



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014. Clase de doblaje—
Voice acting class. Still de video—Video still [Cat. 1]

Publicado con motivo de la exposición *Dobles. Leticia Obeid* (3 de mayo al 10 de agosto de 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

—
Published on occasion of the exhibition *Dobles. Leticia Obeid* (May 3 to August 10, 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Alejandra Labastida

Leticia Obeid

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ekaterina Álvarez Romero

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero

Jaime Soler Frost

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2014—First edition 2014

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autor—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-5231-0

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

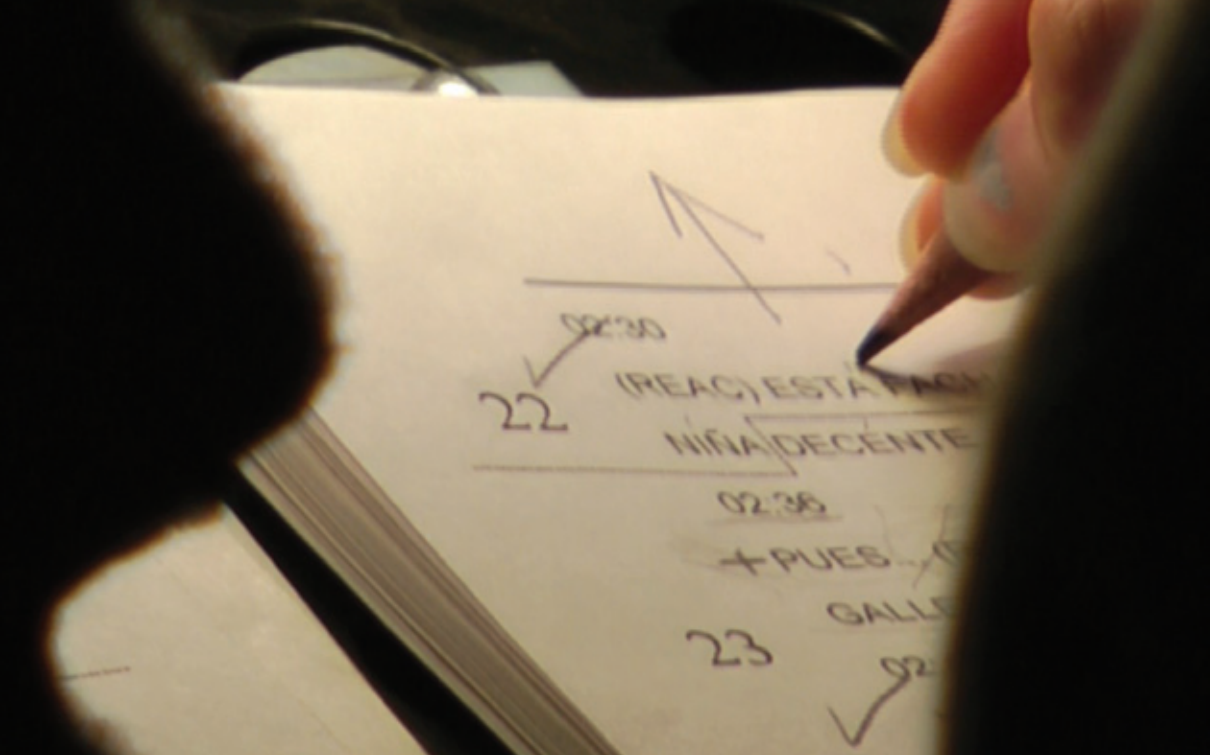
DOBLES



DOUBLES



LETICIA OBEID



Fuera de cuadro	6
Out of Frame	12

ALEJANDRA LABASTIDA

Escenas sonoras de una educación sentimental	20
Sonic Scenes of a Sentimental Education	26

LETICIA OBEID

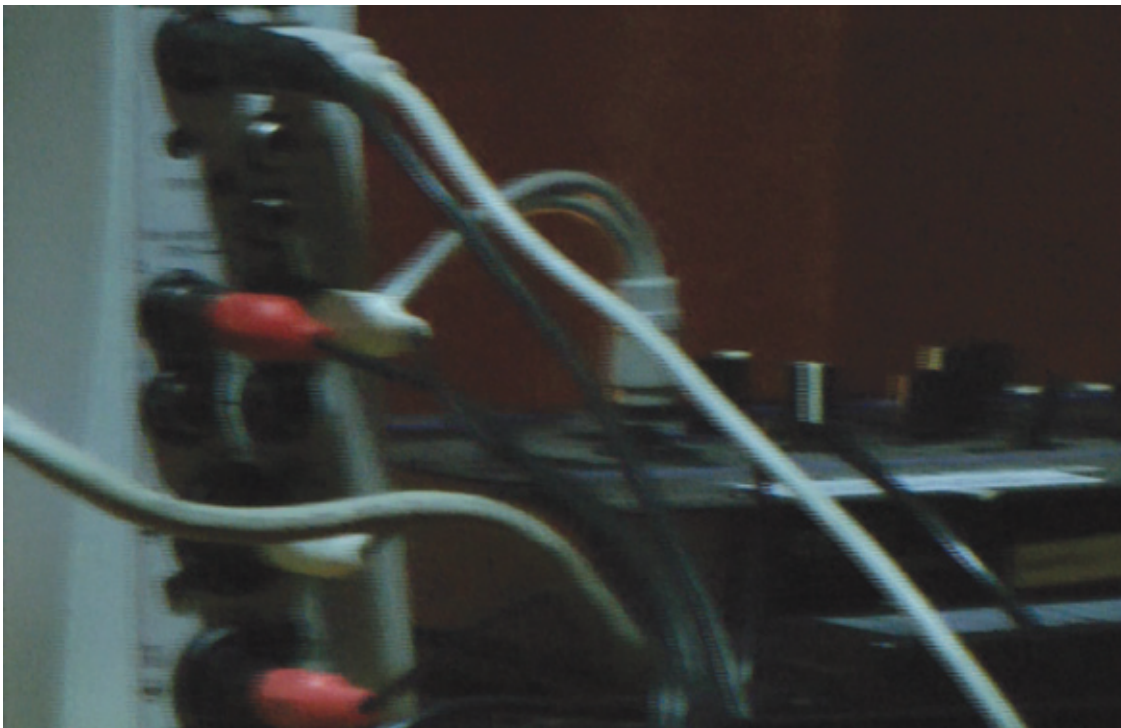
Semblanza	34
Biographical Sketch	35

Catálogo	37
Catalogue	

Créditos	38
Credits	

Fuera de cuadro

ALEJANDRA LABASTIDA



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014. Clase de doblaje—
Voice acting class. Still de video—Video still [Cat. 1]

