio y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 338, 1993, 176 pp.
- Alonso, Martín, *Enciclopedia del Idioma, Diccionario Histórico y Moderno de la Lengua Española* (siglos XII al XX), Tomo II, Madrid, Aguilar, 1958,
- Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, Filmoteca UNAM (Documentos de Filmoteca, núm. 2), 1980, 448 pp.
- , *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, CUEC, 1982, 593 pp.
- , *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM, CUEC, 1985, 606 pp.
- Andrew, J. Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Gili, 1981, 274 pp.
- Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, Filmoteca UNAM, México, 1983, 358 pp.
- Archivo CTARE, expedientes 2725 y 2726, Adolfo y Jorge de la Riva Tayán, México, 1939. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México.
- Arvizu, Rubén, *¿De quién es la voz que escuchas? El Cómo, el Quién y el Cuándo del Doblaje en México y el Mundo*, Victoria BC, Trafford, 2008, 259 pp.
- Ávila, Alejandro, *Cómo se dobla una película*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1997.
- , *El Doblaje*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1997, 167 pp.
- , *Historia del doblaje cinematográfico* Barcelona, CIMS, Libros de Comunicación Global, 1997, 259 pp.
- Bárcenas Rivera, Jorge, *Doblaje para la televisión en México. Historia, desarrollo y proceso*, México, UNAM, FES Aragón, Tesis UNAM, México, 2005, 169 pp.
- .

Bátiz, J. Antonio, *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1999.

Blain, Luis G. de, *El Cine*, Colección Enciclopedia Popular Ilustrada, Serie M, no. 10, Barcelona, G.P.-Plaza & Janés, 1962, 79 pp.

Brennan, Juan Arturo, *Gonzalo Gavira: Los utensilios del ruido*, México, Universidad Autónoma de Guadalajara, 2002.

Cardero, Ana María, *Diccionario de Términos Cinematográficos usados en México*, México, UNAM, ENEP-Acatlán, 1990.

Castellot, Gonzalo, *La Televisión en México, 1950-2000*, México, Edamex, 1999, 295 pp.

Castellot Mondragón, Laura, (Tesis), *Historia de la televisión mexicana, (Comentada por quienes han hecho la T.V. en nuestro país)*, México, Universidad Iberoamericana, 1985 (Tesis de grado).

Cervantes, Dagoberto de, *Stanislavschina. Al margen de Un actor se prepara*, colecc. “Aquelarre”, México, 1955, pp. 100-102.

Chaume, Frederic, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2004, 336 pp.

Cohen-Seat, Gilbert, y Pierre Fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 189, 1980, 169 pp.

Cortés Reséndiz, Roberto, y Wilbert Torres Gutiérrez, *Pedro Infante. El hombre de las tempestades*, México, La Prensa, 1992, 222 pp.

Custodio, Álvaro, *Notas sobre el cine*, México, Patria, Cultura para todos 9, 1952, 121 pp.

Duro Moreno, Miguel, (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2001, 364 pp.

Fernández Christlieb, Fátima, *La radio mexicana Centro y Regiones*, México, Juan Pablos, 1997.

-----, *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos, 1989.

Fernández, Claudia, y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México, Grijalbo, 2000, 542 pp.

Fielding, R., “The Technological Antecedents of the Coming of Sound”, en E. W. Cameron (coord.), *Sound and the Cinema*, Nueva York, Redgrave, 1980, págs. 57-64.

García Yebra, Valentín, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1984, p. 34.

García Cantú, Gastón, *Textos de Historia Universal de fines de la Edad Media al siglo XX*. México, UNAM, 1976, 335 pp.

García, Gustavo, “El cine de gobierno. La muerte de un burócrata”, en: *Intolerancia*. Revista de cine, Nueva Época, núm. 07, Noviembre-Diciembre 1990, 120 + XVI pp.

García Maroto, Eduardo, *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, Biografías y memorias, España, 1988, 242 pp.

Gaudry, Eugene, *El Ilustrado*, 21 de noviembre de 1929, en: Reyes de Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México 22, 1973, 271 pp., página 169.

Gómez y Castelazo, María de Lourdes, *Caminos de ayer: Comportamiento Organizacional del Cine Mexicano de 1930 a 1969*. México, CADEC, 1991. (Tesis de posgrado)

Grijelmo, Álex, *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 87; 92-94 y 176-177.

Gubern, Román, “Infidelidades”, en: Duro, Miguel (coord.) pp. 83-102.

Hansen, G., *El film, desde el guión al estreno*, “Marabú Zas”, núm. 49, Barcelona, Bruguera, 1962, 157 pp.

Huacuja del Toro, Malú, *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine Mexicano*, México, Plaza y Valdés, 1997.

Izard Martínez, Natalia, “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica”, en Duro Moreno, Miguel, (coord.), pp. 189-208.

Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, 10 vols. México, Eón-Voyeur, México, 2002-2003.

----- y Carlos Arturo Flores, *Cartelera del cine en México 1904*, México, Eón-Voyeur, 2004, 167 pp.

-----y Carlos Arturo Flores, *Cartelera del cine en México 1905*, México, Eón-Voyeur, 2005, 269 pp.

-----, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana (1896-1910)*, México, UNAM, 1993, 143 pp.

León Felipe, “Pero, ¿por qué habla tan alto el español?” en, *Ganarás la luz*, México, Málaga, Biblioteca León Felipe, 1971.

Lerner, Alan Jay, *The musical theatre. A celebration*. New York, McGraw-Hill, 1986.

-----, *Musical revue, comedy. History*. London, Collins, 1986, 240 pp.

Manvell, Roger, *Film*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, 407 pp.

