



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Dobl A,E,G

Propuesta de una guía sobre la técnica de doblaje de voz para el actor del  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la  
UNAM

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO

**PRESENTA:**

JORGE RENÉ MARCK CASTILLO



**ASESOR:**

**Mtro. ANDRÉS CASTUERA MICHER**

**Ciudad Universitaria, Cd. de México, 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

D

O

B

L

Dedicatoria

A USTEDES TRES QUE PUEDEN FESTEJAR ESTE LOGRO DESDE EL LUGAR  
QUE QUIERAN DE MI MEMORIA

POR TÍ A QUIEN PROMETÍ QUE ME TITULARÍA COMO ACTOR TEATRERO TARDE  
O TEMPRANO

POR TÍ A QUIEN NI LE IMPORTABA MUCHO QUE ME TITULARA

POR TÍ QUIEN SIEMPRE DESEABA TENER UN TÍTULO UNIVERSITARIO

POR LOS TRES

**POR SIEMPRE.**

A

E

G

## Agradecimientos

A MIS CINCO SINODALES, PROFESORES ACTORES Y DIRECTORES

Maestra **Margot Aimee Yadviga Elea Wagner Y Mesa**

Profesor **Otto Roberto Minera Abrego**

Maestro **Luis Mario Moncada Gil**

Maestra **María Concepción Arroyo Martínez**

Maestro **Andrés Castuera Micher**

AL

Doctor **Oscar Armando García Gutierrez**

por inspirar el proceso de este trabajo

Y TAMBIÉN

Maestro **Horacio José Almada Anderson**

Maestra **Asunción del Carmen Pineda Jiménez**

Maestro **Emilio Alberto Méndez Ríos**

quienes le dieron aprobación y acceso a mi sueño de ser titulado en mi UNAM

**GRACIAS**

## Índice

Introducción	6
Capítulo I	11
El doblaje mexicano.	11
1.1. ¿Qué es la guía?	11
1.2. ¿Qué es el “Dobl A,E,G” por qué y para quién?	13
1.3. Breve historia del doblaje de voz.	15
1.3.1. El doblaje de voz en México.	16
1.3.2. Las compañías.	17
1.7. Diagnóstico de entrevistas realizadas a los directores y los actores del doblaje de voz.	20
Capítulo II	23
Análisis y Reflexión.	23
2.1. Análisis del mecanismo actoral aplicado al doblaje de voz.	23
2.2. El sentido de la verdad.	26
2.3. Apoyo alternativo para fortalecer la convicción de la voz (predisposición sensitiva).	28
2.4. Inmersión a la memoria sensitiva.	31
2.5.1. La ausencia de referentes.	33
2.5.2. Los distractores de la técnica.	34
2.5.3. La técnica de la lectura.	35
2.6. La traducción de textos de doblaje.	37
2.6.1. Las palabras autorizadas para el doblaje hispano.	39
La Guía.	43
3.1. Bienvenidos a la realidad del doblaje.	43
3.2. Las partes de una compañía de doblaje que le competen al actor.	45
3.2.1. Recepción.	45

3.2.2. Sala de espera.	46
3.2.2.1. Hacer sala	47
3.2.3. Salas de doblaje.	48
3.2.3.1. Cabina de operación.	48
3.2.3.2. Cabina de grabación.	49
3.3. Características de un llamado.	50
3.3.1. Doblete.	51
3.3.2. Triplete.	51
3.3.3. 2 a 6 loops.	52
3.3.4. Pescas.	52
3.3.5. Personaje Fijo.	52
3.4. La técnica de la actuación.	53
3.4.1. Predisposición sensitiva.	54
3.4.2. Ejercicio de lectura en voz alta dirigido hacia el sentido de la convicción.	57
3.4.3. Puesta del loop.	58
3.5. La técnica del texto.	60
3.5.1. Formato tradicional.	61
3.5.2. Formato en línea.	66
3.5.3. Simbología	67
3.6. Relación con el equipo audiovisual.	69
3.6.1. Volumen de audífonos.	69
3.6.2. Distancia con el micrófono.	70
3.6.3. Regreso de voz.	70
3.6.4. Posición física prevenida.	71
3.7. La técnica de la voz.	71
3.7.1. La anatomía de la laringe y las cuerdas vocales.	71
3.7.2. Respiración	76
3.7.4. Ritmo	82
3.7.4.1. Labiales	84
3.7.4.2. Pausas	86
3.7.4.3. Calderones.	89
3.7.4.4. Ligado.	91
3.7.4.4.1. Línea seguida rápida.	93
3.7.4.4.2. Línea seguida lenta.	94
3.7.4.5. Antes	95
3.7.4.6. Tarde	95

