

El diseño sonoro en *Veneno para las hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984): brecha comunicativa entre lo filmofónico y lo ecránico

The Sound Design in Poison for the Fairies (Carlos Enrique Taboada, 1984): Communicative Gap between the Filmophanic and the Écranique

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA

<http://orcid.org/0000-0002-6465-4543>

Universidad Nacional Autónoma de México, México

FECHA DE RECEPCIÓN
febrero 12, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
agosto 27, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.444>

RESUMEN / A lo largo de su evolución, el sonido en el cine mexicano ha ocupado diversos lugares, aunque sin lograr posicionarse como elemento fundamental de las narrativas audiovisuales. Por lo que el presente artículo tiene como objetivo analizar, a través de la película *Veneno para las hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984), las repercusiones estéticas y visuales que surgen cuando no se logra crear una conexión comunicativa entre imagen y sonido en pantalla. Para lograrlo se vale de bases hermenéuticas y de herramientas tanto audionarratológicas como cinematográficas para responder a la pregunta ¿cuáles son los elementos audiovisuales que crean una brecha comunicativa entre la película y su proyección al público, y cómo se pueden identificar para subsanarlos?

PALABRAS CLAVE / Cine, sonido, diseño sonoro, audionarratología, hermenéutica, momentos de ruptura.

ABSTRACT / Throughout its evolution, sound in Mexican cinema has occupied various places, without managing to position itself as a fundamental element of audiovisual narratives. That is why this article aims to analyze, through the film *Poison for the Fairies* (Carlos Enrique Taboada, 1984), the aesthetic and visual repercussions that arise when it is not possible to create a communicative connection between image and sound on screen. To achieve this, it uses hermeneutical bases and both audionarratological and cinematographic tools to answer the question: what are the audiovisual elements that create a communicative gap between the film and its projection to the public, and how can they be identified to correct them?

KEYWORDS / Cinema, sound, sound design, audionarratology, hermeneutics, moments of rupture



Este artículo fue realizado en el marco del proyecto PAPIIT-IG400123, "Ontología, estética y teoría cinematográfica", financiado por la DGAPA de la UNAM.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta propuesta es analizar cuáles son los impactos estéticos de las películas dobladas en su mismo idioma (supuestamente con el propósito de corregir las deficiencias del sonido de la voz en la filmación), en relación con los elementos en pantalla que las componen; es decir, la brecha comunicativa que surge entre los aspectos ecránicos y los filmofónicos partiendo de la pregunta ¿cuáles son los elementos audiovisuales que crean una brecha comunicativa entre la película y su proyección al público y cómo se pueden identificar para subsanarlos?

De esta manera, se empleará como ejemplo la película *Veneno para las hadas* (1984) de Carlos Enrique Taboada, por medio de la cual se identificarán los elementos audionarratológicos empleados en la inserción de voces dobladas para los personajes de la película, y los efectos que pueden generar a nivel estético. Tales aspectos se analizarán desde la perspectiva hermenéutica, en la cual es indispensable conocer el contexto de filmación, de producción y de creación del texto audiovisual.

“Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar es una acción psicológica” (Barthes, 1986, p. 243), así comenzaba Roland Barthes su ensayo “El acto de escuchar”, en donde desarrolló todo un esquema ambiental de la forma en la cual convivimos con el contexto por medio del sonido. Lo sonoro nos envuelve, nos sumerge en un ambiente

antes incluso de entrar físicamente en él, nos informa, comunica y advierte del medio que nos rodea, al mismo tiempo que nos mantiene ligados a ese mundo exterior del que somos parte. Oímos incluso cuando no deseamos hacerlo.

Sin embargo, como ya lo señala el propio Barthes, la escucha es algo distinto. Consiste en el procesamiento e interpretación de lo oído, su abstracción y la comunicación que establecemos con ello o a través de ello, y que dota de tridimensionalidad y sentido a la planicie en la cual nos deslizamos. De manera general, los sonidos, ya sea a través de su percepción básica o su escucha profunda, nos acompañan desde antes de la concepción y continúan con nosotros a lo largo de la vida. Escuchar, tanto como emitir un sonido, es un fenómeno corporal en el que intervienen funciones físicas, músculos, aparatos fónicos, etcétera. Con esto, el cuerpo emite un determinado mensaje, regulado por la emoción y expresado a través de los medios que cada aparato fónico posee. De igual manera, el intérprete recibe ese mensaje percibiendo los detalles que se inmiscuyen en él.

No resulta extraño, entonces, que la aparición de ***El cantante de Jazz*** (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) representara la mayor revolución dentro de la industria filmica hasta ese momento. La incorporación de voces donde antes hubo intertítulos facilitó el acercamiento del público a ese universo plano, lleno de sombras y luces que era el cine en sus inicios.

La película sonora nos enseñará a escuchar con más atención. Nos enseñará a leer la partitura de la orquesta de la vida de muchas voces. Aprenderemos a distinguir las voces de los fenómenos individuales y a entenderlas como las revelaciones de formas particulares de vida. Su lema debe ser: 'el arte es la salvación del caos'. Pues bien, en los próximos días la película sonora nos salvará del caos del ruido porque la interpretará como expresión: como sentido y significado (Balázs, 2011, p. 185).

La voz en el cine añadió un aparato sígnico nuevo a la ya desarrollada maquinaria semiótica engarzada en las pantallas por medio de la imagen, las luces y las gestualidades. Pese a ello, hasta la actualidad, el sonido parece haber quedado

supeditado a los intereses visuales, no como un integrante de la composición; sino como mero complemento de la imagen. Pero no solo la voz constituye el diseño sonoro, también existen los sonidos, la música y, desde luego, los silencios. Es gracias a cada uno de esos componentes que se crea la percepción de realidad en el universo filmico.

Sin embargo, como lo ha mencionado Larson (2015), aún si se cuenta con consciencia sobre el sonido, se piensa más en la imagen visual a la que se sonorizará. Mas, cuando el sonido se transforma en parte fundamental de la narrativa, dejando de lado el papel secundario que se le otorga y se manifiesta incluso como un protagonista dentro de la propia trama, aparece un nivel de acercamiento sonoro explícito con el que el espectador debe lidiar. Las voces en *off* diégeticas o extradiegéticas como guías de las tramas evidencian con su presencia la trascendencia de los sonoro; no como complemento, sino como elemento igualitario dentro de la composición filmica. En cambio, esas otras voces, las ligadas directamente a las presencias en pantalla, tienen como función primordial mostrarnos ese trozo de personalidad ligada a un personaje específico, haciéndose acompañar por cada uno de los sonidos que crean las atmósferas.

