

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

**LA INDUSTRIA DE DOBLAJE EN MÉXICO
ENTRE 1944 Y 1947: POLÉMICAS Y
CONSECUENCIAS.**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN.**

**PRESENTA: FRANCISCO JAVIER REYES
MARTÍNEZ**

ASESOR: FEDERICO DÁVALOS OROZCO

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1 PRIMEROS DOBLAJES EN EL CINE	5
1.1 EL CINE SONORO Y SU RELACIÓN CON EL DOBLAJE	6
1.2 DEL SUBTÍTULO AL DOBLAJE	12
1.3 DOBLAJE DE TRADUCCIÓN ANTES DE 1940: EL CASO DE <i>A MELODÍA PROHIBIDA</i>	14
CAPÍTULO 2. ÉRASE UNA VEZ...	17
2.1 QUIÉN ERA QUIÉN	17
2.2 MÉXICO DESDE EL CINE MEXICANO	25
2.3. EL IMPERIO CONTRAATACA	31
2.3.1 INVERSIONES PARA MODERNIZAR LA INFRAESTRUCTURA DE LOS ESTUDIOS DE HOLLYWOOD.	33
2.3.2 PARTICIPACIÓN DIRECTA EN PRODUCCIONES NACIONALES	33
2.3.3 CONTRATOS DE EXCLUSIVIDAD	35
2.3.4 LIMITACIÓN DE MATERIAL VIRGEN	38
2.3.5 DOBLES VERSIONES	39
2.3.6 DOBLAJE	39
CAPÍTULO 3 LAS BATALLAS DEL DOBLAJE	40

3.1 REACCIONES DE LAS INDUSTRIAS ESTADOUNIDENSE Y MEXICANA	41
3.2. VICEVERSA Y PREMIO	47
3.3 LUIS BUÑUEL EN EL DOBLAJE	50
3.4 Y LA PRENSA DICE...	52
3.5 LA METRO GOLDWYN MAYER EN MÉXICO	63
CAPÍTULO 4 DE LOS QUE SE FUERON Y DE LOS QUE VOLVIERON	70
4.1. MORDIDA A LA GRAN MANZANA	70
4.2 UN DÍA NORMAL EN NUEVA YORK	78
CAPÍTULO 5 DE <i>BERNADETTE</i> EN ADELANTE	82
CAPÍTULO 6. ¿SÍ O NO?	91
6.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DE LEGISLACIÓN FÍLMICA	91
6.2. REGULACIÓN DEL DOBLAJE DE PELÍCULAS	94
CONCLUSIONES	100
INDICE FILMOGRÁFICO	109
LAS MIL Y UNA NOCHES	109

LA CANCIÓN DE BERNADETTE	112
LUZ QUE AGONIZA	116
RELACIÓN DE PÉLICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL EXHIBIDAS ENTRE 1994-1947	119
HEMEROGRAFÍA DE LA RELACIÓN DE PÉLICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL EXHIBIDAS ENTRE 1994-1947	125
BIBLIOGRAFÍA	127
INTERNET	129
HEMEROGRAFÍA	131

INTRODUCCIÓN

Hoy en día, es muy común en nuestro país encender el televisor para ver un capítulo de la serie internacional que está de moda y seguir la trama de la historia: *escuchar* lo que dijo el protagonista o *enterarse* de la venganza que planea “el malo” de la historia.

También, es muy cotidiano el pagar un boleto de cine, sentarse en la butaca y dejarse llevar por la fantasía que una película extranjera crea, *oyendo* el discurso moralizador que da el protagonista a todos sus compañeros, cuando las esperanzas de triunfo se desvanecían o *entender* las frases profundas que dice el “sabio” o “maestro” de la cinta.

El *escuchar*, *enterarse*, *oír* y *entender* no sería posible para el espectador común si su serie o filme extranjero preferido estuvieran en su idioma original. Para permitir al espectador conectarse con la trama y para su comodidad las grandes casas productoras de cine y televisión contratan empresas dedicadas al doblaje. Las empresas de doblaje, con su trabajo, facilitan que los mensajes de estos productos audiovisuales lleguen a quienes los siguen. Pero ¿qué hay detrás de todo eso?

La pregunta va más allá de saber quién es la voz de tal personaje, o saber cuáles son las empresas de doblaje que tienen más trabajo, o cómo se graba la voz del actor, quién presta la voz. Existen investigaciones que han hecho del tema de doblaje un objeto de estudio y podrían responder esa pregunta con análisis, debates y nuevas percepciones del doblaje, como la realizada por Salvador Nájar, *El doblaje de voz: Orígenes, personajes y empresas en México*.

Pero ¿qué hay detrás de toda esa cotidianidad?, ¿quién fue el primer actor mexicano de doblaje?, ¿cómo lo contrataron?, ¿cuál fue la primera empresa en usar el doblaje?, ¿en qué año?... diversas preguntas surgen al intentar responder ¿qué hay detrás de todo esto?

La información disponible permite iniciar investigaciones con una perspectiva más seria dedicada a dar respuesta a la 'pregunta' antes 'planteada'. Esa información, esa cotidianidad y esa pregunta permiten que surja este proyecto dedicado a intentar llenar huecos históricos sobre el tema.

La parte central de este trabajo se adentra en los años de 1944 a 1947, en un contexto en donde el doblaje forma parte de la industria cinematográfica nacional. La relevancia de este trabajo consiste en que aporta información sobre los propósitos y sobre los resultados obtenidos por las *Majors*¹ hollywoodenses en su incursión en el proceso del doblaje.

El título de esta investigación hace referencia a las polémicas y consecuencias que trajo el doblaje a México; es necesario mostrar un panorama breve del contexto que se vivía en los años a estudiar.

El trabajo está dividido en seis capítulos; en el primero, *Primeros doblajes en el cine*, se mostrará una breve cronología de cómo con el tiempo y con el uso de recursos humanos, técnicos y tecnológicos se logró que el cine tuviera sonido. También se incluye información sobre la situación a principios de la década de 1930 cuando la producción estadounidense de películas en idiomas ajenos al inglés estaba en crisis y se planeaba suspenderla. Todavía en el mes de julio de 1931, las grandes productoras contrataban personal que quisiera trabajar en Hollywood en la producción de cintas en español.

Érase una vez es el segundo capítulo y su contenido señala a las partes que se relacionan con el pasado del doblaje, se nombrará a las instituciones, organizaciones y

¹ Compañía de producción y distribución que realiza un gran número de películas al año y siempre tiene una participación significativa de los ingresos de taquilla en un mercado determinado. En el continente americano los "seis grandes" *Majors*, cuyas operaciones se basan en Hollywood, estuvieron centradas en estudios de cine activo durante la edad dorada de Hollywood de los años 1930 y 1940. Los seis estudios son: *20th Century Fox*, *Warner Brothers*, *Paramount*, *Columbia*, *Metro Goldwyn Mayer* y *Universal*.

personajes que tuvieron que ver con los inicios del doblaje en México en el periodo de 1944 a 1947. Es en esos años, cuando se desplegaba la ofensiva de Hollywood para recuperar los mercados cinematográficos que había perdido durante la Segunda Guerra Mundial y arrebatarse los beneficios que la industria cinematográfica mexicana recibía. Una serie de estrategias por parte de las *Majors*, se encargarían de concretar esa meta. La cercanía geográfica con los Estados Unidos facilitó una proximidad entre las casas productoras de Hollywood y la industria cinematográfica nacional.

La Metro Goldwyn Mayer sería la primera Major en mostrar interés en el uso del doblaje para sus películas y sería de las primeras productoras en contratar actores mexicanos. Se destaca que durante la década de 1940 la relación con los representantes del poder ejecutivo mexicano y los altos ejecutivos de los estudios hollywoodenses se podría calificar de cercana; de eso hablará el capítulo 3, *Las batallas por el doblaje*.

El capítulo cuatro, *Los que se fueron y vinieron*, está dedicado a los actores y actrices mexicanos contratados por la MGM y pretende explicar las circunstancias vividas antes y durante su estancia en Nueva York. Se hará una breve mención del paso del cineasta Luis Buñuel por el departamento de doblaje de la *Warner Brothers*.

El quinto capítulo, *De Bernadette en adelante*, toma su nombre de la cinta *La Canción de Bernadette* (*The song of Bernadette*, Henry King, 1943), por ser la primera cinta con un doblaje en español realizado en nuestro país y cuya exhibición fue producto de las negociaciones entre la industria cinematográfica hollywoodense y el gobierno mexicano.

También se incluyen otros dos filmes, el primero es *Las mil y una noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942), exhibido al público durante cinco semanas y el tercer filme doblado que se presenta es *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), un guión basado en la pieza teatral de Patrick Hamilton titulada *La Calle del Ángel*.

El sexto capítulo, *Veto ¿sí o no?*, cuenta de forma cronológica las diversas leyes, decretos, reglamentos y reformas cuya finalidad ha sido la de proteger la industria cinematográfica nacional, con el fin de aclarar si fue algún organismo de gobierno el que prohibiera el doblaje como en otras investigaciones se plantea o si eran los sectores de producción o de actores de la industria nacional de cine quienes luchaban por vetar el doblaje.

Tomando en cuenta todo lo anterior, en el presente trabajo nos proponemos como objetivo general ubicar los antecedentes de la industria del doblaje desde una perspectiva relacionada directamente con la historia del cine nacional, y describir la “polémica” por el doblaje en la década de los cuarenta; describir las limitaciones, necesidades, ventajas y circunstancias que la industria cinematográfica mexicana experimentó con la ruptura de sus relaciones económicas con Hollywood y, finalmente, describir los propósitos y metas que las majors tenían previstas en sus negociaciones con la industria del cine mexicano durante esos años.

Es con una descripción de lo cotidiano, que comienza este trabajo, deseando mostrar los argumentos que ayuden a despejar dudas sobre el pasado del doblaje, mostrando evidencias sólidas que marquen el inicio de otros trabajos relacionados con el doblaje.

CAPÍTULO 1 PRIMEROS DOBLAJES EN EL CINE

Antes de entrar en materia, es conveniente dar una definición de lo que en este trabajo se entenderá por *Doblaje*.

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*”.²

Esta definición es la conveniente para el trabajo, dado que, en nuestro país, durante el periodo que se estudia, el doblaje, entendido como el “cambio” del idioma “original” al español, despertó, una profunda y extensa polémica.

Por tanto, nuestra investigación deja de lado el estudio de otros procesos técnicos de la banda sonora, propios de la producción fílmica, que también se denominan “doblaje”, como el doblaje de la orquestación musical, los efectos sonoros o la mezcla de pistas sonoras de una película. El cine, como el hombre, nació sin poder decir nada; con el tiempo y con el uso de recursos técnicos, a temprana edad, el cine ya tenía sonido.

El sonido llegó a una industria que ya había cimentado toda su producción en obras silentes; el nuevo recurso del sonido ve el surgimiento de nuevos talentos y de nuevos procedimientos, pero, también, se ve acompañado por el olvido, la marginación y el desempleo para algunas de las estrellas del firmamento fílmico; por la quiebra de estudios cinematográficos y por una ola de críticas severas al nuevo compañero del cine.

Elementos del sonido como el sentido literario y artístico de la palabra; las cualidades de voz; la dicción; el timbre; los efectos del acento y las modificaciones de la entonación ofrecían infinitos recursos artísticos con que matizar o realzar la acción de las novedosas cintas sonoras.

² Ana María Cardero, *Doblaje. Diccionario de Términos Cinematográficos usados en México*, p. 51.

En resumen, el sonido venía a constituir un nuevo campo de actividad y de competencia, que cada una de las principales productoras había de aspirar a dominar, si deseaba permanecer en el mercado.

1.1 EL CINE SONORO Y SU RELACIÓN CON EL DOBLAJE

En 1895, se inicia una industria en continuo perfeccionamiento para lograr que quienes se acercaran a presenciar sus obras pudieran concretar la experiencia catártica que los atraía al entonces nuevo espectáculo.

El investigador Georges Sadoul afirma que la evolución del sonido en las películas comienza en 1895, cuando se combinan el film y el fonógrafo. En el año de 1910, se logra sincronizar los sonidos y las imágenes, al empatar los movimientos de la imagen proyectada sobre la pantalla con las frases y sonidos que reproducía un fonógrafo. Gracias a un procedimiento neumático, se podía también amplificar los sonidos lo suficiente para alcanzar a los espectadores, pero los procedimientos de grabación eran muy defectuosos.

El técnico francés Eugène Augustin Lauste logra, entre 1911 y 1912, convertir las ondas sonoras en ondas luminosas; es decir, incorpora el sonido sobre la misma película cinematográfica; es el sistema de sonido óptico llamado Photophone.

En 1924, el procedimiento para registrar el sonido se lograba cuando los intérpretes del film parlante hablan o cantan sus frases o notas ante un largo embudo parecido a una bocina de los antiguos fonógrafos.

Dos años después, en 1926, la productora Warner Brothers dio comienzo a sus experimentos realizados con el cine hablado en la ciudad de Nueva York. Primero instalaron sus estudios en el antiguo teatro metropolitano de Nueva York. Las dificultades que encontraron para la grabación de sonido fueron muchas, debido al ruido constante del tránsito, les era imposible trabajar de día; las grabaciones podían efectuarse sólo durante algunas horas de la noche.

Las productoras buscan sitios aislados o alejados del barullo ciudadano como Hollywood³, donde la Warner Brothers adopta el registro de sonido del sistema Vitafono (Vitaphone), que empleaba una película normal para la imagen que se complementaba con un disco de fonógrafo.

Los resultados de estos experimentos vieron la luz el 6 de agosto de 1929 con la película sonorizada con una partitura musical y efectos incidentales titulada *Don Juan* (Alan Crosland, 1926). El siguiente año la mejora del sonido se mostró con el estreno de la cinta *El cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), con sonido, música y cuatro escenas dialogadas y cantadas por el protagonista Al Jolson.

La productora 20th Century Fox, por su parte, sonorizaba sus cintas con el sistema *Movietone*, que permitía grabar el sonido directo en la cinta, inventado por Theodor W. De Case. Éste se basó en el Fonofilm (*Phonofilm*) de Lee de Forest, El sistema fija el sonido junto a las imágenes en la película con estrías iguales pero de densidades distintas (sistema de densidad variable).⁴

Este sistema es completamente perfeccionado en el año de 1928, con la película *Luces de Nueva York* (*The Lights of New York*, Bryan Foy) con la característica de ser totalmente hablada en inglés y exhibida el 6 de julio de ese año.

También, en 1928, la *20th Century Fox* produce la cinta *In Old Arizona* (Irving Cummings, Raoul Walsh, 1928), película que destaca por ser la primera totalmente hablada que se rueda en exteriores.

La *Warner Brothers*, por su parte, lanza la segunda película hablada de Al Jolson, *La última canción* (*The Singing Fool*, 1928), superando los logros conseguidos por la primera cinta del cantante; la película se estrenó en Europa en el Piccadilly Theatre, de Londres, el 27 de septiembre de 1928.

³ Redacción, "Nueva York, cuna del cine", *El Cine Gráfico*, México, Año XV, No. 719, 23 de marzo de 1947, p. 10.

⁴ Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, pp. 54 y 56.

En 1929, Lauste redujo la dimensión de los fotogramas, de 18 X 24mm a 15,25 X 20,95mm para la incorporación de la banda sonora en el mismo soporte de 35mm, separando la pista de sonido en tres: la banda de los diálogos, la de música y la de efectos sonoros. Éstas eran unidas en la edición y sobreimpresión en una sola pista de sonido al realizar el proceso de regrabación o mezcla, para su exhibición.⁵

El Movietone, con el tiempo y con el consenso de las demás Majors, se convirtió en el estándar para la filmación y reproducción de películas. En 1930, en la productora Warner, el disco era sustituido por el sonido óptico, una especie de gráfica inscrita sobre una película sensible especial, la película sonora (sistema de área variable).⁶

Con la separación de los tres componentes básicos de la banda sonora (diálogos, música y efectos), se establece una pista internacional llamada *soundtrack* o *M & E Track* (*Music and Effects*). Esa pista internacional mejoraría las condiciones en la realización del doblaje a otros idiomas, dejando intactos los efectos y la música originales.

La explicación técnica de la película sonora, como proceso de registro de sonido, fue expuesta de manera detallada por Douglas Shearer, en una colaboración que hizo para la revista mexicana *La Pantalla*, en su edición del 15 de septiembre de 1944.

Shearer explica que el registro de sonido comienza cuando la vibración amplificada de la corriente eléctrica pasa a una máquina de grabación, donde hay un obturador. Este obturador vibra a tiempo con las vibraciones de la corriente eléctrica, abriendo y cerrándose.

Esto trae por resultado la amplificación o disminución de un pequeño haz de luz que pasa a la franja movible del film. Estas variaciones de luz se traducen en una serie de franjas claras y oscuras en la película. Esta gráfica era trasladada a las copias estándar, en una columna situada entre las imágenes y las perforaciones para tener, como resultado, la pista sonora.

⁵ Alejandro Ávila, *El doblaje*, pp. 29-30.

⁶ Georges Sadoul, *El cine: su historia y su técnica*, , p. 50.

Para reproducir el sonido de la banda, se invierte el proceso de grabación: una luz atraviesa la película mientras ésta se mueve a una velocidad uniforme e inunda una célula fotoeléctrica en el otro lado.

El intercambio de franjas claras y oscuras genera una corriente fluctuante dentro de la célula, sincronizada con la impresión en la cinta de las vibraciones que provienen originalmente del micrófono. Estas vibraciones están amplificadas y pasan a través de un altavoz para responder a la mayor capacidad acústica del auditorio.

En la grabación de sonido para películas, dice Shearer, es preciso tener en cuenta varios detalles indispensables, como el movimiento del micrófono que, según la escena o tipo de producción, debe seguir al intérprete mientras éste se mueve en el escenario. Debe permanecer a una distancia constantemente igual y, al mismo tiempo, estar fuera del foco de la cámara.

Otro factor que debe considerarse, es el que se refiere a las diversas peculiaridades acústicas en los diferentes tamaños y tipos de decorados en que actúa el intérprete. También era importante cuidar la “perspectiva de sonido”, que se marca cuando, la voz del actor situado cerca de la cámara, difiere en calidad y volumen de la del intérprete que se encuentra en el fondo.

Shearer habla sobre diferencia entre la voz de una persona colocada frente al público, de perfil, de espaldas, si está de pie, sentada, acostada, que hable con lentitud o rápidamente. Cuidar esos detalles sirve para mantener la ilusión de realidad y, por eso, se han de reproducir fielmente estas “facciones del sonido”.

El proceso de grabar y reproducir el sonido parece simple pero se complica por numerosos factores que en él intervienen, entre ellos el tamaño y la forma del teatro, la complejidad de los sonidos de un film, como la orquestación, el diálogo y los efectos, que reclaman una reproducción fiel.

En el escenario, la grabación de sonido está representada por el micrófono, emplazado en la punta de una larga pértiga movable (boom) de cuyo manejo se encarga un operador especializado.

Cuando se ha decidido la posición del micrófono en una escena, con la cooperación del camarógrafo, debe asegurarse la invisibilidad del instrumento desde el punto de vista de la cámara. Georges Sadoul afirma que el registro óptico del sonido fue generalmente usado hasta 1950, para después ser progresivamente sustituido por el sonido magnético.⁷

Pero antes de la generalización del registro eléctrico del sonido mediante micrófono, diferentes procedimientos en la producción de sonido se fueron concibiendo. El más básico es el que se conoce con el nombre de *Play Back*. En el procedimiento, al intérprete se le solicita grabar su voz antes del rodaje. Después, actuará en el estudio la escena correspondiente acordando sus movimientos con la acción reproducida por el sistema de reproducción de audio.

Pero, ¿qué pasa cuando un actor aparece en la pantalla, habla o canta con una voz ajena? Este uso de la voz es un procedimiento llamado *Sincronización*, que consiste en hacer sincronizar sonidos y movimientos de labios (*Lipsinc*)⁸ en un mismo ritmo y un mismo tiempo.

Otra forma de usar el *Play Back* es tomando primero las imágenes y luego los sonidos. Este proceso es denominado postsincronización y ha sido largamente usado para sonorizar el rodaje de los exteriores.

La voz debe reproducirse de modo que quede bien con el personaje o actor que aparece en pantalla; debe “sincronizar” psicológicamente con su personalidad y físicamente con sus acciones.

Este recurso puede emplearse en una escena callejera, cuando los diálogos podrían ser cubiertos por los ruidos del tránsito. El director pide entonces que los actores hablen como si estuvieran en el estudio.

⁷ Georges Sadoul, *El cine: su historia y su técnica*, México, p. 50.

⁸ LIPSINC: s m 1 movimiento que realizan los labios durante el diálogo 2 Acción de sincronizar un diálogo con el movimiento de los labios que se observa en la película. (Ana María Cardero, 1989, p. 84.)

Después, en el estudio, los actores repiten su diálogo siguiendo la guía de sonido ante las imágenes proyectadas en una pantalla. Cabe agregar, que la postsincronización puede servir para reemplazar la voz de un actor por la de otro.

Pero cuando la postsincronización se usa para cambiar de un idioma a otro se llama *Doblaje*. En los inicios de la técnica de doblaje, a pesar de los esfuerzos realizados, fue imposible “empatar” el tiempo entre los dos idiomas, el original y el traducido.⁹

Unas frases, que originalmente están dichas por el actor a un compás, no era posible que en otro idioma se siguieran, pues había necesidad de acelerar o acortar, perdiendo la intensidad o el tono inicial.

Cabe mencionar que, para facilitar el doblaje, las cintas importadas se suministraban en tres bandas: copia lavanda (cuyas imágenes sirven para confeccionar un duplicado negativo); una banda de sonido y música y por último una banda con diálogo.¹⁰

Dagoberto Cervantes, actor contratado por la *Metro-Goldwyn-Mayer* en el año de 1945 para hacer este trabajo, explica en una entrevista realizada para la revista *El Cine Mexicano*, que era un proceso engorroso y delicado. El proceso inicia cuando la película se exhibe al adaptador y traductor, después es dividida en un libreto (*script*) de 200 o 400 secuencias (dependiendo del metraje de la cinta) y se marcaban las pausas.

Se tenía que estudiar minuciosamente el libreto para traducir más o menos literalmente las frases e intentar adaptar los movimientos labiales al diálogo. Después, la persona encargada del departamento de español de la compañía, hace la selección de voces basándose en los diversos tipos de voz que correspondan a los artistas originales.

Hecho esto, la cinta se exhibe a quienes van a doblar, los cuales memorizaban sus líneas después de conocer la película, se hacía la grabación en un procedimiento largo y costoso, pero con resultados notables.

⁹ Georges Sadoul, *El cine: su historia y su técnica*, p. 52

¹⁰ Georges Sadoul, *El cine: su historia y su técnica*, p. 52

Para que el resultado de esta operación fuera más eficiente y la voz quedara bien ajustada, se dejaban correr algunos cuadros. De esto se encargaba la sección de Edición y Corte.¹¹

Para Dagoberto Cervantes, el método de doblaje más económico, pero con resultados mediocres y sincronismo imperfecto, empleaba una proyección de los textos que pasan bajo las imágenes. Las palabras son escritas fonéticamente y, sus acentos, indican cómo las sílabas deben ser “tragadas” o “arrastradas”. Después de uno o dos ensayos se grababa la escena entera, a veces hasta una bobina completa.

Según Tomás Navarro Tomás, investigador español de estudios fonéticos, una fecha formal del comienzo de la relación del cine sonoro con el doblaje al español podría ser el 18 de enero de 1930, cuando la *Motion Pictures Producers Association*¹², los estudios *Paramount* y demás productoras cinematográficas llegaron a un acuerdo que publicó la prensa norteamericana pocos días después donde se declaraba que:

Toda película cuya acción no se desarrolle en algún país donde predominen modismos o acentos determinados, será hecha en el idioma que se emplea en el teatro español, y cuando algunos caracteres representen personajes que en la vida real usarían tales acentos y modismos de algún país determinado, se usarán los modismos, acentos y pronunciación típicos de dicho país.¹³

1.2 DEL SUBTÍTULO AL DOBLAJE

Antes del doblaje, y durante la búsqueda del perfeccionamiento de éste, una de las primeras opciones para hacer llegar una película al público de otro país era a través del subtítulo. Georges Sadoul, en *El cine: su historia y su técnica*, lo define como una

¹¹ Enrique Rosado, “Como se hicieron las películas dobladas en Estados Unidos”, *El Cine Mexicano*, Año 2. Vol. 1, No. 41, 28 de julio de 1945, pp. 29-30.

¹² Llamada originalmente *Motion Picture Producers and Distributors Association of America* (‘Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de Estados Unidos’), Se considera a sí misma como una asociación industrial sin ánimo de lucro, con sede en los Estados Unidos y que, en realidad, se constituyó para velar por los intereses de los estudios cinematográficos frente a los grupos de presión y frente a los gobiernos, tanto de los Estados Unidos, como del resto del mundo.

¹³ Tomás Navarro Tomás, *El idioma español en el cine parlante*, p.30.

traducción resumida en diálogo que es leída por el espectador durante la proyección. Los subtítulos aparecen, generalmente, al pie de las imágenes.

En ciertos países y regiones, una limitación para el uso de los subtítulos es la diversidad de lenguas; en estos casos, una pequeña pantalla especial proyectaba los subtítulos.

Otro medio usado para que los diálogos llegaran al espectador, era el comentario, una presentación previa o paralela a la proyección a cargo de un locutor que habla ante un micrófono.¹⁴ El procedimiento es fácil de aplicar en los documentales, pero hace inaudibles las palabras pronunciadas por los actores en las películas donde el diálogo es abundante.

Sadoul afirma que, en países del continente asiático, se proyectan las películas extranjeras sin su diálogo original, que es sustituido por dos o tres locutores que pueden imitar varias voces e improvisan un diálogo durante la función. Se utilizaba este procedimiento también para sonorizar las películas mudas.¹⁵

El subtítulo inscrito sobre la imagen estropeaba la fotografía. En un *big close up*, las inscripciones de dos o tres líneas cubrían la mitad de los rostros. Cuando el diálogo es abundante, el espectador de instrucción media debía, a veces, escoger entre las imágenes y la lectura de los subtítulos.

En las películas donde el diálogo contaba menos que las persecuciones, los galopes, los disparos, etc., la versión original era entonces accesible al gran público, incluso iletrado.

En Francia, los primeros indicios del “re-diálogo” fueron guiados por la industria estadounidense en los años veinte. Sería en su capital, París, donde se intentaron los primeros doblajes en castellano.¹⁶

¹⁴ George Sadoul, *El cine: su historia y su técnica*, p. 183.

¹⁵ Georges Sadoul, *El cine: su historia y su técnica*, p. 184.

¹⁶ Alejandro Ávila, *El Doblaje*, p.68

En los años treinta del siglo pasado se instalarían los primeros estudios de doblaje en España: T.R.E.C.E (1932), en Barcelona, y Fono España (1933), en Madrid.¹⁷ Para la década de los cuarenta la prensa especializada, como la revista *El Cine Gráfico* en el caso de México, publicaba críticas que defendían la exhibición de la versión original de las producciones extranjeras, señalando que las voces del doblaje eran “engoladas” y “postizas”.¹⁸

En esos mismos años, uno de los problemas del doblaje en Europa era el hallazgo de voces, pues no sólo bastaba que fueran agradables, sino que pudieran matizar e interpretar. Los locutores y actores de teatro se convirtieron en el material ideal para el trabajo.

1.3 DOBLAJE DE TRADUCCIÓN ANTES DE 1940: EL CASO DE *A MELODÍA PROHIBIDA*.

En 1931, la producción de películas en idiomas diferentes al inglés de los Estados Unidos estaba en crisis y se planeaba suspenderla. En el mes de julio, las grandes productoras enviarían agentes para contratar personal que quisiera trabajar en Hollywood para el doblaje de sus filmes.

Baltasar Fernández Cué, dialoguista de películas habladas en español, llegaría a México con el fin de conocer la industria cinematográfica nacional y latinoamericana. Para el año de 1932, los procesos de producción de cine sonoro todavía se encontraban a la busca de un método eficaz.¹⁹

Por su lado, las Majors seguían intentando la adaptación de diálogos al español de sus películas para el rodaje de versiones exportables hacia países de habla hispana.

Juan B. Heinink y Robert G. Dickson afirman que, entre octubre de 1932 y marzo de 1933, la productora *20th Century Fox* sacó adelante los doblajes de *El beso redentor*

¹⁷ Alejandro Ávila, *El Doblaje*, p. 167.

¹⁸ Nuria Álvarez Macías, *Teoría e historia del doblaje* [en línea] Disponible <http://www.thecult.es/Cine-clasico/teoria-e-historia-del-doblaje/Consolidacion-del-doblaje.html> (Consultado el 24 de septiembre de 2012).

¹⁹ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, p.114

(*Wild Girl*, Raoul Walsh, 1932) y *Seis horas de vida* (*Six Hours to Live*, William Dieterle, 1932).²⁰

Estos investigadores ponen como ejemplo la cinta titulada *La melodía prohibida* para contar los esfuerzos para el doblaje de una película. En el año de 1932, el escritor John Stone, responsable del Departamento Extranjero de los estudios 20th Century Fox, tenía la idea de realizar una película ambientada en los mares del sur para el lanzamiento del cantante José Mojica. Según B. Heinink y G. Dickson, Eve Unsell fue quien desarrolló el argumento de esta película, mientras el guionista neoyorquino, Paul Pérez, se ocuparía de convertirlo en imágenes. En enero de 1933, una vez concluido el trabajo de Unsell, entraron en el proyecto el músico William Kernell, llamado para llevar la continuidad, y Enrique Jardiel Poncela, quien se encargó de traducir del inglés y redactar en castellano el conjunto del guión, incluidos diálogos y letras de canciones.

El rodaje duró tres semanas, del 21 de febrero al 11 de marzo, cuando Jardiel Poncela intervino como director de diálogos o supervisor escénico. Al protagonista, José Mojica, en el papel del príncipe Kalú, le acompañaron las actrices Conchita Montenegro y Mona Maris, como Tulia y Peggy, respectivamente.

El reparto estaba integrado por Romualdo Tirado (Al Martin), Juan Martínez Pla (Bob Grant), Carmen Rodríguez (tía Olivia), Antonio Vidal (el gobernador), Ralph Navarro (Tom Nichols), Agostino Borgato (Win Ta Tu), Charles Bancroft (Ricky Doyle) y Soledad Jiménez (Fa Uma).

La melodía prohibida se proyectó por primera vez en una función de preestreno, que tuvo lugar el 31 de julio de 1933, en el teatro Loew's State de Los Ángeles, entrando en distribución comercial a partir de septiembre.

De la cinta destacaron las canciones con los siguientes títulos: *País ideal* (*The Islands Are Calling Me*), *Siempre* (*Till the End of Time*), *La canción del paria* (*Derelict Song*) y *La melodía prohibida* (*Forbidden Melody*), compuestas por Harry Akst, con letras en

²⁰ Juan B Heinink, Robert G Dickson, *Jardiel Poncela en Hollywood, La Melodía Prohibida*, [en línea]: saade sites net, Disponible en: http://sadee.sytes.net/bibliopdf/Libros_por_Autores/Heinink, J B y Dickson, R G/Jardiel Poncela en Hollywood, La melodía prohibida.PDF, [consulta: 19 de agosto 2011]

inglés de L. Wolfe Gilbert, adaptadas al castellano por José Mojica y Enrique Jardiel Poncela. También aparecen fragmentos de *Como tú y yo* y *Cuando me vaya (When I Go Away)*, ambas con letra y música de María Grever.