En su texto “El grano de la voz”, Barthes propone que el registro de experiencia de la música vocal sea desplazado del lenguaje hacia el grano de la voz.¹ Lo que le interesa en este desplazamiento es acceder a la materialidad del lenguaje, a la voluptuosidad de sus letras más allá de su significado, es decir a la dicción. Eso es posible sólo si la relación con aquel que emite una voz se da a nivel corporal: “...estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del hombre o la mujer que canta...”²

En 1988, en respuesta a uno de los períodos más violentos del conflicto entre Irlanda del Norte y el Reino Unido, el gobierno británico decretó una prohibición un tanto extraña. Con la intención de, en palabras de la primer ministra Margaret Thatcher, “negar a los terroristas el oxígeno de la publicidad”,³ se prohibió la transmisión en televisión y en radio de la voz de los representantes del partido republicano irlandés Sinn Féin y de 11 organizaciones más, incluyendo los grupos paramilitares. El decreto prohibía específicamente su voz, no su imagen o sus palabras. Durante los seis años que duró, estos agentes políticos seguían apareciendo en los medios de comunicación, pero su voz era doblada por otras personas. Aunque a primera vista esta estrategia pareciera absurda —ha sido sujeto de varias parodias en programas de televisión— no hay que descartar la agudeza que supone el reconocimiento de la voz como singularidad y por lo tanto como capital político independiente del contenido del mensaje. Aunque la prohibición de Thatcher haya en realidad generado mayor notoriedad para líderes como Gerry Adams, la operación de escisión entre el cuerpo y la voz supuso la neutralización de ese universo otro de significación y conexión del que

1— En ese texto, Barthes se refiere específicamente a la voz en un contexto musical, pero me interesa la propuesta de un nuevo esquema de evaluación a partir del grano de la voz que considero puede extenderse a otros contextos. Véase Roland Barthes, “The Grain of the Voice”, en *Image-Music-Text*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.

2— “I am determined to listen to my relation with the body of the man and woman singing...”, *ibid.*, p. 188.

3— Margaret Thatcher, “Speech to American Bar Association”, 15 de julio de 1985; disponible en <http://www.margaretthatcher.org/document/106096>.

habla Barthes. Considero que esta escisión o desdoblamiento —que está en el centro de la reflexión propuesta en la videoinstalación *Dobles*— es al mismo tiempo el superpoder y la kriptonita de los actores de doblaje que detonaron la investigación de Leticia Obeid. Por un lado, la capacidad de desprenderse de su voz, transformarla en mil maneras y prestársela a otro cuerpo, es su capital económico. Pero, por el otro, son fácilmente reemplazables, ya que a diferencia del resto de los actores su capital no tiene cuerpo visible. En el medio artístico mexicano, son conocidos como los mineros del arte precisamente por su invisibilidad.

En 1995 el elenco de actores de doblaje de la exitosa serie animada *Los Simpsons* se vio envuelto en un conflicto entre la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y la compañía Grabaciones y Doblajes Internacionales, S.A. de C.V., respecto al contrato colectivo de trabajo. La nueva administración, léase Televisa, no quiso respetar la cláusula de exclusividad con trabajadores de la ANDA y el conflicto derivó en huelga. Los actores de doblaje actuaron con la presunción de que 15 años de doblaje de sus personajes, haciendo un trabajo no de imitación sino de interpretación extraordinario que muchos reconocen como superior a la versión original en inglés, les conferiría cierto margen de negociación. En realidad, para cuando la huelga empezó oficialmente, la empresa ya había trasladado toda su maquinaria de doblaje a otras instalaciones y realizado un casting para reemplazarlos.

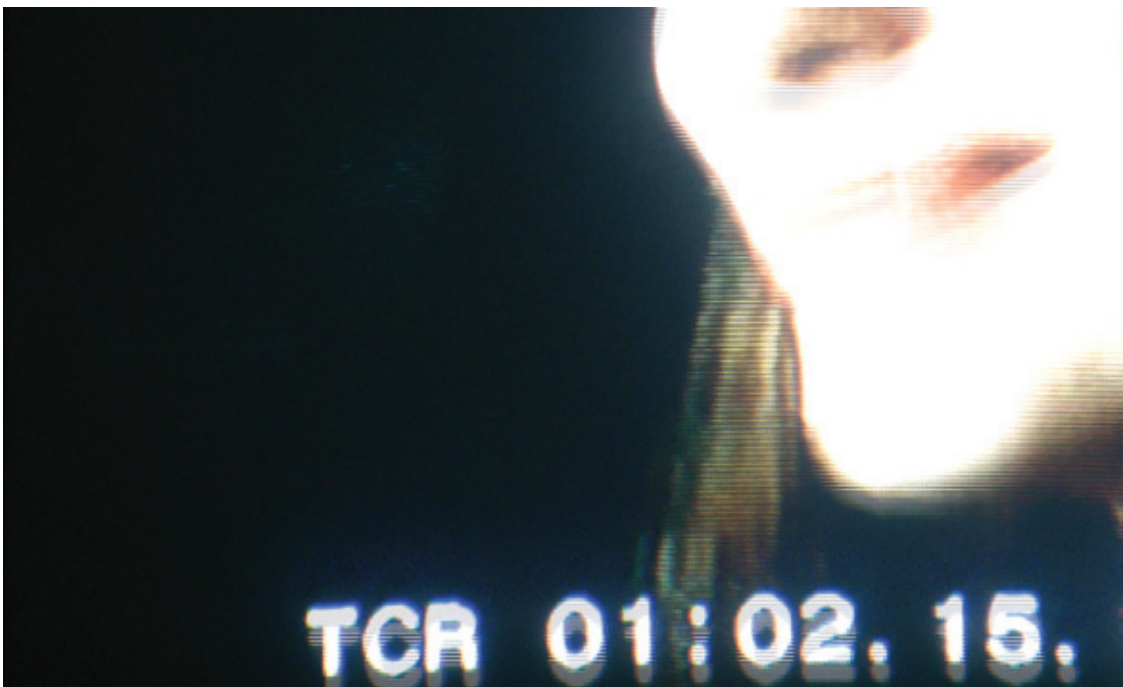
Los movimientos por demandas laborales de los actores de doblaje tienen ya una historia considerable en el ámbito internacional. Este incidente siguió a la huelga que los actores norteamericanos de *Los Simpsons* organizaron con resultados exitosos para exigir un aumento de sueldo de 125 mil a 360 mil dólares por capítulo. Cabe mencionar que, en ese momento, los actores mexicanos de la serie recibían entre 40 y 60 dólares por capítulo. Este abismo habla claramente de una jerarquización no escrita pero real entre los trabajos de doblaje primarios u originales y los considerados secundarios. El fenómeno del “star talent”, actores famosos ajenos a la industria del doblaje que prestan sus voces para personajes animados, es otro claro ejemplo, pues reciben salarios exorbitantes y las campañas publicitarias están montadas en sus nombres. En su obra *Blanche-Neige*