La entonación o el acento nos manifiestan un trozo más de la trama que se teje en la diégesis; los sonidos, en cambio, generan profundidad y tridimensionalidad, pues no todo lo que escuchamos se presenta ecránicamente, pero sí forma parte del universo en el que se mueven los personajes. ¿Qué ocurre, entonces, cuando las voces, de alguna manera, no corresponden en su totalidad con las expresiones que vemos en pantalla? ¿Qué pasa cuando los sonidos que percibimos no conciernen a la diégesis de la película? Ese fue el reto que se presentó en el cine mexicano durante una época en la que los directores, debido a las circunstancias, optaron por supeditar el sonido y sonorizar a sus personajes por medio del doblaje; una herencia que permeo décadas posteriores, priorizando la imagen por encima de las construcciones sonoras.

LOS ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS DE LA VOZ EN LA CINEMATOGRAFÍA

Ya en 1951, Étienne Souriau hablaba de los componentes del universo filmico como aquellos elementos que lograban sacar al espectador de la realidad afilmica para trasladarlo a la diégesis, donde los personajes, situaciones y ambientes se transformaban en un nuevo espacio. Cada uno de esos componentes administrados en pantalla cumplían con la función única y, paradójicamente, integral para crear el universo inmersivo al que el espectador dota de credibilidad; con ello se creaba una reacción filmofánica, la película en relación con su proyección (elementos sonoros y visuales al reproducirla). Por otra parte, los elementos ecránicos resultaban fundamentales en la composición para darle vida al espacio diegético, pues son todos aquellos que enmarca la pantalla, la diégesis visual. Sin embargo, al momento de explicar el sonido y su relación con el resto de los componentes, Souriau decidió hacer una división. Una cosa eran los sonidos brutos (el viento, las pisadas, el cuchillo perforando la piel), otra muy distinta la música (ya fuese diegética o extradiegética) y, finalmente, la voz.

La voz como un dispositivo, como una forma de comunicativa que adquiere sentido específico por su sola existencia y que se encarga de ayudar al espectador a focalizar, intuir y percibir los elementos específicos en los que se requiere su atención, liberándolo del caos del cúmulo de elementos ecránicos en pantalla, orientándolo mediante el discurso. Pues, ya sea que se nos presente un plano fijo o uno en movimiento, existen tal cantidad de elementos visuales y sonoros que sería poco probable aprehenderlos todos y al mismo tiempo seguir el hilo de las historias que se nos presentan. “La rigidez del plano, su carácter cortante, acentúan su exposición a los ruidos y sonidos ambientales. La movilidad indeterminada de los sonidos atraviesa en todos los sentidos el plano que permanece fijo” (Comolli, 2010, p. 4). Justo en ese entramado caótico es que las voces resaltan y nos sumergen:

El dominio del sonido probablemente es aquel en que mejor se capta la distancia entre lo que es utilizado y lo que debería serlo. Fácil sería jugar sobre las numerosas categorías sonoras (voces, palabras, cantos, música instrumental, ruidos indefinibles, etc.); empero, en la mayoría de los filmes, los sonidos intervienen como signos (Sorlin, 1985, p. 53).

En medio de ese diseño sonoro, la voz juega con las emociones, pensamientos y recuerdos, otorgándole otro significado y congruencia al discurso audiovisual que percibimos. Al mismo tiempo, crea reacciones y experiencias en quienes la intuyen. “El caos de las impresiones circundantes se organiza en un cosmos real de experiencia mediante nuestra selección de lo que es significativo y de importancia” (Münsterberg, 1916, p. 73). “Crear significado es nuestra forma de defendernos del caos. Si una fuerza elemental se vuelve tan poderosa que no podemos resistirla ni cambiarla, entonces nos apresuramos a descubrir un significado en ella para no ser engullidos por ella” (Balázs, 2011, p. 4).

Desde los estudios de cine tanto como desde la sociología, la psicología o la comunicación, la voz es un elemento fundamental que deriva en signos reconocibles a los cuales dotamos de significado. Mas, como han señalado Medina Ávila y Ponce Capdeville (2019), existen muy pocos elementos que ayuden a crear un análisis concienzudo de aquellos que componen la participación de las voces en el cine como forma de focalización de los aspectos visuales de la historia:

Si bien el enfoque narratológico ha sido aplicado en investigaciones sobre el lenguaje cinematográfico, como podemos constatar en los estudios de Chatman (1978) y Bordwell (2004), al incluir categorías como: iluminación, ángulos de la cámara, encuadres, gesto y diálogo, dicho enfoque no se ha hecho extensivo a las categorías particulares del lenguaje sonoro (citados en Huwiler, 2016, p. 99).

Partiendo de la propuesta de Medina Ávila y Ponce Capdeville (2019), en este trabajo se aplicarán las herramientas de la *audionarratología* (intensidad, duración, timbre y tono), para analizar el fenómeno de la estética sonora en contraposición

con la estética filmica dentro de la película *Veneno para las hadas*. De acuerdo con la propuesta mencionada:

El sonido de la voz en el cine se potencia por medio de una manipulación electroacústica, esta refuerza su presencia en relación con los demás elementos sonoros. No se trata solamente de hacer la voz inteligible, sino de destacarla sobre los demás sonidos (Medina Ávila y Ponce Capdeville, 2019, p. 182).

De esa manera, el primer plano acústico en las películas con voces recae precisamente en éstas. Narrativamente, la voz conduce y guía por medio de su entonación, ritmo, cadencia y la intensidad con la cual cada frase es articulada. En la narrativa cinematográfica, las voces son percibidas por el público, descifradas e interpretadas. Tres tipos de escucha distintos, apelando a Barthes (1986), se conjugan en esa creación diégetica: la orientación de la audición como alerta, marcando de dónde provienen los sonidos y las voces, el idioma en el que se encuentra la película, el ambiente en el que se crea la diégesis, y la música; mientras que en el segundo nivel de escucha se identifican los códigos con los que fue estructurada la película, el discurso de los personajes y el sentido detrás de él; finalmente, en el tercer nivel de escucha se encuentra la relación directa, ¿quién me transmite este mensaje? Es en ese último nivel donde, hermenéuticamente, se consolida el primer nivel de escucha (el de alerta) con el sentido del código (el segundo nivel de escucha), pues en el momento en que percibimos de dónde proviene la voz que nos habla es posible dotarla de credibilidad o, por el contrario, denegar la relación entre lo que vemos y escuchamos.

Bajo estos preceptos, la industria cinematográfica se ha valido de la focalización de las voces por encima del resto de los elementos sonoros. Si bien resulta poco realista que una voz destaque de manera clara por encima de un tumulto o la combinación de sonidos ambientales, desde lo filmofónico se acepta como creíble, y más allá de ello, como necesario. Puede ser que, en nuestra vida cotidiana, en el universo afílmico, aceptemos la polución sonora; pero en la película, que es el universo filmico, no se puede permitir el error de

no limpiar los sonidos para lograr que cada uno de ellos se vuelva perceptible en tanto el espacio temporal con el que cuenta para llegar al espectador es limitado.