Con esta reseña se da inicio a lo que capítulos más adelante se explicará: el desarrollo del doblaje en México en los años cuarenta. Se hablará sobre sus actores principales, las medidas que se tomaron para enfrentar la polémica que trajo la exhibición de cintas estadounidenses con doblaje y sus consecuencias para la industria cinematográfica nacional.

CAPÍTULO 2. ÉRASE UNA VEZ...

Esta parte de la investigación muestra al lector a cada uno de los personajes e instituciones que anticiparon en los inicios del doblaje en el periodo de 1944 a 1947. Todos ellos, directa o indirectamente, forman parte de la historia de las relaciones del cine mexicano con el doblaje.

2.1 QUIÉN ERA QUIÉN

México, en la década de los años cuarenta, se mostraba ante el mundo como un país consolidado; como nación fuerte, moderna y en un proceso importante de industrialización. Los filmes, hechos por una industria cinematográfica privilegiada, expresan la fortaleza industrial del país durante este período.

Los sexenios de Manuel Ávila Camacho (periodo presidencial de 1940 a 1946) y Miguel Alemán (periodo presidencial 1946 a 1952) enmarcan ese desarrollo. Según Emilio García Riera, el sexenio avilacamachista estuvo marcado por una política de reconciliación con los inversionistas, alejándose de la política nacionalista de su antecesor, el general Lázaro Cárdenas, quien durante su periodo presidencial (1934-1940), en materia de cine, instituye la Financiera de Películas S.A., filial del Banco de México.²¹

Además, mediante un acuerdo, se hace obligatoria la exhibición de por lo menos una película nacional al mes. La validación de este acuerdo, en 1941, fue de las primeras medidas legales que daban protección a esta industria. Por su parte, Ávila Camacho transforma Financiera de Películas, el 12 de abril de 1942, en el Banco Cinematográfico S.A., como un apoyo para garantizar la continuidad productiva de la industria cinematográfica nacional.

²¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, 1897-1997*, p. 123.

Carlos Carriedo Galván fue designado titular de la nueva institución financiera, cuya misión era respaldar las actividades cinematográficas con un crédito de 2 millones de pesos, convirtiéndose, según García Riera, en el único banco en el mundo en apoyar a una industria en especial.²²

García Riera narra la buena disposición presidencial para responder a un memorándum de los productores cinematográficos, publicado el 20 de enero de 1942, donde solicitaban lo siguiente:

1. La promulgación del proyecto de ley ordenado por el secretario de Gobernación, licenciado Miguel Alemán, al Departamento de Supervisión Cinematográfica.²³ Dicha ley establecía, para todos los cines de la República, la obligación de exhibir películas nacionales con la frecuencia determinada por el volumen de producción.
2. Una reducción de los impuestos que gravan sobre las películas extranjeras.
3. La exención por otros cinco años del impuesto de patente del Departamento del Distrito Federal (exención ya otorgada en 1937).²⁴
4. La eliminación de todo impuesto aduanal a la importación de implementos necesarios para la industria cinematográfica, tales como película virgen, cámaras fotográficas, equipos de sonido, maquinaria y aparatos para laboratorios.²⁵

La respuesta presidencial permite la prórroga de los cinco años de la exención fiscal a la patente, la reducción de impuestos a las salas que exhibieran películas nacionales y a los estudios y laboratorios. Además, el presidente solicita a los productores que filmen películas biográficas y de temas históricos:

²² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, 1897-1997*, p. 123. En realidad, ya existían antecedentes de instituciones similares en Italia y Alemania.

²³ Felipe Gregorio Castillo estaba al frente del Departamento de Supervisión Cinematográfica; órgano encargado de la censura institucionalizada, que establecía criterios de exhibición basados en un decreto presidencial del 25 de agosto de 1941, que reglamentaba la supervisión cinematográfica de acuerdo con las categorías del auditorio: a) películas para todo público; b) películas para adolescentes y adultos; c) películas exclusivas para adultos y d) películas para adultos en exhibición especialmente autorizada.

²⁴ Los paréntesis son míos.

²⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo II, p. 53.

... (Se) había recomendado a los muchachos de Gobernación que procurasen que todas las películas contuvieran un mensaje de México: de sus valores morales, artísticos, geográficos...²⁶

Las declaraciones presidenciales, registradas en los medios escritos, testifican las relaciones presidencia-industria cinematográfica, como el reportaje de Luis Spota, publicado en la revista *México Cinema*, de agosto de 1942, con el título “Al presidente le gusta el cine”. Spota destaca que la industria cinematográfica fue respaldada, tanto en el terreno financiero, como en la obligatoriedad para los exhibidores de presentar películas mexicanas.

El inicio de la Segunda Guerra Mundial significó una mejora en las condiciones económicas de México, pues se canalizaron inversiones importantes al sector industrial, que la producción cinematográfica también disfrutó.

El investigador Francisco Peredo Castro afirma que el Departamento de Estado de los Estados Unidos, a través de la OCAIA (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, dirigida por Nelson Rockefeller), designó, en 1944, a Francis Alstock y a Frank Fouce,²⁷ como sus representantes en México, quienes concretaron estos beneficios de crecimiento en la industria fílmica mexicana.

La inversión extranjera, según García Riera, permitió la modernización de los estudios mexicanos. Esto incluía refacciones de maquinaria para estudios, apoyo económico para los productores de cine y asesoramiento por instructores de Hollywood para los trabajadores de los estudios, además de contar con preferencia para la dotación de película virgen sobre la producción norteamericana de cine.²⁸

En 1944, los resultados de los apoyos brindados a la industria cinematográfica mexicana son palpables: trabajaban unas cuatro mil personas: 2, 500 actores y extras,

²⁶Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, p. 554. Los paréntesis son míos.

²⁷, Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p. 300.

²⁸ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, 1897-1997*, p. 120.

1, 100 técnicos y manuales, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos y 60 directores,²⁹ siendo el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) el sindicato, al mando de Salvador Carrillo, que afiliaría a todo este gremio.

A la par de estos avances, los conflictos dentro de la estructura de la industria saldrían a flote también en este año, cuando la Sección de Actores, encabezada por Jorge Negrete y Mario Moreno *Cantinflas*, exigen la creación de su propia agrupación y la separación del STIC, pues se oponían a un liderazgo sindical corrupto que les escamoteaba recursos económicos y los marginaba de la toma de decisiones.

Tal posibilidad produce una rotunda negativa por parte de Enrique Solís, líder de Técnicos y Manuales de la Sección II del STIC. Para el líder convenía un contrato colectivo único, que, al agrupar a todos los trabajadores de la industria, siguiera rindiendo altos beneficios tanto a los productores como a los líderes sindicales.³⁰

Como consecuencia de este conflicto, Enrique Solís sería suspendido de sus funciones el 3 de agosto de 1944. Cabe destacar la intervención del presidente Ávila Camacho en el conflicto un día antes, el 2 de agosto, para emitir un laudo favorable a los rebeldes.

Las secciones que se separan del STIC son reconocidas como sección autónoma el 14 de febrero de 1945, cuando el Secretario de Trabajo, Francisco Trujillo García, admite a la Sección 7, de Actores; a la Sección 2, de Técnicos; a la Sección 8, de Músicos; a la Sección 45, de Argumentistas y Adaptadores; y a la Sección 47, de Directores, separadas del STIC.³¹

Una vez independizados, forman el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, STPC, con Mario Moreno, *Cantinflas* como su primer secretario

²⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, 1897-1997*, p. 122.

³⁰ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 324.

³¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo II, Ediciones Era, México, 1971, p. 12.

general. La Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) en voz de su líder Fidel Velázquez, a pesar de oponerse a esta separación, falla a favor de la autonomía de los actores, pero no de los extras; en consecuencia, el nuevo Secretario de Conflictos de este gremio, Jorge Negrete, convoca a un paro de actividades durante el mes de agosto de 1945, acompañado de actores de renombre.

Según el periodista Jorge Almazán, fueron Mario Moreno *Cantinflas*, David Silva, Crox Alvarado, Víctor Junco y Luis Aldás, quienes permanecerían 18 días armados en los estudios CLASA y Azteca para defender sus lugares de trabajo.³² Sobre este asunto Luis de Cámara dice:

En los estudios Azteca convertidos en 'frente de Batán' las aguerridas pero serenas [sic, por serenas] huestes de Víctor Herrera, trabajan y esperan. El fotógrafo de *La barraca* convertido en jefe de guardia, pasea su opulenta humanidad frente a la puerta de entrada y dicta órdenes a sus ayudantes, mientras allá adentro, en los foros, Dolores del Río y Arturo de Córdova filman *La Selva de Fuego...* A uno y otro lado de la carretera de Tlalpan, los 'centinelas' espían el movimiento de los vehículos. En las puertas de la 'fortaleza CLASA', donde tiene sus oficinas el Estado Mayor del ejercito cinematografista, Crox Alvarado, con sombrero texano autoriza el pase a los 'turistas' y 'corresponsales de guerra' que acuden a observar o a hacer información....³³

El 3 de septiembre de ese mismo año se autoriza al STPC la producción de largometrajes, mientras que, al STIC, sólo le permitieron el desarrollo de cortometrajes, noticieros y el control sindical de la distribución y de la exhibición.³⁴

El gobierno de Manuel Ávila Camacho dejó a la industria cinematográfica con la producción de películas a cargo de siete firmas y la exhibición en manos del norteamericano William Jenkins y socios (Manuel Espinosa Yglesias y Guillermo

³² Jorge Almazán, "Tras el poder de la ANDA y sus líderes", *Esto*. [en línea] (29 de marzo de 2010. Disponible en <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n1574763.htm> [Consultado el 18 de enero de 2011].

³³ Luis, "Cámara", *Cine Continental*, México, agosto de 1945, No.5, Año 1, pp. 10-12.

³⁴ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p. 324.

Alarcón), con cinco estudios cinematográficos para la producción nacional y con dos sindicatos de trabajadores cinematográficos.

Como resultado de las disputas intergremiales, el cine mexicano no estaría en condiciones de afrontar lo que vendría durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952).

El gobierno del llamado *Cachorro de la Revolución* comenzaba con bríos de civilismo y confianza, con un gabinete de universitarios, preparado para dar resultados dignos del prestigio político con el que llegaban a las diferentes secretarías de Estado. Como primeros actos de un gobierno, cuyo horizonte era la modernización y la industrialización, se reforma el Artículo 3º de la Constitución, instituyendo una educación laica, nacionalista y gratuita, abandonando la educación “socialista” propuesta por el cardenismo.

Para 1946, cuando Miguel Alemán inicia su mandato, la necesidad de los norteamericanos de contar con México como aliado deja de ser vital; los apoyos en distintos ámbitos, incluido el cine, pasan a un segundo plano. Además, con el deceso del presidente Franklin Delano Roosevelt en 1945, el Departamento de Estado de los Estados Unidos y la OCAIA dejaron sin respaldo político a la cinematografía nacional. Por otro lado, finalizada la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos, a través del Plan Marshall, dan prioridad a la reconstrucción de Europa.³⁵

En este contexto, las *majors* hollywoodenses se preparan para recuperar los mercados perdidos durante la guerra. También en ese momento, la industria cinematográfica nacional siguió contando con el apoyo del Estado mexicano. El 12 de febrero de 1946, la Secretaría de Hacienda decretaba que la industria cinematográfica quedaba exenta

³⁵ Alejandro Chanona, Gina Zabludovsky, *Sexenio de Miguel Alemán (gobierno, obreros y empresarios)*, p.110.

de impuestos, sólo en el caso de que las utilidades superaran a las inversiones, la diferencia sería gravada.³⁶

En diciembre de 1947, Miguel Alemán decretaba la transformación del Banco Cinematográfico en Banco Nacional Cinematográfico, S.A. Esta nueva institución, al mando de Andrés Serra Rojas, contó con un capital inicial de 10 millones de pesos, aportados por el Banco de México, Nacional Financiera y el Banco Nacional de México. Wilfrido Flores Martínez³⁷, señala que en ese año se crea la Comisión Nacional de Cinematografía, para fomentar un cine mexicano de “alta calidad” y de “interés nacional” a través de convocatorias a concursos. Para el gobierno en turno, el cine nacional debía, ante todo, servir a los fines ideológicos del régimen. Tal fórmula tendría resultados contrastantes, pues no todos los públicos estaban dispuestos a llenar las salas de cine para ver una película que promoviera las ideas del régimen.³⁸

Por otra parte, la distribuidora Películas Mexicanas, S.A de C.V., con el apoyo de los estudios CLASA, Films Mundiales, Producciones Rosas Priego y el Banco Nacional Cinematográfico intentaba competir con el monopolio de la exhibición que manejaban William Jenkins y asociados.³⁹

En el panorama antes descrito continúa el rodaje de cintas de género que buscan el éxito en taquilla, como el melodrama ranchero. La industrialización del país, con la consecuente expansión de las ciudades y de los modernos modos de vida norteamericanizados, promueve la exploración, con buen éxito, de temas urbanos. De estas últimas, en especial, destacan las historias de ambiente prostibulario y aquellas con personajes de arrabal como protagonistas. Mientras, las películas de temas históricos o las adaptaciones literarias van a la baja. La cinta *Campeón sin corona*,

³⁶ Wilfredo Flores Martínez, *El discurso de la resignación, El cine de Ismael Rodríguez en la época de oro*, p.139.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 379.

³⁹ Fernando Contreras y Espinoza, *La producción sector primario de la industria cinematográfica*, México, UNAM, 1973, p. 57.

producida por Alejandro Galindo en 1945 y estrenada hasta septiembre de 1946, se convierte en la película insignia del cine de temas urbanos durante el alemanismo.⁴⁰

La industria cinematográfica nacional en 1947 se componía de 32,000 trabajadores, entre ellos 72 productores; se invirtieron 66 millones de pesos, 4 estudios con 40 millones de capital, 1,500 salas en todo el país, 200 en el D.F. Las películas mexicanas ocupaban más del 40% del tiempo de pantalla en el país y el 15% de las cintas exhibidas eran de producción nacional⁴¹, convirtiendo al cine en la tercera industria más importante.

A pesar de contar con estas condiciones a favor, la industria cinematográfica nacional debía resolver problemas como el intento del control total de la exhibición del grupo Jenkins-Alarcón-Espinoza Yglesias. Además, otro factor por resolver era controlar el afán exclusivista de los sindicatos, pues entre 1947 y 1950 sólo debutaran cinco directores.

Un sindicato que atravesaba por problemas durante este periodo presidencial era el nuevo STPC, cuando Mario Moreno *Cantinflas* perdió las elecciones para Secretario General de la Asociación Nacional de Actores, ANDA, frente a Jorge Negrete. Después de esta derrota comenzaría una campaña de desprestigio en contra del *Charro Cantor*.

El cine nacional, entre 1944 y 1947, aunque en pleno esplendor, avizoraba su ocaso. Además de la política hostil de Hollywood, debe enfrentar, de nueva cuenta, la competencia de las producciones de países como Inglaterra, España, Alemania, Italia y Argentina que la guerra había marginado de la cartelera nacional.

⁴⁰ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 399.

⁴¹ Seth Fein, "La diplomacia del Celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", *Historia y Grafía*, núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p.139. citado por Peredo Castro Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 415.

Es en esas condiciones, que Hollywood daba comienzo a su ofensiva contra la industria cinematográfica nacional. Marta Elba, periodista de esos años, lo afirmaba en una de sus notas para el *Cinema Repórter*:

COMPETENCIA. Creo en ella. El cine extranjero, con más medios naturalmente, está tratando de reconquistar el mercado perdido durante la guerra, y he aquí que se lanza a una competencia desenfrenada y estudiada. Veamos cómo después de *Los ángeles del pecado...* Francia nos envía *Falbalas*, cinta endemoniadamente extraordinaria con Raymond Rouleau... Viene luego *Los últimos en Filipinas* con el amexicanizado [sic] Armando Calvo, procedente de España; a esta le sigue *Misión Blanca* (distribuye el conmovedor Rafael Arzoz), y la *Ciudad abierta*, filmada en Italia... Hollywood anuncia entre otras *La escalera de caracol*, con Dorothy Mcguire...⁴²

2.2 MÉXICO DESDE EL CINE MEXICANO

Las razones por las que Hollywood emprendía una campaña de recuperación de mercado eran las ganancias que el cine mexicano conseguía en las salas del continente americano y el posicionamiento a nivel internacional que estaba adquiriendo. A continuación, describiremos algunos de los avances de la industria cinematográfica mexicana en el extranjero que los Estados Unidos percibían como una amenaza a su hegemonía.

La distribuidora Películas Mexicanas S.A. era el instrumento que las productoras cinematográficas mexicanas usaban para hacer llegar sus cintas a las salas de la parte sur del continente americano, además de representar el potencial comercial que las Majors temían del cine mexicano.

Este organismo se funda en agosto de 1945, por la iniciativa de productoras como Clasa Films, Filmex, Producciones Grovas y Films Mundiales; tiempo después, en

⁴²Elba Marta, "Competencia", *Cinema Reporter*, México, Año XI, No. 414, 22 de junio de 1946, p. 9.

calidad de accionistas, se unirían Producciones Raúl de Anda S.A., Diana Films, Producciones Rosas Priego y el Banco Nacional Cinematográfico.

Sudamérica cumplía con todos los requerimientos de mercado para que las productoras nacionales tuvieran posibilidades de recuperar sus inversiones, y de obtener utilidades significativas. Según Fernando Contreras y Espinosa esos requerimientos eran:

1.-La potencialidad del mercado, que está en relación con el número de habitantes y la cantidad de salones cinematográficos con que cuenta cada zona. 2.-La capacidad de absorción de material cinematográfico nacional, según la afición por este tipo de espectáculo y 3.-El volumen de recursos económicos que generan estos territorios para la industria cinematográfica.⁴³

El punto número dos de esta lista explica, en mayor medida, la introducción de cintas mexicanas en el gusto del público sudamericano, que encontraba en las producciones mexicanas una afinidad que partía desde el idioma hasta la idiosincrasia. Es decir, el espectador que iba a ver una película mexicana, pagaba su entrada y se sentaba a verla, porque en ella encontraría una historia donde se identificaría con el protagonista que alcanzaba o luchaba por lograr sus aspiraciones de clase social o personales.

Según Contreras y Espinoza, las historias presentadas en los filmes mexicanos no atentaban contra los valores morales y espirituales de quien las veía, a la par que culminaba su catarsis apreciando a las estrellas del cine mexicano mientras bailaban o cantaban al son del folclor que nuestro país imprimía en esas cintas.⁴⁴

⁴³ Fernando Contreras y Espinoza, *La producción sector primario de la industria cinematográfica*, México, UNAM, 1973.

⁴⁴ *Idem.*

Otras naciones, como Argentina, Chile y Uruguay, tenían cierta resistencia a las películas mexicanas, pues su idiosincrasia era más apegada a un perfil europeo⁴⁵. Aún así, el cine mexicano pudo encontrar en Sudamérica una fuente importante de ingresos.

Una vez asegurada la introducción de cintas mexicanas, las declaraciones del encargado del Banco Cinematográfico, Carlos Carriedo Galván, lograrían que el cine mexicano continuara con esa campaña de expansión.⁴⁶ Carriedo Galván anunciaba la intención de hacer de México la capital cinematográfica del mundo de habla española y de todo el mundo latino, una aspiración, decía, de quienes hacían cine mexicano. Carriedo Galván afirmaba que el cine mexicano podía progresar y conquistar los mercados del continente si no se restringía cierto tipo de producciones o se limitaba a cierto número de actores. También declaró que, si se esperaban *las puertas abiertas* en otros países se debían abrir también las puertas a esos países. Se pretendía la unión entre la industria nacional para estar mejor preparados y lanzarse a la conquista de los mercados de España, Argentina, Cuba, Chile, Brasil, Colombia y Venezuela.

La cooperación con estos países se inició con la recepción de su personal técnico y artístico: actores, directores, argumentistas, etc. El fin era que esas naciones recibieran las producciones mexicanas, presentadas como libres de pretensiones hostiles y nada ajenas a la cultura latinoamericana.

La expresión de esa actitud de *puertas abiertas* se mostraba con la contratación, por parte de los estudios cinematográficos mexicanos, de actores argentinos, para ir ganando la preferencia del público argentino.

Para abrirse paso en el mercado brasileño se contrataron músicos y talento actoral como Leonora Amar. Para dar a entender la aceptación en los demás países se

⁴⁵ Fernando Contreras y Espinoza, *La producción sector primario de la industria cinematográfica*, Primera edición, México, UNAM, 1973.

⁴⁶ Redacción, "Entrevista", *Cinema Repórter*, México, Año IX, No. 363, 30 de junio de 1945, pp.10-11.

utilizaron sus obras literarias y actores. De España y su mercado se esperaba lo mismo.

Personajes como Olallo Rubio y el general Juan F. Azcárate contribuyeron con los intentos de expansión del cine nacional en otros países. El primero, productor y distribuidor, viajó a España para estrechar los vínculos de la distribuidora Películas Mexicanas con el país ibérico. Rubio, en una columna escrita para la revista *Cinema Reporter*, detallaba el panorama fílmico que se vivía en España:

En el año de 1944, España produjo treinta y ocho películas. Las primeras figuras del cine español son: Amparito Rivelles y Armando Calvo. La mejor película del año fue *El clavo...* respecto a directores, diremos que el año anterior, fueron colocados a la cabeza, Rafael Gil, por *El clavo* y José Luis Sáenz Heredia por *El escándalo...* en el año de 1944 se invirtieron en la producción cinematográfica, setenta y dos millones de pesetas y se estrenaron cerca de trescientas películas, de las cuales cerca de su inmensa mayoría, de sello norteamericano y tres producidas en México... Las puertas de España están abiertas: el público de España espera ya las películas mexicanas. ¡A mejorar, pues, la producción!...⁴⁷

El general Azcárate, por su parte, en marzo de 1944, fue enviado en “misión de buena voluntad” por el presidente Manuel Ávila Camacho, para que hiciera arreglos en América Latina para ampliar la distribución del cine nacional:

DE TODAS PARTES AZCÁRATE PRESENTA CINTAS MEXICANAS: CARACAS, Venezuela, mayo 2 de 1944, El general Juan F. Azcárate, enviado mexicano en misión cultural, presentó ayer y hoy los noticieros mexicanos en el cine Capitalino. Ayer en la tarde el general mexicano, en compañía del embajador de México, Vicente L. Benítez, depositó una ofrenda floral ante la tumba del libertador Simón Bolívar.⁴⁸

⁴⁷ Olallo Rubio. “Columna”, *Cinema Repórter*, México, Año IX, No. 359, 2 de junio de 1945, p. 31.

⁴⁸ Redacción, “Azcárate presenta cintas mexicanas”, *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 563., 7 de mayo de 1944, p. 7.

La visita del general (presidente de Producciones EMA, España- México-Argentina y de la Asociación de Productores de Películas Mexicanas) por toda Latinoamérica era vigilada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, porque la industria cinematográfica mexicana se perfilaba como portavoz de esa parte del continente.

En 1945, Juan F. Azcárate regresaría de Hollywood después de una estancia prolongada durante el mes de abril, donde tendría oportunidad de ver de cerca el proceso de doblaje de películas, para después comprar un equipo completo e intentar el doblaje de películas mexicanas a varios idiomas. Azcárate opinaba que, el doblaje se iría perfeccionando en tal forma, que faltaba poco tiempo para ser correcto. También decía que, la próxima ofensiva de las productoras estadounidenses contra las películas habladas en español, serían 300 películas producidas completamente en *technicolor* y dobladas al español.

El investigador Francisco Peredo Castro cita un reporte que describe las imágenes que México enviaba a sus países vecinos y que representaban ese “peligro” percibido por los Estados Unidos:

...Aquella propaganda en imágenes de México era la que preocupaba a Estados Unidos, de acuerdo con lo que se puede advertir en todos los reportes. Las imágenes entremezcladas de Vicente Lombardo Toledano, de Lázaro Cárdenas y de los campos petroleros mexicanos representaban el buen funcionamiento de la industria del ramo en México, y se combinaban con cortometrajes que mostraban el desarrollo general del país en los años recientes, en especial en el área militar y fabril.⁴⁹

La respuesta por parte de Hollywood y del Departamento de Estado ante los intentos de expansión de la industria cinematográfica mexicana fue la de mejorar cualquier oferta comercial que ésta haya hecho a las demás industrias cinematográficas. También se afirma de la existencia de acuerdos comerciales donde las distribuidoras hollywoodenses ofrecían condiciones ventajosas y películas a bajo costo a las distribuidoras locales.

⁴⁹ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p. 345.

Francisco Peredo Castro en su *Cine y propaganda para Latinoamérica* narra que, en diciembre de 1945, las distribuidoras hollywoodenses establecieron un convenio con el gobierno español, según el cual, los distribuidores españoles recibirían películas estadounidenses en condiciones favorables, con la condición de que, de 180 cintas que se importarían en 1946, 120 deberían ser de manufactura hollywoodense y las otras 60 de cualquier otra nacionalidad. Esta fue una de las primeras respuestas norteamericanas para limitar la expansión del cine mexicano.

2.3. EL IMPERIO CONTRAATACA

Desde la época de la Segunda Guerra Mundial, las Majors hollywoodenses estaban molestas por el apoyo que el Departamento de Estado de los Estados Unidos brindaba a la cinematografía mexicana, mediante la Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos (OCAIA), un organismo que tuvo un periodo de vida corto, que inicia sus funciones en junio de 1941.

Uno de los apoyos por parte de la Oficina fue el inicio de una campaña de reivindicación de México ante la población estadounidense. Seth Fein, en las páginas de *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, hace un listado de los cortometrajes que fueron parte de los apoyos y que ayudaron a promover una imagen de México como un país democrático, moderno y justo; por ejemplo, *Sundays in the Valley of Mexico* (Ralph E. Gray, 1942), mostraba imágenes que tenían el propósito de fomentar el turismo estadounidense hacia México.

Otro filme que comenta Fein es *Mexico Builds a Democracy* (Contemporary Films, Alvin Gordon, 1942.), sometido al proceso de doblaje en 1944 para su distribución como apoyo al proyecto político del gobierno avilacamachista.

También una producción de la OCAIA fue *Mexican Moods* (Aldo Ermini, 1942), una cinta que explica cómo la guerra fue catalizador del progreso social y político de México. Además, describe a la industria cinematográfica mexicana como un signo de la modernidad de la nación.

Fein anota que, en 1943, la productora EMA rodó *Our Mexican Eastern Front*, un documental narrado en inglés por Emilio *Indio* Fernández, que describe el sistema de defensa de la costa mexicana del Golfo. Otro documental en español fue *Grito de Guerra*, producción que explica a los demás países latinoamericanos la participación de México en la guerra como una lucha por la independencia nacional.

Para 1944, la RKO (Radio-Keith-Orpheum) presentaba su serie de cortometrajes titulada *Esto es América*; en una de sus partes, *Viva México*, se describía a nuestro país como “*Una nación armada, un gigante joven y fuerte a nuestra espalda, una nación que ha encontrado fuerza interior en la guerra, nueva unidad con su vecino más próximo*”.⁵⁰

En marzo de 1945, la OCAIA se convierte en Oficina de Asuntos Interamericanos. En abril de ese año fallece el presidente Franklin Delano Roosevelt y, en su lugar, asume el poder el vicepresidente Harry S. Truman. Esto debilita el poder de la OCAIA como mediador entre México y el Departamento de Estado; para 1947, fue absorbida por la Oficina de Información Internacional y Relaciones Culturales de los Estados Unidos.

Francisco Peredo Castro afirma que la baja del poder e influencia de la OCAIA y de los beneficios que brindaba a la industria cinematográfica mexicana, se aprecia en la desaceleración en la producción de cintas nacionales: sólo registró 92 filmes en 1945; en 1946 bajó a 72 y, en 1947, cerró con 57 producciones.

Cuando terminó el conflicto, las Majors comenzaron a exigir lo que consideraban suyo: el mercado cinematográfico que el cine mexicano les estaba “arrebataando”. Hollywood despliega una ofensiva para recuperar los mercados cinematográficos de habla hispana perdidos durante el conflicto. Una serie de estrategias por parte de las Majors se encargarían de concretar esa meta, como veremos a continuación:

- Inversiones para modernizar la infraestructura de los estudios de Hollywood.
- Participación directa en producciones nacionales.
- Contratos de exclusividad.
- Limitación del material virgen.
- Dobles versiones.
- Doblaje.

⁵⁰Seth Fein, *La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos*. Aparece en: Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coordinadores), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, p. 56.

2.3.1 INVERSIONES PARA MODERNIZAR LA INFRAESTRUCTURA DE LOS ESTUDIOS DE HOLLYWOOD.

Uno de los primeros movimientos por parte de las Majors fue la inversión de 25 millones de dólares para la construcción de nuevos edificios y la modernización de los ya existentes.

La Paramount marcha a la cabeza de esta idea [la inversión de capital] con un presupuesto de \$10.000.000 de dólares. 20th Century Fox tiene el propósito de construir un edificio de ocho pisos anexo a sus estudios, donde quedarán instalados: laboratorio de prueba, maquillaje, guardarropa, etc. Y un edificio especial para instalar una biblioteca para investigadores. Republic modernizará sus estudios y construirá nuevos escenarios. La Universal construirá un moderno edificio de cinco pisos y mejorará notablemente sus otras dependencias. RKO edificará un edificio especial para argumentistas y directores e invertirá importantes cantidades en la construcción de nuevos estudios y en el reacondicionamiento de los ya existentes. MGM invertirá fuerte suma en el mejoramiento de sus estudios y tiene el propósito de dedicar a la Pathé parte de las inversiones.⁵¹

2.3.2 PARTICIPACIÓN DIRECTA EN PRODUCCIONES NACIONALES

Las estrategias se tornaban más agresivas, pues las Majors deseaban participar directamente en la producción de películas mexicanas. El 22 de septiembre de 1945, *Cinema Repórter*, en su número 375, informaba sobre esto:

Fuertes Inversiones de LOEW en América Latina. Loew's Internacional Corp. Esta compañía invertiría en esta zona del continente debido al éxito que las películas totalmente habladas en español de la MGM estaban logrando.

⁵¹ Redacción, "Importante suma para estudios cinematográficos", *Cinema Repórter*, México, Año IX, No. 359, 2 de junio de 1945, p 31. (Los corchetes son míos).

Países como Argentina, Chile, Colombia y Cuba estaban en sus planes de espectáculos y de oficinas desde donde se controlarían las exportaciones. Las compañías hollywoodenses insistían en la participación directa en la producción cinematográfica mexicana. Compañías como la RKO inician la construcción de los Estudios Churubusco en 1944⁵² con la participación de socios mexicanos.