Mattelart, Armand, *La cultura como empresa multinacional*, México, Era, 1974.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

- Mendívil Iturriós, Cecilia Armida, *El doblaje de voz para la televisión en México*, México, Tesis UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1995, 173 pp.
- Michel, Manuel, *El cine y el hombre contemporáneo*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos 14, 1962, 184 pp.
- Muñoz, Ana María y Christine Hoppe-Lammer, *Bases orgánicas de la educación de la voz*, México, Escenología, 2002, 120 pp.
- Naime Padua, Alfredo, *El Cine: 195 respuestas*, México, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1987, 159 pp.
- Narváez Torregrosa, Daniel (coord.), *Los inicios del cine*, México, Plaza y Valdés, 2004, 1 pp.
- Pablo Olivares, Ricardo, *El impacto del proyecto de reformas a la Ley Federal de Cinematografía en la industria del doblaje de películas en México*, (1998) México, Tesis UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2003, 183 pp.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, vol. I, 1896-1920, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, 271 pp.
- , *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica-SEP, 1984, 250 pp.
- Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México 32, 1973, 271 pp.
- , *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México*, México, UNAM, Cuadernos de Cine 16, I vol. (1895-1920), 1968, 243 pp.
- Reyes Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP, 1974, 191 pp.
- Rodríguez Pretelin, Enrique, *La constitución de sociedades cooperativas como el futuro económico de las compañías de doblaje en México*, México, UVM- Tlalpan, Escuela de Derecho, 1997, 123 pp. (Tesis de Grado)
- Sadoul, Georges, *El Cine, su Historia y su Técnica*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 29, 1952, 279 pp
- , *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1985, 828 pp.
- , *Las maravillas del cine*, (6^a. Reimpr.), México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 29, 1987, 274 pp.
- Schaff, Adam, *Introducción a la Semántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 402 pp.
- Soberón Torchia, Edgar, *Un siglo de cine*, México, Conaculta-Segob-Lotería Nacional-Pemex-Socicultur, Cine Memoria, México, 1995, 446 pp.

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

SOMOS UNO, Revista de edición especial del 1 de septiembre del 2000, México, año 11, número 199, “XEW, La catedral de la radio.70 Aniversario”, 102 pp.

Sosnovski, Emanuil, *El Cine*, Buenos Aires, Cartago, Enciclopedia Popular 24, 1970, 158 pp.

Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, México, Constancia, 1953.

Stone, Pablo, *La Radio. Manual práctico*, México, Olimpo, 1978, 127 pp.

-----, *La Televisión*, Ed. Olimpo, México, 1981, 121 pp.

Suprema Corte de Justicia de la Nación, “Inconstitucionalidad del Artículo 8º de la Ley Federal de Cinematografía (Impedimento inexistente para exhibir comercialmente películas dobladas al español de su versión original)”, México, Serie: Debates Pleno, 2000.

Taibo, Paco Ignacio, *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico, Tomo I*, México, UNAM, Cuadernos de Cine 24, 1975, 235 pp.

Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1996, 156 pp.

Tuñón, Julia, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, Barcelona, Plaza & Janés, Enciclopedia Popular Ilustrada, serie M, 10, 1962, 79 pp.

Apéndice:

Apuntes para un Directorio General del Doblaje de Voz en México

-A-

- | | |
|--|------------------------------------|
| Abraham, Jorge | Amor Rosas, Jacinto (Jorge Santos) |
| Abundis Canales, Daniel | Anaya, Raúl |
| Acevedo Limón, Dolores Angélica | Ancira Negrete, Carlos |
| Acevedo Limón, Ma.del Socorro Patricia | Andremar, Héctor |
| Acevedo Limón, Josafat | Ángeles, Jessica |
| Acevedo, Josafat | Ángeles Ramírez, Diego Armando |
| Acosta Rodríguez, Vanessa | Ángeles Ramírez, Víctor Iván |
| Acosta, Miguel | Angulo Puente, Jorge (J. Lapuente) |
| Adame Mata, Santiago | Anoge, Ginette |
| Adame Rubio, Mario Roberto | Aponte Bianchi, Maryfer "Pinky" |
| Aedo, Yadira | Aponte, Guillermo |
| Agosti, Carlos (Elorza Arturo Agosti Moreno) | Aponte, Memo (hijo) |
| Aguila Briggs, Carlos Antonio | Aragón Castrezana, Ángel |
| Aguilar, Carlos | Aragón, Luis |
| Aguilar Ramírez, Guillermo | Aragón, Urike |
| Aguilar Santana, Víctor Hugo | Araluce, Aline |
| Aguilera Olgún, Edgar David | Aranza López, Fabián |
| Aguilera, José | Arau, Alfonso |
| Aguillón García, Pedro (Pedro de Aguillón) | Aráuz Guzmán, Van Deer Van |
| Aguillón Lozano Pedro (Pedro de Aguillón) | Arceo Maldonado, Janette |
| Aguirre, Beatriz | Archundia Camacho, I. Erick |
| Aguirre, Dinorah | Arcos Mercado, Edgar |
| Aguirre Morales, Rosanelda | Arellano, David |
| Aguirre, Rocío | Arellano Cid, Mayra Elvira |
| Aguirre, Rossy (Rossy López Aguirre) | Arias Camarena, Guillermo |
| Alarcón, César | Arias Coria, Guillermo (G. Coria) |
| Alavez García, Cirilo | Arias de la Cantolla y A., César |
| Alba García, Luis | Arias, Paula |
| Alcalá, María Luisa | Arjona, Luna |
| Alcántara Barrera, César | Armendáriz, Pedro (hijo) |
| Alcaraz, Eduardo | Armenta Marín, Elsa |
| Alcaraz, Lupita | Arozamena, Eduardo |
| Alcaraz, Héctor | Arregi, Jorge G. |
| Alcocer, Víctor (El "Baquetón") | Arreola Santander, Rocío |
| Aldana Solís, Raúl | Arriaga, Fernando |
| Alemán, Lorenzo | Arvizu, Jorge "El Tata" |
| Alexánder Barrera, Faviola | Arvizu, Karina |
| Alexánder, Roberto | Arvizu Martínez, Jorge Ignacio |
| Alexánder K., Susana | Arvizu, Mario |
| Alfonso, Cynthia | Arvizu, Rubén |
| Almendrita | Assael Santos, Tony |
| Altamirano, Karina | Atala Cabrera, Yamil |
| Alva Roldán, María Teresa | Aupart, Marcelino |
| Alvar, Saúl | Avendaño, Eugenia |
| Alvarado, Aurora | Ávila Carrillo, Rebeca |
| Álvarez Bianchi, Guillermo (Gmo.Bianchi) | Ayala Cid Del Prado, Guillermo |
| Álvarez Ponce de León, Laida | Ayala Cid Del Prado, Laura María |
| Amador Martínez, Carlos | Ayala, Roberto |