Lucie (1997), Pierre Huyghe analiza el caso de Lucie Dolène, la voz de Blancanieves en su primera versión en francés. Al darse cuenta de que se había usado su voz sin su autorización en la nueva versión, Lucie Dolène demandó a Disney. Tanto Dolène como los actores norteamericanos de *Los Simpsons* tuvieron éxito, en cambio Evangelina Elizondo no obtuvo nada cuando intentó demandar a Disney por los derechos de su voz en *La Cenicienta*, y *Los Simpsons* mexicanos se quedaron sin trabajo. Habría que preguntarse por las condiciones jurídicas de la industria del doblaje en México, su complicidad explotadora con la industria del cine y la televisión estadounidense y, de paso, por el papel que tiene el monopolio Televisa. Pero hasta aquí la kriptonita.

El caso mexicano —como lo demuestran la obra de Leticia Obeid e investigaciones como *Capitalismo amarillo. The (Mexican) Simpsons and Mr. Burns* de Jota Izquierdo— tiene una larga tradición de burlar el sistema de explotación y censura y, como quien no quiere la cosa, salirse con la suya. Tal vez no en un nivel jurídico, pero sí efectivo. *Los Simpsons* mexicanos fueron reemplazados, pero no por otros intérpretes en el sentido estricto de la palabra, sino por imitadores de las voces que ellos habían creado. Para sustituir a Humberto Vélez, la voz de *Homero* en la serie, contrataron literalmente a un imitador de artistas. En ese paso de interpretación a imitación hubo una pérdida en el grano de la voz, que no pasó inadvertida. Los fans de la serie no sólo escribieron miles de cartas de protesta, sino que hicieron posible la transferencia del capital simbólico y económico del cuerpo animado de las caricaturas al cuerpo real de algunos de los actores —específicamente de Humberto Vélez y Gabriel Chávez (*Mr. Burns*). Después del divorcio forzado con sus personajes animados, Vélez y Chávez realizaron giras por toda Latinoamérica participando en programas de televisión y de radio y en ferias con presentaciones en vivo, firmas de autógrafos y ventas de productos autografiados. En una especie de efecto boomerang, la voz prestada a otro cuerpo, que la industria intentó plagiar, regresó a su cuerpo original. Kriptonita si la escisión es total y sumisa al sistema, superpoder si es autónoma y con efecto boomerang.

Las entrevistas de Obeid a los actores de doblaje mexicanos revelan el ingenio con el que estos agentes

resistieron y burlaron el sistema de censura y control en el que estaban inmersos. Jorge Arvizu el Tata, una leyenda del doblaje mexicano por su trabajo en el *Superagente 86* y en *Don Gato y su pandilla*, entre otros, relata cómo, a pesar de las amenazas de ser “boletinado” para que nunca pudiera volver a trabajar en la industria, siempre encontraba la manera de clavar sus ideas, modificando los guiones para tratar de hacer pensar a los espectadores. Arvizu fue un genio que supo maniobrar con la visibilidad de sus personajes para sus propios fines. Para él, era precisamente en el espacio de invisibilidad corporal del doblaje donde encontraba las condiciones de posibilidad para subvertir los contenidos. Al final de la entrevista con Obeid, decide tapar la cámara con una servilleta porque: “...con esta cortinilla, puedo decir todo lo que me da la gana... fuera de cuadro”.



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014. Clase de doblaje—
Voice acting class. Still de video—Video still [Cat. 1]

Out of Frame

ALEJANDRA LABASTIDA



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014. Clase de doblaje—
Voice acting class. Still de video—Video still [Cat. 1]

In his text “The Grain of the Voice,” Roland Barthes proposes that the recording of the experience of vocal music be displaced from language to the grain of the voice.¹ With this displacement he is interested in gaining access to the materiality of language, to the voluptuousness of its letters beyond their meaning, that is, to diction. This is possible only if the relationship with the one who emits a voice occur at a bodily level: “I am determined to listen to my relation with the body of the man and woman singing.”²

In 1988, in response to one of the most violent periods of the conflict between Northern Ireland and the United Kingdom, the British government decreed a somewhat strange prohibition. Intending, in the words of Prime Minister Margaret Thatcher, to *deny the terrorists the oxygen of publicity*³, the voices of the representatives of the Irish Republican party, Sinn Féin, and eleven other organizations, including paramilitary groups, were prohibited from being broadcast on television and the radio. The decree specifically prohibited their voices, rather than their images or their words. During the six years this prohibition was in effect, these political agents continued to appear in the news media, but their voices had been overdubbed by other people. Although this strategy seems, at first glance, to be absurd—it has been the subject of various parodies on television programs—we should not discredit the sharpness supposed by the recognition of the voice as a singularity and thus as political capital independent of the content of a message. Although Thatcher’s prohibition may actually have generated greater notoriety for leaders like Gerry Adams, the operation of excising the voice from the body supposed the neutralization of this other universe of signification and connection of which Barthes speaks. I consider that this excision or unfolding—which is at the center of the reflection proposed in the

1— In this text, Barthes refers specifically to the voice in a musical context, but I am interested in proposing a new evaluative scheme based on the grain of the voice, which I see as being capable of being extended to other contexts. See Roland Barthes, “The Grain of the Voice,” in *Image Music Text*, trans. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, pp. 179-189.