A través de figuras como Jack Osserman, encargado de la supervisión de América Latina; John Whitaker, vicepresidente de ésta, y Max Gómez, gerente de la RKO de México, Peter N. Rathvon, declaraba que esta compañía sería una sociedad mexicana y la mayoría de sus directores, ciudadanos mexicanos. El capital mexicano debía representar cuando menos 50% del capital total de la compañía:

Su propósito es operar un estudio que ofrezca a los productores todas las facilidades y resuelva las necesidades de una industria que crece a pasos agigantados poniéndola en condiciones a la vez de enfrentarse con la enorme competencia que ofrecerá el mundo de la postguerra.⁵³

Con la participación del magnate Emilio Azcárraga, se agrupó a representantes de la productora Grovas S.A, Cinematográfica de Guadalajara y la Nacional Financiera S.A. Para comenzar los trabajos de construcción se necesitaba un capital de 5 millones de pesos y, para reunirlos, fue requerida la participación del gremio actoral representado por Jorge Negrete, Mario Moreno, Mapy y Fernando Cortés.⁵⁴

⁵² Según Francisco Peredo Castro, de acuerdo con los documentos del Departamento de Estado de los Estados Unidos, la construcción de los estudios Churubusco se inicia, quizá, hacia los años 1940-1941. En 1942, la OCAIA niega a los inversionistas originales el apoyo que solicitan y casi todos los inversionistas mexicanos se retiran. En 1944, Harry Wright, cabeza del proyecto, lo vende, casi terminado, a la RKO. También existen otras referencias sobre trabajos de construcción desde los primeros meses de 1943 (cfr. Tomás Pérez Turrent (coord. inv.), *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*, México, IMCINE, 1985, p. 21).

⁵³ Redacción, "La RKO tiene participación en los estudios que se construyen en Churubusco", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 553, 27 de febrero de 1944, p. 9. Esta nota debe leerse "La RKO obtiene participación..."

⁵⁴ Redacción, "De momento", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 556, 19 de marzo de 1944, pp. 2, 14.

Las condiciones de los capitalistas mexicanos fue que, en la nueva empresa, la dirección y administración estuviera bajo el control de sus nacionales y, la parte técnica, bajo la dirección de la RKO.

Después de una lucha de poder entre la cúpula de la RKO y el gobierno mexicano, el canciller mexicano Ezequiel Padilla, en una actitud proteccionista hacia el cine nacional, prepara una ley que limita la inversión extranjera a un máximo del 49%, que se decreta el 7 de julio de 1944.⁵⁵

Esta ley es un duro golpe para los intereses de la RKO, pero no lo suficiente como para detener sus aspiraciones de participar en la producción cinematográfica en español. Peredo Castro afirma que, en 1945, la RKO funda la compañía productora RAMEX. La nueva subsidiaria empezaría actividades en los Estudios Churubusco con la filmación de *La morena de mi copla* (Fernando A. Rivero, 1945). La revancha política contra Ezequiel Padilla vendría cuando se extinguen las posibilidades de éste a la candidatura presidencial, en 1946.

2.3.3 CONTRATOS DE EXCLUSIVIDAD

La RAMEX es un instrumento concebido para captar lo mejor del talento mexicano. Es otra estrategia de Hollywood para debilitar a los productores de filmes mexicanos; es decir, entre actores, directores y demás, la productora pretendía despojar a la industria cinematográfica nacional de su personal más capacitado.

Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Gilberto Martínez Solares, David Silva, José Revueltas, Esther Fernández, Rafael Baledón y Salvador Novo, todos ellos fueron contratados con altos sueldos para trabajar para la compañía estadounidense. Salvador Novo, describe la mencionada estrategia de las *majors*:

⁵⁵ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p. 320.

...el hecho de que las compañías americanas se llevan a los actores a precios incompetibles (sic.). Por ejemplo, ahí tenemos a Rafael Baledón. Nosotros los hicimos con dos películas, y ahora la Metro lo acaba de contratar, a 4000 dólares semanarios, durante cinco años. Aquí no se le puede pagar eso a nadie. En cuanto empiecen a establecerse compañías americanas (sic.), nos dejaran sin artistas...⁵⁶

Salvador Najar, en el libro *El doblaje de voz*, cuenta que Emilio Azcárraga seguía invirtiendo en la industria cinematográfica con la creación de la Cadena de Oro y del Circuito Aliado de Independientes. Ambos circuitos estaban integrados por los cines Acapulco, Álamos, Apolo, Arcadia, Atlas, Bahía, Bravo, Briseño, Cervantes, Estadio, Gran Vía, Hipódromo, Lux, Majestic, Marina, Morelos, Mundial, Palacio Chino, Prado, Princesa, Politeama, Popotla, Ritz, Tacubaya, Venus, Villa, Alameda, Olimpia y Bucareli.

La revista cinematográfica *Cinema Repórter*, en una nota publicada en su edición del 22 de junio de 1946, completa la información, afirmando que estos tres últimos cines tenían prioridad para la exhibición de cintas producidas por la RKO. La asociación Azcárraga-RKO, con Phil Reissman como representante de ésta en las negociaciones, continuaría más adelante. Días después, la prensa especializada se refería al mismo asunto de la siguiente manera:

COMPRA DE ACCIONES DE CINEMAS MEXICANOS, NUEVA YORK- la compañía "Trans-Lux Corp. ha cerrado el trato por medio del cual adquiere un 49 por ciento del capital de una cadena cinematográfica que manejará la nueva sala de exhibiciones que se encuentra en el hotel Alameda, y que tiene una capacidad para 600 personas, así como dos cinemas más con capacidad cada uno de 1200 butacas. Para manejar sus intereses tanto en México como en otros países, la citada compañía ha formado un organismo bajo la razón social de "Trans-Lux Pan-American Corp."⁵⁷

⁵⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, pp. 433-434

⁵⁷ Redacción, "Compra de acciones de cinemas mexicanos", *Cinema Repórter*, México, 22 de junio de 1946.

Las productoras hollywoodenses continuaban con su campaña de debilitamiento de la industria cinematográfica mexicana, firmando contratos de exclusividad que alejaban al cine mexicano de las salas internacionales.

El caso de Simón Goldschlag, distribuidor mexicano, levantaría la voz para que esta serie de embestidas se diera a conocer. Roberto Cantú Robert, director del semanario *Cinema Repórter*, en su edición del 27 de diciembre de 1946, publica una carta del empresario donde se expone la forma en que las Majors operaban en el extranjero. Ahí se comentan los negocios de Simón Goldschlag con José Raventós, propietario del Circuito Teatral Raventós, en Costa Rica, circuito que contaba con 32 teatros en el interior del país.

El acuerdo establecía que los días domingo serían para exhibir películas mexicanas en seis teatros de la ciudad de San José, pero en dos de éstos se reservaba el 50% de las fechas para exhibir sólo películas mexicanas. El *Cinema Repórter*, en la misma edición (27 de diciembre de 1946), también publicó la respuesta de las Majors a dicha carta:

El día 4 del mes presente [diciembre] los señores: McManus, Cohen y Elmore gerentes de la 20th Century Fox, Warner Bros y Paramount, respectivamente escriben a San José de Costa Rica para notificarle al señor José Raventós su decisión de boicotear sus teatros si seguía dando preferencia a las películas mexicanas y no desaprovecharon la oportunidad para afirmar: *que toda empresa que se entrega, en forma como lo hizo el Sr. Raventós a las películas mexicanas, está llamada a fracasar, porque LA INDUSTRIA MEXICANA DE PELICULAS CARECE DE SERIEDAD Y CAPITAL SUFICIENTE PARA SOSTENERSE, ESTANDO LLAMADA A DESAPARECER MUY PRONTO.*

Según argumenta Simón Goldschlag, las Majors habían llegado al extremo de negarse sistemáticamente a proporcionar películas a cines de Panamá y del interior de nuestro país. Acciones como las que se describen eran necesarias para que las Majors alcanzaran sus objetivos estratégicos en contra de la cinematografía mexicana.

2.3.4 LIMITACIÓN DE MATERIAL VIRGEN.

Otra forma de boicotear al cine mexicano consistió en limitar la dotación de película virgen, a partir del año de 1944 cuando, además, el cine nacional atravesaba por una serie de conflictos que dificultaban la filmación de películas. Debido a esa medida, el Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana, inició contactos con el presidente Manuel Ávila Camacho. El profesor Francisco Peredo Castro⁵⁸ afirma que, a través de una carta, Gregorio Walerstein, Raúl de Anda y B. J. Neugles Grovas solicitaban la intervención presidencial para resolver esta crisis que, según ellos, llevaría a detener las operaciones en los estudios cinematográficos, generando retrasos en los estrenos que los productores mexicanos y sudamericanos tenían planeados lanzar al mercado.

El problema de la disponibilidad de película afectaba seriamente a la industria. En ocasiones, en los laboratorios de los estudios se acumula el trabajo de la elaboración de copias y no podía satisfacerse la enorme demanda de pedidos de los distribuidores nacionales y extranjeros, trayendo por consecuencia que películas no pudieran presentarse en las salas capitalinas desde hacía cuatro meses.⁵⁹

Con este racionamiento, Hollywood frenaba el crecimiento de la industria cinematográfica nacional. Sería la misma industria la que pronosticaría que para 1945 y con esa dificultad sólo se rodarían 60 filmes. La cifra total para ese año sería de 82 películas, donde una producción muy bien pagada podía registrar un presupuesto de cerca de 1 millón de pesos. Esta crisis provocó que el 25 de julio de 1946 quedara claro que la venta de película virgen en condiciones económicas favorables y por montos ilimitados a la industria cinematográfica mexicana terminaba definitivamente.⁶⁰

⁵⁸ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p.351

⁵⁹ Redacción, "De momento", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 570, 25 de junio de 1944, p. 2.

⁶⁰ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p.350

2.3.5 DOBLES VERSIONES

Las dobles versiones venían a completar la estrategia de hacer llegar producciones hollywoodenses a los públicos latinoamericanos. Frances Long, corresponsal de la Prensa Asociada, afirma que la compañía *Republic Pictures* fue de las primeras en experimentar con las dobles versiones.

Representantes de esta compañía, con el propósito de satisfacer a su audiencia del habla española e inglesa, vinieron a México para producir y emplearon artistas mexicanos y norteamericanos. La cinta *Song of Mexico* fue la primera en realizarse. Durante la producción de las versiones dobles sí un papel no podía ser interpretado por un actor mexicano, la *Republic* contrataba artistas de Hollywood que hablaran español.

2.3.6 DOBLAJE

La estrategia que llegaría con más fuerza sería el doblaje, pues representaba una competencia más directa a los filmes mexicanos al saltar la barrera que los mantenía en la preferencia de una gran parte del público, la barrera del idioma. Las *majors* comenzaban con el proyecto de pasar por el proceso de doblaje sus filmes, para que éstos se exhibieran en las salas nacionales.

Era un asunto en apariencia fácil, pues la mayoría de las salas estaban bajo el control de compañías estadounidenses por contratos de exclusividad. En resumen, esta estrategia puede ser vista como la punta de lanza de todas las que Hollywood usó para la recuperación de mercados, y que se acompaña con medidas como:

- a) Una gran campaña para reclutar y contratar talento nacional.
- b) Onerosas campañas publicitarias en la prensa para promover las cintas sometidas al proceso del doblaje.
- c) Contratos de exclusividad con circuitos de salas cinematográficas.

El doblaje tendría su segunda oportunidad de desarrollo en la siguiente década con la introducción y difusión en la televisión. La primera película doblada al español que la WB dio a conocer en México fue la titulada *Alma Solitaria* (*My Reputation*, Curtis Bernhardt, 1945), protagonizada por Barbara Stanwyck y George Brent.

Los ajustes y la división entre los sectores de la industria cinematográfica sobre los alcances y los efectos potencialmente negativos sobre este proceso de postproducción en la misma industria serán desarrollados en el siguiente capítulo con amplitud.

CAPÍTULO 3 LAS BATALLAS DEL DOBLAJE

Este capítulo desarrolla el tema del doblaje como una de las estrategias para doblegar a la industria cinematográfica mexicana de la posguerra. Podemos considerar que el doblaje es una de las medidas más eficaces tomadas por las *majors*.

También aquí presentaremos los pronunciamientos y las diversas posturas de la prensa especializada, tanto nacional como internacional, sobre el doblaje. Además, se detallarán las reacciones, tanto individuales como del grupo de los miembros del gremio frente al doblaje. Por último, se revisará el caso de la MGM, la *major* que, con más insistencia, intentó imponer el doblaje al español de sus películas, tanto en nuestro país como en el resto de Latinoamérica.

3.1 REACCIONES DE LAS INDUSTRIAS ESTADOUNIDENSE Y MEXICANA.

Se detallará, por orden cronológico, los acontecimientos ocurridos en el periodo que se estudia. Por cada acción o declaración de las *majors*, se presentan las respuestas, declaraciones y acciones de la industria fílmica mexicana. El despliegue de la estrategia del doblaje se presenta con más fuerza en el año de 1944, cuando elementos artísticos mexicanos partían hacia Hollywood o Nueva York para doblar películas, según se afirmaba desde las páginas de las revistas especializadas como *El Cine Gráfico*, que informaba sobre los viajes del secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), Jorge Negrete, quien regresaba de Hollywood el 6 de julio de 1944, después de negociar el intercambio de actores. Es éste un hecho que cuestiona las afirmaciones, comúnmente aceptadas, sobre una rotunda negativa del gremio actoral hacia el doblaje de cintas norteamericanas:

CINE NOTICIAS. EL JUEVES ANTERIOR REGRESÓ DE HOLLYWOOD JORGE NEGRETE. ...siendo muy favorable para la sección siete de la que es Secretario General, que quedará establecido el intercambio de artistas para uno y otro país.

También logró concesiones que se relacionan con actividades dentro de la industria de películas...⁶¹

En ese mismo año, estudios como *Universal*, *MGM* y *RKO Radio* traerían a México cerca de 30 cintas dobladas. El miércoles 15 de noviembre de 1944, en el cine Olimpia, fue proyectada *Las mil y una noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942) que, según la prensa, estaba perfectamente doblada al español por muy buenas voces.

Esta cinta daba inicio a la ofensiva de las *majors* para la recuperación de los mercados de habla española. Anuncios publicados en la prensa nacional, confirman que, varias de estas compañías, también lanzarían al mercado material hablado en castellano.

Poco después, se estrenan *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) en el cine Metropolitan, el 2 de diciembre de 1944, y *La canción de Bernadette* (*The song of Bernadette*, Henry King, 1943), el 22 del mismo mes, en el Palacio Chino.

También, continuaban las atractivas proposiciones económicas que se hacían al talento nacido y hecho en el cine nacional para que abandonara los estudios mexicanos y, naturalmente, mucha de la popularidad de estas luminarias mexicanas fue explotada por las *majors*.

Con esta eficaz táctica se anulaba un recurso estratégico -actores y actrices- de la industria enemiga y, a su vez, se aprovechaba su nombre para utilizarlo como señuelo publicitario en sus propias películas. Se sustituían las voces de su *star system* con voces mexicanas (actores, locutores, oradores, etc.) que, en opinión de los mismos productores estadounidenses, eran las mejor preparadas del continente. Por tanto, se debilitaba a la industria cinematográfica nacional por dos vertientes, de manera simultánea: corría el peligro de perder a su talento artístico y la proyección de películas dobladas restaría espectadores al cine nacional:

⁶¹ Redacción, "Cine noticias", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 572, 9 de julio de 1944, p. 6.

EL CINE SIGUE SU MARCHA. AUNQUE USTED NO LO CREA ha armado un verdadero revuelo la contratación de varios artistas de la pantalla, de locutores de radio, de oradores y demás gentes que puedan tener una voz más o menos parecida en el sonido a la de alguna luminaria hollywoodense, para que vayan a doblarlos ahora que en la Meca del Celuloide les ha entrado el furor para doblar todas sus películas en español, para ver si de esta manera contrarrestan la terrible competencia que les ha abierto la cinematografía mexicana en todo el Continente hispano americano (sic).⁶²

La fuga de talento originó comentarios por parte de la prensa especializada de cine, afirmando que llegaría el momento en que los artistas que fueron a trabajar en la *redialogación*⁶³ regresarían y se encontrarían con que sus nombres ya sólo valían por ser las voces de otros artistas: *habrían perdido su verdadera personalidad*.⁶⁴ Advertían que al público no le interesaría comentar sobre la calidad de voz que tuviera X, artista mexicana, en la persona de tal actor o actriz. Sólo interesaría ese actor o actriz que aparece en la pantalla y se olvidaría a quién hizo el doblaje de su voz al español.

También señalaban que los artistas que habían conseguido alguna popularidad por medio del cine nacional, la perderían o, por lo menos; la verían mermada. Los ejemplos típicos de lo mal que les iba a los que partían para *el otro lado*, eran dos estrellas importantes del cine nacional: Dolores del Río y Arturo de Córdova. En una edición de la revista *El Cine Gráfico*, del 23 de abril de 1944, se hace una crónica de cómo les fue durante su estancia en los Estados Unidos:

Muchos años, vivió Dolores del Río en California. Durante su permanencia allá hizo muchas películas, que no pasaron de mediocres, incluso sus actuaciones fueron de ese tono gris que a nadie entusiasman; pero regresó a la patria, los productores quisieron explotar el mediano nombre que le había dado el actuar en esas películas y ha surgido esplendorosa, la mejor actriz dramática del cine en español.

⁶² Juan León, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 567, 4 de junio de 1944, p.

6.

⁶³ Término que la revista *El Cine Mundial* daba al doblaje.

⁶⁴ *Idem*.

Arturo de Córdova, mereció el mejor galardón otorgado a la interpretación masculina, antes de salir de su patria para ir, dizque a consagrarse fuera de ella, con los tristísimos resultados que la mayoría conoce, pues durante todo el tiempo que ha permanecido alejado de los estudios mexicanos, no ha hecho una película que se acerque siquiera a las que había filmado con nosotros.

A pesar de las críticas, las *majors* continuaban exhibiendo cintas con doblaje en salas de nuestro país, provocando distintas reacciones entre los públicos, tanto de la ciudad como de las zonas rurales. Para los primeros, eran mejores las versiones originales que las dobladas al español. Por otra parte, a los públicos de las poblaciones pequeñas no les importaban saber si el detalle en el sonido de la voz se aproximaba o no a la voz original, porque preferían que se les hablara en su idioma, para entender lo que sucedía en la pantalla.⁶⁵

Por su parte, el gremio actoral manifiesta, el 30 de mayo de 1944, su oposición al cine norteamericano hablado en español, a través del establecimiento de un comité que castigaría a quienes se unieran a las filas de las productoras norteamericanas y se empeñaran en facilitar la competencia contra el cine nacional.⁶⁶ También emprendieron diversas iniciativas para contrarrestar los daños del doblaje al cine mexicano:

- *Intentos para prohibir el doblaje.*
- Creación de un circuito de cines de carácter paraestatal.
- Contención, por la vía legal, de los intereses de Hollywood.
- Creación de Películas Mexicanas, S.A., con el fin de comercializar el cine mexicano en el extranjero.
- La transformación del Banco Cinematográfico (en diciembre de 1947), en una institución nacional.

Al avanzar la temporada de estrenos con cintas dobladas, la prensa cinematográfica, para desacreditarlas, comentaba que éstas eran de menor calidad que las presentadas en los primeros intentos,

⁶⁵ Redacción, "Chismorreos del doblaje", *El Cine Gráfico*, México, 11 de junio de 1944, p. 4.

⁶⁶ Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p.322.

...porque como dicen los buenos aficionados: “en idioma inglés original es su mejor éxito que en ese doblaje que nos hace los impresión de estar en los títeres”.⁶⁷

Para evitar los fracasos de los años treinta, cuando los doblajes realizados en castellano madrileño fueron rechazados por los espectadores de otras naciones hispanohablantes, se ensayaron otras soluciones.⁶⁸ Por ejemplo, en naciones como México, Cuba y Venezuela se doblarían en su español, con la carencia fonética de la Z y C; para Argentina, Centroamérica y otros lugares, se producirían versiones en el español que ellos utilizan; de esta forma, todos los públicos quedarían satisfechos.

Para 1945, las películas dobladas en español, sumarían la cantidad de 98 estrenos programados para salas del Distrito Federal.⁶⁹ Las cintas se exhibirían en cines de estreno, como el Metropolitan, Alameda, Palacio Chino y Olimpia. En estos dos últimos, los estrenos con doblaje ocuparon, ese año, 35 domingos. El éxito rotundo fue asegurado por los directores de los departamentos extranjeros de las *Majors*.

Por eso, quiénes tenían conciencia del peligro, sabían que las películas dobladas, presentadas antes de 1945, fueron ensayos hechos por inexpertos y que llegarían películas

...perfectamente dobladas al castellano. Y hay muchos indicios de que éste es un paso experimental solamente, más tarde vendrá algo más grande y decididamente incompatible: las versiones castellanas de las producciones de Hollywood...

⁶⁷ Redacción, “Comentarios intencionados”, *El Cine Gráfico*, México, Año XIII, No. 610, 18 de marzo de 1945 p.4 y 18.

⁶⁸ Como antecedente, se debe señalar que, en la década de los treinta del siglo XX, las *majors* que apostaron por el doblaje contrataban para sus películas personal que desconocía los conceptos de comercialidad con respecto a las distintas pronunciaciones del idioma español. ⁶⁸ En esas fechas se carecía de los recursos técnicos para igualar en tiempo ambos idiomas. La Metro y la Fox y otras *majors* doblaron en 1932 sus películas en España y las presentaron en Buenos Aires, donde los *films* fracasaron. La razón fue muy simple: en España hay varios acentos, pero un sólo castellano legítimo y aceptado por todos los hispanos, mientras una producción con doblaje se presentara a un mexicano con voces argentinas no recaudaría grandes ganancias.

⁶⁹ Juan León, “El cine sigue su marcha”, *El Cine Gráfico*, México, Año XIII, No. 631, 12 de agosto de 1945, p. 14.

evidentemente el público prefería entender lo que pasaba en la pantalla y no perder el tiempo leyendo subtítulos.⁷⁰

Las primeras reacciones fueron iniciativa de las revistas de cine, que publican quejas del público y comentan –magnificando- las deficiencias y fallas, tanto técnicas como artísticas del doblaje. Apuntan, entre otros problemas, la falta de sincronización entre los movimientos de los labios de los actores y las palabras que se mostraba en las pantallas durante una función y contra el acento en la voz.

Según esos señalamientos, cuando en la pantalla aparecía una figura conocida, el público esperaba oír la voz a la que estaba acostumbrado a escuchar, con sus mismas modulaciones, y al oír otro acento y distinta modulación, se sentía decepcionado.

Los comentarios también se enfocaban en la deficiente técnica de su realización, pues se crítica a quienes prestaban las voces y se remarca el rigor con el que pronunciaban los diálogos; se señala, también, que éstos estaban llenos de errores y de barbarismos que contribuían a dañar la lengua nacional. Además, los problemas de sonido terminaban por lastimar los oídos del público, el cual reaccionaba alejándose de la propia acción y, en lugar de disfrutar de lo que se muestra en la sala, parecía que iba al cine a sufrir un tormento.

Con todo esto, en 1945 los siguientes estrenos con doblaje, mostrarían una mejor sincronización. Estuvieron a cargo de elementos que durante años habían hecho ese trabajo en Europa, logrando satisfacer a los públicos. Con esto, las mejoras elevaban el valor de las películas dobladas como entretenimiento, en detrimento de las que llevan títulos sobreimpuestos, las que requieren que la mirada se divida entre los títulos y la acción.

⁷⁰Redacción, "Desde Nueva York", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 592, 19 de noviembre de 1944, p. 20.

Además, para el año de 1946, el gremio cinematográfico mexicano exigía que el doblaje se usara única y exclusivamente para las películas de gran valor artístico con el máximo de fidelidad y de cuidado para su posterior exhibición.⁷¹ Esto con relación a uno de los estrenos de la *MGM*, el cual no tuvo críticas positivas:

DOBLAJE DEFECTUOSO. De la segunda película de la Metro LA ESTIRPE DEL DRAGÓN (sic.) se hace muy notable a medida que va desarrollándose la película y esto con una lentitud que aburre al más paciente... pero eso sí, se ha movido bien con esa película y aunque algunos reniegan otros van por la curiosidad y como lo que se busca son "pesos" pues no importa que la voz de Milisa resulte chillona y desagradable y la de Miguel Ángel Ferriz con ese tono de teatralidad que hace figurarse una representación en el vetusto teatro...⁷²

Por su parte, Salvador Carrillo, ex secretario general del STIC, declaró que la industria cinematográfica nacional tenía oportunidad de competir con Hollywood si los productores mexicanos, en vez de imponer restricciones al cine del país vecino, elevaban sus estándares de calidad.⁷³

3.2. VICEVERSA Y PREMIO.

Otro movimiento de Hollywood, fue acercarse a la industria cinematográfica nacional con la propuesta de doblar películas del español al inglés:

SE DOBLARÁ AL INGLÉS "ROSA DE LAS NIEVES". La película nacional *Rosa de las Nieves* producida por EMA, con Crox Alvarado y Charito Granados. Como protagonistas, será doblada en inglés, como una contestación del cine mexicano al cine norteamericano.

⁷¹ Redacción, "Otra vez los doblajes", *El Cine Gráfico*, México, Año XIV, No. 687, 18 de agosto de 1946, p. 2

⁷² Juan León, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, año XIII, no. 605, 11 febrero de 1945, p. 18.

⁷³ Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p.330.

Para tal efecto, la gerencia de la EMA solicita personas que hablen muy bien el idioma inglés a fin de proceder a hacer el doblaje y para ello que se presenten en las oficinas de esta productora.⁷⁴

Pese a las críticas que se llevó la producción de EMA, *Rosa de las nieves* (Vicente Oróná, 1944), la compañía LOEW'S⁷⁵ compró películas mexicanas para doblarlas del español al inglés y en los idiomas de los diversos países hacía donde se exportarían, argumentando que, en el doblaje, descansaba la salvación de la producción en español.

Las *majors* hollywoodenses aseguraban que esta propuesta era para dar a conocer las producciones mexicanas en los países de habla rusa, francesa e inglesa, brindando la posibilidad a esas naciones de comparar las producciones yanquis, antes virtualmente inalcanzables, con las producciones nacionales:

Metro distribuirá en Estados Unidos cintas mexicanas. La importante firma norteamericana MGM ha firmado un contrato con Clasa Films S.A. para encargarse de la distribución de sus películas en el territorio de los Estados Unidos, doblándolas al idioma inglés.⁷⁶

La decisión surgió de las conversaciones sostenidas entre Arthur M. Loew (productor de la MGM y ahijado de Marcus Loew fundador de la MGM) y Miguel Alemán, en ese entonces secretario de Gobernación, acerca de la industria filmica mexicana.

En la plática se estableció que el futuro del cine era que cada país productor hiciera que sus películas fuesen de índole internacional y habladas en un idioma que pudiesen

⁷⁴ Redacción, "Se doblará al inglés Rosa de las nieves", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 592, 19 de noviembre de 1944, p. 8.

⁷⁵ Compañía que formaba parte de los estudios MGM.

⁷⁶ Redacción, "México distribuirá en Estados Unidos cintas mexicanas", *El Cine Gráfico*, México. Año XII, No. 608, 11 de marzo de 1945, p.14.

entender tanto en la China como en los Estados Unidos.⁷⁷ Algunas películas de Films Mundiales, S.A. y las de Clasa Films, S.A. fueron las producciones elegidas para ser sometidas a este proceso. De esta última, fueron seleccionadas *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943).

El proyecto comienza con el doblaje en los estudios de Nueva York, en agosto de 1945, de la cinta *María Candelaria*, bajo el nombre de *Portrait of Maria*. La actriz Bryna Raeva dobló la voz de Dolores del Río y la voz de Pedro Armendáriz la hizo otro mexicano, Luis Van Rooten; la película se estrenó, sin éxito en taquilla, el 21 de diciembre de 1945, en el World Theatre de la ciudad de Nueva York.

Las declaraciones de la crítica mencionan que la parte mecánica casi era perfecta pero la artística muy pobre, pues se perdía completamente el sabor del medio y, en algunos casos, por buscar palabras que tengan más o menos la misma fonética, se pierde el hilo de la historia.⁷⁸

Los movimientos de la industria fílmica norteamericana seguían: para respaldar y promover las bondades del doblaje, se establece el premio Bernadette:

Bernadette, premiada por BERNADETTE. La iniciativa ha surgido como resultado de la intensificación de los doblajes. Se ha creado el premio Bernadette (semejante al Oscar de Oro norteamericano [sic]), para galardonar a la mejor producción doblada al castellano, en cualquier país de América, incluso en los Estados Unidos del Norte. Y, apenas instituido, ha sido adjudicado, innegable justicia, a la película [*La canción de Bernadette* (por lo que, al premio se le ha dado el nombre de la primera producción premiada)⁷⁹

⁷⁷ Redacción, "Nuestras películas serán dobladas en 4 idiomas", *El Cine Mexicano*, México, Año II, Vol. 1, No. 21, 10 de marzo de 1945, pp. 28-29.

⁷⁸ Redacción, "Hollywood por dentro", *El Cine Gráfico*, México, Año XIV, No. 686, 11 de agosto de 1946, p. 7.

⁷⁹ Redacción, "Por los alrededores de la cámara", *El Cine Mexicano*, México, Año 2. Vol. 1. Núm. 40, 28 de julio de 1945, p. 22.

El gremio fílmico respondió que, el doblaje, impediría que se conociera la voz de los artistas mexicanos, porque, así, las expresiones de nuestro idioma no llegarían hasta los oídos de los públicos extranjeros, exhibiéndoles, en cambio, una caricatura del actor, al escuchar, por primera vez, una voz que no sería la suya. Esta acometida, se afirmaba, era consecuencia de lo inaguantable que eran las películas dobladas, porque ya se conocían la voz, tonos y modulaciones de los artistas en su propio idioma.⁸⁰

3.3 LUIS BUÑUEL EN EL DOBLAJE.

Además de la MGM, otra *major* que entraría con fuerza a la realización de doblajes para sus producciones, fue la compañía Warner Brothers. El “mandamás” de la productora, Jack L. Warner, decidió encargarse de la realización de sincronización al director Luis Buñuel.

El gran artista de Calanda, cuyo talento daría lustre a la cinematografía mexicana en los cincuenta, radicaba en los Estados Unidos desde su salida de España, como consecuencia de la derrota de la República.⁸¹ Sin lograr sentar cabeza, se acogía a toda clase de trabajos “alimenticios” dentro de la industria fílmica, en espera de alguna oportunidad para demostrar su valor, como ocurriría pocos años después en nuestro país.

El 15 de mayo de 1944, Buñuel firma un contrato de veinte folios y treinta cláusulas con la *Warner*, en la oficina encargada de la rama financiera que la compañía tenía en Nueva York.

La cláusula 2 del contrato señalaba que prestaría *servicios como Jefe de Producción para el doblaje al español, incluyendo supervisión y ayuda en todas las fases de ese trabajo, que incluye la inserción de diálogo en español y la preparación de títulos en*

⁸⁰ Silvestre Bonnard, Jr. “Filmoparadojas”, *El Cine Mexicano*, México, Año II, Vol. 1, No. 34, 9 de junio de 1945, p. 5.