- B -

Banderas, Antonio
Banquels, Rafael
Barba, Liliana
Barbachano Ponce, Manuel
Barbachano Ponce, Miguel
Barbachano Ponce, Jorge
Barreras Salazar, Isabel
Barrero Andrade, José de Jesús
Barrios, Sergio (Sergio Gutiérrez Barrios)
Barrón Álvarez, Alfredo
Barroso, León
Basurto, Alfredo
Bauche, Beatriz
Bautista, Fernando
Bautista, Gabriela
Baviera, José
Bayardo, Luis
Bayardo Ramírez, Luis Jorge
Bazán Anzures, Martha
Becerra León, Arturo
Becerra León, Reyna Berenice
Becerra Martínez, Saúl R.
Becerril Hernández, Carlos
Becerril Hernández, María
Becerril, Carla
Becerril, Ana
Becker, Kuno
Beirute, Jorge Yerye
Beltrán Berenyi, Francisco Fernando
Beltrán Ortiz, Rosa Gabriela
Benavides Chapa, Arturo
Benavides Malpica, Óscar
Benedico, Augusto
Benítez, Leopoldo
Berny, Rocío
Berthier Sevilla, Juan Gabriel
Bianchi, Guillermo (Álvarez Bianchi)
Bichir, Demián
Blanco, Giset
Bojorquez Flores, Rafael
Bolaños Beristain, Mauricio
Bolaños Serrato, Patricia
Bonilla, Héctor
Bonilla, Sergio
Bonfilio, Óscar (Óscar Morelli)
Bonfilio Ríos, Óscar Mario
Bonilla Ambriz, Carlos Enrique
Bonilla Martínez, Sergio Héctor
Borja Guisar, Eduardo A.
Boxer, Raúl
Bracho, Carlos
Bracho, Diana
Bracho, Julieta
Brauer, Rocío
Bravo, Ángeles
Bravo Peña, Carlos (Carlos Segundo)
Bressan, Alan
Bribiesca, Carlos
Brito Vitell, Juana (Joanna Brito)
Brock Tamez, Jesús
Brock Hurtado, William Felipe
Brook Marnat, Claudio
Brook, Simone
Brust, Ricardo
Bulnes, Quintín
Burciaga de la Vega, Melchor
Burgoa, Virginia
Burgoa Novoa, Victoria
Busquets, Narciso
Bustamante García, Alejandra A.
Bustamante, Sergio
Bustos, Antonio ("Chato" Bustos)
Byra, Christine
Byrd, Alejandro
Byrd González, Edith
Byrd Prado, Christine Edith
Camilli C., Ernesto
Campa Medina, Socorro de la
Campo Ramos, Carlos Nicolás del
Candiani, Alicia
Candiani, Atala de
Candiani Couttolenc, Gonzalo
Candiani, Enrique
Candiani, Gustavo El "Capi"
Candiani, Leticia
Candiani Luis
Candiani, Raúl
Candiani, Susana
Cano, Alejandro (A. Rivas Gardea)
Canseco Zamora, Rocío
Cantoral, Itatí¹
Cantú Narváez, Óscar

- C -

Calzadilla Álvarez, Fernando
Calzadilla Álvarez, Sofía
Caballero, Cristián
Caballero, Ignacio
Cabrera, Bernardo ("La Rana")
Cadena, Alejandro
Calcáneo, Patricia
Calderón, Ciro (voz caballo "Mister Ed")
Camacho Ruiz, José Alfredo
Cámara Gil, Juan A.
Camargo Colmenero, María Cristina
Caminos Chávez, Manuel
Camilli C., Ernesto
Campa Medina, Socorro de la
Campo Ramos, Carlos Nicolás del
Candiani, Alicia
Candiani, Atala de
Candiani Couttolenc, Gonzalo
Candiani, Enrique
Candiani, Gustavo El "Capi"
Candiani, Leticia
Candiani Luis
Candiani, Raúl
Candiani, Susana
Cano, Alejandro (A. Rivas Gardea)
Canseco Zamora, Rocío
Cantoral, Itatí¹
Cantú Narváez, Óscar

Capdeville, Fedora
Carbajal, Antonio (Tony)
Carbajal, Lucille
Carballeda, Raúl
Carballo, Dulcina
Carcaño, Álvaro
Carcaño Vargas, Álvaro Rodrigo
Cárdenes, Gaby
Cárdenes y Fernández, Miguel
Cardín, Roberto
Carmona, Irene
Carmona Zárate, Irma
Carralero, Alejandro
Carralero Campos, Juan Alfonso
Carralero Toscano, Rodrigo Alfonso
Carranza, Emilia
Carrasco, Omar
Carrasco, Salvador "El monje loco"
Carrillo R.M., Beatriz (Briselia...)
Carrillo, Dulce Marfa
Carrillo García, Roberto
Carrillo Saavedra, Gustavo
Carrillo Silva, Raúl
Casanova Pérez, Arturo Antonio
Casarín, Ángel
Casarín, César
Casillas Ángeles, Ernesto
Casillas Ugarte, Gisela
Caso, Raúl
Castañeda Gloria, José Luis
Castañeda Partida, Mario C.
Castaño, Alonso
Castell, Eduardo
Castillo, Sergio
Castellanos Vera, Raúl
Castelló, Florencio
Castillejos Unda, Haydée
Castillo Lozano, Eugenio
Castillo, Irán
Castillo Palomares, Sergio Alberto
Castillo Peláez, Alberto
Castillo Rodríguez, Teresa del (Teresa Castillo)
Castillo, Al del
Castillo, Enrique del
Castillo, Mayra del
Castrejón Donadío Olga Susana (Olga Donadío)
Castro, Ernesto
Castro, Gabriel
Castro Moreno, Ismael
Castro, Montserrat
Castro, Rogelio
Castro, Rolando de
Castro, Carlos
Cruz, José Luis, D'
Cuarteto Armónico
Cueva, Ruy (Voz Pato Donald)
Curiel Montaño, Gonzalo
Castro Arozamena, Víctor Manuel El "Güero"
Ceballos Flores, Adolfo
Cecena, Martha
Cepero León, Gottfried
Cerda, Rubén
Cero Delgado Quintero, Alma
Cerrillo de la Rosa, Alejandra
Cervantes Cervantes, J. Enrique
Cervantes, Daniel
Cervantes, Dagoberto de
Chaparro, Omar
Chávez, Gabriel
Chávez, Gloria
Charola García, Ángeles (Ángeles Bravo)
Chong, Cintia
Chong Coria, Miriam Gabriela
Choreño, José
Ciangherotti, Alejandro
Clemenceau Valdivia, Francoise
Cobayashi, Gabriel
Covarrubias Barrero, Víctor Hugo
Colín, Ezequiel
Colín Trejo, Jesús
Colmenero Villanueva, Francisco
Colmenero Villanueva, Jorge
Colmenero Villanueva, Teresa
Conchitas, Las Tres
Conde, Jesse (Pedrero Pérez)
Córcega, Miguel
Cordero, Adrián
Cordero Rodríguez, Araceli
Córdoba, Lucila de
Coria, Armando (Espinosa de los Monteros)
Coria, Armando (Espinosa de los M. Pérez)
Corona, Jacobo
Corona García, Mitzi Shantal (Mitzi Corona)
Corona Amparán, Socorro
Cortés, Jesús
Cortés, Juan Carlos
Cortés, Luis (Rivatón)
Cortés, Luis (Cuarto de máquinas)
Cortés, Nancy
Cortés Bravo, Josue Christian
Cossío, José Antonio
Coto Jordán, Andrea
Couto, Enrique
Couto, Malú
Covarrubias Barrero, Elys
Covarrubias Barrero, Víctor
Cován Iturriaga, Elsa
Cruz Hernández, Igor
Curiel Montaño, Tena
Custodio, Álvaro