3.7.4.7. Largo.	96
3.7.4.8. Corto.	97
3.7.5. Pestañear	97
3.7.6. Trucar	99
3.7.7. Retakes	101
3.8. La técnica de los ambientes.	101
3.8.1. Posición física del actor o actores frente al micrófono y su radio de emisión de voz.	104
3.8.2. Call outs.	105
PLANEACIÓN.	108
3.9. Ejercicios adicionales de la voz interpretada dentro de un taller de doblaje de voz.	109
4.0. Dobl A,E, G	111
Conclusiones	116
Mesografía	122
ANEXOS	124
Anexo I	124
Anexo II	133
Anexo III	135

## Introducción

La presente tesina ofrece la propuesta de una guía técnica para fomentar el interés de los actores egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como también de otras instituciones públicas o privadas hacia el trabajo de doblaje de voz en México.

El actor egresado reconocerá al doblaje como un mecanismo técnico donde hace la inserción de la actuación distintamente de como lo hace en otras áreas de la profesión. Específicamente, con este material no se pretende convertir a los actores egresados en actores de doblaje, sino que, a través del conocimiento de la técnica, logren concientizar sobre sus propias dificultades técnicas-actorales para superarlas con la práctica presencial que se obtiene en talleres de doblaje. Se tiene la intención de acercar al actor lo más detalladamente a la realidad de todas las dificultades tanto técnicas como actorales dentro del marco de trabajo estandarizado de cualquier compañía en México antes de ingresar a un taller de doblaje o incluso de realizar un llamado de doblaje. El desafío de esta intención es que, a través de una guía de estudio, el egresado actor conozca la técnica de doblaje de voz y sus recomendaciones de técnica y de interpretación con el fin de poner el loop lo más convincentemente posible.

Todo lo anterior se apoyará con documentos impresos y entrevistas a personal especializado tales como actores y directores de doblaje. También se entrevistaron a profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México quienes han tenido relación con el doblaje con el fin de conocer cómo sus materias pueden servir de entrenamiento indirecto para apoyar a los estudiantes que dirigen su profesión para este fin; pero, sobre todo, se pondrá énfasis en la técnica de esta labor como objeto de estudio para el actor egresado de la facultad.

Tan importante son los idiomas para la comunicación cotidiana como lo son para la comunicación del arte dramático y del entretenimiento. No hay ningún obstáculo en el



intercambio de la comunicación cultural que radique de la enorme diversidad de idiomas, siempre y cuando existan los medios para transmitirla correctamente. En el caso del doblaje de voz, su forma óptima es con el arte de la interpretación actoral. Ya sea el subtítulaje para los medios electrónicos actuales como la televisión, cine e internet, o los guías bilingües que comunican su traducción presencialmente, el doblaje; aunque apareció inicialmente como un apoyo secundario de voz sobre la misma voz de los actores en su propio idioma, se ha vuelto una poderosa herramienta de comunicación para los niños, personas analfabetas o con capacidades diferentes que escuchan la voz de los actores extranjeros en su propio idioma. El doblaje es importante ya que no sólo es el medio de comunicación audiovisual en el mismo idioma de sus seguidores antes mencionados, sino porque también es un recurso laboral interminable para el amplio gremio de actores, así como una vía de difusión, enlace e intercambio cultural entre todas las naciones que lo realizan.