⁸¹ Fernando Gabriel Martín, *Los caminos de Buñuel: 16 meses en la Warner Bros* [en línea] Disponible en <http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/cine/00363829899947295207857/p0000001.htm>. [Consulta: 14 de julio de 2011].

*español para la sincronización y/o la interpolación junto a la película y/o la banda sonora de las películas, incluyendo tales servicios la corrección y preparación de diálogos en español, adaptaciones y continuidades en relación a tales películas y/o otras producciones que puede señalar el Productor (la Warner).*⁸²

También prestó servicios relacionados con el ensamblaje, rotulación y montaje de las películas previstas para el doblaje al español. Buñuel, en su rol de productor de doblaje, participó, de manera total y parcial, en varias películas.

Las condiciones de trabajo establecidas en su contrato, marcaba que éste duraría 26 semanas, con un salario de 200 dólares semanales sin vacaciones, para trabajar en los estudios de Burbank, en el condado de Los Ángeles.⁸³ El sueldo es el habitual para tales puestos en los departamentos de doblaje.

Se le ofreció, además, un sistema de seis opciones que permitían la renovación del contrato cada seis meses y su revisión salarial (las tres primeras a 225 dólares y las restantes a 250). Sólo se le llegó a renovar el contrato dos veces. Conocidas eran las durísimas condiciones que estipulaban muchos contratos de la industria del cine, pues la Warner Bros, poseía literalmente todos los derechos sobre su persona, imagen, registros sonoros (el *Vitaphone* era el sistema de reproducción usado por la WB), ideas, trabajo y traspaso de sus servicios.

Las obligaciones de la productora eran mínimas: aparte del sueldo, pagar el viaje a la costa occidental y liquidar el apartamento de Nueva York, además de aplicarle sus habituales cláusulas y de seguros.

En el ramo de la cinematografía, Luis Buñuel había realizado esas actividades en España y Francia. En concreto, fueron trece versiones de doblaje de películas de la Warner las producidas por Buñuel entre finales de 1944 y parte de 1945: *Saratoga Trunk* (*La exótica*, Sam Wood, 1943), *Conflict* (*Retorno al abismo*, Curtis Bernhardt, 1945), con Humphrey Bogart y Alexis Smith; *God Is My Co-Pilot* (*Dios es mi copiloto*, Robert Florey, 1945), *Pillow to Post* (*¡Qué noche de bodas!*, Vincent Sherman, 1945),

⁸² Fernando Gabriel Martín, *Los caminos de Buñuel: 16 meses en la Warner Bros* [en línea] Disponible en <http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/cine/00363829899947295207857/p0000001.htm>. [Consulta: 14 de julio de 2011].

⁸³ *Idem*.

Escape in the Desert (Fuga en el desierto, Edward A. Blatt, 1945), Hotel Berlin (Hotel Berlín, Peter Godfrey, 1945), Rhapsody in Blue (Rapsodia en azul, Irving Rapper, 1945), Roughly Speaking (Corazón de mujer, Michael Curtiz, 1945), To Have and Have Not (Tener y no tener, Howard Hawks, 1945), Objective Burma (Aventuras en Birmania, Raoul Walsh, 1945), All This and Heaven Too (El cielo y tú, Anatole Litvak, 1940), y The Corn Is Green (Cuando el amor florece, Irving Rapper, 1945).

El contrato de Buñuel y los esfuerzos de la WB por participar en el doblaje de sus cintas acaban el 17 de noviembre de 1945, cuando la empresa decide clausurar su Unidad de doblaje al español por distintos motivos. Uno de ellos, fue la política de “Buena Vecindad” impulsada por el presidente Roosevelt. Gracias a ella, los países latinoamericanos pudieron presionar al gobierno norteamericano para dar fin a estos doblajes que competían con sus industrias cinematográficas.⁸⁴

3.4 Y LA PRENSA DICE...

*...y se echa mano de lo extraño. Se pospone lo nuestro...pero no deben olvidar...que no se debe pagar hospitalidad, quitando a los de la casa en primer lugar.
Redacción de El Cine Gráfico.*

El doblaje de traducción de las películas hollywoodenses se conoció, primero, a través de rumores que, más tarde, se convertirían en artículos, editoriales, y comentarios por parte del gremio cinematográfico que también tenía otros asuntos por resolver.

Para el año de 1944, críticos especializados, como Manuel Salazar, en sus artículos mostraban cierta resistencia a creer que no perjudicaría el hecho de que las empresas cinematográficas de los Estados Unidos contrataran para llevarse a Nueva York a quienes integraban el talento nacional, para que allí se ocuparan del doblaje al español de las películas producidas por las *majors*.

⁸⁴ *Idem.*

Una parte de la prensa especializada opinaba que el doblaje no representaba un problema en sí mismo, el problema era que en el país, donde se presentaban las películas con doblaje, era un país productor con su propia industria fílmica.⁸⁵

Las reacciones a esta estrategia hollywoodense se fueron manifestando conforme se conocieron las respuestas del público ante la exhibición de las cintas y cuando los resultados de la exhibición y las entradas de las películas con doblaje comienzan a representar pérdidas para la industria cinematográfica nacional.

El peligro que representaban las películas hollywoodenses con doblaje en español para las películas mexicanas se pudo presentar, en menor grado si los filmes nacionales hubieran aprovechado los elementos que les dieran la preferencia de los públicos nacionales o extranjeros como: el folclor, el paisaje, las costumbres y la historia.⁸⁶

Columnas de revistas como *El Cine Gráfico* afirmaban que la mejor apuesta para la industria cinematográfica nacional era presentar un frente único, compuesto por una temporada de buenas películas y aceptar la medida de una depuración, en la que los elementos que quedaran; fueran quienes con su responsabilidad y prestigio lanzaran solamente películas de alta calidad artística y técnica.⁸⁷ También proponía mejorar la calidad en las cintas, dejando los refritos que poco interés despertaban, cambiándolos por asuntos novedosos, caras nuevas y una mejora en la técnica de realización. Según la revista, éste era el camino para conservar el prestigio que gozaba la industria fílmica nacional por toda Latinoamérica.⁸⁸

Esta postura sería adoptada después de que la política del *buen vecino* por parte de los Estados Unidos, iniciada por Roosevelt, con la cual se había dejado de enviar película virgen, cámaras, aparatos de sonido y demás accesorios que ayudaban a continuar

⁸⁵ Manuel Salazar, "Nosotros Pensamos Así", *La Pantalla*, México, vol. 4, no. 12, año IV, 1 de julio de 1944, p. 3.

⁸⁶ Manuel Albar, "Las películas dobladas en lengua castellana", *El Cine Mexicano*, 23 de diciembre de 1944, p. 9.

⁸⁷ Redacción, "De momento", *El Cine Grafico*, México, 26 de noviembre de 1944, p. 15.

⁸⁸ Redacción, "Se impondrán las películas mexicanas", *El Cine Gráfico*, 3 de diciembre de 1944, p. 2.

con la marcha de la industria nacional. Por su parte, la industria norteamericana apostaba por un triunfo definitivo que, con el tiempo, debía de alcanzar el doblaje de las películas producidas por las grandes empresas.

Las cintas con doblaje eran consideradas como una competencia directa por su volumen, calidad, distribución, organización y precios de alquiler frente a las producciones que se preparaban en los estudios nacionales. Al transcurrir los meses del año de 1944, actores y productores se dan cuenta de que su industria, atravesaba por múltiples crisis.

Según Octavio Colmenares, colaborador de la publicación especializada *Cinema Reporter*, señalaba que las posibles causas de la crisis eran:

La desatención de los productores por descubrir nuevos valores para la industria, en todos sus aspectos, técnico y artístico, así como la falta de inversión para la compra de cámaras y equipos de sonido. Mientras el material humano no se renueve, el cine mexicano está condenado, sin remedio, a perecer.⁸⁹

Colmenares también señalaba la falta de buenos argumentos que, con su valor estético y humano, conmoviera a todos los públicos, donde las películas se exhibieran. Para elegir sus argumentos, la mayoría de los productores nacionales iban por un camino equivocado.

Seguían la tendencia de algunos argumentos de la cinematografía francesa o norteamericana que habían logrado cierto éxito de taquilla. Esto no significaba que las preferencias de los públicos latinoamericanos y nacionales se inclinaran hacia las cintas mexicanas.

⁸⁹ Octavio Colmenares, "Lo que ellos opinan de la crisis cinematográfica", *Cinema Reporter*, 22 de junio de 1946, p. 7.

Por su parte, los distribuidores y exhibidores de Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Colombia y Panamá se encontraban conformes con las películas con canciones y música mexicana. Además, aseguraban que, los argumentos franceses y estadounidenses, no interesaban tanto a sus públicos como ocurría con las cintas hechas en los estudios mexicanos:

...los charros no pueden desterrarse de las películas mexicanas, dice un prominente exhibidor de Costa Rica, precisamente porque entonces dejarían de ser mexicanas.⁹⁰

Octavio Colmenares, también urgía a una política de *puertas abiertas* con los demás sectores del gremio, pues decía que:

...los líderes cinematográficos, más que ningún otro, impedían el desarrollo de la cinematografía obstaculizando la labor de los nuevos elementos.⁹¹

Otro grave problema, era el elevado costo de las producciones que dificultaba la ganancia esperada. Tiempo atrás, antes de la formalización de la industria nacional, la producción de una película tenía costos bajos, aunado a la inexistencia de competencia triplicaba perfectamente el capital invertido. Al consolidarse la cinematografía como industria, los rodajes no costaban menos de trescientos mil pesos.

Uno de los factores más importantes para el éxito del cine mexicano en salas internacionales fue el idioma, pues la vasta cantidad de analfabetos que había en los países de habla española conformaban un público que generaba altos números en las ganancias.

Esta aceptación era porque a los públicos se les presentaban películas habladas en español, y no porque fueran mexicanas. La reacción por parte del gremio de la cinematografía nacional ante los avisos de la llegada del doblaje fue lenta; partían de

⁹⁰ Redacción, "Primer Plano", *El Cine Gráfico*, Segunda sección, Año XII, No. 550, 30 de enero de 1944, p. 2.

⁹¹ *Idem.*

los ya conocidos fracasos anteriores a 1944, como ya se explicó en el capítulo anterior.⁹²

Después de la serie de estrenos en las salas nacionales de cintas con doblaje en 1945, las revistas especializadas continuaban dividiendo su opinión respecto a la peligrosidad de los estrenos con doblaje.

Unos minusvaloraban el riesgo, argumentando que, después de haber visto la primera película doblada, hacía suponer que este ataque sería menos arrollador y productivo a lo imaginado por los productores norteamericanos. También afirmaban que el cine mexicano tenía oportunidad de vencer esta estrategia porque los espectadores que hacían de una película un éxito en taquilla la veían no por compartir el idioma, sino el tener una similitud de idiosincrasias.⁹³

A los productores nacionales se les pedía aceptar la competencia y hacer buenas películas que pudieran enfrentarse a las producciones que lanzaba Hollywood. En lo referente al doblaje, era calificado como:

Un trabajo perfecto, según dicen personas autorizadas en la materia y los productores norteamericanos que siempre han hecho grandes obras cinematográficas, saben que en esa calidad ninguna cinematografía de habla hispana podrá competirles.⁹⁴

Las naciones del sur del continente comenzaban a recibir producción hollywoodense en 1945, realizada con avances técnicos de la década como el color, con repartos de estrellas famosas y, además, habladas en español. Los espacios de exhibición comenzaban a reportar bajas en las ganancias de películas mexicanas.

⁹² Salazar, Antonio, "Nosotros pensamos así". *Cinema Reporter*, México, Año XII, No. 594, 2 de diciembre de 1944, p. 3.

⁹³ Redacción, "Se impondrán las películas mexicanas", *El Cine Gráfico*, México, 3 de diciembre de 1944, p.2.

⁹⁴ Juan León, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, 19 de noviembre de 1944, p.15.

Diferentes publicaciones extranjeras especializadas eran testigos de las respuestas surgidas por la impresión general que existía entre los directores de los departamentos de español de las *majors*.

El *The Film Daily* (TFD), diario gremial editado en Nueva York, informaba que el doblaje tenía posibilidades de conquistar el mercado de habla en español, pese a las protestas formuladas por las minorías capaces de expresión. El TFD aseguraba que la popularidad y la aceptación de los *films* doblados en las entradas en taquilla era cosa de un año.⁹⁵

Por su parte, A. L. Pratchett, gerente de la División Latinoamericana de la *Paramount*, decía que el público sudamericano prefería cintas dobladas.⁹⁶ La nota desencadenó una réplica por parte de la industria nacional de cine, publicada en el *Cinema Reporter* el 9 de junio de 1945, de Roberto Cantú Robert, que afirmaba que los públicos de México, Cuba, Puerto Rico o Venezuela, rechazaban cintas exhibidas por la empresa *Paramount*.

En forma experimental, se eligió una cinta de esta *major* en sus dos versiones, la doblada al español, y en su idioma original. La doblada al español, se presentó en el Palacio Chino, después de siete días de exhibición recaudó la cantidad de \$18 240. La versión en inglés, exhibida en el cine Rex en el mismo lapso, recaudó \$49 288. En su réplica, Cantú Robert afirmaba que cintas con doblaje, con la excepción de *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) habían sido un verdadero fracaso.

...en noches de estreno hemos oído silbar cintas con Myrna Loy y William Powell. En algunos teatros se dieron tarjetas al público para que éste manifestara sus gustos, con el deseo, los productores, de auscultar la opinión de los cinefánaticos. Los resultados de

⁹⁵ Redacción, "Se impondrán...", *op. cit.*

⁹⁶ Roberto Cantú Robert, "Fracaso de las películas dobladas no estamos equivocados", *Cinema Reporter*, México, Año IX, No. 360, 9 de junio de 1945, p. 28.

esta prueba fueron nulos, pues las contestaciones que en la mayoría de los casos se obtenían, no son para su publicación...⁹⁷

Por otra parte, el TFD afirmaba que el público hablante del español en América Latina, otorgaba el 75% de éxito a las películas mexicanas, repartiéndose el 25 % restante en otras procedencias.

Los distribuidores y exhibidores nacionales no cerraban sus puertas a cintas como *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) por temor a represalias o por temor a que les etiquetaran de antipatriotas.

En conclusión, los distribuidores y los exhibidores estaban seguros de que encontrarían un vasto público que se acercaría con agrado a las películas habladas en el único idioma que comprendían, el español.

Según la misma nota de *El Cine Gráfico*, corresponsales de TFD en Centro y Sudamérica informaban de una ola de protestas en los cines de las grandes ciudades en donde buena parte de la población está familiarizada con el inglés y con los ingleses y norteamericanos residentes en estas ciudades.

En Puerto Rico, en una sala propiedad de la MGM ubicada en San Juan, las protestas eran acalladas por los resultados en taquilla que la película *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) mostró, pues fue la cinta de mayor éxito en los primeros seis años de la sala, superando, en los primeros seis días de su exhibición, las entradas brutas obtenidas por la película *Lo que el viento se llevo* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939). Sin embargo, al mismo tiempo en esa misma plaza, se habían recogido firmas en un documento de protesta contra el procedimiento de doblaje y que reclama películas de habla inglesa

⁹⁷ *Idem.*

Por otro lado el gobierno de esa nación caribeña, en apoyo al castellano aprobó un decreto por el cual el español debía ser el habla que se empleara para la instrucción en todas las escuelas públicas y en la Universidad de Puerto Rico. En México, *El Cine Gráfico* recordaba a las empresas de exhibición el decreto presidencial, promulgado en 1942:

DECRETO

UNICO- Se reforma el artículo 91 del Reglamento de Espectáculos Públicos en el DF, para quedar como sigue:

Artículo 1: Todas las empresas tendrán la obligación de proteger y estimular el arte nacional, representando producciones MEXICANAS CUANDO MENOS UNA VEZ AL MES. Las empresas cinematográficas estarán obligadas a exhibir en sus salones de espectáculos, películas de producción nacional, con la periodicidad correspondiente a sus categorías en la siguiente forma.

Los cine de categoría AA proyectarán una película de estreno durante una semana cada dos meses, los cines de la categorías A, B, C, proyectarán una película durante una semana, cada mes.⁹⁸

En resumen, los medios impresos dividían su opinión sobre el doblaje como un proyecto con tendencia al fracaso ó como una organizada amenaza; la perspectiva dependía del sector del gremio cinematográfico al que se perteneciera.

Quienes apostaban al fracaso del doblaje partían de la idea de que en esos planes de producción hollywoodense, se jugaba peligrosamente el propio prestigio y la inversión de cientos de miles de dólares.⁹⁹

Los productores nacionales veían las versiones en español como un error en el que no se debía insistir porque, desde su perspectiva, vulneraban el prestigio del cine como

⁹⁸ Redacción, "Las empresas de cines de estreno deberán recordar el decreto de exhibición de cintas nacionales", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 548, 18 de enero de 1944, p.60

⁹⁹ Antonio Salazar. "¡Cuidado Hollywood!", *La Pantalla*, México, Vol. 5, No. 12, Año 5, 5 de junio de 1945, p. 5.

Séptimo Arte. En opinión de los directores, las películas dobladas no presentaban temas latinoamericanos; se insistía que se hacían “a la manera Hollywood”. Además, pensaban que las grandes compañías como *MGM*, *RKO*, *Paramount*, explotaban el doblaje como su fórmula para conseguir el éxito fácil; esperaban que este regocijo no se prolongara más allá del primer par de cintas de este carácter.

En varias partes del continente, los periódicos gremiales reportaban el fracaso de los doblajes. Sin embargo en países como Cuba, Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile y Perú se publicaban notas informando que las cintas habían retribuido ganancias, debido a la exótica novedad del sistema de voz prestada. Se califica a los doblajes como una curiosidad de pocas películas.¹⁰⁰

Los críticos de esas naciones veían en el doblaje un fracaso costoso para los productores norteamericanos y confiaban que el tiempo les diera la razón.

También se remarca el hecho de que en Hollywood no se podían hacer películas en español, porque les faltaba ese ambiente hispanoamericano. El remedio que veían era que Hollywood invirtiera en las industrias fílmicas de países como México, Cuba o España.

El gremio cinematográfico mexicano esperaba que el doblaje comenzara a mostrar pérdidas económicas, entonces, Hollywood suspendería su programa de doblaje, desistiendo de presentar a sus actores o actrices de renombre hablando con voz argentina o con voz mexicana, y las *majors* buscarían otra solución para el problema de la exhibición de sus cintas en el mercado latinoamericano.

La prensa cinematográfica nacional, por su parte, afirmaba que cesando los doblajes se regresaría al orden donde las películas en inglés con subtítulos eran preferidas en los grandes teatros y los públicos regresarían a ver una película de Jorge Negrete o

¹⁰⁰ Antonio Salazar. “¡Cuidado Hollywood!” *La Pantalla*, México, No. 12, 5 de junio de 1945, p. 5.

María Félix, las cuales entienden perfectamente y cuyos argumentos son fruto de una idiosincrasia más cercana.

La publicación argentina *El Heraldo del Cinematografista*, en su edición del 13 de junio de 1945, publicaba que en los Estados Unidos las productoras estudiaban la posibilidad de poner término al doblaje. *majors* como la 20th Century Fox y RKO ya tenían sus estudios en México, la primera, con su alianza con Fonomex, y la segunda con los Estudios Churubusco, la Warner Brothers seguiría su ejemplo. Por su parte, la productora *Paramount* declaraba que si bien doblaría películas, en la distribución también traería versiones en inglés, con títulos superpuestos.

En la misma publicación argentina, se señalaba que las películas estrenadas, con excepción de *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), hubieran sido mejor aceptadas sí se hubiesen exhibido en sus versiones originales.

...lo innegable es que en el centro y en varios cines cabeza de barrio, el sistema ha fracasado, y que la política de presentar copias con títulos superpuestos no es recomendable: los resultados están a la vista...¹⁰¹

La reacción más enérgica por parte de gremio cinematográfico fue exigir al gobierno medidas de protección que apoyaran al cine mexicano en esta competencia. La buena relación entre el gobierno y los representantes de la industria cinematográfica hacía pensar a éstos que el poder ejecutivo tenían las facultades de crear verdaderas leyes proteccionistas. Antonio Salazar, colaborador de la revista *La Pantalla*, en sus artículos señalaba que esas leyes debían impedir que una producción hablada en castellano que no haya sido realizada por elementos mexicanos fuera exhibida.¹⁰²

¹⁰¹ Redacción, "Fracaso por el doblaje en el centro", *El Heraldo Cinematografista*, Buenos Aires, 1945 Citado por Roberto Cantú, "Punto de Vista", *Cinema Reporter*, México, año XIII, no. 618, 13 de junio de 1945, pp. 27-28.

¹⁰² Antonio Salazar. "¿Quién dice que al cine mexicano no le perjudica el que películas extranjeras se doblen al castellano?," *La Pantalla*, 1 de junio de 1944, p. 3.

La premisa principal de estas legislaciones partía de las leyes proteccionistas establecidas en Francia, España, Inglaterra, Alemania e Italia. En el año de 1944, el gobierno francés dictaba una disposición que obligaba a los distribuidores de películas extranjeras a presentar su material doblado al idioma francés, proceso que debía realizarse precisamente en los estudios y laboratorios franceses

El mismo esquema aplicaba, desde fechas anteriores, el gobierno de España. En México, podía obligarse a los distribuidores extranjeros a doblar en español en estudios y laboratorios mexicanos sus películas. Algunos opinaban que aplicar leyes proteccionistas podría traer consecuencias negativas para la cinematografía nacional; se pensaba que la consecuencia directa sería que las autoridades de los Estados Unidos podrían prohibir el paso de películas habladas en español, hechas en estudios mexicanos.

Las diversas situaciones, los problemas, las reacciones y las críticas que surgían desde el seno del gremio cinematográfico explican el desarrollo de la historia del doblaje dentro del cine nacional.

Por lo que ya se mencionó, para 1947, este procedimiento traería pérdidas a quienes se aventuraron a realizarlo en los Estados Unidos y la nueva propuesta era que los doblajes debían realizarse dentro de los estudios mexicanos. Informes del director Carlos F. King, decían que la Columbia Pictures y la 20th Century Fox fueron de las primeras productoras que establecieron en México sus laboratorios de doblaje, procediendo de esta forma para tener un ahorro del 30% en sus gastos.¹⁰³

Representantes de la MGM sostuvieron pláticas formales con los directivos del Sindicato de la Producción para encontrar la forma más práctica y eficaz de hacer el trabajo de doblaje con seguridades tanto para las empresas que incursionaban en ese

¹⁰³ Redaccion, "La Columbia y la Fox doblarán al español sus películas en México", *El Cine Gráfico*, México, Año XV, No. 721, 6 de abril de 1947, p. 4.

negocio, como para los trabajadores que luchaban por lograr que éste se realizara en nuestro país¹⁰⁴.

Cómo ya se dijo, la Metro lo haría dentro de los Estudios Churubusco. De esta manera el doblaje, tomaría otro rumbo: ya no sería un factor negativo, se convertiría en otra fuente de empleos para el talento y para los técnicos que integraban el gremio cinematográfico. *El Mercader de Ilusiones*, (*The Hucksters*, Jack Conway, 1947) fue de las primeras películas en doblarse en México con las voces repatriadas -desde los estudios de doblaje norteamericanos-, de figuras como: Blanca Estela Pavón, Roberto Ayala, Salvador Carrasco, Ernesto Finance, Miguel Ángel Ferriz y Matilde Palou.

También, en 1947, el talento contratado para doblar películas en los Estados Unidos regresaba a nuestro país para iniciar lo que sería el segundo auge de doblaje de producciones norteamericanas, sólo que, en esta ocasión, sería para la naciente televisión.

Así, concluye una parte de la historia del doblaje al español de películas norteamericanas visto como un intento de desplazar a la producción mexicana del mercado de habla española durante la década de los cuarenta; y exponiendo así un capítulo más de la historia del cine nacional mexicano.

3.5 LA METRO GOLDWYN MAYER EN MÉXICO

En este apartado hablaremos sobre la *major* Metro Goldwyn Mayer (MGM), productora cinematográfica fundada en el año de 1924, por el magnate de la exhibición, Marcus Loew, con la fusión de otras tres empresas: la Metro Picture Corporation (1915), Louis B. Mayer Pictures (1918) y Goldwyn Pictures Corporation (1923). Loew designa a Louis B. Mayer vicepresidente de los estudios después de la fusión.

¹⁰⁴ Redacción, "La MGM doblará en México", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 740 17 de agosto de 1947, p.4.

Esta productora llegaría a México como una de las más fuertes, posición que mantiene durante los cuarenta, cuando presenta cintas dobladas como *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) y con intenciones serias de continuar presentando más de sus películas dobladas en salas nacionales.

La compañía cinematográfica del *león que ruge* representó para la industria cinematográfica de México un aliado y un competidor, dependiendo del sector de la industria a la que se haga referencia.

Como aliado, significó para los actores desempleados y talento de radio una oportunidad de incursionar en el cine, pues esta compañía fue la primera en hacer investigaciones para determinar cuál acento de español convenía presentar en sus películas con doblaje; tras una larga investigación dirigida por Liopert Lopert, vicepresidente para América Latina de la compañía y precursor del doblaje en español, se determinó que el castellano de México debería ser el utilizado en las producciones que se exhibirían en nuestro país.

La Metro Golgwyn Mayer, en su rol de competidor, vino a cimbrar las salas de cine con sus producciones en inglés con subtítulos en español o con doblaje, de mejor calidad y mayor cantidad de copias. Los diarios especializados que se publicaban entre 1944 y 1947 detallan las acciones de la MGM en las salas nacionales:

NO EXHIBIRÁN PELÍCULAS MEXICANAS EN EL PALACIO. El cinema Palacio, sede de muchos años de las películas nacionales, ya no exhibirá en sus pantallas películas nacionales, atendiendo al contrato que acaba de celebrar con la MGM y que comprende diez programas. La empresa que regentea el Palacio tuvo que recurrir a las películas norteamericanas en vista de que ya no hay cintas nacionales con copias para poderse exhibir en esta sala y de ahí que tuviera que comprometerse con ese número de fechas,

las que aunque se solucione en fecha próxima el conflicto cinematográfico, de hecho no podrá dar cabida durante largo tiempo a ninguna película mexicana.¹⁰⁵

Durante la década de los años cuarenta, durante la gestión presidencial del Gral. Manuel Ávila Camacho, la relación entre los representantes del poder ejecutivo mexicano y los altos ejecutivos de los estudios hollywoodenses se podría calificar de cercana. En la publicación *La Pantalla*, del 28 de agosto de 1943, en la sección *Nosotros pensamos así*, se muestran algunos rasgos de esta relación:

SON CONDECORADOS CON LA ORDEN MEXICANA DEL ÁGUILA AZTECA CUATRO DESTACADOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS DE HOLLYWOOD, A LOS QUE SE OFRECIERON FIESTAS EN SU HONOR EN LA CIUDAD DE LOS PALACIOS.

Los “cuatro elementos” galardonados fueron: Louis B. Mayer, Walt Disney, James Fitzpatrick, camarógrafo de documentales y Francis Alstock.

Años más tarde, al iniciar el sexenio 1946-1952, Louis B. Mayer vuelve a ser invitado por el entonces cónsul general de México en la ciudad de Los Ángeles, California, Manuel Aguilar, Jr., para que asistiera como *invitado de honor* a la Ceremonia de la Toma de Posesión del nuevo presidente, Miguel Alemán Valdés; es una invitación enviada por quien sería su secretario de Hacienda, Mario Ramón Beteta.¹⁰⁶

La Metro fue el estudio cinematográfico que con más ahínco y atención se lanzó a doblar sus películas, no tan sólo al español, sino también al francés, italiano, alemán y ruso. Carlos Niebla es el nombre de quien vendría a nuestro país con la misión de hacer el registro y selección de voces para el doblaje de películas al idioma español. Como gerente de la MGM en México, iba y venía desde Nueva York para continuar con las contrataciones y aclarar ante la prensa especializada que la firma productora no había decidido suspender el doblaje de sus películas, un rumor constantemente

¹⁰⁵ Redacción, “No exhibirán películas mexicanas en el Palacio”, *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 608, 11 de marzo de 1945, p. 14.

¹⁰⁶ Redacción, “El Lic. Miguel Alemán y Louis B. Mayer”, *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 701, 24 de noviembre de 1946, p. 8.

esparcido por parte del gremio actoral ante el doblaje, esto como una medida ofensiva. Más adelante, Carlos Niebla sería la pieza clave para que la Metro pudiera contratar estudios mexicanos para el trabajo de doblaje de sus películas en los formatos de 35 mm. y 16 mm.¹⁰⁷

Notas publicadas en la revista especializada *El Cine Gráfico* informaban que, Richard Brenner, Samuel N. Burger, supervisores de la MGM para la América Latina, tenían la misión de realizar un estudio para ver las posibilidades de éxito de las películas dobladas al español. Estos representantes también tenían que ocuparse de la formación de un circuito de cines, comprándolos, alquilándolos o construyéndolos.

Algunos críticos especializados, ante las constantes visitas de los funcionarios de la *major* por la inminente distribución de cintas dobladas, vieron la posibilidad de sugerir que tales versiones fueran presentadas en los cines populares y las versiones directas, con subtítulos, en los cines considerados de primera categoría.

Liopert Lopert, ante las críticas en contra de esta actividad por perjudicar la producción cinematográfica nacional, declaró en entrevista con el periodista Ramón Pérez Díaz que:

...Absolutamente. Todo lo contrario. El doblaje es una manera de colaboración. Ha de beneficiar más que perjudicar al cine mexicano. El tiempo me dará la razón. Además es un estímulo para ustedes... no hay película extranjera buena que pueda vencer una película mexicana buena, en las manos de ustedes está la competencia con ventaja... sólo falta que encuentren el camino... poseen ustedes valores inapreciables: música, *folklore* (sic) tan mexicano como bello... sólo este país, abundante en todo, posee tanta riqueza extraordinaria... añade ¿Para qué trillar en tierras cansadas, agotadas, explotadísimas, teniendo la suyas ubérrimas, casi vírgenes?...¹⁰⁸

¹⁰⁷ Redacción, Notas Varias: "La MGM seguirá doblando", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 738, 3 de agosto de 1947, p. 8.

¹⁰⁸ Ramón Pérez Díaz. "Liopert Lopert el hombre del doblaje", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 599, 7 de enero de 1945, p. 9.

El año de 1944 fue cuando todas las tareas, visitas, negociaciones, contrataciones y compras vendrían a demostrar que el proyecto de las películas dobladas al español iba en serio. En los últimos meses de ese año, los medios impresos advertían que la MGM presentaría películas en español para investigar el nivel de aceptación por parte de los públicos ante la temporada de los primeros 30 estrenos en español.¹⁰⁹

Se afirmaba que, entre las películas dobladas, algunas habían sido exhibidas en España.¹¹⁰ En México, el gremio actoral esperaba que los públicos que ya conocían a sus artistas favoritos no optaran por esa modalidad hollywoodense.