- D -

Daayán, Irwin
D'Aguillón García, Pedro
D'Aguillón Lozano, Pedro
D'Cruz, José Luis
Damián, Pedro
Dantés, Raúl
Darien, Herbert
David Ortigosa, Arturo
David Ortigosa, Carlos
David Ortigosa, Carlos hijo
Dávila Villers, Isaín
Dávila, Raúl
Davison, Tito
Delia, Glen
Delgado, María Alicia
Delgado, Margarita
Delgado Solórzano, Salvador
Desco, Alejandro
Desco Mendoza, Esteban A.
Derbez, Eugenio
Díaz, Aarón
Díaz Tufinio Carlos Alejandro
Díaz, Estrellita
Dickens, Laurence
Domínguez Cruz, José Luis
Domínguez Hill, Ricardo
Domínguez Hill, Salvador J.
Domínguez Maquivar, Bolívar
Donadío Rodríguez, Carmen
Donadío, Olga (Olga Susana Castrejón D.)
Donato, Magda
Dussauge, Michel
Dussauge, Paty
Duval, Consuelo

- E -

Echevarría Román, Norma Angélica
Echeandía Guerra, Miren Josune
Edwards Leonel, Ericka
Edwards Limón, Juan Antonio
Elizondo González, Ana Hilda
Elizondo, Evangelina -Voz de la "Cenicienta"-
Elizondo, Salvador (1903-1976)
Emmanuel, Héctor
Escalera, Itzihuappe
Escandón Chávez, María del Pilar
Escandón Valenzuela, Luz C. (Lucy Escandón)
Escobar, Rogelio de
Escobar de Rohde, Teresita
Espejel, Carlos

Espin Ocampo, Ana Bertha
Espinosa, Humberto
Espinoza Aragón, José Ángel, "Ferrusquilla""
Espriú Herrera, Roberto (Roberto Espriú)
Espriú Sen, Roberto (Roberto Sen)
Estrada, Gloria
Estrada, Mónica
Estrempler, Alan
Estrempler, Christian
Estrempler, Eduardo
Estrempler, Luis
Estuardo, David
Ezeta, José Luis

- F -

Fábregas, Manolo
Fabregat Ocampo, Germán
Fajardo, Eduardo
Falcón Castrejón, Leopoldo
Falcón Castrejón, Karla Paola
Farías, Luis M.
Farré, Antonio
Felguérez, Carlos Alberto
Fernández Delgadillo, Arturo
Fernández Peniche, Arturo
Fernández, Fernando
Fernández, Maribel
Fernández, Paquito
Fernández, Pepito
Fernández, Talina
Ferriz, Miguel Ángel (Voz de Alfred Hitchcock)
Filio Jr., César
Filio, David
Filio, Macros
Filio, Mario
Finance, Ernesto
Fink, Jorge
Flavio (Ramírez Farfán)
Flores, Óscar (Oscar Diego Flores López)
Flores Pérez, Paola
Fonseca Pérez, Juana María
Fortuny Romero, Enzo Favio
Fogarty, Adrián
Fox, Víctor
Frías Roque, Nicolás
Fuente, Ofelia de la
Fuente, Raúl de la (Raúl Sánchez Espinosa)
Fuente Contreras, Rolando de la
Fuentes, Ángel
Fumero, Gonzalo

- G -

Galiana, Fernando
Gali, Susana (Susana Gallegos H.)
Galina Guzmán, Jorge Alejandro
Galindo, Felipe
Gallardo, Emilio
Gallegos C., Arminda
Gallegos N., Rocío
Gallegos Herrera, Susana S.
Galván, Miguel
Gálvez, Pepe
Gálvez Sánchez de la Vega, José Antonio
Gama, Gabriel
Gameros, Tomás
Garcél, Rocío (Rocío Garza Ramírez)
Garcél, Silvia (Garza Ramírez)
Garcél, Vanessa (Arvizu Garza)
García Alcántara, Blas
García, René
García, María Paz
García Domínguez, Eduardo
García Durán, Marisol
García Durán, Silvia
García, Edmundo
García Esquivel, Juan
García Granillo, Jorge Alberto
García Moreno, Gabriel
García Gómez, José
García Huerta, Andrés Edgardo (Andrés García)
García Huerta, Leonardo Agustín
García Miranda, René Francisco
García Oseguera, Talía M.
García Serrano, Ismael
García, Rosalío
García Valverde, Rosa Emilia
García, Vladimir
Garduño, Raúl
Garduza, Enrique
Garrido G., Amparo
Garza Escudero, José Eduardo
Garzón, Claudia
Gasque, Martha
Gavira, Alberto
Gavira, Gustavo
Gavira, Gonzalo
Gavira, Jorge
Gavira, Javier
Giaccardi Arreola, Eduardo
Giaccardi Arriola, Fernando
Giaccardi Borrero, José (Joe)
Ghigliazza Solares, Miguel Ángel
Gilabert, Enrique
Gil García, Ilia
Gil, Bárbara
Gil Sánchez, Santiago
Giner Rojas, María Magdalena
Gómez Aguilar, Emilio Ramón
Gómez, Héctor
Gómez Dosamantes, Mónica E. (M. Manjarrez)
Gómez Herrera, Mario F.
Gómez Hernández, Rebeca
Gómez Valencia, Julio
González, Alejandro
González, Ángel
González, Antonio
González, Caritina
González, Diego
González Garza, Eladio
González Cirrito, Guillermo
González, Gloria
González, Jaime
González Garza, Rogelio
González López, Mauricio A.
González Ramírez, Francisco (Paco Mauri)
González Sánchez, Miguel Antonio
González Vertiz, Gonzalo
González, Pili
González, Rosita
Grajeda, David
Graniel Parra, Jorge
Gress, Juan
Grey De la O., Ana María
Grey, Enrique
Groubois, Teresa
Guadarrama, Zeferino
Guajardo Avilés, Víctor
Guedes, Mayté
Guerra, Ely
Guerra, Rogelio
Guerra, Sebastián
Guerrero, Dulce
Guerrero Garza, Emilio Álvaro
Guerrero, Maru, (Ma. Eugenia López Guerrero)
Guerrero Tenorio, Marco Antonio
Gutiérrez Barrios, Sergio R. (Sergio Barrios)
Gutiérrez Coto, Andrés
Gutiérrez Coto, Sergio Luis
Gutiérrez, Armando
Gutiérrez, Bucky
Gutiérrez, María Antonieta "La Chapis"
Gutiérrez Blancas, Luis Javier
Gutiérrez, Virginia
Guzmán Murguía, Gabriela (Marcela Guzmán)
Guzmán de Alba, María Eugenia
Guzmán de Alba, Rosario
Guzmán, Tamara