Su técnica no es reconocida académicamente y tampoco es accesible ni conocida por todos los actores profesionales o recién egresados interesados en hacer una carrera de ella. La crónica despiadada de pasos a seguir para cualquier actor que persigue una carrera en el doblaje, sean actores de cualquier edad con educación universitaria o privada, es primero, la de poder llegar a conocer de voz en voz, alguna de las varias agencias de doblaje en la ciudad de México. Posteriormente y con suerte de ser admitidos después de haber cumplido con sus exigencias como la de presentar un currículum vitae con experiencia de doblaje, o incluso otorgar demos de audio para confirmar la veracidad de su experiencia profesional, el actor generalmente es avergonzado en el atril y después rechazado debido a su carente técnica para esta labor. Este actor batalla durante su primera audición para acertar las trampas y los obstáculos técnicos del trabajo de doblaje que generalmente nadie le enseña a atacar, sino que, en el menor de los casos, los soluciona exitosamente como resultado de la intuición que es muy usual en el doblaje, pero que no todos la tienen.

Dicho lo anterior, el actor busca la manera de prepararse antes de presentar la audición o prueba sin éxito alguno. No hay escuelas oficiales de doblaje en México, ni tampoco materias en ninguna carrera de teatro o actuación de las instituciones nacionales más relevantes como lo son la Escuela Nacional de Arte Teatral, y el Centro

Universitario de Teatro de la UNAM. Desde luego, tampoco se ofrece en nuestro recinto: el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad Nacional Autónoma de México donde debido a su creciente población de estudiantes de teatro que están inclinados por la voz y la actuación en el atril, se rinden ante tal búsqueda y provocan con esto que los gremios de intérpretes “arbitrarios” ingresen fortuitamente al círculo cerrado de la industria sin siquiera ser actores profesionales. Este es un círculo que hasta la actualidad permanece muy cerrado; entre otros, por la carencia de oportunidades a la juventud profesional universitaria que no tiene la preparación suficiente de la técnica de doblaje como para demostrar todas sus capacidades histriónicas de voz.

Desafortunadamente, los únicos que sí la tienen son los que precisamente de voz en voz, llegan a saber de algún taller de doblaje impartido por algún experto destacado del atril como: Rubén Moya, Alfonso Obregón o Humberto Vélez entre otros. En estos talleres no puede entrar cualquier persona que no tenga formación actoral y en el mayor de los casos, si se trata de un actor aficionado, deberá demostrar; no sólo ser un buen actor/actriz de teatro; eso ya lo dan por hecho, sino conocer la técnica susodicha con el fin de garantizar la eficacia del taller, así como también para que no se vuelva un elemento caro en tiempo y esfuerzo para la postproducción de la compañía que le trabaje en su futuro profesional. Aunque existen algunos talleres que no funcionan para todos/todas y que tampoco le garantizan al actor que le darán un llamado sólo por haber estudiado con dicha eminencia de la labor, éstos son realmente necesarios para llevar a cabo la práctica de esta técnica. Por otro lado, hay otros talleres que sí propician la habilidad que este oficio requiere siempre y cuando el actor llegue con la información que obtiene de voz en voz. Desgraciadamente, no todos tienen la suerte de ser invitados a una compañía sin saber absolutamente nada de la técnica. Así que invariablemente, si el intérprete universitario se interesa por una carrera en esta labor, deberá tocar puertas como cualquier otro aspirante, pero con más dificultades que cargará sobre sus hombros sólo para saber cómo es el doblaje. Esta guía es un material predispuesto a cubrir esa necesidad tanto para llegar informado a un taller como para poder justificar sin ningún titubeo ante las puertas de una compañía o incluso ante un director de doblaje que cuenta con el conocimiento suficiente de esta técnica. El doblaje mexicano debe conocer el

talento universitario y si este talento conoce su técnica antes de ingresar a él o a un taller de doblaje, el interés de la población de actores de la UNAM se convertirá en una vocación y en una mejora absoluta para la misma industria.