Pese a esas conclusiones, Liopert Lopert hacía una recomendación que, en su opinión, permitiría el fortalecimiento del cine nacional:

...lo que ustedes necesitan para consolidar su industria es una cosa muy sencilla: es reducir el número de productores. Con menos productores ganarán en calidad sus películas...no olvide que la competencia no daña cuando ofrecemos un buen artículo...¹¹¹

Para el doblaje de la cinta *Luz que agoniza (Gaslight)*, George Cukor), según *Nuestro Cid*, un colaborador de la revista *El Cine Gráfico* la MGM utilizó un procedimiento especial basado en la relación de las ideas inglesas y españolas. Éste consistía en usar palabras parecidas y con las voces tomadas directamente frente a la cámara de

¹⁰⁹ Redacción, "La Metro presentará en lo sucesivo únicamente películas dobladas en español", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 590 17 de septiembre de 1944, p. 9.

¹¹⁰ País que había establecido medidas para las cintas con doblaje que no presentaran el acento típico. El gobierno de España se basó en el artículo 8 de la orden del 23 de abril de 1941 para permitir la exhibición de películas dobladas en español, pero hechas en los estudios y laboratorios españoles. Esa disposición legal hacía obligatorio el doblaje para toda producción extranjera. Se trata de una respuesta de las autoridades españolas ante los peligros que podían suponer en la exhibición de películas con ideas contrarias al régimen franquista de esos años. Para resolver esto, la cinematografía norteamericana preparó el doblaje de sus películas con los acentos y modismos propios usados en naciones como Argentina, Colombia y Chile. Fue un trabajo realizado por artistas de radio y cine de sus industrias de entretenimiento. Marta de Miguel González, *El doblaje de películas norteamericanas en la posguerra española: incidencia de la creación de una cinematografía nacional*, Vizcaya, Universidad del País Vasco, 1999, p.6.

¹¹¹ Ramón Pérez Díaz, "Liopert Lopert el hombre del doblaje", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 599, 7 de enero de 1945, p. 9.

manera que se hacían dos tomas, una en inglés y otra en español, en que el gesto está más suavizado y los artistas angloparlantes pronunciaban inaudiblemente las palabras del dialogo español.

Marcus Loew, presidente de la MGM, en 1945 propuso que se doblaran al inglés las cintas mexicanas que así lo ameritaran para darlas a conocer en los países donde, la productora tuviera presencia.

La influencia del doblaje hecho por la compañía productora se fortalece cuando los altos funcionarios de la *major* decidieron, en mayo de 1947, que, en forma definitiva, los doblajes ya no se realizarían en Nueva York. La decisión fue pasar los nuevos estudios a la ciudad de México, pues representaba menos costos y más ganancias,¹¹² se ampliaba el campo de trabajo para el actor o técnico desempleado y se lograba un mejor resultado en la traducción. En pláticas serias entre el señor Silverstone, presidente de Ventas de la América Latina de la MGM, y el secretario general del STPC en ese año, Adolfo Fernández Bustamante, se establecieron las bases para el ejercicio de esta modalidad cinematográfica.¹¹³

Emilio Azcárraga dispuso lo necesario para que en los Estudios Churubusco fueran montados los mecanismos de producción de películas en su procedimiento de doblaje. Todo esto para beneficio de la MGM.

Entre otros proyectos que la firma productora llevó a cabo en México, está la realización de la cinta *Fiesta Brava* (Richard Thorpe, 1947), con la intervención del actor mexicano Ricardo Montalbán, contratado como artista exclusivo. El proyecto se inició en 1945, cuando camarógrafos toman vistas de diferentes ciudades de nuestro país. En la edición del 31 de diciembre de 1945, la revista cinematográfica *La Pantalla* hace referencia a esta cinta, pero anunciándola con otro título:

¹¹² Redacción, "El doblaje se hará en México", *El Cine Gráfico*, México, Año XV, No. 728, 18 de mayo de 1947 p.11.

¹¹³ Redacción, "La MGM doblará en México", *El Cine Gráfico*, México, Año XV, No. 740 17 de agosto de 1947, p.4.

LA MGM PRODUCE EN MÉXICO UNA CINTA A COLORES TITULADA “*FIESTA DE TOROS*”. Ya se encuentran en Puebla los elementos técnicos nacionales que junto con los que llegaron de Estados Unidos (para manejar complicados aparatos de technicolor), producirán para la MGM una película de colores titulada *FIESTA DE TOROS*. Se trata de un *film* para el que se han comprado 36 formidables torazos que se lidiarán en las plazas de Puebla, Tlaxcala y San Antonio Chetla. En el reparto Esther Williams, Mary Astor, John Tamiroff (Sic por Akim Tamiroff) y Fortunio Bonanova. De los nuestros vemos a Alvaro González en la cámara, Luis Sánchez Tello, manejando los dineros y Luis Sánchez como encargado de los repartos...¹¹⁴

El domingo 9 de marzo de 1947, la cinta le fue exhibida al presidente Miguel Alemán en su domicilio, utilizando la tecnología *Technicolor*, bajo el título de *Fiesta Brava*. Sería el señor Jack Cummings, productor de la Metro, quien personalmente lleva al mandatario la copia de la película. El estreno de *Fiesta Brava* tuvo lugar en el Teatro de las Bellas Artes, en una función benéfica.

Los proyectos de doblaje de las producciones de la Metro, como los de las otras *majors*, entre los años de 1948 y 1950 se reorientan para atender la demanda de la naciente televisión. Para el cine, la MGM doblaba sus producciones animadas (10 cortos animados en este periodo) y reducía el doblaje de largometrajes.¹¹⁵

¹¹⁴ Margarita S. Elorsz, “La MGM produce en México una cinta a colores titulada *Fiesta de Toros*”, *La Pantalla*, México, Vol. 6, No, 2, Año 6, 31 de diciembre de 1945, p.6.

¹¹⁵“*Cortos animados de las Metro Golwyn Mayer*” [en línea]. Disponible en: http://doblaje.wikia.com/wiki/Cortos_animados_de_la_Metro_Goldwyn_Mayer. [Consulta: 25 de mayo de 2012].

CAPÍTULO 4 DE LOS QUE SE FUERON Y DE LOS QUE VOLVIERON

Esta parte del trabajo servirá para dar nombre a aquellos actores que emigraron a los Estados Unidos para trabajar como actores de doblaje. También servirá para narrar algunas de sus experiencias durante su incursión en la *Gran Manzana*, la ciudad de Nueva York.

4.1. MORDIDA A LA GRAN MANZANA

Cuando en 1944 aparecen en las revistas cinematográficas las primeras advertencias de que las *majors* iniciarían con el doblaje al español de sus producciones, la productora Universal encarga las labores de doblaje a los señores Baronal y Benecet; la Paramount prepara la película *Los enredos de Susana* (*The Affairs of Susan*, William A. Seiter, 1945)¹¹⁶, con la voz de la protagonista Joan Fontaine, “redialogada” por la actriz Juanita Caldevilla, contratada por la Eastern Sound Studios para este trabajo; de la voz del protagonista masculino, George Brent, se encargó Raúl de León, actor y director de esta versión en español.

Por su parte, Max Gómez, representante de la RKO en México, declaró que no seguiría la política de otras casas alquiladoras que se limitaban a contratar películas dobladas. Su estrategia era contratar cines de estreno y circuitos para presentar películas habladas en inglés con subtítulos y dejar a los empresarios la elección de exhibir las cintas dobladas al español.

La 20th Century Fox encarga algunas de sus producciones, entre ellas *Laura* (Otto Preminger, 1944), a la Metro Goldwyn Mayer, que comienza la contratación de aquellos interesados en trabajar en los estudios que tenían instalados en Nueva York.

Liopert Lopert y Postner¹¹⁷ serían los nombres más mencionados dentro de este nuevo mundo que comenzaba a conformarse. El primero se desempeñaba como

¹¹⁶ Finalmente, en la ciudad de México se estrenó con el título de *Mis cuatro amores*, en el Cine Rex, el 21 de febrero de 1946.

¹¹⁷ La fuente no proporciona más datos de Mr. Postner y en las diversas fuentes consultadas fue imposible precisar su nombre completo.

vicepresidente para América Latina de la MGM; el segundo era el director del Departamento de Español de la misma productora.

Lopert contrataría a Luis de Llano Palmer, mano derecha de Emilio Azcárraga, para que comenzara con las audiciones y las contrataciones del personal que viajaría a los laboratorios de doblaje en Nueva York.

Testimonios de quienes se acercaron a la convocatoria, como el de Carlos David Ortigosa, actor de doblaje, relatan que las audiciones se realizaron en el hotel Guardiola, situado en la calle de Francisco Madero, cerca de San Juan de Letrán, y en el auditorio Gran Advertising.¹¹⁸ Las pruebas consistían en interpretar textos escritos en español y en inglés, para evaluar el nivel que poseían sobre este segundo idioma.

Un mes después de las evaluaciones de las pruebas, los seleccionados eran informados de su contratación por medio de un telegrama, donde se les pedía acudir a la embajada de los Estados Unidos, con sus documentos oficiales, para conseguir la visa de trabajo. La presencia de De Llano Palmer en estos trámites explica que la mayoría de los actores fueran empleados de las estaciones XEW y XEQ, como el locutor Dante Aguilar, *el chamaco de la XEW*, que declaraba haber recibido propuestas para hacer un viaje a la ciudad de Nueva York con el objeto de tomar parte en el doblaje de algunas películas de la MGM. Otro ejemplo, sería el caso de Ángel Espinoza, *Ferrusquilla*, locutor de la misma estación, quien fue contratado por la MGM para doblar la voz de Mickey Rooney; también sus servicios fueron solicitados para las películas *Escuela de sirenas (Bathing Beauty, George Sidney, 1944)* y *El retrato de Dorian Grey (The Picture of Dorian Grey, Albert Lewin, 1945)*.¹¹⁹

Del talento que laboraba en la XEQ que se desplazó a Nueva York, destaca el nombre de Rogelio González, locutor y productor de la estación, aparecería en noticias de prensa con los nuevos talentos que se unían a las *majors*:

¹¹⁸ Miguel Navarro, *Carlos David Ortigosa*, [en línea], 24 de octubre de 2003, Disponible en: <http://www.doblajedisney.com/documentos.php?entrevistas>, [Consultado el: 30 de mayo de 2011]

¹¹⁹ Beatrix Noris Carbajal, "Platicando con...", *El Cine Gráfico*, México, Año XIII, No. 610, 18 de marzo de 1945, p. 3.

Caritas y Carotas: el notable locutor de la Q Rogelio González, también está haciendo las maletas para dedicarse a la redacción de diálogos en dicho país.¹²⁰

Según el investigador Francisco Peredo Castro, las primeras en viajar a Nueva York o a Hollywood fueron las actrices Milissa Sierra, Virginia Zurí y las hermanas Margarita y Blanca Castejón.¹²¹ David Silva sería un ejemplo de los actores que, trabajando en México, fueron a Nueva York por un corto tiempo. En 1944, Silva había filmado *El Mexicano* (Agustín Delgado, 1944) antes de firmar con la MGM por cuatro años para doblar filmes ya realizados y para participar en producciones en inglés.

Mientras, la prensa insistía en que el doblaje amenazaba con arrasar con la planta actoral nacional y urgían a tomar medidas para neutralizar la nueva estrategia hollywoodense. En esos momentos no se sabía qué medidas tomar para detener la fuga de talento que representaba la migración de los recién contratados actores, locutores y oradores.

Se proponía que lo lógico sería doblar también las películas habladas en español, pero quedaban las incógnitas de ver si la industria cinematográfica mexicana estaba técnicamente preparada para hacerlo y si contaba con los artistas capaces.

Carlos Niebla, gerente de la MGM en la ciudad de México, daba respuesta a estas preguntas, el 10 de marzo de 1945, en una entrevista publicada en el semanario cinematográfico *El Cine Mexicano*:

Por ahora no es posible. Quizá después de la guerra pueda hacerse en los estudios mexicanos lo que hoy se realiza en Nueva York. Pero hasta que existan los aparatos técnicos que para tal caso hacen falta podrán regresar a su patria los que acompañaron a Blanca Estela Pavón y a Virginia Zurí.

La primera ya había logrado hacer carrera en el doblaje con su participación en *Luz que Agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) prestando su voz a Ingrid Bergmann. Con su contrato con la MGM y los papeles que se le asignaban, los periodistas de la época

¹²⁰ Redacción, "Caritas y carotas", *La Pantalla*, México, Vol. 5, No. 7, Año V, 4 de marzo de 1945, p. 14.

¹²¹ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, p.321.

pensaban que había decidido nacionalizarse norteamericana para quedarse a vivir en la *Gran Urbe de Hierro*, posibilidad desmentida en *El Cine Gráfico*:

[...] por el momento he querido descansar un poco y dejé pendiente mi contrato. Estaba cansada de tanto viajar y sobre todo pedía algunas oportunidades de hacer cine. He firmado un contrato con los hermanos Rodríguez, para un papel estelar durante el mes de septiembre y con ellos mismos acabo de hacer *Los tres García*.¹²²

Guillermo Portillo Acosta y Víctor Alcocer fueron las voces masculinas en castellano de Charles Boyer y de Joseph Cotten en *Luz que agoniza*. De otras figuras importantes que decidieron probar suerte en el mundo del doblaje, el nombre de Arturo de Córdova no podía faltar. En marzo de 1945 firmó contrato con la Paramount, y fue prestado a una firma norteamericana para que trabajara en Nueva York en el doblaje de tres cintas que serían presentadas en los países de Latinoamérica donde esa *major* tuviera distribuidores.

A la par, el gremio cinematográfico veía con envidia y reclamos disfrazados de críticas el que su trabajo de actuación se mezclara con el doblaje:

*A pesar de las informaciones que han llegado con afán publicitario de que Arturo de Córdova se negará terminantemente a doblar tres películas en la ciudad de Nueva York para la firma que lo tiene contratado, todo es mentira, pues el artista mexicano si hará doblaje y una prueba de ello es que actualmente se encuentra en la Babel de Hierro para donde recientemente salió su esposa e hijos.*¹²³

Por su parte, Dagoberto de Cervantes, actor y escritor, ante esta postura punitiva respondía que la labor realizada en los estudios de los Estados Unidos sería calificada de antipatriota. Decía que algunos *de los que ahora cobran en dólares por ese trabajo*, jamás tuvieron una oportunidad, aunque mostraran más recursos que muchos de las

¹²² Redacción, "Sección de radio", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 734, 6 de julio de 1947, p. 3.

¹²³ Redacción, "Informaciones cinematográficas, Arturo de Cordova sí filmará en Nueva York". *El Cine Gráfico*, México, Año XII, 25 de marzo de 1945, p.6.

llamadas estrellas del cine nacional.¹²⁴ Para él era lógico que mucho del talento se marchara donde la oportunidad les era ofrecida:

Sí el doblaje llega a ser mejor, el cine mexicano habrá de superarse para que las cintas americanas (sic) no alcancen mayor éxito que las filmadas acá. ¿Cuál es entonces el perjuicio que puede acarrear lo que hacemos allá?¹²⁵

Su respuesta era que el doblaje ayudaría al mejoramiento del cine nacional. Sobre las reacciones del público ante las cintas *redialogadas* en los países sudamericanos se sabía que eran bien recibidas y ello estimuló a los dirigentes de la Metro a seguir en su empeño de acostumbrar a los públicos a esta modalidad.

Dagoberto de Cervantes explica qué cuando llegó, el proceso de realización para un doblaje consistía en adaptar la voz de quien hablaba en español a la del actor que aparecía en la pantalla.

Conforme a la prueba y error, se decidió que era mejor buscar una voz que corresponda a la personalidad del actor. Así el público aceptaría el engaño que daba el aspecto físico de su ídolo con el timbre de voz correcto.

Durante su estancia en los estudios de Nueva York, Cervantes comprobó que la mayor parte de los actores contratados eran de nacionalidad mexicana porque, según el estudio hecho por Liopert Lopert y declarado por las oficinas de la Metro, el español usado en México es neutro. Es decir, no tiene un acento particular, como el usado en Cuba o Argentina. El mismo Loupert dijo que “*el español que se hablaba en México, en la forma en que se habla, era el más accesible*”.¹²⁶

El trato de los dirigentes de la compañía era bueno, según Cervantes. Declaró que los actores cuya voz había sido redialogada en *Luz que agoniza*, elogiaron su trabajo, y que, Ingrid Bergman, sólo tuvo cumplidos para Blanca Estela Pavón. Cuenta que

¹²⁴ Enrique Rosado, “Como se hicieron las películas en Estados Unidos”, *El Cine Mexicano*, México, vol. 1, no. 41, 22 de julio de 1945, p. 29.

¹²⁵ Enrique Rosado, “Como se hicieron las películas en Estados Unidos”, *El Cine Mexicano*, México, vol. 1, no. 41, 22 de julio de 1945, p. 30.

¹²⁶ *Idem*.

Bergman creyó que el grito de su personaje *Elizabeth* había sido conservado y que al decirle que estaba en un error, comentó: *que bien estará esto, que yo misma me confundo.*¹²⁷

Las relaciones y el comportamiento dentro la comunidad de actores, en palabras de Ángel Espinoza, *Ferrusquilla*, procuraban recrear el medio al que estaban acostumbrados, recordando a México continuamente y formando una gran familia mexicana.

Las diversas anécdotas sobre los mexicanos que le dieron una mordida a la *Gran manzana* se publicaban continuamente; al momento que llegaba un cable sobre cualquier asunto relacionado con el tema, de inmediato se consideraba para su incorporación en las columnas de la prensa especializada.

Así, se daba a conocer a los cinéfilos de la época hechos como el que Cuca, *La Telefonista*, Escobar quiso quedar mal en su doblaje, pero sus jefes pensaron que lo había hecho muy bien. Por eso, la dobladora no pudo hacer su proyectado viaje a México, para participar en el rodaje de *El hijo desobediente* (Humberto Gómez Landero, 1945); su contrato establecía que debía seguir doblando en los estudios de Nueva York y le exigía su presencia en los laboratorios de doblaje.

También se comenta la participación del actor Juan Domingo Méndez en el doblaje de *Lazos humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*, Elia Kazan, 1945). Por su parte, Miguel Ángel Ferriz se convirtió en uno de los hombres más populares del gremio de dobladores. Para sus compañeros era todo un caballero y, su esposa, Matilde Palou, una gran dama. Ferriz obtuvo éxitos doblando voces difíciles. Su trabajo en México, por el contrario, no dio muchos frutos, pues sólo participó en algunas escenas de *Naná* (Celestino Gorostiza y Roberto Gavaldón, 1944).

Es diferente el caso del actor Ernesto Finance quien prestó su voz a Wallace Beery para la cinta *La ciudad de oro* (*Barbary Coast Gent*, Roy del Ruth, 1944), una cinta exhibida en el cine Metropolitan. Por más que Carlos Montalván, en calidad de gerente

¹²⁷ Idem.

del Departamento de Español de la Metro Goldwyn Mayer, le impartiera lecciones de técnica de doblaje, el experimentado Finance no pudo adaptarse.

Fue notorio el caso de la hija de la ya mencionada Cuca, *La Telefonista*, quien prestó su voz a Margaret O'Brien. Mostró que los viejos actores se descontrolan ante esas innovaciones, mientras que los niños y jóvenes se adaptan mejor al nuevo trabajo.

A principios de 1945, cuando estaba en su apogeo el doblaje de películas al español, el niño Santiago Campell, Jr., hijo del cónsul general de México en Los Ángeles, se sometió a una prueba para interpretar a *Juanín*, una parte principal en la película de Walt Disney, *Canción del Sur* (*Song of the South*, Harve Foster, 1946), donde, como en *Los tres caballeros* (Norman Ferguson, 1944), alternaban figuras animadas con personas.

El primer trabajo de doblaje de los actores José Crespo, Delfín Fernández, Orquídea Pinto y Manuel Aparicio fue para la película *Desde que te fuiste* (*Since you went*, John Cromwell, 1944), que Artistas Unidos estrena en los cines Insurgentes y Magerit, el 22 de abril de 1945; la versión en inglés se estrena en el Palacio Chino.

El 28 de julio de 1945 se anuncia que José Pulido, otro actor mexicano contratado por Republic, había recibido autorización para doblar al español la producción de la Warner Brothers titulada *Dios es mi copiloto* (*God is my Co-pilot*, Robert Florey, 1945)

Los viajes continuaron a pesar de todo y muchos actores migraron a Nueva York entre los años de 1944 y 1947. De acuerdo con nuestra investigación, se concluye que ésta es la lista del personal mexicano que logra un desempeño importante en los estudios de doblaje de los Estados Unidos:

- | | |
|----------------------------|--------------------------|
| ❖ Dante Aguilar | ❖ Lucille Carbajal |
| ❖ Pedro de Aguillón García | ❖ Tony Carbajal |
| ❖ Víctor Alcocer | ❖ Pedro Cardozo |
| ❖ Manuel Aparicio | ❖ Salvador Carrasco |
| ❖ Roberto Ayala | ❖ Blanca Castejón |
| ❖ Ciro Calderón | ❖ Margarita Castejón |
| ❖ Juanita Caldevilla | ❖ Dagoberto de Cervantes |

- ❖ Lucila de Córdoba
- ❖ José Crespo
- ❖ Estrellita Díaz
- ❖ Galo Díaz Barriga
- ❖ Cuca Escobar
- ❖ Teresa Escobar
- ❖ José Ángel Espinoza
- ❖ Roberto Espriú
- ❖ Blanca Estrada
- ❖ Manolo Fábregas
- ❖ Luis M. Farías
- ❖ Delfín Fernández
- ❖ Miguel Ángel Ferriz
- ❖ Ernesto Finance
- ❖ Alberto Galán
- ❖ Edmundo García
- ❖ Jesús García
- ❖ Amparo Garrido
- ❖ Alberto Gavira
- ❖ Martha Ofelia Galindo
- ❖ Rogelio Gonzalez
- ❖ María Luisa Hernández
- ❖ Raúl de León
- ❖ Luis de Llano
- ❖ Juan Domingo Méndez
- ❖ Eduardo Montemayor
- ❖ Dolores Muñoz Ledo
- ❖ Rosario Muñoz Ledo
- ❖ Rodolfo Navarrete
- ❖ Consuelo Orozco
- ❖ Carlos David Ortigosa
- ❖ Matilde Palou
- ❖ Blanca Estela Pavón
- ❖ Orquídea Pinto
- ❖ Guillermo Portillo Acosta
- ❖ Salvador Quiroz
- ❖ Pablo Ruelas Núñez
- ❖ José Manuel Rosano
- ❖ Milissa Sierra
- ❖ David Silva
- ❖ Armando Velasco
- ❖ Amparo Villegas
- ❖ Virginia Zurí

4.2 UN DÍA NORMAL EN NUEVA YORK

La *Babel de Hierro* dejó un manantial de anécdotas y vivencias a los actores que de 1944 a 1947 la visitaron. Marta María Cisternas, colaboradora de *Cinema Repórter*, deja ver algunos aspectos de las dificultades que pasaban aquéllos que se aventuraban fuera del país.¹²⁸

Cuando se sale de la patria y se dice adiós, por última vez a la bandera que flamea solitaria, el viajero se despide de todo... Nueva York y Hollywood son la Meca del artista. La atracción indudable que ejercen estas dos ciudades en el mundo, impulsan a los trabajadores cerebrales a considerarlas indispensables para su triunfo... y llegan pletóricos de ilusiones, a estrellarse contra un medio ambiente hostil, frío e inhospitalario.¹²⁹

Los artistas que llegaban de México o de la parte sur del continente, lo primero que descubren es que nadie tenía tiempo para molestarse en conversar o para recibir visitas con la gentileza acostumbrada en sus países natales.

Marta María Cisternas comenta que, para solventar la vida diaria, los costos eran más elevados comparados con el valor de la moneda nacional. Todos los viajeros veían sus bolsillos “aplanarse” en pocas semanas de estadía, pues una taza de café mal servida, costaba tanto como una comida.

En cambio, en palabras de José Ángel Espinoza, *Ferrusquilla*, su nuevo trabajo comenzaba un mes después de haber sido notificado de su contratación. La salida era desde la ciudad de México hasta llegar a Laredo, luego se transbordaba a San Luis, Missouri y, después de 5 días de viaje, arribar a Nueva York para ser recibidos por Alan Antik, director de doblaje de la Metro.

Los recién llegados fueron alojados por la Metro, principalmente en el Hotel Wellington, ubicado en la esquina de la Calle 55 y 7ª Avenida. El estudio de

¹²⁸ Marta María Cisternas, “Poder de asimilación”, *Cinema Repórter*, México, año XI, no. 415, 26 de junio de 1946, p. 4.

¹²⁹ Doctor X, “La vida en Hollywood”, *Cinema Repórter*, México, año XI, no. 415, 30 de junio de 1946, p. 4.

grabación, desde donde se hacían los “llamados”, se encontraba en la 7a Avenida, junto a Times Square.

El encargado de enseñar los métodos del doblaje era Jesús Montalván, Chucho Montalván, quien, durante su estancia en los Estados Unidos, se cambió el nombre de pila por el de Carlos: Carlos Montalván.

Una anécdota, en la que participa *Ferrusquilla*, explica las verdaderas razones del regreso a México de Rodolfo Navarrete, quien renunció a la Metro bajo la excusa de padecer presión arterial alta. Durante el *recording in spanish*¹³⁰ del film *Evocación* (*The White Cliffs of Dover*, Clarence Brown, 1944) no le dieron el papel que en la versión en inglés hiciera Frank Capra, como el padre de Irene Dunne, cuya voz al español era hecha por Virgina Zurí. Tan contrariado quedó que, para demostrar que era una injusticia negarle ese papel, una noche el señor Navarrete levantó, a las tres de la mañana a todo el personal y compañeros del hotel *Wellington*. Navarrete, en pijama, daba gritos en su lecho, víctima de un ataque incalificable y hasta arrojaba espuma por la boca.

Su compañero de hospedaje, *Ferrusquilla*, dio la voz de alarma y pidió un poco de alcohol o whisky para frotar la humanidad inerte de su compañero, mientras llegaba el médico. Después de buscar, en el guardarropa sólo encontró agua de colonia, y con ella ya se disponía a tratar de restablecer al señor Navarrete cuando éste, incorporándose, dijo:

Con esa loción, no, me costó cuatro dólares... Sólo quise demostrar que soy buen actor y que fue una injusticia que no me diera el papel de Morgan en *Evocación*...¹³¹

¹³⁰ Procedimiento, con objeto de repetir la imagen del parlamento para que el actor o el doblador pueda sincronizarla el movimiento de los labios, se usa también en la grabación de los efectos sonoros.

¹³¹ Redacción, “Disolvencias”, *Cine Continental*, México, Tomo 1, abril de 1945, p. 7.

Cabe mencionar que Navarrete, antes de ir a Nueva York, participó en el doblaje de *La canción de Bernadette*, al lado de Elma Seedorf, quien se encargaría de la voz de Jennifer Jones, protagonista de la cinta.

Los testimonios encontrados durante esta investigación señalan que la mayoría de quienes viajaron pertenecían al medio radiofónico, como Amparo Garrido, quien comparaba la labor de doblaje con lo que se hace en la radio porque, según ella, en la radio *“uno tiene la libertad de poder demostrar, su temperamento, sus emociones y sus pasiones, ¡y todo! sin un límite. En el doblaje tiene uno que limitarse a la imagen, y en la imagen si aquella gente está furiosa, pero no grita, pues uno no puede gritar porque desaforaría, porque no vendría bien con la imagen; en el radio todo es ilusión”*.¹³² También apunta que todo el personal fue inscrito en una escuela para aprender inglés, era la Escuela Comercial # 3, ubicada en la 3ª Avenida y la Calle 42.

La actriz comentó que la entrega de libretos se hacía con anticipación; estos debían ser memorizados para, una vez en el estudio, sólo llegar a sincronizar y entonar. El método era muy tardado y lento; por ejemplo se tardaban seis semanas en doblar una cinta de dos horas; las horas de trabajo en ocasiones, se extendían de ocho de la mañana a once de la noche. Por último, señala que los llamados eran a las 9 de la mañana, con una para comer.

Virginia Zurí dio a la revista *Cinema Repórter* datos sobre cómo era un día “normal” en Nueva York, un lugar que, según sus palabras,

[...] es un hervidero. Una gran efervescencia. Los teatros están siempre repletos, y los boletos hay que reservarlos con meses de anticipación...¹³³

¹³² Miguel Navarro. *Entrevista a Amparo Garrido*, [en línea], Distrito Federal, México, 31 de octubre 2003. Disponible en: <http://www.doblajedisney.com/documentos.php?entrevistas>. Fecha de consulta: 1 de junio de 2011.

¹³³ Redacción, “El regreso de Virginia Zurí”, *Cinema Reporter*, México, 28 de julio de 1945. p. 14.

Zurí, también declaró, que un boleto de cine costaba como mínimo un dólar cincuenta y el teatro cinco y seis dólares. Sobre la distribución de producciones cinematográficas mexicanas declaró que:

[...] aunque las películas mexicanas llegan con retraso, se exhiben todas. Los días de estreno suele haber colas y el teatro que las estrena está situado muy cerca de las oficinas de la Metro; por eso partimos en caravana desde allí al cine. La música mexicana, en fin, todo lo nuestro está allí de moda.¹³⁴

En las instalaciones de la Metro, había un salón exclusivamente de lectura, en donde les proveían de todas las publicaciones mexicanas. También cuenta Zurí, que la mayoría de los que estaban allí trabajando, para ese entonces, ya habían acomodado a sus familias y se llevaban bien. *“Estamos muy unidos y nadie se mete en la vida de los demás. Hay una total negativa a las intrigas y chismes”*.¹³⁵

Cuando Virginia Zurí regresó a México sabía que a los actores de doblaje no les esperaba un trato cordial por parte del gremio cinematográfico, pero ella pensaba que si se habían ido fue por no tener las suficientes oportunidades, pero eso no impedía que si las casas productoras nacionales le ofrecían algo importante, Zurí pediría permiso para filmar en México, porque era una de las condiciones establecidas en su contrato.

Estos son algunos datos, detalles y anécdotas que nos permiten recuperar algunas de las experiencias de la vida cotidiana de los actores de doblaje que se aventuraron en los estudios de la *Gran Manzana* y de los estudios hollywoodenses, tal y como fueron contados por los mismos que los vivieron.

¹³⁴ Redacción, “El regreso de Virginia Zurí”, *Cinema Reporter*, México, 28 de julio de 1945. p. 14.

¹³⁵ Idem.

CAPÍTULO 5 DE *BERNADETTE* EN ADELANTE

[...] al abandonar la sala (cinematográfica), casi hemos olvidado que acabamos de presenciar en la pantalla un film hablado originalmente en inglés [...]

Ramón Pérez Díaz¹³⁶

En este capítulo se presenta el caso de tres películas dobladas, estrenadas en cines del Distrito Federal, entre los años de 1944 y 1947: *Las Mil y Una Noches*, *Luz que agoniza* y *La canción de Bernardette*. La selección de las cintas se hace considerando el trabajo escrito por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, y material hemerográfico consultado: *El Cine Gráfico*, *Cine Mundial*, *Cinema Repórter* y *El Cine Mexicano*. Cada uno de los casos es representativo de algún aspecto del doblaje; el primero, por ser la primera película con doblaje que se anunciaba en medios impresos mexicanos; otro, por mostrar que una parte del gremio actoral cedía ante las demandas de las productoras estadounidenses y, el último, por ser producto de los convenios entre las *Majors* hollywoodenses y el gobierno mexicano.