2— Ibid., p. 188.

3— Margaret Thatcher, *Speech to American Bar Association*, 1985, available online at <<http://www.margaretthatcher.org/document/106096>>.

video installation *Dobles* [Doubles]—is both the superpower and the Kryptonite of the voice actors who triggered Leticia Obeid's investigation. On the one hand, the capacity of stripping them of their voice, transforming it in a thousand ways and lending it to another body, is their economic capital. But on the other hand, they are easily replaceable, since by contrast to other actors, their capital does not have a visible body. In the Mexican arts, they are known as art's miners precisely because of their invisibility.

In 1995, the cast of voice actors on the successful animated series *Los Simpsons* were embroiled in a conflict between the Mexican National Association of Actors [ANDA] and the Compañía Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. de C.V. [International Recording and Dubbing Company, Inc.] over a collective labor contract. The new administration, namely Televisa, did not want to respect the exclusivity clause with ANDA workers and the conflict resulted in a strike. The voice actors were acting under the presumption that the fifteen years they had spent dubbing the voices of their characters—a labor that involved not imitation but rather extraordinary performances that many regard as being superior to the original versions in English—would confer on them a certain negotiating room. When the strike officially began, however, the business had already moved its entire sound recording apparatus to another location and had cast their replacements.

Voice actors' labor-related lawsuits already have a considerable history at the international level. This incident came after a strike organized by the North American actors on *The Simpsons*, successfully demanding a pay increase from \$125,000 to \$360,000 USD per episode. It bears mentioning that the Mexican voice actors on the series were receiving between \$40 and \$60 USD per episode during the same period. This abyss speaks clearly of an unwritten but effective hierarchization between primary or original voice recording work and that considered to be secondary. The "star talent" phenomenon, when famous actors from outside the voice acting industry lend their voices to animated characters, is another clear example, with their exorbitant salaries and the advertising campaigns mounted in their names. Pierre Huyghe's work *Blanche Neige Lucie* (1997) analyzes the case of Lucie Doléne, the voice of *Snow White* in its first

French version. Upon realizing that her voice had been used in the updated version without her authorization, she sued Disney. Both Doléne and the North American voice actors on *The Simpsons* met with success. Evangelina Elizondo, by contrast, got nothing when she tried to sue Disney over the rights to her voice in *Cinderella*, and the Mexican voice actors on *Los Simpsons* were left without jobs. This begs the question of the juridical conditions of the voice acting industry in Mexico, its exploitative complicity with the U.S. film and television industries, and in passing the role played by Televisa's monopoly; but all this is just the Kryptonite.

The Mexican case—as demonstrated by Leticia Obeid's work, as well as by other work like Jota Izquierdo's *Capitalismo amarillo. The (Mexican) Simpsons and Mr. Burns*—has a long tradition of making fun of this system of exploitation and censorship, and playing at not wanting it in order to get their way, if not at a juridical level then at an effective one. The Mexican voice actors on *The Simpsons* were replaced not by actors in the strict sense of the word, but rather by impersonators who mimicked the voices that their predecessors had created. In the case of Humberto Vélez, who played Homer in the series, they literally hired an impersonator. In this shift from interpretation to imitation there was a loss at the level of the grain of the voice, which did not go unnoticed. Fans of the series not only wrote thousands of letters in protest, but they made possible the transference of symbolic and economic capital from the animated bodies of the cartoon characters to the real bodies of some of the actors—specifically Humberto Vélez and Gabriel Chávez, Homer and Mr. Burns, respectively. After their forced separation from their animated characters, Vélez and Chávez toured all of Latin America, participating in television programs, radio shows, conventions with live appearances, autograph signings, and sales of autographed products. In a sort of boomerang effect, the voices they had lent to other bodies, which the industry had attempted to plagiarize, returned to their original bodies. Kryptonite when the excision is total and subject to the system; superpower when it is autonomous and with a boomerang effect.

Obeid's interviews with the Mexican voice actors reveal the ingenuity with which these agents resisted and made fun of the system of censorship and control in which they were

immersed. Jorge Arvizu el Tata, a legend of Mexican voice acting for his work on *Super Agente 86* [Get Smart] and *Don Gato y su pandilla* [Top Cat], among others, recounts how, despite threats of being blacklisted so that he could never work in the industry again, he always found a way of sticking in his ideas, modifying the scripts so as to try to make the viewers think. Arvizu was a genius who knew how to maneuver with the visibility of his characters for his own ends. For him, it was precisely in voice acting's space of bodily invisibility that he found the conditions of possibility for subverting their contents. At the end of his interview with Obeid, he decided to cover the camera with a napkin because "with this little curtain, I can say whatever I feel like saying... out of frame."



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014.
Dulce Guerrero. Still de video—Video still [Cat. 1]





Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014.
Humberto Vélez. Still de video—Video still [Cat. 1]

Escenas sonoras de una educación sentimental

LETICIA OBEID



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014.
Francisco Colmenero. Still de video—Video still [Cat. 1]

1.