Durante algunos años antes de la pandemia del COVID 19 del 2020, me di cuenta de que independientemente de que el recurso de la voz entrenada estaba prácticamente descuidado en algunos alumnos actores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, había otros quienes, durante sus trabajos de actuación, presentaban todas las características necesarias tanto de rango y timbre de voz como de precisión de inflexiones. Estos actores, de acuerdo con mi experiencia, son generalmente quienes los directores de doblaje buscan. Incluso conocí a algunos compañeros de estudio; fanáticos del doblaje, quienes han influenciado su trabajo vocal con la de los personajes de series populares o de la industria “anime” y con esto me pregunté qué tan superior sería el doblaje si estas voces desarrollaran su potencial creativo en los trabajos que son viciosamente acaparados por los actores que se escuchan repetidamente en series y películas dobladas.

Por otro lado, durante mi séptimo y octavo semestre que se realizaron en línea debido a la pandemia, hubo trabajos de voz que por peso de las limitaciones que nos ofrecen las videoconferencias como medios emergentes de trasmisión de nuestro arte, tuvieron tendencias con el doblaje como medio de expresión teatral. El doblaje en línea se originó en un momento de contingencia donde fue muy necesario para producir la nitidez del audio de los trabajos de teatro, la ejecución de lecturas de atril en vivo con imágenes estáticas o en movimiento o incluso para los cortometrajes animados con sus propias voces.

El talento de nuestra población estudiantil universitaria, así como el de las nuevas generaciones es valioso e inmenso para esta labor y actualmente se está desperdiciando por la falta de interés de los conocedores del doblaje por extender sus horizontes hacia el futuro. Mi deseo por la realización de este trabajo viene del potencial interpretativo de nuestros compañeros egresados del área de actuación quienes deberían tener un lugar en el interminable trabajo de doblaje, así como también para todos los actores y actrices que ya cuentan con una educación de formación actoral.

El producto del presente trabajo es una propuesta de una guía cronológica sobre la técnica de doblaje de voz junto con un apoyo sigla-acrónimo corto de consulta rápida nombrado “Dobl A,E,G” que transportará de manera accesible y amistosa al egresado de actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México por los confines de su sofisticado y complejo procedimiento de realización con el mero objetivo de que; al final de su lectura, obtenga una visión realista y consciente de su capacidad al respecto y del compromiso que se requiere en una industria que siempre está en espera de nuevas voces.

## Capítulo I

El doblaje mexicano.

### 1.1. ¿Qué es la guía?

La guía es un material de aprendizaje detallado sobre todos los elementos técnicos que componen el proceso para poner un loop en el campo del doblaje de voz. Es detallado porque busca generar una unidad de práctica segura de su realización a través del aglutinamiento coherente y disciplinado de sus momentos más complejos, especialmente el de la actuación dentro de la puesta del loop. Esta actuación funcionará como catalizador de su convicción actoral, es decir, la del actor vertida técnicamente en el loop.

¿Por qué hacer un material didáctico? La respuesta es porque es una prioridad el aprendizaje de los universitarios en un arte multidisciplinario que no se ocupa por el perfil físico o por la edad del actor, sino más bien por atender sus habilidades interpretativas de voz y su disciplina de actor. Así mismo, es una guía tanto con un contenido estratégico de autoeducación como con un lenguaje discursivo que está de acuerdo con el léxico actual de los jóvenes. El objetivo de esta intención es que sientan que les habla un ex compañero universitario que sólo quiere ofrecerles su experiencia para incitarlos a que se integren a la industria de doblaje cuando ellos se sientan cómodos. Es un recurso preliminar con una intención pedagógica que fue difícil de elaborar ya que dirigirse informalmente con un material tan denso, requería que no abrumara, que se entendiera profundamente y quizá lo más importante, que llegara a hacerlos percibir al doblaje como un anhelo personal, especialmente porque no se concibe como tal, debido a la incertidumbre que genera salir de la universidad hacia una independencia que la descarta como primera opción de desarrollo profesional.