- H -

Hernán, Aarón
Hernández, Daniel

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

Hernández, Lorena
Hernández, María Luisa
Hernández de la Vega, Luciano
Hernández, Sergio, el "Rayo"
Hernández Gallegos, Arminda
Hernández García, Carlos, (Carlos Luyando)
Hernández Guzmán, Tamara E.
Hernández Helga, Cristina
Hernández Mendoza, Bárbara
Hernández Morales, José Luis, (Pepe Mora)
Hernández Ramírez, Helga Cristina
Hernández Rendís, Armando (Armando Réndiz)
Hernández Rocha, Gustavo E.
Hernández Vera, Rodrigo
Hernández, Martín
Herrera, Norma
Herrera Vega, Abraham Hersrom
Herros, Miguel Ángel
Hidalgo Quintero, Alondra Patricia
Hugo Hidalgo, Carlos
Hidalgo Sánchez, Enrique
Higuera V., Hortencia
Hill, Ricardo
Hnidey Martínez, Olga Georgina
Horsman Clemente, Nelly
Howard, Charles
Huerta Trejo, Marina
Huerta Uribe, Uraz Disraelí
Hulverson, Federico (José Federico Parra H.)
Hurtado, Genaro
Hurtado, Juan José

- I -

Ibarrola Todd, María Teresa
Iglesias A., José María "El ratón"
Illescas Calderón, Alejandro
Inzúa Rodríguez, Alberto Gerardo
Íñigo, Carlos
Islas, Mauricio
Iturbe, Gloria
Iturbe Guevara, Norma Virginia
Izaguirre Simiano, César

- J -

Jacques, Lorena
Janhekt Calaveras, René
Jasso, Omar, "El mocosón"
Jasso, Irma
Jáuregui, Mario
Jiménez, Francisco
Jiménez P., Josué

Jiménez Torres, Alicia
Jiménez, Arturo
Jiménez, Carlos
Jiménez Hernández, Irene
José Molina, Leticia, "La Ché"
Juárez, Martha Adriana
Jurado, Sergio

- K -

Kerekes, Lilly
Klainer, Sergio
Kleivan, Monty
Kramis, Tania

- L -

Lacy, Daniel (Daniel Muñoz Lacy)
Lago Meza, Rodolfo
Lagunes, Jorge
Lara Cortés, Alfredo
Larios, Alfredo
Larios, Arturo
Larrañaga, Fernando
Larrué, Francisco
Larumbe Garrido, Armando
Larumbe Garrido, Clemencia
Larumbe Garrido, Ismael
Ismael Larrumbe, Ismael
Larraguibel, Miguel
Lavat Bayona, Enriqueta
Lavat Bayona, Jorge
Lavat Pacheco, José Francisco
Lavat Guinea, Julián
Lavat Picco, Lek
Lavat Picco, Rakoczy Francisco
Leal Rodríguez, Alfredo
Leal Rodríguez, Miguel Ángel
Leal, Guadalupe
Ledesma, Martín
Lee Vargas, Héctor
Lee, Alicia
Lee, Irving, ("Míster Lee")
León, Araceli de (Yolanda Araceli León Rosas)
León, Emilio de
Leonel de C. Mendoza, Enriqueta
Leonel de C. Mendoza, Magdalena
Leonel de Cervantes, Raúl
Lerner, Robert (Bob)
Lezama Camacho, Ernesto Gerardo
Lezama, Ricardo
Limón González, Hilda

Liñán, Eduardo
Llaca, Virginia
Llamas, Rafael
Llapur, Sebastián
Llata, Manuel de la
Lobo, Ana
Lodoza Salazar, Gabriel (Gabriel Cobayashi)
Loen, Enrique
Loera, Jorge
Loperena, Rosita
López, Ernesto
López, Ricardo
López, Roger
López, Elia
López Aguirre, Rosanelda (Rosy Aguirre)
López Alcantúd, Juan Manuel (Carlos Petrel)
López Brito, Ana María (Renne Vitelli)
López Brito, Mariana
López Guerrero, María Eugenia (Maru Guerrero)
López Maldonado, Alejandro (Alejandro Villeli)
López Márquez, Mario Raúl
López, Jaime
López Moctezuma, Carlos
López Morales, Gisela Marga
López Tarso, Ignacio
López Ramírez, Herman
López, Margarita
López Zavala, Agustín
López, Agustín
Lozada Panoaya, Bernardino ("Berna")
Lozada Panoaya, Nemesio ("Cruz")
Lozano, Irma
Lozano, Patricia
Lubé, Henri
Lucena, Julio
Lucero (antes "Lucerito")
Lugo, Eduardo
Luján, Fernando
Luna Ordaz, Circe Margarita
Luna, Maciel
Luna, Víctor Manuel
Luz, Laura