Teníamos nueve o diez años, y estábamos sentadas en el banco de una vereda del pueblo, en la casa de mi abuelo, bajo la sombra nocturna de un árbol que nos escondía un poquito. Mirábamos, aburridas, a la gente que pasaba caminando y charlando, o paseando en auto muy lentamente, actividades de las noches de verano; los bichos zumbaban alrededor de una lámpara de tungsteno. Justo frente a la casa de mi abuelo estaba el Club Progreso, con sus mesas en la vereda y el televisor que sacaban todas las noches para que los parroquianos miraran —o mejor dicho, oyeran— en el fresco, mientras jugaban partidos de truco o se pasaban chismes. El sonido de la televisión se esparcía por toda la cuadra y los vecinos estaban acostumbrados. Esa noche mi amiga, de repente, empezó a repetir los diálogos como si estuviera en trance. Con una maestría absolutamente sorprendente se mimetizó con el acento de los actores. Me acuerdo sobre todo de una frase: “Me gusta, Johnny”. “Me gussta, Llioni”, pronunciando bien la s, con claridad, en vez de aspirarla como se hace en la llanura pampeana, y la J, como una ll fuerte, un sonido entre la ch y la ll.

En el año 2011 me invitaron a participar, junto a otros artistas, en un proyecto organizado por la Fundación Uqbar y Casa Vecina. La consigna principal, si bien era totalmente libre, nos proponía trabajar en relación con la tradición oral como tema general. Enseguida caí en cuenta de que iba a estar en la ciudad donde se doblaron todas las series y películas que vi en mi infancia. Así que fui localizando a algunos de los locutores más famosos y experimentados en este tipo de actuación: Patricia Palestino, que ha doblado tradicionalmente a Julia Roberts; Dulce Guerrero, que suele doblar a otras actrices famosas de Hollywood en películas (llamadas *live action* en la jerga del medio, para diferenciarlas de la animación), y también ha hecho la voz de muchas producciones recientes de Disney; Pepe Toño Macías, la voz del *Guasón* de Heath Ledger, y en general, de Leonardo Di Caprio, entre otros; Mario Filio, voz de *Obi-wan Kenobi*, los pingüinos de *Madagascar* y muchos más; Marina Huerta, la voz de *Bart* y *Marge Simpson*, y actualmente directora de doblaje de la serie; el gran Humberto Vélez, creador

del personaje latino de *Homero* y quien le dio la voz por 16 temporadas hasta que un conflicto gremial entre la Fox y el sindicato de actores mexicanos le valió el despido; Víctor Manuel Espinoza, voz actual de *Homero Simpson*; Francisco Colmenero, voz del abuelito de *Heidi*, de *Goofy* y de *Papá Pitufo*, entre otros trabajos magníficos, y al final, como la cereza del pastel, pude entrevistar al genial Jorge Arvizu el Tata, una leyenda del doblaje por su voz de *Don Gato*, del *Superagente 86*, de *Pedro Picapiedra* y de *Mr. Magoo*, entre otros personajes.

Me parecía que entrevistarlos era la mejor forma de ir armando un panorama interno de la escena, mientras recopilaba información de primera mano sobre este arte que aún no ha sido suficientemente analizado. Sin embargo, lo que sí existen son numerosos estudios sobre el llamado español neutro y en el camino me fui encontrando con interrogantes cada vez más profundas acerca de la lengua y los problemas más sofisticados en relación con la traducción.

Uno de los ejemplos más interesantes de la complejidad de esta problemática es justamente la historia del doblaje mexicano, que llegó a ser una industria monopólica de excepcional calidad, aunque actualmente su hegemonía se vea disputada por otros focos de producción en Latinoamérica como Venezuela, Colombia y el Río de la Plata.

En el caso de México, la vecindad con el principal país productor de cine le significó la oportunidad de crear una tradición propia que fue ganando fuerza y llegó a su plenitud en la década de los años ochenta, hasta que Televisa compró muchos estudios particulares y absorbió a toda posible competencia, abaratando costos y negociando los precios directamente con los estudios como Paramount, Warner, Universal. Como sea, México se convirtió en el puente entre la producción de cine y televisión *made in USA* y la América hispano-parlante, con tanta preeminencia que el español mexicano se fue volviendo la norma en todo el continente y nos fuimos acostumbrando al acento y al diccionario mexicanos.

2.

“La Ponderosa será mía”, decía una voz aguerrida, saliendo de unos finos labios, formas humanas que se movían por

unas milésimas de segundo más que lo que resulta lógico. Si esa anomalía generaba alguna extrañeza, había otra que resultaba aún más asombrosa: los Cartwright hablaban igual que el Profesor Jirafales o que Doña Florinda.

La exportación desde México llegó a unificar, en el lenguaje, las producciones vernáculas con las extranjeras y así, para los espectadores de otros países de América, *El Chavo*, las novelas con Verónica Castro, los dibujos animados, *Brigada A*, *La Abeja Maya* o *Dinastía* sonaban similares. De ahí que una lengua particular se fuera volviendo la norma, es decir: se hizo neutral a los oídos entrenados de unos oyentes que hablaban un español con diversos grados de distancia gramatical, fonética y léxica. Esto señala el carácter relativo y construido de esa supuesta neutralidad, sobre todo si tenemos en cuenta que muchas veces ese idioma había incorporado palabras que eran extrañas incluso para el habla mexicana y de esta manera las ponía en el caudal de circulación común que hacía que los demás países identificaran estos vocablos como mexicanos sin haberlo sido originalmente. En ciertos periodos políticos, el doblaje sirvió incluso para esconder la censura de contenidos y aún hoy, si se comparan los doblajes españoles con los latinos, se puede notar una mayor tendencia a suprimir “malas palabras” o “tacos” en las versiones latinoamericanas. Esta comparación también puede ser hecha entre el doblaje y el subtítulado, siendo este último mucho más escueto por limitaciones espaciales, pero también menos cuidadoso de las formas y, por ende, menos censurado.

3.

“Meterse al mono” es la expresión que usan los actores de doblaje para señalar el momento en que toman al personaje, lo sienten y lo invaden por dentro, lo animan. La expresión alude entonces a dar vida a algo inanimado o también al ventriloquismo, a esa posibilidad de ocupar un cuerpo con una voz ajena o, visto de otra forma, darle un cuerpo a cierta voz.