Como ya se ha mencionado, el miércoles 15 de noviembre de 1944 es la fecha que marca el inicio de las intenciones hollywoodenses para implantar las películas con doblaje en español en las salas nacionales y sudamericanas. El banderazo corresponde a *Las Mil y Una Noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942), film que fue exhibido al público durante cinco semanas consecutivas en los cines Teatro Alameda y Olimpia. La Universal fue la *major* que produjo esta cinta, cuyas entradas se basaban, en un 50%, en la calidad de la cinta y de sus intérpretes y, el otro 50%, en la curiosidad que despertaba el nuevo procedimiento del doblaje.¹³⁷

La prensa especializada aseguraba que en las pequeñas poblaciones los filmes doblados al español tenían asegurada la taquilla. Ramón Pérez Díaz, colaborador de la revista *El Cine Gráfico*, hace una crítica sobre el estreno de la cinta, y hace

¹³⁶ Ramón Pérez Díaz "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no.597, 31 de diciembre de 1944 p. 13. (Los paréntesis son míos).

¹³⁷ Cagliostro, "De lunes a domingo", *El cine gráfico*, México, año XII, no.597, 31 de diciembre de 1944 p. 6.

un llamado a los productores para enfrentar lo que él llamó “realidad peligrosa”: el doblaje en español.

LA COMPETENCIA DEL DOBLAJE YA SE ESTRENÓ EN MÉXICO. La primera película doblada en español, y se estrenó con éxito, acabo de verla... el doblaje es perfecto. Hay que confesarlo sin rodeos: una perfección, claro, en los límites de un esfuerzo inicial. Las deficiencias de sincronización son tan insignificantes que pasan inadvertidas a la mayoría de los espectadores. A los pocos instantes, la impresión de que presenciamos un film sin el truco del doblaje nos predispone en su favor de tal modo, que llegamos a olvidarnos del maravilloso engaño. Y por ello disfrutamos plenamente, sin indisposiciones, de las bellezas de la película. Casi en la forma que si presenciáramos un film nuestro.”¹³⁸

El estreno era de importancia para los productores, pues estaban obligados a reconocer el riesgo que representaba el doblaje en español:

El que después de presenciar la exhibición de “Las mil y una noches” (sic.), se empeñe en negarle al hecho un peligro para la industria del cine nacional; o está ciego, o es un tonto... el agrado con que el público recibió en primer intento de reconquista por parte de nuestro vecinos del Norte, es augurio de una competencia que bien pudiera dar al traste con todos los esfuerzos.¹³⁹

Semanas después, la MGM lanzaría el estreno de la película *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), el 2 de diciembre de 1944, en el cine Metropolitan, con un guión basado en la pieza teatral de Patrick Hamilton, titulada *La Calle del Ángel*.

La aceptación por parte de los cronistas y críticos de cine fue muy favorable, atendiendo a los distintos factores que intervienen en la obra, desde la realización y, por supuesto, el doblaje: Los artistas que hacen el doblaje de la obra llevan perfectamente el diálogo y, desde luego, pasadas las primeras escenas, logran

¹³⁸ Ramón Pérez Díaz, “Desde mi ventana, La competencia del doblaje”, *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 593, 26 de noviembre de 1944, p. 2.

¹³⁹ Ramón Pérez Díaz, “Desde mi ventana, La competencia por el doblaje”, *El Cine Gráfico*, México. año XII, no. 593, 26 de noviembre de 1944, p.22.

captar la atención del espectador que se olvida del subterfugio empleado, para aparecer que hablan español los intérpretes de la película.¹⁴⁰

Para los críticos que acudían a estas exhibiciones, no era discutible la realización de la cinta sino que, durante la proyección, el diálogo tenía que adaptarse forzosamente al movimiento de los labios de los artistas en su pronunciación inglesa. Tenían en cuenta el sinnúmero de dificultades técnicas que se presentaban en esta clase de trabajo. Una crónica de la revista *El Cine Gráfico* habla sobre la tarea del crítico cinematográfico quien, al comenzar la exhibición, fijaba la atención en el movimiento de los labios de los personajes de la obra en la pantalla. Surgía en los críticos el afán de encontrar en la sincronización las imperfecciones que dieran al traste con los propósitos del doblaje, tachándolo de un engaño:

[...] Sin embargo, el crítico huye vencido y el espectador sigue con intereses (sic) los incidentes de la obra... al abandonar la sala, casi hemos olvidado que acabamos de presenciar en la pantalla un film (sic) hablado originalmente en inglés... ¿Cuáles son los méritos de la Luz que agoniza como obra artística?"¹⁴¹

Las críticas concluyen que las producciones que la Metro había escogido eran un primer esfuerzo que logró satisfacer a los asistentes. Sobre la realización del doblaje, se destacó que las voces que sirvieron para la traducción tenían el mismo tono de las originales.

La dirección del doblaje estuvo a cargo de Alan Antik. El talento de voces estuvo a cargo de Blanca Estela Pavón, Guillermo Portillo Acosta y Víctor Alcocer.¹⁴² Los críticos destacaron la carencia de flexibilidad de los tonos de voz, que iban desde un susurro amoroso, hasta el grito de imposición autoritaria, propio de la voz de Charles Boyer. La misma crítica comenta que, la voz en español del personaje de

¹⁴⁰ Redacción, "Del momento", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 596, 20 de noviembre de 1944, p.2.

¹⁴¹ Ramón Pérez Díaz, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No.597, 31 de diciembre de 1944 p. 13.

¹⁴² *Luz que agoniza* [en línea] Disponible en: http://doblaje.wikia.com/wiki/Luz_que_agoniza. Fecha de consulta: 23 de junio 2011.

detective audaz interpretado por Joseph Cotten, carecía de vigor y poseía un timbre opaco, que no corresponde a la energía del detective.

La crítica también señala que el doblaje de las siguientes cintas no podría ser soportado por mucho tiempo, sobre todo si no todas las películas eran de la calidad de *Luz que agoniza*, que resaltaba por su trama y eficaz desarrollo; sería difícil que se repitiera el caso de una película que por su calidad cautivara al público hasta el grado de olvidarse prácticamente de los defectos del doblaje.

Nuestro público tan curioso y tan audazmente dotado de un sentido crítico descubre inmediatamente los defectos en la pronunciación, la desincronización, la falta de armonía en el gesto y la frase. Las mujeres especialmente sufren el que a Charles Boyer se le haya mandado a pasear con viento fresco.¹⁴³

Después de estos estrenos, podría decirse que la industria cinematográfica nacional, a pesar de las reacciones positivas del público para con este material, se mostraba ajena o indiferente, e insistía en darle un tiempo de vida corto:

[...] después de aquel éxito de asombro en el Metropolitán, los doblajes fallecen de asesinato. *Luz que agoniza* cegó con su éxito a los productores estadounidenses. Además, el doblaje, cargó con errores lamentables. Errores en los diálogos, en el sincronismo y sobre todo, en las voces prestadas. El resultado tenía que ser ese: un fracaso rotundo...¹⁴⁴

La canción de Bernadette (*The song of Bernadette*, Henry King, 1943) da nombre a este capítulo por ser la primera cinta con un doblaje en español realizado en nuestro país y cuya exhibición fue producto de las negociaciones entre la industria cinematográfica hollywoodense y el gobierno mexicano.

Song of Bernadette fue estrenada el 23 de enero de 1944 en Nueva York, en el Rivoli, siendo una adaptación cinematográfica de la novela de Franz Werfel. La

¹⁴³ Clagiostro, "De lunes a domingo", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 598, 31 de diciembre de 1944, p. 6.

¹⁴⁴ Ramón Pérez Díaz, "Desde mi ventana", *El Cine Gráfico*, México, Año XIII, No. 615, 29 de abril de 1945, p.18.

trama está basada en la historia de *El milagro de Lourdes*,¹⁴⁵ y fue calificada como el mejor y más emotivo filme de su época.

Como antecedente de los logros conseguidos por esta cinta, de acuerdo con la campaña publicitaria, para mayo de ese año se calcula que unos cuatro millones de personas ya habían visto *Song of Bernadette*; en los cines de 67 ciudades estadounidenses, estableciendo 173 nuevos *records* –no especificados- en 48 de estas poblaciones norteamericanas.¹⁴⁶

En México, algunos sectores del gremio cinematográfico expresaron su negativa rotunda para el doblaje, condenando al desempleo a quienes viajaran a Hollywood o a Nueva York a trabajar, en lo que consideraban un factor de debilitamiento de la industria nacional.

Manuel Albar, colaborador de *El Cine Mexicano*, tras el estreno de *La canción de Bernadette*, el 22 de diciembre de 1944, en el Palacio Chino, publicó el último comentario de ese año sobre los defectos del doblaje, puntualizando que era improbable que las *majors* consiguieran una sincronización perfecta en la fonética y en la sintaxis hablada.

Según Albar, también quedaba por resolver el problema de la identidad anímica, temperamental y expresiva de los dos personajes: el que el público ve y el que el público escucha. El público, según respuestas obtenidas directamente por los reporteros, en su mayoría estaba de acuerdo con esa opinión

La 20th Century Fox, casa productora de *La canción de Bernadette*, decidió enfrentar esta posición de una forma diplomática, enviando dos representantes: Maurice Silverstone y el señor Mullins, para que se entrevistaran con el entonces

¹⁴⁵“La advocación católica de Nuestra Señora de Lourdes hace referencia a las dieciocho apariciones de la Virgen María, que Bernadette Soubirous (1844-1879) afirmó haber presenciado en la gruta de Massabielle, a orillas del río Gave de Pau, en las afueras de la población de Lourdes, Francia, en las estribaciones de los Pirineos, en 1858.” En “El milagro de Lourdes”, *Wikipedia*, [en línea] Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Lourdes. Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2013.

¹⁴⁶ Redacción, “Se estrenó en México”, *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 593, 24 de diciembre de 1944, p. 22.

secretario de Gobernación, Miguel Alemán, para que hablara con la gente del Comité Nacional de Trabajadores de Cine y llegar a un acuerdo respecto a la negativa del doblaje. Mientras, la versión en español de la película *La canción de Bernadette* se hacía en México para confirmar que el doblaje dejaba la etiqueta “de proyecto destinado al fracaso”.

El trabajo del doblaje se realizó en los estudios Fonomex, subsidiarios de Panamerican Films S.A., propiedad de los ingenieros Carlos Jiménez y Adolfo de la Riva, inventor del aparato de sonido Rivaton. Participa como director artístico Luis Cortés. El doblaje se logró con la participación de los técnicos del STIC. En junio de 1944 se presenta en el cine Magerit a un grupo de técnicos, periodistas y a los jefes norteamericanos de los departamentos de español de las compañías *RKO*, *Paramount*, *Columbia Pictures*, *United Artists*, *Universal* y *Monogram Pictures*. Elma Seedorf hizo el doblaje de la voz de Jennifer Jones. Se consideró que el doblaje tenía una perfección del 98%.¹⁴⁷

Una nota, del 8 de octubre de 1944, señalaba que:

La orden dada contra el doblaje era demasiado arbitraria y deben comprender los camaradas que no deben poner obstáculos a estos trabajos que hacen nuestros primos cinematografistas en México porque debe haber cordialidad en las relaciones cinematográficas ya que nuestra industria depende de la norteamericana, siendo Estados Unidos quien nos envía los materiales para la elaboración de nuestras películas y demás cosas.¹⁴⁸

Además, *La canción de Bernadette* fue presentada, doblada en español, en la inauguración del cine Rex, propiedad de Luis Castro, quien también controlaba el Palacio Chino.

¹⁴⁷ Redacción, “Primer doblaje hecho en México”, *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 623, 17 de junio de 1945, p. 2.

¹⁴⁸ Juan León, “El Cine sigue su marcha”, *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 586, 8 de octubre de 1944, p. 4.

Esta película tuvo los mejores ingresos jamás registrados en el Palacio Chino, donde estuvo exhibiéndose cuatro semanas consecutivamente y, posteriormente, a petición general del público, continuó otra semana más.

El primer doblaje de esta cinta se realizó en enero de 1944 antes del fin de la guerra en el idioma francés, cuando la 20th Century Fox se había propuesto estar preparada para cuando llegara el momento en que los *films* hechos en Hollywood pudieran presentarse de nuevo en Europa. Por tal circunstancia, los jefes de los estudios habían decidido doblar más películas en varios idiomas, entre ellos, alemán, italiano, francés, ruso y español.

Respecto al doblaje hecho en México, es citada, en la revista *La Pantalla* una publicación del *Motion Picture Herald* en su edición del día 2 de junio de 1944:

Para apoyar la opinión muy discutida de que el doblaje de las películas americanas (sic) destinadas a la América Latina puede hacerse mejor en México, “donde puede encontrarse un número ilimitado de buenos actores y voces apropiadas”, que en los Estados Unidos o en Nueva York, según alega la Fonomex de la ciudad de México, el último viernes se proyectó en la ciudad de Nueva York la versión doblada de la película *Bernadette* (sic.) que dicha compañía hizo para la 20th Century Fox.¹⁴⁹

La reacción general fue favorable, y el diálogo en español obtuvo en este doblaje el máximo de sincronización con el movimiento de los labios de los actores, según señalaba la crítica. La prensa mexicana publicó buenas notas sobre esta cinta, después de su estreno:

El mayor milagro de este film hollywoodense realizado sobre *El milagro de Lourdes*, es sin duda el propio film... obras como *Bernadette* deleitan el espíritu y otorgan a la mecánica del cine categoría de Arte... a tal punto considero admirable la realización de *BERNADETTE* (sic) que, con muchas películas como ésta,

¹⁴⁹Redacción, “Éxito sensacional de *Bernadette*, la más grande producción de la 20th Century Fox, doblada al español, por la cia. Fonomex, subsidiaria de Panamerican Films. S.A.”, *La Pantalla*, México, año V, vol. 5, no. 13, 20 de junio de 1945, p. 34.

podrían evitarse las compañías norteamericanas el esfuerzo que hacen con el doblaje al español, para competir con las cintas de nuestro idioma.¹⁵⁰

Enrique R. Arias, representante en los Estados Unidos de la Fonomec, y Alberto Saltiel, uno de los gerentes de la misma, afirmaban que para hacer un buen doblaje debía tenerse presente el punto de vista artístico, sin sacrificar en nada el valor dramático: "*los artistas del propio país pueden siempre producir el doblaje con más realidad en lo que corresponde a la entonación y lenguaje*".¹⁵¹

Las *Majors* interesadas en utilizar el doblaje de traducción en sus películas tenían diferentes opiniones con respecto a si era más práctico y mejor el doblaje o los subtítulos en las películas que se enviaban a los mercados extranjeros.

Algunas veces y para probar la reacción sobre los dos sistemas en relación con la misma película, se presentaron, simultáneamente, en las dos formas en una misma ciudad, y, al mismo tiempo, haciendo un sondeo entre los espectadores para conocer su opinión.

En Cuba, por ejemplo, en la ciudad de La Habana, las películas de la Paramount, obtuvieron como resultado que una mayoría abrumadora del público prefería ver películas dobladas al español.

De los asistentes interrogados, 66% contestó que prefería ver solamente películas dobladas al español, manifestando que, de esta forma, las podrían entender mejor que con el método o sistema de subtítulos. Del resto, 20% no se resolvió por ninguna de los dos sistemas, y 13% por ciento solamente votó a favor de los títulos.¹⁵²

¹⁵⁰ Redacción, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 597, 24 de diciembre de 1944, p.22.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² Redacción, "Lista la versión en español de *Bernadette*", *El Cine Mexicano*, México, 20 de junio de 1945, p.30.

Para cerrar esta parte del trabajo, el fenómeno que despertó *La canción de Bernadette* fue tal que, en 1945, fue creado el premio, *Bernadette*, para reconocer a la mejor producción doblada al español en cualquier país de América.

Puede concluirse que la punta de lanza de Hollywood en lo que respecta al doblaje se conforma por estas tres películas: *Las mil y una noches*, por ser la primera en estrenarse en cines capitalinos; *Luz que agoniza*, por emplear a actores importantes del cine mexicano y *La canción de Bernadette*, por demostrar las estrechas relaciones que existían entre *Majors* y los funcionarios gubernamentales de nuestro país. Estas cintas y sus circunstancias ofrecen un panorama de cómo el gremio cinematográfico manejó la polémica por el doblaje.

CAPÍTULO 6. VETO ¿SÍ O NO?

Esta parte de la investigación aborda, de manera cronológica, desde los inicios de la década de los cuarenta diversas leyes, decretos, reglamentos y otras disposiciones legales, cuya finalidad haya sido la de proteger la industria cinematográfica nacional. Interesa poner en claro qué organismo de gobierno o norma legal prohíbe el doblaje como se plantea en la investigación de la licenciada Cecilia Armida Mendívil Iturríos:

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.¹⁵³

6.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DE LEGISLACIÓN FÍLMICA.

Las primeras disposiciones legales que se relacionaban directamente con la regulación de un espectáculo público como la exhibición de películas vienen desde la época del porfiriato. La *Ley Federal de Ingresos Municipales* fue aprobada el 20 de enero de 1897 para gravar los espectáculos de “vistas”, documento que no especifica si se trata de vistas “fijas” o de “movimiento” (películas cinematográficas).

La ley también permitía al Ayuntamiento la clausura de salones si exhibían espectáculos que atentaran contra la moral y las leyes. Años después, entre 1899 y 1906, se regula el establecimiento de carpas y salones de cine para evitar accidentes y garantizar la higiene.

Durante la época huertista, el 23 de junio de 1913, se decreta el *Reglamento de Cinematógrafos* para establecer las condiciones que permitan la apertura y

¹⁵³ Mendívil Iturríos, Cecilia Armida, *El doblaje de voz para la televisión en México*, México, Tesis UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1995, pp. 173

funcionamiento de los cinematógrafos, así como las primeras medidas de censura previa.¹⁵⁴

Durante su gestión, Venustiano Carranza fijó a teatros, cines y circos un impuesto del 15 por ciento, provocando que en diciembre de 1916 la ciudad de México se quedara sin funciones y exhibiciones de cine al cerrar sus salas los empresarios de la exhibición con el apoyo de las distribuidoras de filmes extranjeros. La solución fue bajar el impuesto al 5 por ciento.

El 12 de abril de 1917 se decreta la *Ley de Imprenta* para evitar ataques a la moral, el orden y la paz pública. En esta ley se pena severamente la circulación de pinturas, fotografías y lecturas obscenas, así como la exhibición de funciones inmorales en centros de diversión.

La regulación de la censura del material filmado que se exportaba y que se exhibía en las salas nacionales fue establecida por el *Reglamento de Censura Cinematográfica*, el 1 de octubre de 1919.

Las producciones sonoras no sólo trajeron cambios técnicos sino jurídicos; en 1929, el Departamento del Distrito Federal prohíbe la exhibición de películas extranjeras con intertítulos diferentes al español.

Entre 1929 y 1934, son aprobadas medidas que protegen y alientan la producción nacional de películas, como el artículo 10 del *Reglamento de Diversiones del Distrito Federal* que impulsaba la exhibición de producciones nacionales. En julio

¹⁵⁴ El Art. 18 señalaba que están (...) "Prohibidas las escenas con delitos sin castigo de los culpables" (...). El Art. 19 apunta que "Durante las exhibiciones las señoras permanecerán sin sombreros." El reglamento determinaba dar "protección síquica y moral a los niños", por lo que el Art. 20 señalaba la "obligación de dar los domingos y días festivos una función a los niños, con películas de viajes, leyendas, cuentos, arte, cómicas... que no traten delitos ni amoríos". También se instauraba la censura previa para el material importado y el 23 exigía que los letreros explicativos estuvieran en español. El Art.25 apunta que (...) "El gobernador del Distrito tiene la facultad para suspender la exhibición de una película por ultraje a cualquier autoridad, a la moral, buenas costumbres, o en que se provoque a delito o perturbe el orden público" (...). Finalmente, el Artículo 29 señalaba que "Habrà un teléfono en cada salón, y distribuidas convenientemente en los diversos departamentos las escupideras necesarias".

de 1931, el presidente Pascual Ortiz Rubio decreta un aumento en los aranceles de importación a las películas extranjeras.¹⁵⁵

En el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, en octubre de 1939, se establece la exhibición obligatoria de por lo menos una película mexicana mensual por sala. El 5 de agosto de 1941, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, un decreto presidencial de Manuel Ávila Camacho; regula la supervisión fílmica y clasifica las películas en cuatro categorías: A: todo público, B: mayores de 12 años, C: adultos, D: mayores de 21 años.

Otro documento publicado en el *Diario Oficial* para regular la exhibición de películas y sus condiciones de exportación, fue el *Reglamento de Supervisión Cinematográfica* establecido el 19 de septiembre de 1941, también conocido como el Consejo de Censura. En 1942 la industria cinematográfica es agregada como actividad económica protegida por el Artículo 123 constitucional, en su fracción XXXI:

La aplicación de las leyes del trabajo corresponde a las autoridades de los Estados, en sus respectivas jurisdicciones, pero es de la competencia exclusiva de las autoridades federales en los asuntos relativos a:

a) Ramas industriales y servicios:

1. Textil;

2. Eléctrica;

3. Cinematográfica;¹⁵⁶

4. Hulera;

5. Azucarera;

6. Minera;

7. Metalúrgica y siderúrgica, abarcando la explotación de los minerales básicos, el beneficio y la fundición de los mismos, así como la obtención de hierro metálico y acero a todas sus formas y ligas y los productos laminados de los mismos;

8. De hidrocarburos;

¹⁵⁵ Información proporcionada por el profesor Federico Dávalos Orozco.

¹⁵⁶ Las negritas son mías.

9. Petroquímica;
10. Cementera;
11. Calera;
12. Automotriz, incluyendo autopartes mecánicas o eléctricas;
13. Química, incluyendo la química farmacéutica y medicamentos;
14. De celulosa y papel;
15. De aceites y grasas vegetales.¹⁵⁷

6.2. REGULACIÓN DEL DOBLAJE DE PELÍCULAS

Durante el periodo presidencial de Ávila Camacho, Miguel Alemán, fungiendo como Secretario de Gobernación, en noviembre de 1944, formó una comisión permanente para resolver los problemas que enfrentaba el cine.¹⁵⁸ Esta comisión la formaban personajes como Jesús Grovas, Presidente de la Cámara Nacional Cinematográfica; Salvador Carrillo, Secretario General del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, y Felipe Gregorio Castillo, encargado del Departamento de Supervisión Cinematográfica, en representación del gobierno. Sería esta Comisión la encargada de la distribución del material virgen proveniente de los Estados Unidos, así como de la distribución de las películas ya terminadas.

Entre otras funciones, la Comisión debía reglamentar el doblaje de películas extranjeras al español para proteger los intereses de los trabajadores de los laboratorios y estudios cinematográficos, así como los de la rama artística.

Entre otras cuestiones, la Comisión pretendía promulgar una ley para que el doblaje de películas extranjeras se hiciera en México, ocupando únicamente técnicos y artistas del cine nacional.

¹⁵⁷ Artículo 123, Título Sexto del Trabajo y la Previsión Social. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. México, 13 de octubre de 2011.

¹⁵⁸ Redacción, "Noticias de última hora. Se forma una comisión para resolver los asuntos del cine". *El Cine Gráfico*, México, 19 de noviembre de 1944, p. 8.

Desde esa perspectiva, este proyecto legal vendría a beneficiar al cine del país, pues crearía una nueva fuente de trabajo en la industria fílmica. Mientras se confeccionaba este proyecto, el doblaje como estrategia hollywoodense para competir con la producción fílmica en español se concretaba con el estreno de títulos como *La Canción de Bernadette* o *Luz que agoniza*, asunto que abordamos ampliamente en capítulos anteriores.

El tema de la promulgación de una ley que regulara el doblaje se volvería a tratar hasta el año de 1945. La organización periodística *Cinepress*, de Buenos Aires, publicaba que el gobierno mexicano daría a conocer un decreto por el cual se prohibía la entrada en el país a las películas extranjeras dobladas en español:

México admitirá y aceptará todas las películas extranjeras dobladas al castellano que las empresas productoras quieran presentar en su territorio pero siempre y cuando que ese doblaje se realice en México, y con artistas y técnicos mexicanos. La defensa es magnífica y de las más eficaces.¹⁵⁹

Esas medidas eran para defender al mercado local de la invasión de producciones que tenían la ventaja de estar interpretadas por artistas de atracción popular y filmadas con mayor riqueza de medios y recursos, que ahora, además, estarían habladas en el mismo idioma del público ante el cual se exhibirían.

En el país del *Río de la Plata*, Argentina, el público pudiendo elegir entre una buena película de Hollywood doblada y una de baja calidad del mismo origen, pero en inglés con títulos superpuestos, prefería la segunda, según un artículo publicado en *El Heraldo Cinematografista*.

El artículo también informaba que el exhibidor argentino estaba interesado en la calidad de las películas que proyectaban en sus salas, pero también le interesaba el rendimiento comercial de las mismas. Sí el exhibidor veía la posibilidad de aumentar sus ingresos con *films* doblados no reclamaría.

¹⁵⁹ R. Domínguez, *Demofilo*, "Una actitud que debe ser imitada", *Cinepress*, Buenos Aires. Citado por Redacción, *El Cine Gráfico*, 29 de abril de 1945, p. 2.

El Heraldo Cinematografista cerraba el análisis del doblaje apuntando que el factor del analfabetismo, para fortuna y orgullo de los argentinos, casi no existía; lo cierto era que había gente que lee despacio y perdía mucho de una película en la lectura de los títulos:

...pero en cantidad y capacidad adquisitiva, ese sector no cuenta dentro del volumen total de los espectadores y no justifica el costoso procedimiento..., ya que el costo del doblaje hace imposible que se efectúe en cada país importante...¹⁶⁰

En 1946, en México, Guillermo Torres Torrija publicaba un estudio donde exhortaba a las autoridades a regular el cine llegado de otras fronteras. Esta investigación, presentada en el Segundo Congreso Nacional de Ciencias Sociales de ese año, resumía la influencia de las películas norteamericanas, de donde se tomaban hábitos y costumbres sobre temas que calificaba de inconvenientes. Torres Torrija enumera los resultados negativos que la juventud mexicana de esos años había recibido del cine, en la siguiente forma:

- a) Desarrollo de gran apetito sexual, no indicado para nuestro carácter y sensibilidad latinos; creación de un espíritu de imitación de hábitos y actitudes, con el consiguiente abandono de las costumbres mexicanas y anulación de espíritu creativo; nacimiento de un instinto de machismo y pistolero, impropio para nuestro temperamento violento, y cuyas consecuencias ha acarreado el desprecio al valor de la vida humana.
- b) Incremento en la desmedida ambición de grandes lujos y comodidades. No adecuado a nuestras características económicas; catalogación y apreciación de nuestros semejantes; no por sus condiciones morales, sino por sus apariencias materiales y aparentemente por sus condiciones económicas, lo cual es un sello netamente característico del cine estadounidense.
- c) Inclinación al alcoholismo y la vagancia, en virtud de que frecuentemente aparecen escenas en las que el uso de bebidas embriagantes se señala como un acto natural y de buen gusto.¹⁶¹

Para octubre de 1946, el gremio cinematográfico y el gobierno respondían a la embestida hollywoodense del doblaje, poniendo en vigor un decreto en el cual

¹⁶⁰ Redacción, "El cine en el mundo", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 631, 12 de agosto de 1945 pp. 9, 12.

¹⁶¹ Torres Torrija, Guillermo, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 676, 2 de junio de 1946, p. 10.

exigían a los cines del Distrito Federal el reservar por fuerza un 50% del tiempo de pantalla a la exhibición exclusiva de películas mexicanas. La respuesta inmediata de Hollywood fue ejercer una presión política a través del Departamento de Estado, declarando que ese decreto era una violación del artículo X, parte I, del acuerdo comercial entre México y Estados Unidos.¹⁶² En México, la Secretaría de Relaciones Exteriores y el jefe del Departamento del Distrito Federal tomaron parte en esta controversia, pero la influencia de las *majors* dentro del cine nacional pudo más y el decreto no se puso en vigor.

En resumen, desde 1946, cada legislatura prometía muchas medidas para beneficiar al cine nacional y todo quedó en buenas intenciones. En efecto, hasta el primer semestre de ese año, aún no existía ninguna ley que apoyara a la industria. Sería hasta el 3 de noviembre de 1946, que en las Cámaras de Diputados y Senadores, se formaría otra Comisión Cinematográfica, ahora presidida por el camarógrafo Víctor Herrera, quien, una vez más, anunciaba tener propuestas para varias leyes en materia cinematográfica para protección de la industria fílmica del país.

Una de las propuestas de esa Comisión marcaba que los exhibidores debían consumir el cincuenta por ciento de la producción nacional y exhibirlas las cincuenta y dos semanas del año.

Otra propuesta hablaba sobre la exención de varios impuestos a las películas producidas por mexicanos y una que federalizaba los impuestos en toda la República, gravando únicamente la producción nacional con el 5% de las entradas brutas. También se propuso una iniciativa para establecer el Banco Refaccionario para la Industria Cinematográfica con un fondo de 50 millones de pesos.

En lo referente a los intentos de prohibir o regular el doblaje o su exhibición, la Comisión, en 1946, intentó reglamentar el doblaje de películas extranjeras al español, para proteger los intereses de los trabajadores de la industria. Los

¹⁶² Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, p. 349.

resultados conseguidos por esta comisión se ven reflejados, al año siguiente, en una nota de *El Cine Gráfico*:

[...] Se espera con impaciencia que salgan las leyes proteccionistas, para que la industria fílmica del país pueda trabajar con las seguridades que ahora se imponen ante la competencia en la propia casa de firmas extranjeras las que sin interrupción estarán produciendo en los dos idiomas películas durante el presente año.¹⁶³

Por su parte el productor y director Miguel Contreras Torres, pionero del cine nacional, publicaba un artículo donde exponía con claridad y firmeza las dificultades a las que se enfrentaba la industria fílmica mexicana:

- a- Falta de una reglamentación adecuada y un Código que rija y proteja la industria cinematográfica nacional. El gobierno y los productores no han hecho nada al respecto.
- b- La falta de responsabilidad de la mayoría de los componentes de la misma industria y muy especialmente del elemento técnico y artístico.
- c- El monopolio de exhibición en la República controlado por un grupo, pudiéramos decir por una sola empresa, las principales y más importantes salas de exhibición del país, imponiendo su voluntad en forma de exhibición y porcentajes, ensañándose con las películas nacionales especialmente con los llamados productores independientes que no se han organizado.¹⁶⁴.

Para 1949, diversos grupos de la industria, como productores, sindicatos, exhibidores, distribuidores y actores, esperaban la promulgación de la Ley Cinematográfica. Los productores la utilizarían para protegerse contra los intereses del monopolio de la exhibición, y otros tantos aspiraban a que ésta fuera una garantía para neutralizar una censura desmesurada. Por su parte, los pequeños productores independientes pretendían que la ley los pudiera favorecer para obtener créditos del Banco Nacional Cinematográfico.