La escucha se yergue sobre este fondo auditivo, en el ejercicio de una función de inteligencia, es decir, de selección. Cuando el fondo auditivo invade por completo el espacio sonoro (cuando el ruido ambiental es demasiado fuerte), la selección, la inteligencia del espacio, ya no es posible, la escucha resulta perjudicada; el fenómeno ecológico que llamamos hoy día la polución —y que lleva camino de convertirse en un mito negativo de nuestra civilización mecánica— no es nada más que una alteración insoportable del espacio humano, en la medida en que el hombre exige reconocerse en él: la polución lesiona los sentidos que sirven al ser humano, del animal al hombre, para reconocer su territorio, su hábitat: la vista, el olfato, el oído (Barthes, 1986, p. 245).

El cine se encarga entonces de pulir los sonidos para que puedan ser decodificados. Pero, tales sonidos se seleccionan, se curan y se modifican con la intención de comunicar un ambiente completo y complejo que, sin embargo, no perturbe al espectador saturándolo de ruidos, a menos que esa sea la intención del cineasta.

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. Este objeto siempre diferente ha sido situado por el psicoanálisis en la categoría de objetos del deseo (o de la repulsión): no existen voces neutras, y si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo (Barthes, 1986, p. 275).

En este punto es preciso identificar las características enumeradas por Rodero (2005, p. 24) como fundamentales en el análisis de las voces, pues es a través de ellos que se comienza a estructurar la significación:

→ Tono: número de vibraciones por segundo que alcanza una onda sonora. Depende de la frecuencia y nos ayuda a distinguir entre los sonidos graves y los agudos.

→ Intensidad: se relaciona directamente con la amplitud de onda sonora, el sonido que un cuerpo emite de acuerdo con ésta, que se proyecta en forma de energía y produce con ello una sensación auditiva.

→ Duración: es el tiempo que necesita una onda para alcanzar a ser percibida, por lo tanto, puede generar la percepción de lentitud o rapidez.

→ Timbre: es el resultado de la combinación entre caracteres acústicos y sensaciones auditivas.

Distinguir cada una de las propiedades de la voz es solo el principio básico para poder analizar la brecha ecránico-filmofónico en las películas que recurren al doblaje como medio complementario para fortalecer la historia y brindarle a la voz ese espacio privilegiado en la trama de una película. No se trata solo de diferenciar las propiedades de las voces; sino de encontrar las relaciones que se establecen con los cuerpos o elementos en pantalla. Y, a partir de ello, asumir los tipos de escucha que se logran efectuar en contraposición con aquellos que se ven obnubilados, generando una distancia entre el espectador delante de la proyección (filmofónico) y los elementos visuales de la diégesis (ecránico). Así como distinguir los distintos sonidos y las funciones que en ellos recaen.

Una forma práctica de rastrear aquellas secciones que pueden contar con los recursos para el análisis es recurrir a los momentos de ruptura que, de acuerdo con Mecalco (2019), presentan aquellos instantes en los que el protagonista, guiado por sus atributos físicos y psicológicos, toma una decisión que mueve la trama de la historia. Dentro de esos momentos de ruptura se localizan también los *leitmotiv* y los *leitmotiv* visuales, elementos recurrentes y repetitivos en la estructura filmica de una película que el director emplea para focalizar la atención sobre un tema o característica fundamental.

Con estos criterios como punto de partida, el análisis de *Veneno para las hadas* partirá de una base hermenéutica donde se establecerá el contexto de su filmación y los fundamentos de esta. Una vez esclarecidos los precedentes de su creación y su momento sociohistórico, se procederá encontrar los momentos de ruptura dentro de la película, localizar los *leitmotiv* y *leitmotiv* visuales, establecer los tipos de escucha que se dan en cada caso (voces, efectos sonoros, música, silencio) y la relación con los elementos en la pantalla.

LAS VOCES NO CORPÓREAS DEL CINE MEXICANO

La voz del cine mexicano llegó a las pantallas de la boca de *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Al menos esa es la película que se registra como primera cinta sonora en el país debido a que contó con sonido sincrónico, apoyado por el Rodríguez Sound Recording System.

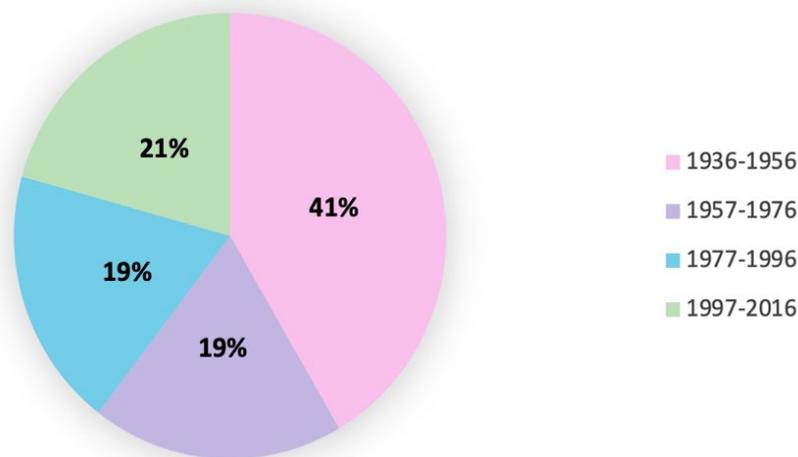
Santa logró su cometido, abrió las puertas del mundo para el cine nacional. Durante el 75 Aniversario del Cine Sonoro en México, en 2006, el ingeniero Jean-Pierre Verschuere, de la Federación Internacional de Archivos Filmi-COS (FIAF), dijo con admiración que *Santa* está catalogada como la primera película sincrónica en el mundo, no obstante que se filmó en su primer intento y con un equipo nacional, no hubieron ensayos previos en sistema óptico y, comparativamente, *El Cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, Estados Unidos, 1927, de Alan Crossland), *Bajo los Techos de París* (*Sous les toits de Paris*, Francia, 1930, de René Clair) y *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, Alemania, 1930, de Josef von Sternberg), sólo mantienen sincronía en labios aproximadamente en un quince por ciento del total. En cambio, *Santa* tiene diálogos y canciones en sus ochenta y tres minutos de duración (Romay, 2011, p. 19).

Desde luego, el sonido había pasado ya por una serie de procesos en los cuales se habían realizado cortometrajes y medimetrajes donde se ponía a prueba el sistema de sincronización, grabación y proyección del sonido.

Sangre mexicana, dirigida por Romualdo Tirado, y producida por los hermanos Roberto y José de Jesús Rodríguez Ruelas con un sistema sonoro de su propia invención que, según

FIGURA 2. Gráfica del empleo de música diegética en el cine mexicano (1936-2016).