- M -

Macedo Esquivel, Celine
MacGregor, Eduardo
Macías, Arturo
Macías, José Antonio
Macías, Julio
Macías Ayala, Julio
Macías, Patricia
Macías Domínguez, Román
MacKenzie Seput, Nancy

Madera, Conny
Madera, Leonor
Magaña Guiza, Carlos
Magaña Pérez, José Israel
Magaña Pérez, Óliver
Mancillas Flores, Sara Gabriela (Sara Souza)
Manson III, John
Manjares, Mónica (M.E. Gómez Dosamantes)
Manríquez Sánchez, Rebeca Cecilia
Manzano, Carmen
Manzano Mateos, Mart. Valeri.
Manzano Salazar, Fernando
Mares Alcalá, Víctor
Mares Becerril, Víctor
Mares Becerril, Lidia Araceli
Marishal Ibar, Kalimba Kadj.
Marín, Omar
Marmolejo Rivera, Mariana
Marrós, José Antonio
Martell, Silvia
Martí Brito, María Eugenia
Martí, Claudia
Martín, Ricky
Martínez Alonso, Joaquín
Martínez Miranda, Belinda (Belinda Miranda)
Martínez, Isabel
Martínez, Pedro
Martínez de Hoyos, Jorge "El Mapache"
Martínez Solís, José del C.
Martínez Vargas, Leandro (Leandro de Macín)
Martínez, Patricia
Martino, Íñigo de
Martíñón Fernández, María Isabel
Mateos, Jorge
Mauri, Paco (Fco. González Ramírez)
Mata Camarena, Óliver Adrián
Mauri, Graciela
Mayén, Alejandro
Meca, Fernando
Medel, Alberto Rubens
Mederos Flores, Enrique
Medina Urbina, Martha
Medina Vargas, Guadalupe
Mejía Silva, José G. Fabián (Fabián Mejía)
Melgarejo Falconi, Gustavo
Méndez Cardós, Ana Isabel
Méndez Lara, Juan Domingo
Mendiola Fernández, Roberto
Mendoza Madera, María Concepción
Mendoza Madera, Hermanos
Mendoza Márquez, Humberto
Mendoza González, Romelia (Rommy)
Mendoza Soberano, Luis Alfonso
Mendoza Soberano, Ricardo
Menéndez, Ramón
Mercado Chacón, Arturo

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

Mercado Leonel de C., Arturo
Mercado, Jorge
Meriche, Julián de
Mérida, Yolanda (Y. Noemí Alpuche Morales)
Merino Byrd, Alejandro
Meza Meza, Claudia Eugenia
Meza de la Peña, Agustín
Mijangos Santos, Rosa Aurora
Miravete, Roger
Miranda Ramírez, Héctor
Miranda Barrera, José Luis
Miret, Ángeles
Mitchell, Gabriela
Modernistas, Los
Molina, Roberto
Mondragón Roldán, María Elena
Montejo, Carmen
Montejo, María
Montero, Maribel
Montoya, Hermanas
Monsel, Antonio
Montalbán, Carlos
Montalbán, Ricardo
Mora, José
Mora González, Moisés Iván
Morales, Sarita
Morales Luna, Alfonso
Morales Ponce de León, María Fernanda
Morán Cervantes, Lourdes del C.
Morel, Gloria
Morelli, Óscar
Moreno, Jorge
Moreno, Cristina
Moreno Hermoso, Alma Eugenia
Moreno, Genaro
Moreno, Rogelio
Moreno de Alba, Héctor Gonzalo
Moreno, Felipe
Moreno, Javier
Moreno, Isaac
Moreno, Jaime
Moreno, José Elías
Moreno López, José Luis
Moreno Sánchez, José Carlos
Moreno, Mario "Cantinflas"
Moreno, Rosa María
Mosqueda González, Amada
Moss, Bertha
Motta Zepeda, Claudia Marisol
Moya, Rubén
Müller, Francisco
Munguía Martínez, Roberto
Muñoz, Enrique
Muñoz Ledo, Antonio
Muñoz Ledo, Dolores
Muñoz Ledo, Rosario

Muñoz Reyes, Sergio
Mutis, Álvaro (narrador en "Los Intocables")
Múzquiz Domínguez, Catalina

- N -

Nájar Rodríguez, Salvador
Nava, Esteban
Nava, Pepe
Navarro, Ignacio
Nevárez, José Ramón
Negri Roca, José María
Nieves, María Antonieta de las
Nieves Osorio, Diego Armando
Novi, Enrique
Noble, Jorge
Noel, Guadalupe
Norvind, Nailea
Novales, Gloria
Núñez, Pedro
Nuri, Alma (Domínguez Buendía)

- O -

Obregón Inclán, Alfonso
Obregón Inclán, Gloria Elena
Ochoa, Jesús
Olace, Isidro
Olivas Piñón, Dolores
Olivero, Blanca
Olvera López, Alicia
Olvera Palacios, Jorge Abraham
Olmo Peralta, Enrique del,
Ornelas, Jorge
Orozco, Consuelo
Orozco Antúnez, Alejandro
Orozco Antúnez, Andrea Daniela
Orozco Antúnez, Luis Fernando
Orozco Flores, José Luis
Orozco Muñoz, Graciela
Ortega, Alejandro
Ortigosa, Carlos David
Ortigosa Jr., Carlos
Ortigosa, Arturo David
Ortí Campuzano, Leopoldo "Polo"
Ortiz, Eréndira
Ortiz de León, Verania Alelí
Ortiz De León, Yolanda Mariana
Ortiz Horta, Marcos
Ortiz, Víctor
Osorno, Erick
Osorno Barona, Carlos