¹⁶³ Redacción, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 709, 12 de enero de 1947, p. 4.

¹⁶⁴ Contreras Torres, Miguel. "Aspecto del cine nacional", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 729, 1 de junio de 1947, p. 4.

La intención de esa ley era balancear los factores de la industria, desde su producción hasta su exhibición, para concretar una industria con una producción regular y estable.

El 6 de agosto de 1951 se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el *Reglamento* la *Ley de la Industria Cinematográfica*. Esta contenía las tareas que habrían de llevar a cabo la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Cinematografía, como el instrumento oficial encargado de estimular a la industria y de mejorar la calidad del cine mexicano.

En resumen, durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940 a 1946) y de Miguel Alemán (1946 a 1952), ningún organismo de gobierno impuso un veto al doblaje, siendo la reforma a las diferentes leyes e instituciones relacionadas con el cine su manera más directa de apoyar a la industria nacional cinematográfica.

El veto provenía del privilegiado gremio actoral. Con los años, cambiaría la negativa rotunda por una nueva forma de emplear a los técnicos y al talento nacional, en la postsincronización de producciones hollywoodenses, con el surgimiento de la televisión, a finales de la década de los cuarenta y principios de los años cincuenta.

CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos del seguimiento de la información encontrada en las fuentes consultadas permiten las siguientes conclusiones:

Como antecedentes del doblaje, se encontró que, en 1931, las *majors* atravesaban por una crisis de producción de películas en idiomas diferentes al inglés y se planteaba la suspensión de dicho proyecto. Para el mes de julio de 1931, estas productoras envían agentes a los países de habla castellana, para contratar personal interesado en trabajar en los Estados Unidos.

Un año después, en 1932, los estudios hollywoodenses continúan la búsqueda de un proceso eficaz para la producción de cine sonoro. Simultáneamente, siguen intentando la adaptación de diálogos al español de películas en idioma inglés y el rodaje de versiones exportables hacia países de habla hispana.

También se halló que, entre los años de 1944 y 1947, al perder relevancia la posición de México como aliado de guerra, Hollywood prepara una serie de estrategias para recuperar los mercados fílmicos de América Latina perdidos durante el conflicto bélico. En primera instancia, las *majors* invierten 25 millones de dólares en la construcción de nuevos edificios o en la modernización de los ya existentes dentro de sus estudios. Además de la política hostil de Hollywood, la industria nacional cinematográfica debe enfrentar, la competencia de las producciones de países como Inglaterra, España, Alemania, Italia y Argentina que la Segunda Guerra Mundial había marginado de las carteleras de nuestro país.

Para 1944, el problema más grave del cine mexicano era la falta de material virgen para el rodaje y para la elaboración de copias de las películas terminadas; la prensa también señala las circunstancias muy ventajosas para las *majors*, -que siguen con su proyecto de doblar al español sus películas- a pesar de alegar que Hollywood también padece la falta de película virgen. Entre tanto, ya se sabía que en el mercado negro se vendía una película a 15 dólares el rollo positivo regular, en lugar de los 10.50 dólares, su precio regulado por las autoridades:

Hay quien asegura que el 40% de la dotación del material virgen enviada por los Estados Unidos a México se ha perdido en el camino, y que ésta es la causa de la situación lamentable en que se encuentra nuestro cine... ¿Qué nos dicen los señores Frank Fouce y Coordinadores?¹⁶⁵

En 1945, las estrategias norteamericanas se tornan más agresivas, cuando las *majors* intentan participar directamente en la producción de películas mexicanas. Así, de forma paralela, arrancan el proyecto de pasar por el proceso de doblaje sus filmes, para que se exhibieran en las salas nacionales que, en su mayoría, estaban bajo el control de las *majors* mediante contratos de exclusividad.

La Metro Goldwyn Mayer fue la productora que con más intensidad se dedica a doblar sus producciones, no tan sólo al español, sino también a los idiomas francés, italiano y ruso. Otros estudios como Columbia Pictures y 20th Century Fox establecieron en México sus laboratorios de doblaje, logrando, de esta forma, tener un ahorro del 30% en sus gastos. La Metro lo haría dentro de los Estudios Churubusco.

Ante la ofensiva estadounidense, el gremio cinematográfico mexicano emprendió diversas medidas para contrarrestar el daño al cine mexicano:

- *Intentos por conseguir la prohibición del doblaje.*
- Creación de un circuito de cines de carácter paraestatal.
- Contención, por la vía legal, de los intereses de Hollywood.
- Creación de Películas Mexicanas, S.A., con el fin de comercializar el cine mexicano en el extranjero.
- La transformación del Banco Cinematográfico, S.A. de C.V., en una institución nacional: Banco Nacional Cinematográfico.

Más allá de los problemas técnicos, de la calidad del trabajo, de la conveniencia para los públicos, de la afectación al sentido o al respeto que merece toda obra fílmica, algunas de las primeras opiniones del gremio cinematográfico acerca del doblaje al castellano de cintas estadounidenses, publicadas en la prensa

¹⁶⁵ Redacción, "Caritas y carotas", *La Pantalla*, México, vol. 4, no. 14, año IV, 1 de agosto de 1944, p. 13.

especializada, observan que estas películas serían exhibidas en un país, el nuestro, donde competirían con las producciones de su propia industria fílmica.

Frente a la política de doblaje fílmico emprendida por las *majors*, los diversos sectores del gremio cinematográfico nacional carecían de una perspectiva clara y unificada. Algunos la apreciaban como una ofensiva destinada al fracaso y otros como una seria y bien organizada amenaza.

Uno de los primeros quebrantos sufridos por la industria fílmica mexicana ocurre cuando los productores de Hollywood contratan, para la traducción de sus cintas al idioma español, a los mismos artistas y técnicos que trabajan para las películas nacionales, que se van con la promesa de recibir mejores sueldos.

Como resultado de la investigación realizada, encontramos que la punta de lanza de Hollywood, en lo que respecta al doblaje, se conforma por tres películas: *Las mil y una noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942), por ser la primera en estrenarse en cines capitalinos; *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), por haber sido doblada por importantes actores del cine mexicano, y *La canción de Bernadette* (*The song of Bernadette*, Henry King, 1943), cuya exhibición fue producto de los convenios entre la industria cinematográfica hollywoodense y el gobierno mexicano.

En lo referente a los intentos de prohibir o regular el doblaje al español de cintas estadounidenses, o su exhibición en nuestro país, se integró una Comisión en 1944 que pretendía promulgar una ley para que el doblaje de películas extranjeras se hiciera –precisamente– en México, ocupando únicamente técnicos y artistas del cine nacional. Desde esa perspectiva, esa iniciativa vendría a beneficiar al cine de nuestro país, pues brindaría una nueva fuente de trabajo a los componentes de la industria fílmica. La propuesta no prosperó por la disolución de esa comisión.

En 1946 otra comisión intentó reglamentar el doblaje de películas extranjeras al español, para proteger los intereses de los trabajadores de los laboratorios y de los estudios cinematográficos, así como los de la rama artística. A partir de ese

año, cada nueva legislatura promete reformas o leyes para beneficiar al cine nacional, que siempre quedan en buenas intenciones.

Sería hasta 1949, cuando la Ley de la Industria Cinematográfica presenta reformas como 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. Estas reformas serían aprobadas hasta el 15 de octubre de 1952. Para concluir esta parte sobre la supuesta prohibición legal del doblaje, la Suprema Corte de Justicia de la Nación, declara en el año 2000, la inexistencia de algún impedimento para exhibir comercialmente películas dobladas al español en salas nacionales.¹⁶⁶

Respecto a las críticas publicadas acerca de las exhibiciones de películas con doblaje, se rescataba que estas podían estar bien dirigidas y con una realización aceptable, pero la deficiencia más grave era el pésimo trabajo de doblaje al idioma español con que se presentaban. Es decir, la crítica era para la técnica de doblaje. Los críticos cinematográficos, a pesar de no ser partidarios del doblaje, recomiendan a las *majors* mejorar el procedimiento, porque, sin esas mejoras, las películas dobladas serían un completo fracaso.

Al finalizar la década de los cuarenta del siglo XX, la televisión sería el nuevo nicho del doblaje, ya con mejores técnicas y con un conjunto de personal capacitado darían un desarrollo explosivo a este proceso de postproducción.

A partir del trabajo de investigación realizada, se puede concluir que ni el gobierno y ni los diversos sectores de la industria cinematográfica mexicana implicados en la cuestión, pudieran hacer algo para limitar la exhibición de películas dobladas.

¹⁶⁶ Najjar Salvador, *El doblaje de Voz* [en línea] 3 de marzo de 2008, Disponible en <http://www.salvadornajar.com/books/EL%20DOBLAJE%20DE%20VOZ.pdf> [Consultado el 23 de octubre de 2010]

La organización con que las *majors* armaron su estrategia y la dependencia de la exhibición en las salas nacionales, permitió que el doblaje fuera bien acogido por el público.

El doblaje fue usado sólo como una estrategia para debilitar a la industria cinematográfica nacional pero también, con esta investigación se puede percibir que fue la desorganización y los intereses conflictivos entre los miembros del gremio nacional cinematográfico, lo que terminó por mermar al cine nacional mexicano.

En un panorama general de la situación del doblaje en la actualidad, la Ley Federal de Cinematografía en su última reforma del 28 de abril del 2010, establece en su artículo 8° al doblaje como un proceso de postproducción permitido para documentales o películas infantiles.

ARTICULO 8°.- Las películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas en español, en los términos que establezca el Reglamento. Las clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español.¹⁶⁷

El proceso para formular esta Ley Federal de Cinematografía comienza en 1992 cuando el presidente Carlos Salinas de Gortari manda una iniciativa de reforma, con el propósito de acoplar a la industria cinematográfica mexicana, al concepto de entretenimiento del Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

La iniciativa del Presidente fue aprobada por los diputados por la vía rápida, o como se le llama en el argot legislativo, por *fast track*, pues de acuerdo a las críticas en prensa de esa ocasión, sólo le tomó al Pleno de la Cámara quince minutos la discusión y aprobación de la nueva Ley Federal de Cinematografía (LFC).¹⁶⁸

¹⁶⁷ Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, *Ley Federal de Cinematografía*, [en línea] Disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103.pdf> [Consultado el 20 de abril de 2014]

¹⁶⁸ Lay Arellano Israel Tonatiuh, *La Ley Federal de Cinematografía, un recuento a diez años de su publicación*, [en línea] 22 de agosto de 2009, Disponible en :

Para los siguientes tres años, en 1995, integrantes del gremio de la producción cinematográfica emprendieron una serie de acciones que permitirían detectar las deficiencias de la industria.

En el mes de junio de ese año se organizó el foro “*Defensa del Cine Nacional*”. A la par del foro denominado “*Foro debates*”, donde fue redactado el documento titulado “*Cruzada Nacional en Defensa del Cine Mexicano como Patrimonio Cultural y Salvaguarda de Nuestra Identidad*”.

Con esto, sería el mismo gremio cinematográfico quien comenzó a hacerse escuchar con el propósito de que los diputados tomaran en cuenta sus propuestas para reformar la ley. Dichas propuestas iban dirigidas hacia la regulación del financiamiento estatal del cine mexicano, la prohibición al doblaje y los tiempos para la exhibición de películas nacionales.¹⁶⁹

El sociólogo Israel Tonatiuh Lay Arellano en su texto *La Ley Federal de Cinematografía*, un recuento a diez años de su publicación explica que para el primer punto la comunidad social cinematográfica proponía un fondo con recursos provenientes, en su mayoría de las ganancias de la taquilla en las salas cinematográficas nacionales, propuesta que fue rechazada por los empresarios de la exhibición. La respuesta del Ejecutivo Federal fue la creación de un fondo con presupuesto asignado, el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE).

En lo que toca a la prohibición al doblaje, ésta ya estaba contemplada en la Ley Federal de 1992m en su 8° artículo cómo ya se había citado. Para 1997, las propuestas y su avance en la reforma, sufrieron un tropiezo cuando el

<http://www.cineforever.com/2009/08/22/la-ley-federal-de-cinematografia-un-recuento-a-diez-anos-de-su-publicacion/> [Consultado el 20 de abril de 2014]

¹⁶⁹Lay Arellano Israel Tonatiuh, *La Ley Federal de Cinematografía*, un recuento a diez años de su publicación, [en línea] 22 de agosto de 2009, Disponible en : <http://www.cineforever.com/2009/08/22/la-ley-federal-de-cinematografia-un-recuento-a-diez-anos-de-su-publicacion/> [Consultado el 20 de abril de 2014]

representante del grupo de los legisladores de la LVI Legislatura Federal, en su mayoría priístas, señaló que no avalarían su proyecto de iniciativa ciudadana para ser presentada en la Cámara. La justificación ante los dirigentes de la comunidad social cinematográfica es que no existe a nivel federal el derecho de los ciudadanos a presentar iniciativas, de las llamadas iniciativas populares.

También en 1997 sucederían las elecciones federales intermedias, el PRI pierde la mayoría simple y el Partido de la Revolución Democrática (PRD) y el Partido Acción Nacional (PAN) alcanzan 125 y 121 legisladores respectivamente. María Rojo, actriz y diputada del PRD de la recién comenzada LVII Legislatura Federal, se convertiría en la Presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.

Con esto la comunidad social cinematográfica pudo presentar su iniciativa de reforma, para convertirse en la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica (ILIC). En el mes de abril de 1998 la ILIC se presentaría ante la Comisión de Cultura y a la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía. Después se conformó una Comisión Dictaminadora con siete integrantes tanto de la comisión de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) como de la de Cultura.

Para el 11 de diciembre de 1998 el dictamen fue presentado y dos días después, el 13 de diciembre, se aprobó por unanimidad de los 478 diputados presentes en la sesión.¹⁷⁰ El dictamen insistía en el papel regulador del Estado sobre esta industria. Sobre el doblaje, la propuesta mantenía el artículo de la ley vigente.

El Senado de la República apoyó el contenido de la minuta, para luego ser publicada en el Diario Oficial de la Federación el 5 de enero de 1999 como reformas a la Ley Federal de Cinematografía.

¹⁷⁰Lay Arellano Israel Tonatiuh, La Ley Federal de Cinematografía, un recuento a diez años de su publicación, [en línea] 22 de agosto de 2009, Disponible en : <http://www.cineforever.com/2009/08/22/la-ley-federal-de-cinematografia-un-recuento-a-diez-anos-de-su-publicacion/> [Consultado el 20 de abril de 2014]

Sobre las polémicas más recientes del doblaje, en marzo del año 2000, la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) declara inconstitucional el artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía. Esto se deriva de una solicitud de la United International Pictures, S. de R.L. en marzo de 1997 a la Dirección General de Radio Televisión y Cine para la exhibición pública y comercial de la película *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) en su versión doblada al español.

La Dirección General de RTC a UIP negó la solicitud debido al contenido del Artículo 8° de la Ley Federal de Cinematografía. La United International Pictures interpuso una demanda de amparo, pues según había una violación de las garantías individuales relativas a la libertad de trabajo de Artículo 5° de la Constitución y a la manifestación de ideas Artículo 6°.

La Juez Cuarto de Distrito en materia administrativa negó el amparo por no considerar que había violación de tales derechos. Después de esa negativa la United International Pictures interpuso un recurso de revisión ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

El 2 de marzo y el 6 de marzo del año 2000, la mayoría de los Ministros en Pleno, apoyó la postura de inconstitucionalidad del Artículo 8 de la LFC. Para terminar, el doblaje en el cine mexicano ha representado una estrategia de reposicionamiento o como una manera de presentar producciones audiovisuales internacionales ante públicos ajenos al idioma de la producción de origen.

También puede ser visto como un simple proceso de posproducción, pero en la actualidad como en los años de estudio el doblaje no fue factor importante para el debilitamiento de la industria fílmica mexicana.

Lo que debilitó a la industria, aparte de la desorganización y los intereses conflictivos entre los miembros del gremio nacional cinematográfico, como ya se dijo; fue que el cine depende de la asistencia o inasistencia del público en las salas de exhibición, la cual no se vincula al desconocimiento del idioma en que se exhibe una película o en la dificultad de la lectura de los subtítulos, sino en la capacidad económica de la población, lo que ha hecho del cine un espectáculo impensable para ciertas clases sociales.

Mientras no se logró solucionar esta polémica por los elevados precios, la exhibición de las producciones audiovisuales exhibidas en el idioma original, con subtítulos o con doblaje es lo que está demás al momento de elegir una película en la taquilla.

INDICE FILMOGRÁFICO

LAS MIL Y UNA NOCHES

La revisión de diversas revistas especializadas en cinematografía de la década de 1940 publicadas en nuestro país permite afirmar que esta cinta es la primera película con doblaje en español que abre el periodo de investigación que nos ocupa.

La revista *El cine gráfico*, en su edición del 26 de noviembre de 1944 presenta, por primera vez, en su sección dedicada a la crítica de películas *Guía Del Exhibidor* una película con doblaje al español.

*“PELÍCULAS DOBLADAS EN ESPAÑOL: comentaremos cada vez que se presente un estreno doblado en español.”*¹⁷¹

El filme forma parte de una serie de "exóticos" cuentos filmados por la *Universal* durante los años de guerra. Otros títulos que componen esta serie, ambos protagonizados por María Montez, Jon Hall y Sabú, son: *La mujer cobra* o *Hembra contra hembra* (*Cobra Woman*, Robert Siodmak, 1944) y *Alibabá y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba and the Forty Thieves*, Arthur Lubin, 1944). Esta es la primera película de la Universal en utilizar el proceso de Technicolor.

GUIA DEL EXHIBIDOR¹⁷²

Dirección: John Rawlins. Interpretación: María Montez, Jon Hall y Sabú. Carácter: aventura y romance. Presentada en el Cine Olimpia. Fecha miércoles 15 de noviembre de 1944, en exhibición de siete días.

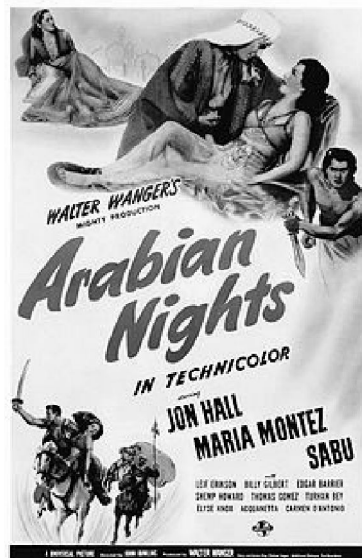
COMENTARIO: Ya exhibida al público durante cinco semanas consecutivas en la pantalla del Teatro Alameda, el público no asistió en cantidad para volverla a ver. La Universal en verdad rompió el fuego con esta nueva

¹⁷¹ Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 593, 26 de noviembre de 1944, p. 16.

¹⁷² *Idem.*

modalidad, la que en honor a la verdad se encuentra dentro de la mayor perfección. Aunque no con el arrastre necesario para haber logrado llevar un copioso número de espectadores, atribuyéndolo a ser ya muy conocida, pero veremos con un estreno de esta índole las reacciones que tienen los espectadores. En las pequeñas poblaciones tiene asegurada la taquilla.

CARTEL DE PELÍCULA



TITULO ORIGINAL	ARABIAN NIGHTS
TITULO EN ESPAÑOL	LAS MIL Y UNA NOCHES
DIRECTOR	John Rawlins
PRODUCTOR	Walter Wanger
COMPAÑÍA PRODUCTORA	Universal Pictures
	Walter Wanger Productions
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	Milton R. Krasner
GUIÓN	True Boardman
	Michael Rogan
MÚSICA	Frank Skinner
DISTRIBUCIÓN	Universal Pictures

	Film Classics
REPARTO	María Montez, Jon Hall y Sabú
AÑO DE PRODUCCIÓN	1942
FECHA DE ESTRENO EN MEXICO	15 de noviembre de 1944
SEMANAS DE EXHIBICIÓN	1 semana
CINES DE ESTRENO	Cine Olimpia

LA CANCIÓN DE BERNADETTE

La Pantalla, en su edición del 20 de junio de 1945, hace una crónica de lo que fue el doblaje de esta película, pues tiene la particularidad de ser la primer cinta en doblarse en estudios mexicanos, en los Estudios Azteca. Además, el estreno de este *film* representa una intención seria de la productora *20th Century Fox* para unirse a la estrategia hollywoodense de recuperar mercados perdidos mediante la proyección de cintas con este proceso de postproducción

ÉXITO SENSACIONAL DE “BERNADETTE”, LA MÁS GRANDE PRODUCCIÓN DE LA 20th CENTURY OX, DOBLADA AL ESPAÑOL EN MÉXICO POR LA CÍA DE DOBLAJE “FONOMEX” SUBSIDIARIA DE “PANAMERICAN FILMS”, S.A.

Los Dirigentes de la Fox Encomendaron a “FONOMEX” el Doblaje de su Mejor Película de la Producción 1944, o sea, “SONG” o “Bernadette”, que Tanto Éxito Obtuvo en su Versión Original en Todos los Países Donde se Está Explotando (sic.).

Dicha película tuvo los mayores ingresos jamás registrados en el Palacio Chino, donde esta magnífica producción estuvo exhibiéndose cuatro semanas consecutivamente y posteriormente a petición general del público, continuo otra semana más.

...al doblaje al español de la gran película de la “20th Century Fox” (sic.), titulada “Bernadette”, que fue presentada a un grupo de técnicos, autoridades y periodistas, el viernes último, en el Cine Magerit...

...cordiales felicitaciones a los componentes “FONOMEX”, señores ingenieros Adolfo de la Riva, Carlos Jiménez, y el director artístico señor Luis Cortés, sino su satisfacción por cuanto tiene de triunfo para nuestra industria cinematográfica nacional...

*...De cuanto supone como éxito para el cine mexicano este primer paso dado en el doblaje de películas, realizado en nuestro país, baste hacer constar que el comentario ha traspasado las fronteras nacionales, y que en Norteamérica ha sido discutido ampliamente dentro de las esferas cinematográficas. Y como muestra de lo que se ha escrito sobre el doblaje de películas realizado en México, he aquí lo que una publicación tan autorizada como *Motion Picture Herald* publica en su número correspondiente al día 2 de junio actual, página 34:*

Para apoyar la opinión muy discutida de que doblaje de las películas americanas destinadas a la América Latina puede hacerse mejor en México, donde puede encontrarse un número ilimitado de buenos actores y voces apropiadas, que en los Estados Unidos o en Nueva York, según alaga la FONOMEX de la ciudad de México, el último viernes se proyectó en la ciudad de Nueva York la versión doblada de la película "Bernadette" que dicha compañía hizo para la 20th Century Fox.

Estuvieron presentes durante la exhibición jefes de los departamentos extranjeros de varias compañías. La reacción general fue favorable, y el diálogo en español obtuvo en este doblaje el máximo de sincronización con el movimiento de los labios de los actores, según expresan los observadores.

Enrique R. Arias, nuevo representante en Estados Unidos nombrado por la FONOMEX, quien estuvo presente en dicha exhibición, en compañía del señor Alberto Saltiel, uno de los gerentes de la misma, manifestó que para hacer un buen doblaje debe tenerse presente el punto de vista artístico, sin sacrificar en nada el valor dramático.

Similar exposición hace el Motion Picture Daily, en su publicación de mayo 28 de 1945, página 9, dando, además, como asistentes a esta proyección, a los jefes norteamericanos de los departamentos de las Compañía RKO, Paramount, Columbia Pictures, United Artists, Universal, Monogram Pictures y sir Alexander Korda, el máximo productor inglés que se encuentra actualmente en los Estados Unidos, los cuales manifestaron los más cálidos elogios sobre el doblaje hecho en México.¹⁷³

Su estreno en salas mexicanas sería el 22 de diciembre de 1944 en el Palacio Chino; dos días después, la revista *El cine gráfico* en su sección *Se estrenó en México*:

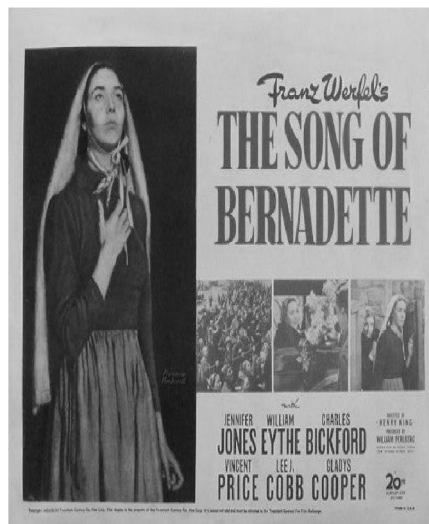
LA CANCIÓN DE BERNADETTE (El milagro de Lourdes) (Hablada en español) Producción y Distribución de 20th Century Fox. Dirección de Henry King, Interpretación de Jennifer Jones, William Eythe, Mary Anderson,

¹⁷³ Redacción, "Lista la versión en español de Bernadette", *La Pantalla*, México, Vol. 5, No. 13, Año V. 20 de junio de 1945, p. 30.

Charles Blickford, Lee J. Cobb, Vincent Price, Gladys Cooper y otros. Cine de estreno Palacio Chino. 22 de diciembre de 1944.

El mayor milagro de este film, hollywoodense realizado sobre el milagro de Lourdes, es sin duda el propio film...obras como Bernadette deleitan el espíritu y otorgan a la mecánica del cine categoría de Arte...a tal punto considero admirable la realización de BERNADETTE que, con muchas películas como ésta, podrían evitarse la compañías norteamericanas el esfuerzo que hacen con el doblaje al español, para competir con las cintas de nuestro idioma...¹⁷⁴

CARTEL DE PELÍCULA



¹⁷⁴ Redacción, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, No. 593, 24 de diciembre de 1944, p. 22.

TITULO ORIGINAL	THE SONG OF BERNADETTE
TITULO EN ESPAÑOL	LA CANCIÓN DE BERNADETTE
DIRECTOR	Henry King
PRODUCTOR	William Perlberg
COMPAÑÍA PRODUCTORA	Twentieth Century-Fox Film Corporation
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	Arthur C. Miller
GUIÓN	George Seaton Franz Werfel
MÚSICA	Alfred Newman
REPARTO	Jennifer Jones, William Eythe, Mary Anderson, Charles Blickford, Lee J. Cobb, Vincent Price, Gladys Cooper y otros.
DISTRIBUCIÓN	Twentieth Century-Fox Film Corporation
AÑO DE PRODUCCIÓN	1943
FECHA DE ESTRENO EN MEXICO	22 de diciembre de 1944
SEMANAS DE EXHIBICIÓN	4 semanas
CINES DE ESTRENO	Palacio Chino, Cine Rex

LUZ QUE AGONIZA

Película basada en la obra de Patrick Hamilton, titulada *La Calle del Ángel*, la crítica que desató por el uso de doblaje traía comentarios que iban desde el hecho de que en Europa se estaba haciendo desde la década de los treinta.¹⁷⁵ La crítica también señalaba la estructura de los diálogos pues tenían que adaptarse forzosamente al movimiento de los labios de los artistas en su pronunciación inglesa.

Pese a esa postura, algunos críticos reconocían que el trabajo era bastante perfecto, teniendo en cuenta un sinnúmero de dificultades técnicas que se sobrellevaban en esta clase de trabajo.

El teatro Metropolitan fue el escenario que abrió sus puertas para el estreno, el 2 de diciembre de 1944. Ramón Pérez Díaz, colaborador de la revista *El cine gráfico* público un comentario sobre el éxito que *Luz que agoniza* generó *al enjuiciar el triunfo del film de la Metro. Primero, la calidad de la cinta. Segundo el nombre de Charles Boyer. Tercero la novedad.*¹⁷⁶

Novedad de la que Blanca Estela Pavón, Guillermo Portillo Acosta y Víctor Alcocer formarían parte al prestar sus voces a los protagonistas Ingrid Bergmann, Charles Boyer y Joseph Cotten, respectivamente.

Pérez Díaz resalta un comentario sobre el doblaje de la cinta: *el doblaje, cargó con errores lamentables. Errores en los diálogos, en el sincronismo y sobre todo, en las voces prestadas. El resultado tenía que ser ese: un fracaso rotundo, y vuelva felizmente lo que nunca debió menospreciarse: la exhibición de películas en su*

¹⁷⁵ Redacción, "Desfile de carteleras", *El Cine Mexicano*, México, Año V, No. 3, 5 de enero de 1945, p. 24.

¹⁷⁶ Ramón Pérez Díaz, "Desde mi ventana" *El Cine Gráfico*, México, Año XIII, No. 615, 25 de abril de 1945, p. 18.

idioma original. El cine gráfico publica una reseña sobre su estreno en su edición del 7 de enero de 1945:

GUIA DEL EXHIBIDOR

LUZ QUE AGONIZA

Marca MGM, doblada al español por artistas mexicanos. Dirección: George Cukor, Interpretación: Charles Boyer, Ingrid Bergman y Joseph Cotten. Drama. Fecha: 26 de diciembre de 1944. En cartelera 3 semanas.

Comentario: desde luego debería la productora anunciar los nombres de las personas que hablan en español por los grandes artistas que interpretan esta película que encierra un fuerte argumento y se salva por la enorme popularidad de Charles Boyer y de la gran actriz temperamental Ingrid Bergmann...¹⁷⁷

CARTEL DE PELÍCULA



TITULO ORIGINAL

GASLIGHT

¹⁷⁷ Redacción," Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, Año XIII, No. 599, 7 de enero de 1945, p. 18.