Fuente: Mecalco (2023, p. 222).



afirmara este último, tenía la ventaja de ser sumamente liviano: pesaba alrededor de 12 libras mientras que otros llegaban a pesar hasta 200 o más. [...] Poco tiempo después, el sistema de los hermanos Rodríguez podría comercializarse gracias a los “Acuerdos de París” (Vidal, 2008, p. 21).

A partir de la popularización del empleo de la grabación sonora, las voces adquirieron un papel preponderante dentro de las narrativas del cine mexicano. La evolución de su empleo se desarrolló a tal velocidad que, apenas a un lustro de haberse incorporado, se le comenzó a integrar como componente indispensable de las narrativas filmicas nacionales. La época de oro del cine mexicano (1936-1956), se caracterizó por la inserción y exacerbación del personaje del charro cantor. Siguiendo a Mecalco (2023) la música se transformó en un personaje más dentro de las tramas. “Durante esta época de esplendor, gracias al trabajo de cantantes, músicos y compositores se producían canciones que contribuían a la edificación de un imaginario basado en la cultura popular” (Cano, 2018). Las voces de barítono, encabezadas por personajes como Jorge Negrete o los tenores, encumbrados por «el ídolo de México», Pedro Infante, poblaron la mayoría de las historias que el público mexicano consumía.

Sin importar la ocupación del protagonista, su posición socioeconómica o las circunstancias contextuales en las que se le sumergía, éste cantaba. De alguna manera, las voces, en especial a través de la música, adquirieron el reconocimiento

dentro y fuera de la película, pasando a ser parte del imaginario colectivo que dio forma a las concepciones del heroísmo y la personalidad durante casi dos décadas. Aunque más tarde los cantantes continuaron formando parte de las tramas, disminuyeron considerablemente en comparación con los primeros albores del cine mexicano, como muestra la FIGURA 2.

Sin embargo, la asociación con las voces ya se había establecido como parte de las representaciones creadas en el cine mexicano. Pronto nuevos retos se incorporaron a las narrativas del cine nacional en términos sonoros. En el año 1961, con una prolífica carrera a cuestas, en donde se encontraban películas como *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947) o *A.T.M., A toda máquina* (1951), en donde Pedro Infante inmortalizó temas como “Mi cariñito” y “Amorcito corazón” de Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, o “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez, Ismael Rodríguez decidió contratar al actor japonés Toshiro Mifune para protagonizar a un indígena de Oaxaca en la película *Ánimas Trujano. El hombre importante* (1961). La película implementó el sistema de doblaje para la voz de Mifune quien, pese a aprender sus diálogos, no consiguió que su acento semeajara el requerido por el personaje.

De esa manera, Enrique Busquets fue llamado para encarnar de forma sonora al mismo personaje que Mifune interpretó física y emocionalmente. La combinación de

elementos visuales ecránicos, auditivos diegéticos, la gestualidad, la entonación, timbre y tono; concretaron un personaje tridimensional, creíble, gracias a la sincronización perfecta de la voz y el movimiento labial; pero también debido a la intencionalidad que Busquets logró dar solo con su voz como herramienta actoral para fundirse en un solo personaje con el actor japonés. El experimento de doblar al protagonista de la película resultó fructífero. Sin embargo, tanto a nivel técnico como sensorial no se percibe de igual manera la introducción de una voz externa en perfecta sincronía, que todo un elenco realizando el mismo proceso, sobre todo cuando se carece de los recursos para lograrlo.

Al ser la voz una parte fundamental de la propia narrativa, y contando con las propiedades del sonido óptico monoaural que facilitaban el diseño sonoro del cine mexicano de las películas en blanco y negro, el cuidado en su ejecución representó un elemento básico que no podía descuidarse. Aunque en el mundo entero el sonido se mantuvo en constante evolución, adaptando nuevos sistemas, como bien señala Larson (2016):

Es pertinente recordar que México y el resto de Latinoamérica no participaron de la modernización tecnológica del sonido cinematográfico en la segunda mitad de los años '70, cuando se adoptó el sistema Dolby como estándar internacional (del primer mundo), y que no fue sino hasta dos o tres décadas después (según el país) que el cine latinoamericano logró pasar del sonido óptico monoaural al sonido Dolby Digital (5.1), sin haber transitado por el Dolby SR, el sistema intermedio (p. 15).

Para finales de los setenta y la década de los ochenta, la producción cinematográfica en México se vio afectada por la crisis económica y la escasa atención del gobierno hacia la industria del cine. Alejandro Pelayo (2012) describe este episodio:

La revisión de las películas producidas durante este período (1977-1982) nos permite formular una visión crítica del sexenio de José López Portillo en el ámbito cinematográfico en lo particular y en el de los medios de comunicación en lo general. El desaguado se inicia con la creación de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que centraliza las

políticas y las decisiones [...] Durante, 1977 y 1978, los dos primeros años de este nuevo sexenio, continuaría la política de fomento a la producción estatal y de apoyo al grupo de directores que habían encontrado el mejor momento para hacer sus películas durante el sexenio anterior. Sin embargo, a partir de 1979, cambiará radicalmente la política cinematográfica. [...] se inicia paulatinamente el desmantelamiento de la infraestructura industrial en poder del Estado, al entrar en liquidación el Banco Nacional Cinematográfico y cesar sus actividades la productora CONACITE (pp. 67-68).

Dos vertientes, descendientes de la decadencia en el país, se apoderaron del espectro filmico: el cine de ficheras y el abandono al apoyo cine independiente. El cine estudiantil, el cine independiente, contaba con herramientas narrativas y audiovisuales adquiridas ya no solo desde la práctica, sino también desde la teoría; sin embargo, carecía de recursos para materializar de manera técnica las historias:

“No hay momento más triste para la cinematografía mexicana que los años ochenta, pues el trabajo independiente era de sobrevivencia, ya que no había ningún tipo de apoyo” [...] “Se ahorraban costos al escribir el guion, al tomar todas las decisiones creativas y además de productores también nos convertimos en sonidistas e incluso actores, con tal de terminar una película” (Alejandro Pelayo en Secretaría de Cultura, 2014, s/p).

En tales circunstancias de inversión financiera insuficiente e improvisación técnica se dio prioridad a la imagen, relegando otros elementos técnicos fundamentales a segundo y hasta último plano; el sonido fue uno de ellos. Lejos quedaron los años de producciones filmicas centradas en las voces como medio principal de comunicación con el público. La nueva realidad del país no permitía a los productores la inversión necesaria para comprender la trascendencia sonora como parte intrínseca de la propia imagen, la narrativa y la consolidación de las historias. E incluso cuando existían recursos, se privilegiaba a la imagen por encima de la sonoridad. Debido a ello, la calidad sonora de una gran cantidad de películas mexicanas no contaba con fidelidad y claridad. La parte más afectada eran los diálogos, que en ocasiones se transformaban en frases difíciles de comprender, contradiciendo la idea de

que son precisamente ellos los que deben resaltar para lograr la conexión con el público que conocerá a través de ellos las historias entrelazadas en la imagen.