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

Osorno Barona, José Luis
Osuna Páez, Humberto
Otero Ruiz, Paola

- P -

Pagasa, Federico
Page, John
Pacheco, Juan Manuel
Pacheco Van Dyck, Rafael
Padilla, Luis Alfonso
Padrón Ontiveros, Carla Eugenia
Páez, Marcela
Paleta, Ludwica
Palacio Quiceno, Nubia
Palacios Valle, Moisés
Palafox Abúndis, Jorge Hugo
Palestino González, Martha Patricia
Palomares Oviedo, Germán
Palomo, Eduardo
Palou, Matilde
Paredes, Ingeniero
París González, Gina
Parodi, Alejandro
Pascual, Mercedes
Passy, Antonio
Pastor, Carlos
Patiño Caamaño, Josué
Patiño Miranda, Rebeca Marcela
Patiño Moreno, Marcos Alejandro
Pavón, Blanca Estela
Pavón, Etna
Pavón, Mónica
Pavón, Sandra
Pedrero Pérez, Jesse Conde (Jesse Conde)
Pedret, Alberto
Pelayo, Luis Manuel
Pérez, Alfredo
Pérez Árias, Lupita
Pérez Carballo, Dulcina (Dulcina Carballo)
Pérez Delfín Landeros, Daniel
Pérez, Diana
Pérez, Genoveva
Pérez, José (Pepe) de
Pérez Ochoa, Pablo Sebastián
Pérez Padrón, Yolanda (Yolanda Vidal)
Perrín, Tomás
Petrel, Carlos (Juan Manuel López Alcantud)
Pimentel, Gustavo
Pimentel Jiménez, Mónica G.
Picasso, Jorge
Pimentel Jiménez, Selene Lissette

Pingarrón González, Gabriel
Plata, Alberto de la
Ponce de León, Laila
Pontón R., Enrique
Pontón, Javier
Pontón, Carlos
Portillo Acosta, Guillermo
Portillo, Marcos
Portillo Rodríguez, Marisa del
Pouliot, Carlo F.
Prado Caballero, María Rocío
Preciado Briceño, Juan Felipe
Puente Gómez, Luis

- Q -

Quezada, Cesáreo "Pulgarcito"
Quezada L., Jorge
Quintero, Adolfo
Quintero, José
Quintero, Patricia
Quiñones, Zoila
Quiroz S., Salvador

- R -

Rambal, Rebeca
Ramírez Flores, Elena
Ramírez González, Francisco
Ramírez Ojeda, María del Pilar
Ramírez Santiago, Luis Daniel
Ramírez Santiago, María Teresa
Ramírez Sosa Schreiter, Edna Gabriela (Willer)
Ramírez Torres, José Alfonso
Ramones, Adal
Ramos, Carlos Alejandro
Ramos del Campo, Carlos Nicolás
Ramos, Gabriel
Ramos Villalpando, Ana Lucía
Randall, Howard
Rangél García, Leyla Sofía
Rangél Garza, Rita
Raxél Salazar, Antonio
Rebollo Lozano, Jorge Matías (Jorge Fink)
Regalado Robles, Olga Libia
Reiguera, Francisco de la
Réndiz, Armando (Hernández)
Rendón, Enrique
Reséndiz Saucedo, Roberto "Tito"
Rey, Bruno (Eliseo Reynoso)
Rey, Rita (Rita Sánchez Sánchez)
Rey, Silvia (Hilda María Cházaro Sánchez)

El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México

- Reyero Muñoz, Gerardo
Reyes A., Francisco de los
Reyes Olivero, María de los Ángeles
Reyes Olivero, Camelia
Reynoso, David
Reynoso Gutiérrez, Héctor J.
Reza Arenas, José Luis
Rinzo, Olga
Ríquelme, Carlos
Río, Dolores del
Río, Rafael del
Ríos Victoria, Armando
Riva, Adolfo de la
Rivas Garza, Claudia
Rivas López, Ariadna María del Pilar
Rivas López, Alejandro
Rivas López, Erick
Rivas López, Mónica del Carmen
Rivas López, Orlando Raúl,
Rivas Salazar, Fernando
Rivas Servello, Emmanuel
Rivera, Arturo
Rivera Jaramillo, Benjamín
Rivera, Rafael (R. Bojorquez Flores)
Rivero Pichardo, Francisco Javier
Rizo, Luis (voz de Jacques Cousteau)
Robledo Romero, Rocío G.
Robles, Germán
Robles, Socorro
Robles Patiño, Fernanda
Rocha Contreras, Abel
Rocha Contreras, Gloria
Rocha, Gustavo (G. E. Hernández Rocha)
Rodarte, Enrique
Rodas, Lorenzo de
Rodríguez Águila, Angélica
Rodríguez Fernández, Alicia
Rodríguez Fernández, Azucena
Rodríguez López-Montoya, Enrique
Rodríguez Mas, Dulce María
Rodríguez, Nicolás (padre)
Rodríguez, Nicolás (hijo)
Rodríguez Pretelin, Enrique
Rodríguez, Refugio (De "Las Tres Conchitas")
Rodríguez Ruelas, Enrique
Rodríguez Zárate, María Antonieta ("Toni")
Roig Garza, Jorge
Roig Gutiérrez, Jorge
Rojas, Mayra
Rojas, Octavio
Romano, Federico
Romano, Gmo. (Carlos Gmo. Stevenson Monje)
Romero Arriaga, Rafael
Romero Barragán, Guadalupe
Romero de las Cuevas, Nelia (Nelly Salvar)
Romo Guzmán, Guillermo
Romo, Isabel (María Isabel Romo Pérez)
Rosa Sandoval, Martha Alejandra de la
Rosa Tafoya, Edith de la
Rosado Arce, Elman C.
Rosales del Toro, Álvaro Tarcisio
Rosano Colmenero, Alfredo
Rosano Colmenero, Fernando (El "Pirrín")
Rosano Colmenero, Gloria Rita
Rosano Colmenero, José
Rosano, José Manuel
Rosenthal Sarlí, Irwin Daayan
Rotzinger De la Torre, Carlos
Rubens Medel, Alberto
Ruiz, José Carlos
Ruiz Vélez, Pepe
Ruvalcaba, Magdalena
- S -
- Saavedra del Moral, Graciela
Sáenz Culebro, Ishtar Alejandra
Salas, Carmen (de Albornoz de la Escosura)
Salas Brust, Ricardo
Salazar, Fernanda
Salazar, Gerónimo
Salazar, Leopoldo "Polo"
Salazar Valle, Ulises
Saldívar, Hortensia
Saldívar, Sergio
Salgado, Carlos
Salinas Calderón, René
Salinas Mejía, Erick
Salvar, Nelly
Sánchez, Blanca
Sánchez Aldana, Raymundo
Sánchez Árias, Jesús
Sánchez Espinosa de la Fuente, Raúl
Sánchez Fogarty y Castro, Adrián
Sánchez, Georgina
Sánchez Reyes, Jaime
Sánchez Fogarty, Jorge
Sánchez Sánchez, Rita (Rita Rey)
Sandoval, Yanelly
San Román Rangél, Jaime
San Román Rangel, Miguel Ángel
Santamaría, Carlos
Santana, Jesús
Santana, Víctor Hugo (Aguilar)
Santander López, María de Jesús
Santigosa, Manuel
Santini Valdez; Garda Ligia
Santini Valdez, Loreta Alejandra
Santini Valdez, Lobegami
Santini, Fabricio
Santos Colmenero, María Alicia (Diana Santos)