Cuando se piensa en el intenso proceso de colonización que la cultura estadounidense ha ido llevando a cabo en

el mundo por medio de sus producciones de cine y televisión, se suele pasar por alto que en el procedimiento de traducción siempre ocurren algunos desvíos del sentido original, recreaciones y modificaciones de esos contenidos que se pretenden unívocos. Si bien para porciones grandes del público el subtítulo es preferido porque supone una menor pérdida del contexto cultural, así como de la calidad actuarial en las voces originales, el doblaje mexicano tiene hermosos ejemplos de un sutil trabajo de subversión del mensaje, una sofisticación alcanzada gracias al creativo trabajo de adaptación de sus traductores y sus actores de voz, que llegaron a darle un valor agregado a ciertas obras. Basta con repasar el trabajo de Jorge Arvizu el Tata y sus compañeros en *Don Gato y su pandilla*, que logró rescatar una serie condenada al fracaso por medio de un talentoso trabajo actuarial y el uso de acentos de diferentes lugares de México; la formidable creación de la voz de *Homero Simpson* que Humberto Vélez hizo, en una muestra inigualable de adaptación cultural; el *Speedy González* de Arturo Mercado; y, más acá, la voz de Patricia Palestino en la adorable pececita *Dory* de *Buscando a Nemo*, la *Fiona* de *Shrek* hablada por Dulce Guerrero, y muchos otros ejemplos de una larga lista.

La escuela de doblaje mexicano fue un ejemplo sobresaliente de talento, ingenio y humor, y lo fue porque estuvo más abocada a lograr ese brillo particular que a conservar la supuesta neutralidad. Su esplendor se fue perdiendo, en la opinión de sus mismos protagonistas, a medida que el trabajo se industrializó. Hoy el actor de doblaje es apenas un eslabón en una larga cadena de producción, que tiene que hacer su trabajo a una velocidad increíble, muchas veces sin ver el material terminado y sin encontrarse con sus compañeros de reparto.

Éste es un oficio que muestra cómo en la lengua pugnan todas las tensiones propias de la globalización: los embates de lo grande contra lo pequeño, las estrategias para sortear barreras culturales, la aparición de nuevos códigos de comunicación nacidos a la velocidad de los medios electrónicos, las resistencias más o menos explícitas a diversas formas de imperialismo, así como la colaboración, el mestizaje, las contaminaciones y cambios de forma que van afectando, irreversiblemente, el contenido.

4.

Lo neutro es esa zona donde figura y fondo no están individualizados. No hay contraste, no hay sensibilidad con las diferencias porque se está dentro del cuadro, en el centro. Y si aparece algo diferente, la irritación de la mucosa genera poco a poco una perla.

¿Qué aprendimos con esas voces que habitaron los dibujos de nuestra infancia, esas imágenes dislocadas que atravesaban kilómetros, barreras, anillos de información, para llegar a cualquier rincón, incluso a un pueblo perdido en la nada misma? Lo que aprendíamos, creo, era que existe el lugar donde se vive y luego existe todo ese otro espacio inalcanzable pero próximo, un lugar remoto, familiar y extraño a la vez, que no te pertenece, pero que te habla en un idioma que has hecho propio. Imágenes y sonidos desfasados, en todos los sentidos posibles, generando un aprendizaje masivo, una educación sentimental imparable, vasta, férreamente codificada y muy manierista. El oído no tiene párpados que impidan recibir el sonido a voluntad, y el afecto puede funcionar como la madreperla que reviste un primer encuentro traumático. En definitiva, lo neutro es aquello que no podemos distinguir porque nos resulta demasiado familiar. Es por lo tanto un truco perceptual, y si prestamos atención a ese artificio podremos descubrir de qué manera nos relacionamos con la otredad. Basta con volver a oír a los personajes de las series que veíamos por televisión o en el cine, cuando niños, para experimentar una serie de emociones aún intactas y vivas, como si el tiempo no pasara. La voz, esa sustancia vital, ha sido custodiada por la electrónica, sustraída del paso del tiempo en una forma particular de la eternidad. A los oídos de varias generaciones de latinoamericanos, con todas las diferencias que pueda haber, el español del doblaje mexicano tiene el dulce sonido de un canto de infancia, un afecto irreversible.

Sonic Scenes of a Sentimental Education

LETICIA OBEID



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014. Clase de doblaje—
Voice acting class. Still de video—Video still [Cat. 1]

1.

We were nine or ten years old, and we were seated on a bench on a sidewalk in the town where my grandfather's home is, under the nocturnal shade of a tree that hid us a little. Bored, we watched the passers-by, walking and talking, or driving very slowly, activities for summer nights. Insects buzzed around a tungsten lamp. Right in front of my grandfather's house was Club Progreso, with its tables on the sidewalk and the television set that they brought out every night so that the locals would watch—or, rather, hear—al fresco, while they played Truco or traded gossip. The sound of the television spread over the whole block, the neighbors by now used to it. That night, my friend suddenly began to repeat the lines of dialogue as if she were in a trance. With absolutely surprising mastery she mimicked the actors' accent. Above all I remember a phrase: "Me gusta, Johnny." "Me gussta, Zhyoni," enunciating the S clearly, instead of aspirating it as we normally do in the flatlands of the pampas, and the J, like a strong zh-, a sound between a ch- and a sh-.