Para contrarrestar dicha situación, directores como Felipe Cazals decidieron implementar el uso del doblaje dentro de la película, obteniendo así diálogos claros y voces nítidas para la mezcla de sonido. Sin embargo, esta solución acarreó circunstancias poco favorables para la presentación de la película. Fue en ese estadio que se presentó ***Veneno para las hadas*** (1984), del director Carlos Enrique Taboada.

LA MATERIALIZACIÓN SONORA DEL TERROR

Veneno para las hadas es una película representativa no solo en la forma de concebir el terror en el cine mexicano, sino también en el empleo del doblaje como herramienta y las transiciones sonoras por las que el país atravesó toda una época de filmes.

La película revolucionó el género de terror y el cine de su época en general debido a que se atrevió a darle el papel protagónico a dos niñas, centrándolas como hilos conductores de la trama. Siguiendo a Mecalco (2023), hasta ese momento, aunque los papeles infantiles protagónicos ya existían casi desde los inicios del cine, normalmente sus personajes se veían supeditados a la participación de los adultos que movían las tramas. A ello se suma que los niños tenían papeles muy específicos que esta película derrumbó, pues dejó de lado la idea del infante como figura psicológica simple, quien encarnaba la inocencia y la bondad. A excepción de películas como ***Los olvidados*** (Luis Buñuel, 1950), en donde todos los personajes, sin importar su edad o género, contaban con caracteres matizados, los niños del cine mexicano hasta los años ochenta se consagraron como signos de pureza. Como ejemplo de ello se presentan personajes como Chachita, Poncianito, La Tucita o Pedrito Fernández.

Cabe señalar que ***Veneno para las hadas*** no fue la primera película en emplear figuras infantiles para generar

terror, casi veinte años atrás el propio Taboada presentó a Hugo (Jorge Pablo Carrillo), un niño de piedra que buscaba martirizar a una familia para encontrar un reemplazo en su fuente de rocas. También, en ***El extraño hijo del Sheriff*** (1982), Fernando Durán Rojas creó a Erick (Luis Mario Quiroz), un pequeño de ocho años que, tras su muerte, volvía al mundo en forma de fantasma vengativo. Sin embargo, en ambos casos los niños no contaban con perfiles psicológicos estructurados. Apenas se veían posibilitados para actuar y se alejaban mucho de la idea de tomar decisiones. En cambio, en ***Veneno para las hadas***, Flavia y Verónica hacen girar la trama.

Entre las aportaciones que hizo esta película al cine mexicano se encuentra también la cámara semi-subjetiva que nos muestra todo desde la perspectiva de las niñas, por lo que no vemos los rostros de los adultos y muchos menos sus reacciones. Y precisamente esa combinación de factores, la manufactura de su construcción y las bondades que rodearon a la película son los elementos que delatan el empleo del doblaje como la decisión que deconstruye todos los componentes favorables que rodeaban a esta película.

ANÁLISIS ECRÁNICO-FILMOFÓNICO DEL SONIDO EN VENENO PARA LAS HADAS (1984)

De manera general, ***Veneno para las hadas*** es una película perteneciente al género de terror que aborda el tema de la soledad, poniendo como protagonista a Verónica (Ana Patricia Rojo), una niña de aproximadamente 11 años quien decide crear un mundo ideal empleando su imaginación. Sin embargo, el mundo ideal de Verónica se basa en las historias de brujas y fantasmas que su nana narra para ella. Al conocer a Flavia (Elsa María Gutiérrez), Verónica encuentra la manera de potenciar su mundo imaginario haciendo parte de él a su compañera de juegos; es en ese punto donde «la mentira» comienza a jugar como antagonista de las pretensiones de la niña.

Veneno para las hadas no pertenece a la serie de películas en donde la música diegética figura como papel principal para llevar la trama. Aun cuando Flavia toma clases de piano y podemos escuchar las notas y los errores que en ellas se producen como parte de la historia, como signos de la personalidad de la niña, la música no es un componente que juegue al avanzar la historia; mas, sí cuenta con un desglose de elementos dentro de su diseño sonoro que vuelven al sonido una parte fundamental para construir las atmósferas en las que se mueve la protagonista. La película cuenta con 58 momentos de ruptura, indicador de la complejidad del personaje y su capacidad psicológica para tomar decisiones. La música de esta película es del músico y compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak.

La TABLA 1 nos permite identificar, además de los instantes en que la protagonista toma una decisión que mueve el rumbo de la historia, también los elementos sonoros (música, voz y efectos sonoros) que se integran en la pantalla para transmitirnos un ambiente o emoción. Se encuentra así que los principales elementos sonoros son las risas, gritos y correteos de voces femeninas infantiles; por lo tanto, agudas. Otro aspecto que se suma es la música anempática compuesta con violines y piano, en *allegros* en los momentos dramáticos, como el instante en que Verónica decide llevar consigo a Hippie para hacer el veneno para las hadas. Vemos a Flavia, desolada, en pantalla, mientras de fondo suena la música alegre, como se muestra en el momento de ruptura 55.

En la TABLA 2 se enumeran los *leitmotiv*, tanto sonoros como visuales de la película. Y en la TABLA 3, con esos elementos se establecen los tipos de escucha señalados por Roland Barthes (1986).

DISCUSIÓN: DEL SONIDO A LA IMAGEN

Es en este punto en el que se puede inferir la brecha entre lo ecránico y lo filmofónico. Al analizar los puntos clave de la película, los momentos de ruptura, encontramos las

incongruencias sonoras. La más evidente en los primeros 10 minutos de película es el momento en que Verónica sale de la tina, su cuerpo tiembla, sus dientes castañean y sus labios se fruncen. La voz que escuchamos explica “Tengo frío”, sin embargo, su timbre es plano. El movimiento corporal no corresponde ni con la entonación ni con la emoción y efecto fisiológico que experimenta el personaje en la enunciación.

Más tarde, en el momento de ruptura 15, se introduce al padre de Flavia como parte de la narrativa visual, ya no solo como una referencia de la niña. Dadas las condiciones y el punto de vista desde el que se decidió filmar, donde no aparece de cuerpo completo, sino que solo vemos sus pies, se abre nuevamente la brecha. Ya que la voz masculina de barítono con timbre liviano que recuerda esas tonalidades empleadas para la voz de Dios hollywoodense —como la del actor norteamericano Morgan Freeman— mencionadas por Medina Ávila y Ponce Capdeville (2019), se encuentra por encima del plano sonoro de Flavia; lo cual ocasiona que se perciban dos ambientes sonoros distintos y discordantes en una misma escena.