Santos Colmenero, Edmundo V.
Santos, Edmundo
Santos, Jorge (Jacinto Amor)
Saro, Juan
Sauceda Flores, Guillermo J.
Saucedo, Carlos
Sauret Garrido, Agustín Mario
Sauret Moreno, Agustín
Schiller, Fanny
Schoening, Diego
Schreiter Castañón, Elizabeth Margot (L.Willer)
Schlosser Szidon, Roberto
Scorza Alcántara, Virginia
Segovia, Román
Selma, Teresa
Sen Torrijos, Maruja
Sen Torrijos, Pilar
Sendel, Sergio
Servín, Óscar
Sherlyn
Schiller, Fanny
Siller Garza, Esteban
Silva, Ricardo
Silva Villagómez, Rogiero ("Pipo")
Silva Reyes, Samanta Jatzibe
Silva Villa, Jorge
Syntek, Aleks
Smith, Ken
Sol, María del
Solares Campos, Carlota
Solares Escalante, Evelyn G.
Solé, José (Pepe)
Solórzano, Consuelo
Solórzano Almanza, Humberto J.
Sorél, Claudio
Sorté, Marfa
Sosa Castillo, Braulio Damián
Sosa Solís, José Luis
Soto Valenzuela, César
Soto Portilla, Martín M.
Souza, Pilar
Souza, Sara
Stevenson Aguirre, Fabiola
Strempler, Alan
Strempler, Christian
Strempler, Eduardo
Strempler, Francisco
Strempler, Luis
Suárez Ramírez-Sosa, Gabriela A.
Suárez, Gabriel
Suárez, Gerardo
Suárez, Moisés

- T -

Tamayo González, G. Xiomara
Tamayo, Manuel
Tapia, Fernanda
Tapia Rosales, Jorge Alberto
Tarcisio (Rosales del Toro), Álvaro
Tatiana
Tavares, Nicky
Tejedo Narváez, Eduardo
Tejedo Cota, Ricardo Eduardo
Téllez, Ariel
Tenorio, Luis Antonio
Tenorio Fuentes, María Magdalena
Tohen Candiani, Mariana
Tompkins, Richard K.
Toledano Rojas, Óscar
Toledo, Laura
Topete, Salvador
Topete, Óscar
Toquero, Gabriel
Toquero Pérez, Gabriel
Toquero Pérez, Jean Carlo
Toquero Saleh, Gustavo Amin
Toquero Saleh, Jean Carlo A.
Toriz, Ivett
Torre, Arath de la
Torres Fernández, Lidia
Torres López, Aida Esperanza (Aida Torres)
Torres Martín del Campo, Arturo
Torres Torres, Laura
Torres, Patricia
Tort Aguilar, David
Tosciano Serna, Ruth
Toscano, Rodrigo (Alfonso Carralero)
Trujillo-Bolio, Iván
Trujillo Matamoros "Brozo", Víctor
Trujillo Matamoros (Trujo), Rubén O.
Toussaint, Cecilia

- U -

Ugalde, Anette (Anette J. García Ugalde Millán)
Ugalde, José Luis
Ugarte Fonseca, Gabriela (Chavy)
Ugarte Fonseca, Víctor
Ugarte, Xóchitl
Urbán, Alejandro
Urbán S., Claudia
Uribe, Adrián
Uribe, Alfredo
Uribe, Antonio
Uribe, Merle
Uribe, Teresa
Uruchúa, Víctor

- V -

Valdepeña, Humberto
Valdez, Germán "Tin Tan"
Valdez, Manuel, El "Loco"
Valle Valencia, Gerardo R. del
Vargas Rocha, Mario Roberto
Vargas Rodríguez, Doris
Vargas Rodríguez, Rodolfo
Vázquez Trejo, Carmina
Vázquez Flores, Carola
Vázquez, Gabriela
Vázquez Rodríguez, Luis Genaro
Vázquez Trejo, Carolina
Vega Huitrón, Jaime
Vega, Roberto
Vega Téllez, Robertha Berenice
Vegar, Alejandra
Vegar, Velia (V. Antonia García Lozano Vegar)
Velasco Herrera, Judith
Velázquez Suárez, Alan Fernando
Velázquez Suárez, Claudio A.

Velásquez, Pedro, El "Pato"
Velásquez, Noé
Vélez, Alicia
Vélez Montiel, Francisco Humberto
Vera Sandoval, Margarita (Maggie Vera)
Verdayes, Agar
Vergara R., Miguel Ángel (Eduardo Alcaraz Jr.)
Vicencio Estrada, María Alejandra
Victoria Ramos, Jorge
Vidal, Yolanda (Yolanda Pérez Padrón)
Vilchis, Melina
Vilchis Barrero, José Gilberto
Villa, Juan Manuel de
Villagómez, Jaime
Villanueva Vargas, Angelita
Villareal Treviño, Homero
Villareal, Ramón
Villaseñor Martínez, Mónica
Villegas, Amparo, (Cuca "La telefonista")
Villeli, Alejandro (López Maldonado)
Vivián, Darío
Vizcaíno Pacheco, Ana María

- W -

Wald, Edgar
Wilheleme (Wilhen), Alma
Willert (Schreiter), Edna Gabriela
Willert, Liza (Elizabeth Margot Schreiter
Castañón)

- Y -

Yáñez Núñez, María de los Ángeles
Yeda
Yoshioka Takahashi, Benito M.

-Z-

Zaldívar, Sergio
Zambrano, Enrique
Zambrano, Francisco
Zamudio Barrera, Jandira
Zanado, Víctor
Zapata, Feliciano
Zapata, Arturo
Zavala Bustamante, José Maynardo
Zavala Pérez, Ulises Maynardo
Zavaleta, Susana
Zertuche, Braulio.