In 2011 I was invited to participate, along with other artists, in a project organized by the Fundación Uqbar and Casa Vecina. The main theme, although it was totally open, proposed that our work relate to oral tradition as a general topic. I promptly realized that I was going to be in the city where all the TV shows and movies that I had watched in my childhood had been dubbed. So, I started tracking down some of the most famous and experienced voices who worked in this kind of acting: Patricia Palestino, who has traditionally dubbed Julia Roberts; Dulce Guerrero, who tends to dub other famous actresses in Hollywood films (called "live action" in industry jargon, to differentiate them from animation), and has also done the voice of many recent Disney productions; Pepe Toño Macías, the voice of Heath Ledger's Joker, and in general, of Leonardo DiCaprio, among others; Mario Filio, voice of Obi-Wan Kenobi, the penguins in *Madagascar* and many others; Marina Huerta, the voice of Bart and Marge Simpson, and currently the director of voice recording for the series; the great Humberto Vélez, creator of the Latin American version of Homero Simpson, whose voice he lent him for 16 seasons, until a labor conflict between Fox

and the Mexican actors' union got him fired; Víctor Manuel Espinoza, current voice of Homero Simpson; Francisco Colmenero, voice of Heidi's grandfather, Goofy, and Papa Smurf, among other magnificent works, and finally, as the icing on the cake, I was able to interview the genius Jorge Arvizu el Tata, a legend of voice acting for his voices for Top Cat, Maxwell Smart, Fred Flintstone, and Mr. Magoo, among others.

It seemed to me that interviewing them was the best way to get a panorama from inside the scene, while I collected firsthand information about this art that has yet to be sufficiently analyzed. Nevertheless, what do exist are numerous studies about so-called "neutral" Spanish, and along the way I ran into increasingly deep questions about language and some of the most sophisticated problems related to translation.

One of the most interesting examples of the complexity of this problematic is precisely the history of voice acting in Mexico, which became a monopoly industry of exceptional quality, although today its hegemony is challenged by other centers of Latin American production in Venezuela, Columbia, and the Río de la Plata.

In Mexico's case, being neighbors with the world's major film and TV producer meant an opportunity to create a tradition of its own that grew in power and reached its height during the 1980s, until Televisa bought many private studios and absorbed all possible competition, cutting costs and negotiating prices directly with studios like Paramount, Warner, and Universal. In any event, Mexico became the bridge between film and television productions made in the USA and Spanish-speaking Latin America, with such preeminence that Mexican Spanish became the norm on the whole continent and we all got used to the Mexican accent and vocabulary.

2.

"La Ponderosa será mía", said a hardened voice—Ponderosa will be mine—coming out of thin lips, human forms that were moving for fractions of a second longer than made sense. If that anomaly created some sense of strangeness, there was another that was even more amazing: the Cartwrights spoke the same way as Profesor Jirafales or Doña Florinda.

Exportation from Mexico ended up unifying, through language, vernacular productions with foreign ones and thus, for spectators from other countries in Latin America, *El Chavo*, the soap operas of Verónica Castro, cartoons, *The A-Team*, *La Abeja Maya* and *Dynasty* all sounded similar. Thus a particular language became the norm; that is, it became neutral to the trained ears of listeners who spoke a Spanish with various degrees of grammatical, phonetic and lexical difference. This points toward the relative and constructed character of that supposed neutrality, above all if we keep in mind that oftentimes that language had incorporated words that were strange even to Mexican speech, thereby putting them in the common circulatory flow that made the rest of the countries identify these words as Mexican without their having been so originally. In certain political periods, dubbing even served to hide the censorship of contents, and even today, if one were to compare Spanish dubs with Latin American ones, one would note a greater tendency to suppress “bad words” or “tacos” in the Latin American versions. This comparison can also be made between dubbed and subtitled versions, the latter being much more succinct as a result of spatial limitations, but also less careful about forms and, therefore, less censored.

3.

“Meterse al mono” [*Getting (themselves) into the monkey*] is the expression that voice actors use to indicate the moment at which they take over a character, feel it, invade it from within, animate it. The expression alludes, then, to giving life to something inanimate, as well as to ventriloquism, to that possibility of occupying a body with a foreign voice, or, seen from another angle, to give body to a certain voice.

When one thinks of the intense process of colonization that U.S. culture has been carrying out on the world by way of its film and television productions, it tends to go unnoticed that in the process of translation, there always occur some slippages from the original meaning, recreations and modifications of those contents that claim to be univocal. Although for large portions of the audience, the subtitled versions are preferred because they suppose a smaller loss of cultural

context, as well as of acting quality in the original voices, there are beautiful examples in Mexican dubbing of a subtle work of subverting the message, a sophistication reached thanks to the creative work of adaptation of its translators and its voice actors, who managed to give an added value to certain works. It suffices to review the work of Jorge Arvizu el Tata and his colleagues on *Top Cat*, which succeeded in salvaging a series condemned to failure, thanks to talented acting work and the use of accents from different parts of Mexico; the formidable creation of the voice of Homero Simpson done by Humberto Vélez, in an incomparable show of cultural adaptation; Arturo Mercado's Speedy González; and, nearer to hand, the voice of Patricia Palestino in the adorable little fish Dory in *Finding Nemo*; Fiona in *Shrek*, voiced by Dulce Guerrero, and many other examples on a long list.

The school of Mexican dubbing was an outstanding example of talent, ingenuity and humor, and this was because it was more focused on achieving its own particular brilliance than on preserving a supposed neutrality. Its splendor got lost, in the opinion of those involved, as the work was industrialized. Today voice actors are barely a link in a long chain of production, people who have to work at an incredible speed, many times without seeing the finished material and without meeting their cast members.

This is a trade that reveals how all the tensions proper to globalization fight it out in language: the big beating up on the small, strategies for negotiating cultural barriers, the appearance of new codes of communication born at the speed of electronic media, more or less explicit resistances to diverse forms of imperialism, as well as collaboration, *mes-tizaje*, contaminations, and transformations that irreversibly affect content.

4.

The neutral is that zone where figure and ground are not individualized. There is no contrast, there is no sensitivity to difference because everything is inside the frame itself, at the center. And if something different appears, little by little the irritation of the mucosal layer produces a pearl.