Otros detalles del diseño sonoro complican la interpretación de la película, un ejemplo de una situación que se repite de manera constante a lo largo de todo el metraje se encuentra en el momento de ruptura 16, en donde las niñas caminan una a lado de la otra en un espacio vacío, pero sus pasos no se escuchan. En este sentido hay que recordar que Étienne Souriau (1951) aludió a la necesaria exageración de los elementos sonoros para lograr que se mantenga el ambiente generado desde los primeros instantes de la película.

En ese mismo sentido, la apertura de puertas en el momento de ruptura 20, el roce de la ropa en el momento 21 o las sábanas en el momento 27, inaudibles para el público, producen la impresión de vacío en instantes donde el espacio es parte fundamental de la acción de los personajes. Las voces entonces aparecen solas.

Es verdad que en la realidad afílmica no percibimos de forma consciente tales sonidos, y muchos de ellos permanecen

ignorados; sin embargo, en la realidad filmica las voces en el silencio, la falta de acompañamiento les resta credibilidad a los personajes. Otros elementos que contribuyen a minimizar el impacto de realidad que las voces deberían crear son la expresividad neutra, el timbre plano y la falta de sincronización entre los movimientos y las voces. Un ejemplo de ello es el momento de ruptura 53 que, si bien cuenta con una gran idea de diseño sonoro en la que la música anempática aparece como elemento principal, los sollozos de Flavia se vuelven irreales pues ni su boca ni su cuerpo tiene el movimiento que escuchamos en la voz proyectada.

Finalmente, el componente que produce un mayor distanciamiento entre lo filmofónico y lo ecránico es el silencio. Los silencios, de acuerdo con Aristóteles, se empleaban para dar ritmo a la música: el silencio no es la nada, está cargado de significación. En este caso, su función primordial sería dar ritmo a los espacios sonoros de cada ambiente, evidenciar los cambios de espacio y exacerbar los momentos dramáticos que se plantean con las voces. Sin embargo, no ocurre. El silencio de *Veneno para las hadas* no es un recurso. Por el contrario, se percibe de manera filmofónica justo como la carencia de recursos, pues deja solas a las voces sin fundamento dramático, al igual que aísla los espacios y los transforma en un *continuum* en donde se complica percibir el cambio entre uno y otro.

Los elementos audiovisuales que crean una brecha comunicativa entre la película y su proyección al público son precisamente esos momentos en los que los elementos en pantalla se visualizan, pero no se escuchan. Con ello se rompe la atmósfera construida, restándole credibilidad al filme entero. Recursos interesantes que posicionan a las niñas como punto focal del espectador quedan minimizados frente a la falta de sonidos que acompañen sus movimientos. Y las voces, alejadas por completo del ambiente diegético proyectado generan la sensación de distancia hacia la propia historia.

A cuarenta años de la creación de *Veneno para las hadas* es preciso hacer un recuento de todos los factores

presentados para analizar la evolución del sonido en el cine mexicano y sus aplicaciones en la actualidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Veneno para las hadas es una película de culto del cine mexicano. Cuenta con un sin número de bondades que la transforman en ejemplo de narrativa, creatividad y belleza ecránica. Sin embargo, los defectos evidentes de su diseño sonoro crean una brecha filmofónica que en ocasiones puede llegar a impedir que los espectadores se familiaricen con la película o terminen de verla. La percepción estética se ve afectada puesto que no existe una correspondencia total entre lo que se visualiza y lo que se escucha.

Aludir a las condiciones económicas de su creación como causa de la falta de sincronización sonora sería simplificar una problemática que cuenta con sesgos multifactoriales. Por principio, la falta de planificación en el diseño sonoro se muestra como un factor preponderante de la creación cinematográfica de la época, canalizada principalmente hacia la visualización de la obra y no hacia la escucha. Como se ha presentado en la FIGURA 2, sobre el empleo de la música diegética en el cine mexicano de 1936 a 2016, la película analizada nació en una época en la cual solo el 19% de las producciones mexicanas empleaban el ámbito sonoro como personaje y fundamento de la historia, en contraposición con el 41% que se alcanzó en la llamada época de oro del cine mexicano, momento histórico en el que el sonido se transformaba en parte nodal de la propia historia.

A esta situación se suma el género de la película. Si bien el terror es uno de los más consumidos en México en la actualidad, su desarrollo en los años ochenta no era el más apoyado, pues este tipo de historias convivían con las recientes creaciones de denuncia social y los restos del cine de ficheras, los cuales ocupaban gran parte de la atención del público y, por lo tanto, de los inversores públicos y privados que apoyaron al cine durante ese periodo temporal.

Esta película es solo un ejemplo dentro de la inmensa cantidad de producciones que se han realizado con el formato de doblaje en México, ya sea por las condiciones contextuales de su creación o por la falta de atención en los aspectos sonoros durante la filmación y en la posproducción. Resulta contradictorio y preocupante que, en México, un país en donde la época de oro y precedente del resto de las creaciones filmicas a lo largo de la historia del cine nacional se caracterizó por el empleo de la voz, la música y lo sonoro en general como fuente principal del atractivo de las narrativas, se haya caído en la falta de atención en el elemento que crea la mitad de la producción de un filme: el sonido.

Esta revisión, pese a retomar una película de los años ochenta del siglo pasado, muestra la importancia de la concientización del empleo del sonido en las producciones

actuales. Se vuelve preponderante recordar a quienes se encuentran en formación y en realización que las películas son entes audio-visuales-cinéticos, por lo tanto se debe atender al sonido tanto como se hace con la imagen, pues solo en la medida en que se consideren ambos factores logrará crearse una escucha adecuada dentro de las narrativas audio-visuales, facilitando al público su acercamiento con la trama, los ambientes y los personajes. Y, por lo tanto, generar mucho mayor interés en el consumo de las narrativas audiovisuales creadas en México, logrando dejar de lado la idea intrínseca asociada a las películas producidas en el país: “el cine mexicano se escucha mal”.

La experiencia estética del cine solo puede concebirse de manera audiovisual, por lo tanto, es fundamental posicionar al sonido en el lugar que le corresponde. 🎧

TABLA 1. Momentos de ruptura en *Veneno para las hadas* (1984).