Sobre este último punto y a nivel mundial, existen organizaciones tanto en universidades del continente americano como en universidades europeas;

específicamente en Madrid, España, donde los centros de orientación, información y empleo (COIE) confirman que las instituciones de grado deben proporcionarles no sólo conocimientos, sino también estrategias de auto enseñanza para que continúen aprendiendo por su cuenta sin necesidad de asesorías presenciales. Se busca que los estudiantes tengan la adquisición, mantenimiento y desarrollo de las competencias profesionales para comenzar su andadura profesional con actualización de cara a su inserción laboral<sup>1</sup>.

Por esto, esta propuesta propicia la iniciativa hacia un aprendizaje autónomo que puede estudiarse extraoficialmente y que se adapta a sus ritmos y maneras de aprender tomando en consideración su visión profesional, su conocimiento teórico universitario, **y su práctica física independiente**. En esta vía, se conciben dos maneras de saber qué y cómo se aprende: a través del anhelo por conocer cómo realmente se hace un doblaje de voz y de un lector que busca llegar a hacerlo en un futuro indeterminado a través de la repetición; de la práctica constante. Para este fin, la guía y el ejercicio presencial en un espacio específico van de la mano. Sin embargo, dada su naturaleza obvia, la práctica física es nula en este trabajo así que se sugiere que el actor la desarrolle a través de talleres de doblaje para reforzar sus habilidades o, en el mayor de los casos, memorizar la secuencia detallada del proceso técnico actoral ardua y profundamente para verterla de memoria y sólo ocuparse en lo interpretativo al momento de grabar en una situación real<sup>2</sup>.

Dicho lo anterior, las dos alternativas de aplicación emiten el mismo objetivo de la guía: ser un material de apoyo secundario antes de la puesta de un loop o de la práctica presencial en un taller de doblaje. Cabe reiterar que, aunque no existen universidades que impartan la enseñanza del doblaje de voz, si existen talleres particulares con directores de doblaje quienes pueden comprobar la veracidad de la información aquí presentada. Por otro lado, será responsabilidad de este trabajo no ofrecer información falsa, sino poner al estudiante en el escenario más cercano a la realidad actual de un sistema técnico que requiere de esta práctica presencial: “El doblaje de voz significa ser

---

<sup>1</sup> Cabrerizo Diago, Jesús. *Evaluación Educativa de Aprendizajes y Competencias*. 2010.

<sup>2</sup> Se advierte que es responsabilidad del actor acudir a un llamado sin haber practicado en un taller de doblaje de voz. Solo leer la guía, no garantiza el éxito de una puesta del loop.

consistente en su práctica para conformar las demandas de habilidad que la caracterizan” (maestro Mayen, 2022).

Sobre este punto, a la disposición para responder a una determinada situación con destreza suficiente se le conoce como “habilidad” y el doblaje es una habilidad de tipo transversal según Jesús Cabrerizo<sup>3</sup>. Estas habilidades son comunes para diversas actividades profesionales y facilitan el cambio y adaptación a nuevas situaciones profesionales ya que se requiere de su ejercicio para adquirir otras de la misma profesión. Estas existen en el doblaje y propician la marcha sincrónica de su técnica con otras habilidades como la de la respiración, la lectura y la de la actuación. Al ejercitarse con practicidad constante, se genera un factor de mejora e innovación también constante cuando se llega al punto de la destreza<sup>4</sup>. Por eso, no es de extrañar que los actores más hábiles incluso se dan el lujo de aportar más detalles al loop como resultado de una nueva destreza de la constante repetición, pero, sobre todo, porque se han enfrentado con la técnica de doblaje en carne propia al momento de acudir a un llamado de trabajo. El actor del Colegio de Teatro de la UNAM la enfrentará antes de ir a un llamado o incluso antes de entrar a un taller y con ella se instruirá autónomamente con **conceptos de la técnica específicos, permanentes y verídicos**.