TITULO EN ESPAÑOL	LUZ QUE AGONIZA
DIRECTOR	George Cukor
PRODUCTOR	Arthur Hornblow Jr.
COMPAÑÍA PRODUCTORA	MGM-International
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	Joseph Ruttenberg
GUIÓN	Patrick Hamilton John Van Druten Walter Reisch John L. Balderston
MÚSICA	Bronislau Kaper
REPARTO	Charles Boyer, Ingrid Bergman y Joseph Cotten
DISTRIBUCIÓN	MGM-International Dist.
AÑO DE PRODUCCIÓN	1944
FECHA DE ESTRENO EN MEXICO	26 de diciembre de 1944
SEMANAS DE EXHIBICIÓN	3 semanas
CINES DE ESTRENO	Teatro Metropolitan

**RELACIÓN DE PÉLICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL
EXHIBIDAS ENTRE 1994-1947**

(Datos tomados del libro *Cartelera cinematográfica 1940-1949* y
publicaciones periodísticas de los años de estudio)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO EN MÉXICO	CINE DE EXHIBICIÓN
<i>ARABIAN NIGHTS</i>	<i>LAS MIL Y UNA NOCHES</i>	John Rawlins	15 de noviembre de 1944	Cine Olimpia.
<i>THE SONG OF BERNADETTE</i>	<i>LA CANCIÓN DE BERNADETTE</i>	Henry King	22 de diciembre de 1944	Palacio Chino, Cine Rex
<i>GASLIGHT</i>	<i>LUZ QUE AGONIZA</i>	George Cukor	26 de diciembre de 1944	Teatro Metropolitán
<i>DRAGON SEED</i>	<i>LA ESTIRPE DEL DRAGÓN</i>	Jack Conway	2 de febrero de 1945	Cine Chapultepec
<i>THE WHITE CLIFFS OF DOVER</i>	<i>EVOCACIÓN</i>	Clarence Brown	23 de febrero de 1945	Teatro Metropolitán
<i>THE INVISIBLE MAN'S REVENGE</i> ¹⁷⁸	<i>LA TRAGEDIA DEL HOMBRE INVISIBLE</i>	Joe May	28 de febrero de 1945	Teatro Metropolitán
<i>THE SEVEN CROSS</i>	<i>LA SÉPTIMA CRUZ</i>	Fred Zinnemann	9 de marzo de 1945	Cine Metropolitán

¹⁷⁸ En el libro de Amador María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco titulado *Cartelera Cinematográfica (1940-1949)* aparece como una cinta que fue exhibida durante dos semanas. Cabe hacer notar que la relación de películas va en orden cronológico, conforme a su fecha de estreno en cines nacionales.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO EN MÉXICO	CINE DE EXHIBICIÓN
<i>THE PICTURE OF DORIAN GRAY</i>	<i>EL RETRATO DE DORIAN GRAY</i>	Albert Lewin	21 de marzo de 1946	Cine Magerit
<i>BARBARY COAST GENT</i>	<i>LA CIUDAD DE ORO</i>	Roy Del Ruth	23 de marzo de 1945	Teatro Metropolitan
<i>TO HAVE AND HAVEN NOT</i>	<i>TENER Y NO TENER</i>	Howard Hawks	30 de marzo de 1945	Cine Chapultepec
<i>THE CANTERVILLE GHOST</i>	<i>EL FANTASMA DE CANTERVILLE</i>	Jules Dassin, Norman Z. MacLeod <i>Reginald LeBorg,</i> <i>Julien Duvivier</i>	31 de marzo de 1945	Teatro Metropolitan
<i>DESTINY</i>	<i>OJOS DEL ALMA</i>	<i>LeBorg,</i> <i>Julien Duvivier</i>	18 de abril de 1945	Cine Olimpia
<i>THIN MAN GOES HOME</i>	<i>EL REGRESO DE AQUEL HOMBRE</i>	Richard Thorpe	21 de abril de 1945	Teatro Metropolitan
<i>EXPERIMENT PERILOUS</i>	<i>NOCHE EN EL ALMA</i>	Jacques Tourneur	4 de mayo de 1945	Cine Palacio Chino
<i>AND NOW TOMORROW</i>	<i>EL MAÑANA ES NUESTRO</i>	Irving Pichel	18 de mayo de 1945	Cine Rex, Palacio Chino
<i>THE HIDDEN EYE</i>	<i>PERFUME DE ORIENTE</i>	Richard Whorf	30 de mayo de 1945	Cine Novelty

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO EN MÉXICO	CINE DE EXHIBICIÓN
<i>HOTEL BERLIN</i>	<i>HOTEL BERLÍN</i>	Peter Godfrey	6 de julio de 1945	Cine Magerit
<i>MRS. PARKINGTON</i>	<i>UNA GRAN DAMA</i>	Tay Garnett	27 de julio de 1945	Cine Metropolitan
<i>TARZAN AND THE AMAZONS</i>	<i>TARZÁN Y LAS AMAZONAS</i>	Kurt Neumann	13 de septiembre de 1945	Cine Bucareli
<i>ABBOTT AND COSTELLO IN HOLLYWOOD</i>	<i>ABBOTT Y COSTELLO EN HOLLYWOOD</i>	Sylvan Simon	10 de octubre de 1945	Cine Lido
<i>KEEP YOUR POWDER DRY</i>	<i>ÉRAMOS TRES MUJERES</i>	Edward Buzzell	12 de octubre de 1945	Cine Insurgentes
<i>BATHING BEAUTY</i>	<i>ESCUELA DE SIRENAS</i>	George Sidney	19 de octubre 1945	Teatro Metropolitan
<i>MAISIE GOES TO RENO</i>	<i>CUANDO ELLAS QUIEREN</i>	Harry Beumont	14 de diciembre de 1945	Cine Principal
<i>NOTHING BUT TROUBLE</i>	<i>LOS COCINEROS DEL REY</i>	Sam Taylor	8 de enero de 1946	Cine Teresa
<i>THE CLOCK</i>	<i>CAMPANAS DEL DESTINO</i>	Vincent Minnelli	17 de enero de 1946	Cine Teresa
<i>THE VALLEY OF DECISION</i>	<i>EL VALLE DE LA ABNEGACIÓN</i>	Tay Garnett	17 de mayo de 1946	Cine Magerit

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO EN MÉXICO	CINE DE EXHIBICIÓN
<i>MUSIC FOR MILLIONS</i>	<i>MÚSICA DEL CORAZÓN</i>	Henry Foster	27 de junio de 1946	Cine Lido
<i>KISMET</i>	<i>KISMET</i>	William Dieterle	12 de julio de 1946	Cine Magerit
<i>OUR VINES HAVE TENDER GRAPES</i>	<i>EL ROSAL DE LA VIDA/ EL SOL SALE CADA MAÑANA</i>	Roy Rowland	9 de agosto de 1946	Cine Magerit
<i>THIS MAN'S NAVY</i>	<i>ROMPENUBES</i>	William A. Wellman	10 de agosto 1946	Cine Lido
<i>VACATIÓN FROM MARRIAGE/ PERFECT STRANGER</i>	<i>LA MUJER LEJANA</i>	Alexander Korda	22 de agosto de 1946	Cine Magerit
<i>ADVENTURE</i>	<i>AVENTURA</i>	Victor Fleming	19 de septiembre de 1946	Cines Magerit y Lido
<i>MEET ME IN ST. LOUIS</i>	<i>LA RUEDA DE LA FORTUNA</i>	Vincent Minelli	18 de octubre de 1946	Cine Magerit
<i>WITHOUT LOVE</i>	<i>SIN TU AMOR</i>	Harold S. Bucquet	24 de octubre de 1946	Cine Magerit
<i>SON OF LASSIE</i>	<i>EL HIJO DE LASSIE</i>	Sylvan Simon	1 noviembre de 1946	Cine Magerit

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO EN MÉXICO	CINE DE EXHIBICIÓN
<i>THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE.</i>	<i>EL CARTERO SIEMPRE LLAMA DOS VECES.</i>	Tay Garnett	28 de noviembre de 1946	Cine Magerit, Cine Lido
<i>THE GREEN YEARS</i>	<i>LOS VERDES AÑOS</i>	Victor Saville	25 de diciembre de 1946	Cine Magerit, Cine Lido
<i>BAD BASCOMB</i>	<i>LA LEY DEL VALOR</i>	Sylvan Simon	30 de enero de 1947	Cine Lido
<i>NINOCHTKA</i>	<i>NINOCHTKA</i>	Ernst Lubitsch	28 de febrero de 1947	Cine Lido, Cine Magerit
<i>COMRADE X</i>	<i>CAMARADA X</i>	King Vidor	3 de abril de 1947	Cine Magerit
<i>NO LEAVE, NO LOVE</i>	<i>SARGENTO AL AGUA</i>	Charles Martin	4 de abril 1947	Cine Magerit, Cine Lido
<i>TWO SMART PEOPLE</i>	<i>ESPOSA PARA DOS</i>	Jules Dassin	30 de abril de 1947	Cine Magerit, Cine Lido.
<i>TWICE BLESSED</i>	<i>DOBLE ILUSIÓN</i>	Harry Beaumont	10 de mayo de 1947	Cine Lido
<i>THE SECRET HEART</i>	<i>CORAZÓN SECRETO</i>	Robert Z. Leonard	19 de julio de 1947	Cine Magerit, Cine Lido
<i>LOVE LAUGHS AT ANDY HARDY</i>	<i>CUPIDO CONTRA ANDY HARDY</i>	Willis Goldbeck	15 de agosto de 1947	Cine Magerit

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO EN MÉXICO	CINE DE EXHIBICIÓN
<i>LES DU ANGES DU PECHE</i>	<i>LOS ÁNGELES DEL PECADO</i>	Robert Bresson	29 de agosto de 1947	Cines Magerit, Cine Lido
<i>SONG OF THE SOUTH</i>	<i>CANCIÓN DEL SUR</i>	Harver Foster, Wilfred Jackson	5 de noviembre de 1947	Teatro Alameda
<i>WHAT'S NEXT, CORPORAL HARGROVE?</i>	<i>A PARÍS, SEÑOR RECLUTA</i>	Richard Thorpe	27 de noviembre de 1947	Cine Balmori

HEMEROGRAFÍA RELACIÓN DE PÉLICULAS NORTEAMERICANAS DOBLADAS AL ESPAÑOL EXHIBIDAS ENTRE 1994-1947

(Por fecha de publicación)

Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 26 de noviembre de 1944.

Redacción, "Lista la versión en español de Bernadette", *La Pantalla*, México, p. 30, 20 de junio de 1945.

Redacción, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, p. 22, 24 de diciembre de 1944.

Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 18, 7 de enero de 1945.

Pérez Díaz Ramón, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, p. 11, 11 de febrero de 1945.

Salazar Antonio, "La estirpe del dragón", *El Cine Gráfico*, México, p. 9, 20 de febrero de 1945.

Pérez Díaz Ramón, "Desde mi ventana", *El Cine Gráfico*, México, p. 18, 25 de abril de 1945.

Redacción, "Nuestras películas serán dobladas en 4 idiomas", *El Cine Mexicano*, México, vol. 1, núm. 21. pp. 28 y 29. 10 de marzo de 1945.

Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 14, 31 de marzo de 1944.

Calvet Mario, "Revista de estrenos", *El Cine Mexicano*, México, año 2, vol. 1, número 25, pp. 26-27, 7 de abril de 1945.

Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 8 de abril de 1945.

Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 15 de abril de 1945.

Redacción, "Revista de estrenos", *El Cine Mexicano*, México, año 2, vol. 1, p. 26, 28 de abril de 1945.

Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 29 de abril de 1945.

Calvet Mario, "Revista de estrenos", *El Cine Mexicano*, México, año 2, vol. 1, número 30, p. 28, 12 de mayo de 1945.

- Calvet Mario, "Revista de estrenos", *El Cine Mexicano*, México, año 2, volumen 1, número 32, pp. 27-28, 26 de mayo de 1945.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 27 de mayo de 1945.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 5 de agosto de 1945.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 16, 28 de octubre de 1945.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 29, 20 de enero de 1946.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 14, 7 de julio de 1946.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 12, 11 de agosto de 1946
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 10, 1 de septiembre de 1946.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 10, 3 de noviembre de 1946.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, pp. 8 y 10. 8 de diciembre de 1946.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 8, 5 de enero de 1947.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 10, 9 de febrero de 1947.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 10, 4 de mayo de 1947.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 8, 11 de mayo de 1947.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 8, 18 de mayo de 1947.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 8, 7 de septiembre de 1947.
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, p. 8, 16 de noviembre de 1947.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, Alejandro, *El Doblaje*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1997, 167 pp.
- AMADOR, María Luisa, Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1982, 596 pp.
- BAENA PAZ, Guillermina, *Instrumentos de investigación. Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982, 134 pp.
- BAPTISTA LUCIO, Pilar, Carlos Fernández, Roberto Hernández Sampieri, *Metodología de la investigación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 1998, 501 pp.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, *Cine durante la guerra fría*. México, Editorial Trillas. 1997, 143 pp.
- CARDERO Ana María, "Doblaje." *Diccionario de Términos Cinematográficos usados en México*, México, UNAM, ENEP-Acatlán, 1990, 139 pp.
- CARPIZO Jorge, *El presidencialismo mexicano*, México, Siglo XXI, 2002, 279 pp.
- CHANONA, Alejandro; Zabludovsky, Gina. *Sexenio de Miguel Alemán (gobierno, obreros y empresarios)* México; UNAM, FCPYS (Cuadernos de sociología), 1985, 110 pp.
- CONTRERAS TORRES, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Hispano Continental Films, 1960, 449 pp.
- CONTRERAS Y ESPINOSA, Fernando, *La producción sector primario de la industria cinematográfica*, México, UNAM, 1973, 265 pp.
- DURÁN, Ignacio; Iván Trujillo y Mónica Vereá (coordinadores), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, México, UNAM / Imcine / Cisan, 1996. 56 pp.
- FLORES MARTÍNEZ, Wilfredo, *El discurso de la resignación, El cine de Ismael Rodríguez en la época de oro*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Historia. Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, 139 pp.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, 1897-1997*, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, 466 pp.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, U. de Guadalajara/Conaculta/Imcine, 1994, 356 pp.

- GONZÁLEZ REYNA, Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, 1ª reimpresión de la 3ª ed. México, Trillas. 1986, 184 pp.
- MENDÍVIL ITURRIOS, Cecilia Armida, *El doblaje de voz para la televisión en México*, México, Tesis UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1995.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *El idioma español en el cine parlante*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta/INAH, 1994, 672 pp.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta/INAH, 1994, 672 pp.
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004, 509 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.
- REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano*. México: Trillas. 1987. 114 pp.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen; Márquez Acevedo Sergio. *Catálogo de pseudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM, Inst. de Inv. Bibliográficas, 1985. 290 p. (Instrumenta Bibliographica ; 6).
- SADOUL Georges, *El cine: su historia y su técnica*, México, Fondo de cultura económica, 1980. 279 pp.
- SETH Fein, *La diplomacia del Celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano*, *Historia y Grafía*, núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 139 pp.

INTERNET

- Almazán, Jorge, "Tras el poder de la ANDA y sus líderes" *Esto* [en línea] (29 de marzo de 2010. Disponible en <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n1574763.htm> [Consultado el 18 de enero de 2011]
- Álvarez Macías, Nuria, *Teoría e historia del doblaje* [en línea] (7 de noviembre de 2008) Disponible en <http://www.cineyletras.es/index.php/Clasicos-del-cine/Teoria-e-historia-del-doblaje/Page-9.html> [Consultado el 2 de mayo de 2011]
- Asociación Nacional de Actores [en línea] 28 de febrero de 2010, Disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Asociaci%C3%B3n_Nacional_de_Actores [Consultado el 2 de marzo 2011]
- B. Heinink, Juan y G. Dickson, Robert (s/f) *Melodía prohibida* [en línea] Disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=2973> [Consultado el 2 de mayo de 2011]
- Heinink, Juan B.; Dickson, Robert G., *Jardiel Poncela en Hollywood, La Melodía Prohibida*, [en línea] Disponible en: [http://sadee.sytes.net/bibliopdf/Libros_por_Autores/Heinink, J B y Dickson, R G/Jardiel Poncela en Hollywood, La melodía prohibida.PDF](http://sadee.sytes.net/bibliopdf/Libros_por_Autores/Heinink,_J_B_y_Dickson,_R_G/Jardiel_Poncela_en_Hollywood,_La_melodía_prohibida.PDF), [consultado el 19 de agosto 2011].
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, *Ley federal de cinematografía* [en línea] 28 de abril de 2010 Disponible en: www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103.pdf [Consultado el 2 mayo de 2011]
- Lay Arellano Israel Tonatiuh, *La Ley Federal de Cinematografía, un recuento a diez años de su publicación*, [en línea] 22 de agosto de 2009, Disponible en <http://www.cineforever.com/2009/08/22/la-ley-federal-de-cinematografia-un-recuento-a-diez-anos-de-su-publicacion/> [Consultado el 20 de abril de 2014]
- Cordero León, Alejandra, *Ley Federal de Cinematografía, Breve Revisión*. [en línea] 2009 Disponible en: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/010808212545-Title.html> [Consultado el 25 marzo de 2011].
- Guzmán, Urreno, *Teoría e historia del doblaje* [en línea] Disponible en <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Teoria-e-historia-del-doblaje/Page-9.html> (Consultado el 24 de septiembre de 2012).
- Juárez Romero, Marcelino, *Apuntes I, Lázaro Cárdenas: 1941-1956* [en línea] 20 de julio de 2009. Disponible en <http://hicu.dosmildiez.net/seminario/?p=119> [Consultado 19 de febrero de 2011].
- Lara Chávez, Hugo, *Los años de esplendor* [en línea] 2010, Disponible en http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=72 [Consultado el 14 de marzo de 2011].

- Luz que agoniza* [en línea] Disponible en:
http://doblaje.wikia.com/wiki/Luz_que_agoniza. [Consultado el 23 de junio 2011].
- Major film studio* [en línea] Disponible en:
http://en.wikipedia.org/wiki/Major_film_studio [Consultado el 25 de septiembre de 2012].
- Martín, Fernando Gabriel, *Los caminos de Buñuel: 16 meses en la Warner Bros* [en línea] Disponible en
<http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/cine/00363829899947295207857/p0000001.htm>. [Consultado el 14 de julio de 2011].
- Miguel González, Marta de, *El doblaje de películas norteamericanas en la posguerra española: incidencia en la creación de una cinematografía nacional*. Universidad del país Vasco. [en línea] 1999 Disponible en:
<http://www.ehu.es/trace/MiguelGonzalez.pdf> [Consultado el 14 de abril de 2011].
- Nájar Salvador, *El doblaje de Voz* [en línea] 3 de marzo de 2008, Disponible en
<http://www.salvadornajar.com/books/EL%20DOBLAJE%20DE%20VOZ.pdf>. [Consultado el 23 de octubre de 2010].
- Navarro, Miguel, *Carlos David Ortigosa*, [en línea], 24 de octubre de 2003, Disponible en: <http://www.doblajedisney.com/documentos.php?entrevistas>, [Consultado el: 30 de mayo de 2011].
- Navarro, Miguel. *Entrevista a Amparo Garrido*, [en línea], Distrito Federal, México, 31 de octubre 2003. Disponible en:
<http://www.doblajedisney.com/documentos.php?entrevistas>. [Consultado el 1 de junio de 2011].
- Redacción, “Los conflictos en el sindicalismo histriónico” *Ágora* [en línea] 29 de abril de 2010. Disponible en <http://www.colmex.mx/agora/blog/?p=674> [Recuperado el 18 de enero de 2011].
- Solís Wickler, Ernesto [en línea] 5 de septiembre de 2005, Disponible en
<http://paginas.tol.itesm.mx/campus/L00280370/negrete.html> [Consultado el 2 de marzo de 2011].

HEMEROGRAFÍA (Por fecha de publicación)

- Editoriales, "Alerta para los artistas mexicanos", *El Cine Gráfico*, México, 11 de junio de 1944, p. 3.
- Redacción, "Las empresas de cines de estreno el decreto de exhibición de cintas nacionales", *El Cine Gráfico*, México, 18 de enero de 1944, p. 60.
- Redacción, "Se impondrán las películas mexicanas", *El Cine Gráfico*, México, 3 de diciembre de 1944, p. 2.
- Clagiosstro, "De lunes a domingo", *El Cine Gráfico*, México, 31 de diciembre de 1944, p. 6.
- Juan León, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, 4 de junio de 1944, p. 2.
- Juan León, "El Cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, 8 de octubre de 1944, p. 4.
- Juan León, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, 12 de noviembre de 1944, p.2.
- Pérez Díaz, Ramón, "Desde mi ventana, La competencia del doblaje", *El Cine Gráfico*, México, 26 de noviembre de 1944, p. 2.
- Pérez Díaz, Ramón, "Se estrenó en México," *El Cine Gráfico*, México, 31 de diciembre de 1944, p 13.
- Redacción, "Las empresas de cines de estreno deberán recordar el decreto de exhibición de cintas nacionales", *El Cine Gráfico*, México, Año XII, no. 548, 18 de enero de 1944, p.60.
- Redacción, "Primer Plano", *El Cine Gráfico*, Segunda Sección, año XII, no. 550, 30 de enero de 1944, p. 2
- Redacción, "La RKO tiene participación en los estudios que se construyen en Churubusco", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 553, 27 de febrero de 1944, p. 9.
- Redacción, "De momento", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 556, 19 de marzo de 1944, pp. 2, 14.
- Redacción, "De todas partes, Azcarate presenta cintas mexicanas", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 563., 7 de mayo de 1944, p. 7
- León, Juan, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 567, 4 de junio de 1944, p. 6.

- Wilgardu, "Editoriales, Alerta para los artistas mexicanos", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 568, 11 de junio de 1944, p 2.
- Redacción, "Chismorreos por el doblaje", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 568, 11 de junio de 1944, p. 4.
- Redacción, "Primer plano", *El Cine Gráfico*, Segunda Sección, México, 18 de junio de 1944, p. 2.
- Redacción, "De momento", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 570, 25 de junio de 1944, p. 2.
- Salazar, Manuel, "Nosotros Pensamos Así", *La Pantalla*, México, vol. 4, no. 12, año IV, 1 de julio de 1944, p. 3
- Gil de las Calzas Verdes. "Caritas y carotas", *La Pantalla*, México, vol. 4, no. 12, año IV, 1 julio de 1944, p.13.
- Redacción, "Caritas y carotas", *La Pantalla*, México, vol. 4, no. 14, año IV, 1 de agosto de 1944, p. 13.
- Redacción, "Cine noticias", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 572, 9 de julio de 1944, p. 6.
- Redacción, "Editoriales, Arte y responsabilidad" *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 573, 16 de julio de 1944, p. 2.
- Redacción, "Más de cuarenta películas dobladas al español", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 577, 13 de agosto de 1944, p. 20.
- Redacción, "Visión del futuro", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 579, 27 de agosto de 1944, p.2.
- Redacción, "La Metro presentará en lo sucesivo únicamente películas dobladas en español", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 590 17 de septiembre de 1944, p. 9.
- León Juan, "El Cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 586, 8 de octubre de 1944, p. 4.
- León, Juan, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no.591, 12 de noviembre de 1944, p.15.
- Redacción, "Se doblará al inglés Rosa de las Nieves", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 592, 19 de noviembre de 1944, p. 8.
- León Juan, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no.592, 19 de noviembre de 1944, p. 15.

- Redacción, "Desde Nueva York", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no.592, 19 de noviembre de 1944, p. 20.
- Redacción, "Del momento", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 596, 20 de noviembre de 1944, p.2
- Redacción, "Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 593, 26 de noviembre de 1944, p. 16.
- Pérez Díaz Ramón, "Desde mi ventana, La competencia del doblaje", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 593, 26 de noviembre de 1944, p. 22.
- Redacción, "De momento", *El Cine Grafico*, México, 26 de noviembre de 1944, p. 15.
- Salazar, Antonio, "Nosotros pensamos así", *Cinema Reporter*, México, año XII, no. 594, 2 de diciembre de 1944, p. 3.
- Redacción, "Se impondrán las películas mexicanas", *El Cine Gráfico*. México, año XII, no. 590, 3 de diciembre de 1944, p. 2.
- Albar, Manuel, "Las películas dobladas en lengua castellana", *El Cine Mexicano*, México, 23 de diciembre de 1944, p. 9.
- Redacción, "Competencia leal y desleal", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 597, 24 de diciembre de 1944, p. 2.
- Redacción, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 597, 24 de diciembre de 1944, p. 22.
- Pérez Díaz, Ramón, "Se estrenó en México", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 598, 31 de diciembre de 1944, p. 13.
- Clagjostro*, "De lunes a domingo", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 598, 31 de diciembre de 1944, p. 6.
- Redacción, "Guía del exhibidor" *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 599, 7 de enero de 1945, p. 18.
- Pérez Díaz, Ramón. "Liopert Lopert el hombre del doblaje", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 599, 7 de enero de 1945, p. 9.
- Redacción, "Caritas y carotas", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 601, 20 de enero de 1945, p. 13.
- Redacción, "El cine sigue su marcha, Idioma prestado", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 603, 4 de febrero de 1945, p.4.
- Juan León, "El cine sigue su marcha, Doblaje defectuoso", *El Cine Gráfico*, año XIII, no. 605, 11 febrero de 1945, p. 18.

- Redacción, "Caritas y carotas", *La Pantalla*, México, vol. 5, no. 7, año V, 4 de marzo de 1945, p. 14.
- Redacción, "Nuestras películas serán dobladas en 4 idiomas", *El Cine Mexicano*, México, vol. 1. Núm. 21, 10 marzo de 1945, p. 28-29.
- Redacción, "México distribuirá en Estados Unidos cintas mexicanas", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 608, 11 de marzo de 1945, p.14.
- Redacción, "No exhibirán películas mexicanas en el Palacio", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 608, 11 de marzo de 1945, p. 14.
- Noris Carbajal, Beatrix, "Platicando con...", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 610, 18 de marzo de 1945, pp. 3.
- Redacción, "Comentarios intencionados, El doblaje no ha gustado en varios países sudamericanos", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 610, 18 de marzo de 1945. p.4 y 18.
- Redacción, "Informaciones cinematográficas, Arturo de Córdova sí filmará en Nueva York". *El Cine Gráfico*, México, año XII, 25 de marzo de 1945, p.6
- Redacción, "Disolvencias", *Cine Continental*, México, no.4, año 1, tomo 1, abril de 1945, p. 7.
- Domínguez, Demofilo R., "Una actitud que debe ser imitada", *Cinepress*, Buenos Aires. Citado por Redacción, *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 615, 29 de abril de 1945, p. 2.
- Redacción, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 615, 29 de abril de 1945, p. 4.
- Pérez Díaz Ramón, "Desde mi ventana", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 615, 29 de abril de 1945, p. 18.
- Redacción, "El cine sigue su marcha, Contratando artistas nacionales", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 617, 13 de mayo de 1945, p. 19.
- Rubio, Olayo. "Columna", *Cinema Reporter*, México, año IX, no. 359, 2 de junio de 1945, p. 31.
- Redacción, "Importante suma para estudios cinematográficos", *Cinema Reporter*, México, año IX, no. 359, 2 de junio de 1945, p. 31.
- Salazar, Antonio. "¡Cuidado Hollywood!", *La Pantalla*, México, vol. 5, no. 12, año V, 5 de junio de 1945, p. 5.
- Cantú Robert, Roberto, "Fracaso de las películas Dobladas no estamos equivocados", *Cinema Reporter*, México, año IX, no. 360, 9 de junio de 1945, p. 28.

- Redacción, "Fracaso por el doblaje en el centro", *El Heraldó Cinematografista*, Buenos Aires, 1945 Citado por Roberto Cantú, "Punto de Vista", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 618, 13 de junio de 1945, pp. 27-28.
- Redacción, "Primer doblaje hecho en México", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 623, 17 de junio de 1945, p. 2.
- Redacción, "Lista la versión en español de Bernadette", *La Pantalla*, México, vol. 5, no. 13, año V. 20 de junio de 1945, p. 30.
- Redacción, "Éxito sensacional de Bernadette, la más grande producción de la 20th Century Fox, doblada al español, por la cia. Fonomex, subsidiaria de Panamerican Films. S.A". *La Pantalla*, México, vol. 5, no. 13, año V, 20 de junio de 1945, p. 34.
- Redacción, "Punto de vista", *El Cine Gráfico*, México, año XII, no. 623, 23 de junio de 1945, p. 19.
- Cantú Robert, Roberto, "Punto de vista", *Cinema Reporter*, México, año IX, no. 363, 30 de junio de 1945, p. 4
- Redacción, "Entrevista", *Cinema Reporter*, México, año IX, no. 363, 30 de junio de 1945, pp.10-11.
- Cantú R. Roberto, "Punto de vista", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 624, 30 de junio de 1945, p. 27.
- Redacción, "Por los alrededores de la cámara", *El Cine Mexicano*, México, año 2. vol. 1. Núm. 40, 21 de julio de 1945, p. 22.
- Redacción, "El regreso de Virginia Zurí", *Cinema Reporter*, México, año IX, no. 367, 28 de julio de 1945, p. 14.
- Redacción, "Por los alrededores de la cámara", *El Cine Mexicano*, México, año 2. vol. 1. Núm. 40, 28 de julio de 1945, p. 22,
- Rosado, Enrique, "Como se hicieron las películas dobladas en Estados Unidos", *El Cine Mexicano*, año 2. vol. 1, no. 41, 28 de julio de 1945, p. 29-30.
- Luis," Cámara", *Cine continental*, México, no.5, año 1, agosto de 1945. pp. 10-12.
- Redacción, "El cine en el mundo", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 631, 12 de agosto de 1945, p. 9 y 12.
- León, Juan, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 631, 12 de agosto de 1945, p. 14.
- Redacción, "El cine en el mundo", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 631, 12 de agosto de 1945 pp. 9, 12.

- Redacción, "Los productores americanos declaran que el doblaje triunfará", *El Cine Gráfico*, México, año XIII, no. 631, 19 de agosto de 1945, p.5.
- .Margarita S. Elorsz, "La MGM produce en México una cinta a colores titulada *Fiesta de Toros*", *La Pantalla*, México, vol. 6, No, 2, año 6, 31 de diciembre de 1945, p.6.
- Torres Torrija, Guillermo, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 676, 2 de junio de 1946, p. 10.
- Doctor X, "La vida en Hollywood", *Cinema Reporter*, México, año XI, no. 415, 30 de junio de 1946, p. 4.
- Colmenares, Octavio, "Lo que ellos opinan de la crisis cinematográfica", *Cinema Reporter*, año XI, no. 414, 22 de junio de 1946, p. 7.
- Elba Marta, "Competencia", *Cinema Reporter*, México, año XI, no. 414, 22 de junio de 1946, pág. 9.
- Colmenares, Octavio, "Encuesta", *Cinema Reporter*, año XI, no. 414, 22 de junio de 1946, pág. 9.
- Redacción, "Compra de acciones de cinemas mexicanos", *Cinema Reporter*, año XI, no. 414, 22 de junio de 1946, p. 13.
- Redacción, "¿Hacia dónde va el cine mexicano?", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 684, 28 de julio de 1946, p. 2.
- Redacción, "Hollywood por dentro", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 686, 11 de agosto de 1946, p. 7.
- Redacción, "Otra vez los doblajes", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 687, 18 de agosto de 1946, p. 2.
- Redacción, "Pronósticos cumplidos", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no.689, 1 de septiembre de 1946, p. 2.
- Redacción, "El Lic. Miguel Alemán y Louis B. Mayer", *El Cine Gráfico*, México, año XIV, no. 701, 24 de noviembre de 1946, p. 8.
- Redacción, "El cine sigue su marcha", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 709, 12 de enero de 1947, p. 4.
- Redacción, "Nueva York, cuna del cine", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 719, 23 de marzo de 1947, p. 10.
- Redacción, "La Columbia y la Fox doblarán al español sus películas en México", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 721, 6 de abril de 1947, p. 4.

Redacción, "El doblaje se hará en México", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 728, 18 de mayo de 1947 p.11.

Contreras Torres, Miguel. "Aspecto del cine nacional", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 729, 1 de junio de 1947, p. 4.

Redacción, "Aspecto del cine nacional", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 733, 1 de junio de 1947, p. 4.

Redacción, "Sección de radio", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 734, 6 de julio de 1947, p. 3.

Redacción, "Notas Varias: La MGM Seguirá doblando", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 738, 3 de agosto de 1947, p. 8.

Redacción, "La MGM doblará en México", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 740, 17 de agosto de 1947, p.4.

Cisternas, Marta Marina, "La vida el Hollywood, ¿El doblaje ha fracasado?", *El Cine Gráfico*, México, año XV, no. 753, 23 de noviembre de 1947, p. 2.