What did we learn from those voices that inhabited the cartoons of our childhood, those dislocated images that traversed vast distances, barriers, and rings of information in order to arrive at any given corner of the world, even at a town lost in the void itself? What we learned, I think, was that there's the place where we live, and then there's all that other space, unreachable but nearby, a distant place, familiar and strange at the same time, that doesn't belong to you, but that speaks to you in a language that you have made your own. Images and sounds out of sync, in all possible senses, creating a mass apprenticeship, an unstoppable sentimental education, vast, coded in iron, and very mannerist. Ears don't have lids that would allow us to stop receiving sound at will, and affect can function as the mother-of-pearl that coats a first traumatic encounter. Definitively, the neutral is that which we cannot distinguish because it's too familiar for us. It is therefore a perceptual trick, and if we pay attention to that artifice we will be able to discover how we relate to otherness. It suffices to go back to hearing the characters of the television series and films we watched as children in order to experience a series of emotions still alive and intact, as if time hadn't passed. The voice, that vital substance, has been held safe by electronics, subtracted from the passage of time in a particular form of eternity. To the ears of various generations of Latin Americans, with all the differences there could be, the Spanish of Mexican dubbing has the sweet sound of a children's song, an irreversible affect.



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014.



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014,
Marina Huerta. Still de video—Video still [Cat. 1]

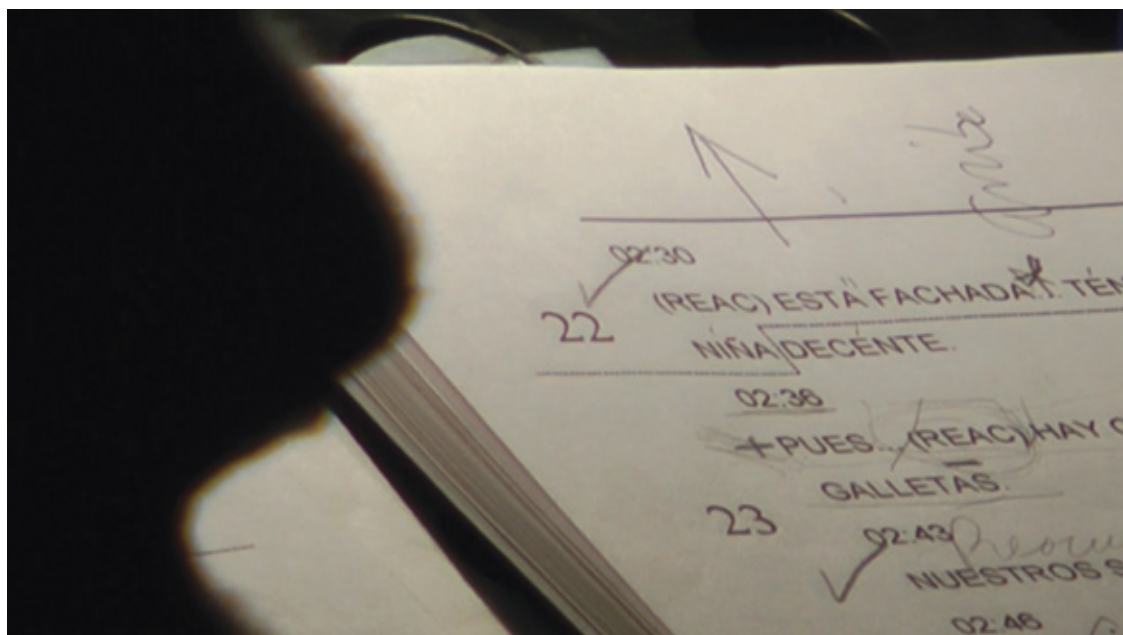
LETICIA OBEID

(Córdoba, Argentina, 1975) vive y trabaja en Buenos Aires. Estudió pintura en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Fue becaria de la Fundación Antorchas entre los años 2003 y 2005 para formación en el área de video. En 2013 publicó la novela *Frente, perfil y llanura*. Ed. Caballo Negro, Córdoba. Ha sido artista residente en Atlantic Center for the Arts, EU, Cité Internationale des Arts, París, Francia y Casa Vecina, México. Su trabajo se ha exhibido en muestras y proyecciones audiovisuales en Argentina y a nivel internacional: *The Right to the City*, Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam (2013); *La vida de los otros. Repetición y supervivencia*, Akbank Art Center, Estambul (2013); *Economía Picasso*, Museo Picasso, Barcelona (2012); *Entre siempre y jamás*, Pabellón Latinoamericano, 54. Bienal de Venecia (2011); *Conversas*, 6° Bienal del Mercosur, Portoalegre (2007); La Compagnie, Marsella, Francia (2006), entre otros.

BIOGRAPHICAL SKETCH

LETICIA OBEID

(Córdoba, Argentina, 1975) lives and works in Buenos Aires. She studied painting at the Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), and received a scholarship from the Fundación Antorchas between 2003 and 2005 for additional training in video. In 2013 she published the novel *Frente, perfil y llanura* (Ed. Caballo Negro, Córdoba). She has been an artist in residence at the Atlantic Center for the Arts, USA; Cité Internationale des Arts, Paris, France, and Casa Vecina, Mexico City. Her work has been shown in exhibitions and audiovisual projections in Argentina and internationally: *The Right to the City*, Stedelijk Museum, Amsterdam (2013); *The Life of Others. Repetition and Survival*, Akbank Art Center, Istanbul (2013); *Economía Picasso*, Museo Picasso, Barcelona (2012); *Entre siempre y jamás*, Latin American Pavilion, 54th Biennale di Venezia (2011); *Conversas*, 6th Bienal del Mercosur, Portoalegre (2007); La Compagnie, Marseilles, France (2006); and others.



Leticia Obeid, *Dobles—Doubles*, 2011-2014. Clase de doblaje—Voice acting class.

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. LETICIA OBEID

Dobles—Doubles, 2011-2014

Videoinstalación—Video installation

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curaduría—Curatorship

Alejandra Labastida

Muna Cann

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Dobles. Leticia Obeid*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Dobles. Leticia Obeid*.

Casa Vecina: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Jorge Arvizu el Tata †, Mariana Castillo Deball, Francisco Colmenero, Mario Filio, Dulce Guerrero, Marina Huerta, Irene Kopelman, Pepe Toño Macías, Patricia Palestino, Humberto Vélez.

DOBLES. LETICIA OBEID se terminó de imprimir y encuadernar el 21 de abril de 2014 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

DOBLES. LETICIA OBEID was printed and bound in April 21, 2014 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