## 1.2. ¿Qué es el “Dobl A,E,G” por qué y para quién?

El nombre sigla acrónimo “**Dobl A,E,G**” por otro lado, es un material corto de consulta rápida tipo “acordeón” con las instrucciones concretas de cómo poner un loop sobre la marcha y en tiempo real de un llamado de trabajo. Se basa en las actividades inmutables que acontecen cronológicamente al llamado de uno a seis loops o incluso para un personaje fijo. Su efectividad se acompaña de la previa lectura y aprendizaje de la guía. Su contenido está sintetizado de manera que, por cada elemento técnico, el actor debió haber leído su función previamente para saberlo operar. Así mismo, está hecho para que

---

<sup>3</sup> Cabrerizo Diago, Jesús. *Evaluación Educativa de Aprendizajes y Competencias*, 2010.

<sup>4</sup> Idem.

con SÓLO LAS TRES LETRAS DE SU ACRÓNIMO (**A,E,G**), EL ACTOR MEMORICE FÁCILMENTE QUE SOLO DEBE ACOMODARSE, ENSAYAR Y GRABAR PARA HACER UN DOBLAJE DE VOZ. EL RESTO DE SU EJECUCIÓN DEPENDERÁ DE SU COMPROMISO CON LA LECTURA COMPLETA DE ESTE MATERIAL. El Dobl A,E,G es parte inseparable de la guía y ambos trabajos tienen objetivos específicos: LA GUÍA CON INTENCIONES INFORMATIVAS MIENTRAS QUE EL “DOBLA,E,G” CON INTENCIONES EJECUTANTES.

Un actor que no tiene la oportunidad de leer ambos materiales y que quiere ser actor de doblaje, recurre a la vía más común, pero más larga: la de reportarse frecuentemente con los directores y pedirles con toda la arbitrariedad de una interrupción de trabajo, que se le permita “hacer sala” para aprender a doblar<sup>5</sup>. Aunque ya no sucede frecuentemente, todavía puede suscitarse el caso que un director lo reciba para observar las sesiones de doblaje. Así que, de manera inercial, el actor compromete su presencia y debe dedicar bastante tiempo y esfuerzo para absorber los secretos de la experiencia del doblaje de voz. La guía sólo lo compromete a consultarla con la regularidad que pueda dedicarle y funciona para el aprendizaje de estos secretos técnicos con especificidad y detalle. El “Dobl A,E,G” por otro lado, existe para responder a la necesidad de consulta rápida de los aspectos cronológicos que componen el momento presencial a un llamado de doblaje desde su llegada hasta su salida de la compañía.

La creación de la guía está dirigida en su totalidad a los estudiantes actores egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM ya que; suponiendo que aún no cuentan con experiencia actoral en ninguna de sus áreas artísticas: teatro o cine, sí contarán con el conocimiento formativo de actuación, el cuál sumarán, moldearán o adaptarán al proceso de este material y por supuesto, al de su práctica física. Ambos recursos: la guía junto con el “Dobl A,E,G” pueden transportarse a un taller de doblaje como apoyo emergente en el caso de tener que salir de alguna duda antes de grabar.

---

<sup>5</sup> Capítulo. III, 2.2.2.1. “hacer sala”.



### 1.3. Breve historia del doblaje de voz.

Empecemos con que el doblaje es una técnica de reemplazo de diálogos de una producción audiovisual por otros diálogos nuevos que se sincronizan tanto en tiempo como en mímica fonética al diálogo original. Es una técnica vocal interpretativa para poner la voz del mismo parlante en su propio idioma o más generalmente practicada para adaptar los diálogos a otras lenguas<sup>6</sup>. Tras haber sido traducido el texto en papel, un actor o actriz se encarga de grabarlo en una nueva pista, dándole intención y procurando sincronizar sus movimientos labiales con los de la persona o animación de la pantalla, para así crear la ilusión de que aquel que vemos en la televisión o en el cine, es también quien se encuentra hablando<sup>7</sup>. En el proceso de doblaje, los actores toman una posición muy importante ya que son los profesionales que tienen la habilidad de expresar emociones con la voz para obtener la forma, el volumen y la tonalidad de la personalidad del individuo que se está doblando.