Momentos de ruptura	Tiempo	Encuadre	Voz	Efectos sonoros
1-Verónica pregunta qué es una bruja	0:01:49	Medium shot	Verónica	Silencio
2-Verónica le dice a Flavia que su nombre es de araña	0:04:32	Plano americano a las dos	Verónica	Ruido de hojas de papel
3-Verónica corre a Flavia	0:05:12	Medium shot a las dos		Niño corriendo en patio. Voces de juego
4-Verónica le confiesa a Flavia que tiene una araña para hacer encantamientos	0:05:20	Medium shot a las dos		Voces de niñas en patio. Ruido de correteos.
5-Verónica entra a saludar a su abuelita y darle su informe	0:06:39	Plano americano	Verónica	Pasos sobre la alfombra
6-Verónica pregunta qué es un aquelarre y le pide que siga leyendo	0:07:17	Full shot	Verónica	Agua en la bañera
7-Verónica le cuenta a su nana sobre Flavia y pregunta sobre su mamá y el accidente	0:07:59	Full shot a las dos	Nana Verónica	Silencio
8-Verónica confiesa que no extraña a su mamá	0:08:25	Medium shot	Nana Verónica	Silencio
9-Verónica le llama tonta a su nana por haberse cubierto en lugar de ver al fantasma	0:10:28	Plano americano	Verónica	Silencio
10-Verónica le pregunta a su nana cómo se hace un pacto con el diablo	0:10:43	Close up	Verónica	Piano agudo
11-Verónica escucha la conversación de la maestra y pregunta si se va a ir	0:12:31	Plano americano	Verónica	Silencio

12-Verónica le da un recado a Flavia sobre la maestra	0:13:35	Close up	Verónica	Sonido de lápices y hojas
13-Verónica le dice a Flavia que tiene un amigo búho que le dice todo lo que le pregunta	0:13:45	Plano americano a los dos	Verónica	Pasos. Piano agudo.
14-Verónica lleva a Flavia a su casa a ver al búho e inventa una historia sobre él	0:14:05	Plano americano a los dos	Verónica	Silencio
15-Verónica le dice a Flavia que es una bruja	0:15:00	Medium shot	Verónica	Silencio
16-Verónica invita a Flavia a su casa	0:16:10	Full shot a los dos	Verónica	Sonido de pájaros en la distancia
17-Verónica le dice a Flavia que no le mostrará su verdadera forma porque se asustaría	0:19:52	Medium shot	Verónica	Sonido de agua cayendo desde maguera
18-Verónica le confiesa a Flavia que sus papás murieron y miente al decir que vive sólo con su nana	0:20:26	Medium shot	Verónica	Sonidos de hojas
19-Verónica le pregunta a Flavia si no le daría miedo verla convertida en bruja y luego la llama desde la escalera	0:20:42	Medium shot a los dos	Verónica	Sonido de hojas
20-Verónica entra al cuarto de su abuela y se esconde	0:21:08	Full shot	Verónica	Silencio
21-Verónica miente a su nana y acepta pedirle perdón a su abuela para que la nana le cuente un cuento	0:22:03	Plano americano	Verónica Nana	Silencio
22-Verónica amenaza a Flavia para que no cuente a nadie su secreto y la invita a ver su araña	0:24:58	Full shot a los dos	Verónica	Sonido de pájaros a la distancia

23-Verónica hace un conjuro para que Flavia ya no tenga clases de piano	0:26:30	Medium shot a las dos	Verónica Flavia	Sonido de hojas Risas Susurro
24-Verónica le da una caja con una víbora a su compañera	0:29:38	Medium shot a todos	Verónica	Sonido de caja Gritos
25-Verónica le dice a la directora que no fue ella quien trajo la araña y le echa la culpa a Flavia	0:30:02	Plano americano	Verónica	Silencio
26-Verónica se disculpa con Flavia	0:31:53	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
27-Verónica visita a Flavia	0:36:10	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
28-Verónica amenaza otra vez a Flavia para que no cuente lo del pacto o si no el diablo se le puede aparecer	0:36:37	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
29-Verónica le pide la muñeca a Flavia	0:37:19	Plano americano	Verónica	Silencio
30-Verónica hace el dibujo de una bruja y se lo enseña a su nana	0:40:42	Plano americano	Verónica	Sonido de hojas y lápices
31-Verónica le dice a su nana que Flavia le regaló la pluma por gusto. Miente	0:41:14	Plano americano	Verónica	Silencio
32-Verónica se lleva a Flavia fuera del colegio	0:42:23	Full shot a las dos	Verónica	Sonido de niñas corriendo y gritando
33-Verónica lleva a Flavia a ver a las momias	0:43:43	Medium shot a las dos	Verónica	
34-Verónica le dice a Flavia que las momias no están muertas, que ella las ha visto caminar	0:44:06	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
35-Verónica le pregunta a su nana cómo hacen las brujas para matar a las hadas	0:45:08	Medium shot	Verónica	Sonido de cuchillo cortando sobre tabla

36-Verónica le dice a Flavia que convenza a su papá de llevarla al rancho o se va a enojar con ella	0:46:14	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
37-Verónica va con Flavia al rancho de su papá	0:47:07	Plano americano a las dos	Verónica	Sonido de motor
38-Verónica le pregunta a Flavia si su papá es muy rico y le dice que ella también será muy rica	0:48:32	Plano americano	Verónica	Silencio
39-Verónica le pide a Flavia ir al cementerio	0:49:45	Full shot a las dos	Verónica	Silencio
40-Verónica le dice a Flavia que la muerte de madame Ricarde fue cosa del diablo	0:54:02	Full shot a las dos	Verónica	Silencio
41-Verónica le dice a Flavia que ella la va a ayudar a hacer el veneno para las hadas	0:55:25	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
42-Verónica le cuenta a Flavia cómo se hace el veneno y le explica que las brujas deben ser malas y ella quiere ser la más mala de todas	0:57:11	Medium shot	Verónica	Sonido de paja
43-Verónica se lleva a Flavia en la lancha para ir por sapos	1:00:49	Full shot a las dos	Verónica	Sonido del agua
44-Verónica miente a la mamá de Flavia sobre haber caído en el lago y le dice a Flavia que deben ir por la piel de serpiente	1:04:56	Plano americano	Verónica	Sonido de manos frotando la piel
45-Verónica obliga a Flavia a robar la piel de la serpiente	1:06:04	Medium shot a las dos	Sin voz	Viento Pasos
46-Verónica le dice a Flavia que deben ir a las 12 de la noche a conseguir tierra de panteón y una cruz de madera	1:07:40	Full shot a las dos	Verónica Flavia	Pasos bajando escalera
47-Verónica le dice a Flavia que Madame Ricarde regresó para asustarlas	1:08:09	Medium shot a las dos	Verónica	Ruido de madera quemándose