El doblaje comenzó su existencia tras la necesidad de poder entender las películas que se exhibían en un idioma distinto al del espectador quienes, en mayor o menor grado, incluían niños, analfabetas y adultos mayores quienes no podían entender la viscosidad y poca nitidez de las letras del subtítulaje con el fondo en blanco y negro de las películas de inicios del siglo XX. Estos imploraban poder escuchar a los actores favoritos de las películas norteamericanas de la industria líder llamada Hollywood en su propio idioma por lo que los primeros en revolucionar esa situación fueron, además del país de origen (E.U.A), los países europeos: Francia donde se encontraba “Paramount” como primera sucursal estadounidense en Europa y España con empresas nacionales que se ocupaban del doblaje específicamente.

Ya en los años 30 aparecen las primeras empresas de doblaje en ambos países. En 1932 se crea “13” como la primera empresa de doblaje en Barcelona y es ahí; al igual que algunos otros países de Europa, donde optan por redoblar el material

---

<sup>6</sup> Cantu Díaz, Fernando, *Negocios de doblaje de voz*, 2003.

<sup>7</sup> Lake Moctezuma, Fedhra Yazbek. *El doblaje de voz como una forma identitaria y transmisora de cultura*.

cinematográfico que mostraba contenidos políticos como resultado de la dictadura de las guerras civiles que padecían. No obstante, el doblaje permaneció no sólo como herramienta de protección o propaganda política en Europa, sino también por gusto de la gente quienes por fin veían a un personaje favorito del cine con una voz que escuchaban en su propio idioma.

### 1.3.1. El doblaje de voz en México.

En México no sucedió lo mismo. Aunque el doblaje nace en la ciudad de México como resultado de la cercanía entre países vecinos con EUA y de la barata inversión para producir doblaje en español para Latinoamérica, los empresarios se dan cuenta del talento de sus intérpretes; mexicanos en su totalidad. Antes de 1944, las voces que emocionaban al pueblo mexicano solamente se podían escuchar a través de las radionovelas (XEW). Fue sólo cuando en 1930, la Metro Goldwyn Meyer viene a México a buscar actores para doblar la película "*Gaslighting, Luz que agoniza*" (Primera película doblada en México). Sin embargo, este trabajo no prosperó para el doblaje en México ya que la gente estaba acostumbrada a leer los subtítulos de los personajes que amaban y a que no consideraban convincente el trabajo del actor que doblaba a la estrella de tal película de moda.

Sorprendentemente, en 1944, la misma compañía estadounidense Metro Goldwyn Mayer vuelve a la búsqueda por conquistar el mercado hispano y contrata actores de la ciudad de México de la misma radio XEW para ahora doblar; además de largometrajes, sus caricaturas las cuales inmediatamente presentan una arrolladora aceptación. Desde entonces, el doblaje mexicano se comenzó a replicar en todos los países hispanoparlantes con éxito imparable y con una audiencia que, hasta nuestros días, de acuerdo con el actor de doblaje Mario Castañeda, suma ya 450 millones de consumidores y que ocupa el 65 por ciento del mercado de esta industria<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Mario Castañeda, actor y director de doblaje durante una conferencia en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2016.

Las inolvidables voces mexicanas fueron explotadas por dichas compañías durante la gran época dorada del cine mexicano desde 1943 hasta 1977, cuando las consolidadas empresas de entretenimiento como Walt Disney, Warner Brothers y 20th Century Fox, contrataron actores como Edmundo Santos para sus producciones tanto de cine como de televisión. Este actor empresario de doblaje fue una figura esencial en la historia del doblaje de habla hispana ya que, durante 30 años, se desempeñó como el representante de Walt Disney en México y como el responsable de dirigir su gran mayoría de películas ahora clásicas al español. La razón de este éxito tuvo que ver con la actuación de los intérpretes del doblaje mexicano la cual, para lograr su consolidación como el mayor proveedor de doblaje, aprovechan la infraestructura heredada de la época de oro del cine mexicano con un español funcional para todos los países de habla hispana.