48-Verónica le dice a Flavia que para deshacerse de Madame Ricarde deben ir al cementerio	1:10:31	Medium shot a las dos	Verónica	Viento. Hojas. Agua
49-Verónica lleva a Flavia al cementerio	1:14:00	Full shot a las dos	Verónica Flavia	Música
50-Verónica le dice a Flavia que va a pagar caro el haber dicho a su papá que hacían veneno para las hadas	1:14:58	Medium shot a las dos	Verónica	Silencio
51-Verónica le dice a Flavia que las brujas le van a sacar los ojos y cortar la lengua	1:16:59	Medium shot	Verónica	Silencio
52-Verónica le dice que para ayudarla quiere que le regale a su querido perro Hippie	1:17:03	Medium shot	Verónica	Silencio
53-Verónica le dice a Flavia que no quiere regresar al colegio y que va a hacer el veneno sin ella al menos que le dé a Hippie	1:19:48	Full shot a las dos	Verónica Flavia	Silencio Sollozos
54-Verónica obliga a Flavia a decir que nunca le quitará a Hippie o las brujas le sacarán los ojos	1:20:42	Medium shot	Verónica	Silencio
55-Verónica lleva a Hippie a hacer el veneno	1:21:05	Plano americano a las dos	Verónica	Música alegre con violines.
56-Verónica grita a Flavia por ayuda	1:25:31	Medium shot	Verónica	Sonido de paja quemándose
57-Verónica golpea la ventana y se corta las manos	1:26:25	Plano americano	Verónica	Sonido de puños contra ventana Vidrio que se rompe
58-Verónica suplica a Flavia por ayuda	1:26:55	Plano americano	Verónica	Sonido de paja quemándose Gritos Música triste con violines y trombones

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de los momentos de ruptura en la película *Veneno para las hadas* (1984) y sus elementos sonoros.

TABLA 2. *Leitmotiv* en **Veneno para las hadas** (1984).

Sonoros	Visuales
Voz de Verónica	Imágenes de la concepción de la bruja
Violines y piano	Rostro de Verónica
Silencio	Manos de Verónica

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de los momentos de ruptura en la película **Veneno para las hadas** (1984) y sus elementos sonoros.

TABLA 3. Tipos de escucha en *Veneno para las hadas* (1984).

Tipos de escucha	Voces	Efectos sonoros	Música
Primera escucha	La voz de Verónica, aguda e infantil (voz blanca), con timbre suave y cadencia lenta, que habla español neutro, informa al espectador desde dónde se narrará la historia.	El viento, los pasos y los silencios nos transmiten una atmósfera de misterio y penumbra.	El sonido del piano y los violines nos comunican en primera instancia el ambiente tétrico.
Segunda escucha	Esa misma voz se encarga de acentuar palabras y dudas que muestran la psicología del personaje: una niña curiosa acerca de historia terroríficas, pero miedosa de estar sola, agresiva cuando se lo propone y melancólica cuando trata de representarse a sí misma.	Los sonidos de las campanas para entrar a clase, las calles pavimentadas y los pies que rozan las alfombras hablan de la clase social y los contextos donde las protagonistas se ven inmersas.	En una segunda instancia esos mismos violines y el piano nos dejan conocer la infancia en contraposición con su concepción común de inocencia.
Tercera escucha	Finalmente, una vez que se ha descifrado el idioma, el código que orienta la psicología del personaje y el ambiente, se encuentra el horizonte de la mirada. Quien habla es una niña de 11 años intentando recrear el mundo de sus fantasías en la realidad.		

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis de los momentos de ruptura en la película *Veneno para las hadas* (1984) y sus elementos sonoros.

Bibliografía

- BALÁZS, B. (2011). *Béla Balázs: Early Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nueva York: Bergahn Books
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CANO, D. (2018). Cine mexicano y música prestada. Reflexiones en torno al sonido. *Correspondencias*, (5). <http://correspondenciascine.com/2018/05/cine-mexicano-y-musica-prestada-reflexiones-en-torno-al-sonido/>
- COMOLLI, J. L. (2010). Frames and Bodies—Notes on Three Films by Pedro Costa: ***Ossos, No Quarto da Vanda, Juventude em marcha***. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24, 62-70. <https://doi.org/10.1086/655929>
- HUWILER, E. (2016). A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. En J. Mildorf y T. Kinzel (Eds.), *Audio-narratology. Interfaces of Sound and Narrative*. Berlín: De Gruyter.
- LARSON, S. (2015). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC).
- LARSON, S. (2016). El sonido cinematográfico (¿o debiera decir diseño de sonido?) y la enseñanza del cine en México. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (13), 1-22. <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/388/377>
- MECALCO, R. A. (2019). *Análisis hermenéutico del soldado estadounidense en Rambo: First Blood como estereotipo que sustenta al héroe de acción actual*. [Tesis de maestría]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- MECALCO, R. A. (2023). *Hermenéutica cinematográfica: evolución ontológica del héroe en el cine sonoro mexicano (1936-2016)*. [Tesis doctoral]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEDINA Ávila, V. y Ponce Capdeville, B. (2019). La voz de Dios: características en el cine de Hollywood. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”*, 12(2), 179-196. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6407>
- MÜNSTERBERG, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company.
- PELAYO, A. (2012). *El cine mexicano en los años 80: la generación de la crisis*. Ciudad de México: CONACULTA, IMCINE.
- RODERO, E. (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.
- ROMAY, P. (2011). Joselito Rodríguez. Padre de la Cinefonía Nacional. *CINE TOMA. Revista Mexicana de Cine*, (19), 14-18. https://issuu.com/galdiyu/docs/cine_toma_19
- Secretaría de Cultura. (2014). Recuerda Alejandro Pelayo los años ochenta y la

crisis del cine independiente. En <https://www.gob.mx/cultura/prensa/recuerda-alejandro-pelayo-los-anos-ochenta-y-la-crisis-del-cine-independiente> (Recuperado 15-XII-23).

SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica

SOURIAU, É. (1951). La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, t. II, Paris, Centre de recherches filmologiques, Puf, nos 7-8, pp. 231-240+C3

VIDAL, R. (2008). Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931). *Revista del Centro de Investigación*, 8(29), 17-28. <https://www.redalyc.org/pdf/342/34282903.pdf>

Filmografía

TABOADA, C. E. (Director). (1984). *Veneno para las hadas*. México: IMCINE/STPC.

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA. Catedrática de la UNAM, Investigadora Nacional (SNII-II), titular de la Cátedra Daniel Cosío Villegas. Doctora en Letras, Maestra en Letras Mexicanas y Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Docente en la licenciatura de Comunicación de la FES Acatlán; tutora en los posgrados de Ciencias Políticas y Sociales, y de Historia de la UNAM. Pertenece a diversas asociaciones académicas nacionales e internacionales, es conferencista en congresos nacionales e internacionales, ha publicado una treintena de artículos científicos en revistas indexadas, más de 15 libros, además de múltiples artículos de divulgación y una página web producida por la UNAM, titulada “Escritores del cine mexicano 1931-2000”, actualmente realiza una actualización de la misma. Participó como curadora histórica del Museo de la Radio ubicado en la estación Parque de los Venados de la línea 12 del Metro de la Ciudad de México. Actualmente dirige el proyecto de investigación PAPIIT-IG400123 (2023-2025), titulado “Ontología, estética y teoría cinematográficas”.