De acuerdo con Mario Castañeda, ese “español bueno” era: “aquel que no se nota, el que ve la gente en pantalla y daría por hecho que es el idioma original del personaje”<sup>9</sup>. Posterior a ese éxito, llega otro en los años ochenta y noventa con la oleada de anime proveniente de Japón con el cual, el doblaje mexicano creció asombrosamente. Durante esa época un gran número de intérpretes talentosos recrearon infinidad de voces conocidas en el cine y la televisión, no sólo del anime, sino de una variedad de producciones<sup>10</sup>. Hoy en día, el doblaje mexicano sirve como el medio de enlace de la cultura, la televisión y la cinematografía del resto del mundo para el hispanoparlante y como el difusor de la neutralidad del acento del idioma español también para todo el mundo y no sólo para Latinoamérica como estaba planeado inicialmente.

### 1.3.2. Las compañías.

Todo lo anterior, se refiere al éxito desde el renacimiento del doblaje en México hasta nuestros días como resultado de la interpretación de los actores de ese específico comienzo. Sin embargo, las compañías de doblaje desde el punto de vista: “la industria”,

---

<sup>9</sup> Opinión que también comparte el maestro Alejandro Mayen, actor y director de doblaje, 2022.

<sup>10</sup> León, 2010.

comienzan a aparecer hasta que llegó la televisión a México en 1950 con la espléndida contribución del Licenciado Carlos David Ortigoza. Este empresario de doblaje nacido en la ciudad de México el 9 de diciembre de 1915; quien también fuera actor de radio de la XEW y periodista, sigue el ejemplo de los intentos de empresas norteamericanas por el doblaje (Estudios Churubusco, como pionero del doblaje) y forma parte de la fundación de la primera compañía de doblaje mexicana con sede en la ciudad de México llamada CINSA (Cinematográfica Interamericana S.A.).

Con el paso de las décadas y con su ejemplo empresarial, varias otras empresas evolucionan con tecnología de punta y con una disciplina interpretativa para el doblaje que se ve obligada a convertirse en una técnica como resultado de la alta demanda para lograr la producción masiva que llegaba a las compañías líder de ese momento hasta la actualidad. Como ejemplo de algunas de esas compañías eran: Sonomex (1990), Radiopolis ubicada en Tlalpan 3000 (1980-2000) y Audiomaster que era específicamente la compañía más completa del monopolio Televisa de los años 80 hasta el año 2010. Actualmente, Candiani Dubbing Studios México es una de las compañías que mantiene los rangos de producción estables y que, aunque la pandemia del 2020 la había obligado a detener su desempeño tajantemente, esta sigue operando de manera presencial con todas las medidas de sanidad y también en línea.

### 1.3.3. Los talleres de doblaje

Con el propósito de llevar a cabo la práctica institucional del doblaje de voz de tal suerte que el estudiante actor desarrolle actitudes, habilidades y destrezas en el contexto real y las vincule con la teoría, que se entienda por taller de doblaje de voz como el espacio de práctica presencial donde no habrá resultados efectivos del aprendizaje de esta guía sin el uso específico del equipo de un taller. Todas sus áreas deberán poseer las mismas características que conforman una sala de doblaje tradicional para poder dar efectividad al planteamiento de ejecución de la puesta del loop. Esto es:

1. Dos áreas cerradas y unidas a través de una puerta hermética y de una ventana acústico visual. La visual acústica generalmente tiene el objetivo de poner en comunicación dos áreas insonorizadas como la sala de grabación con la de

dirección dentro de un estudio de doblaje<sup>11</sup> y es de suma importancia que el actor no pueda escuchar lo que acontece fuera del lugar para activar el sentido extra cotidiano que provoca la puesta del loop sólo a través de sus medios tecnológicos: los audífonos, la diadema o el micrófono.

1.1. El primer espacio “la sala de grabación”, debe estar protegida con espuma antiruidos en sus cuatro paredes y en su centro, contar con un atril o barra de apoyo para la colocación del libreto y de lápices. Al frente, un micrófono protegido con un “pop filter” filtro de voz, y al fondo de este, una pantalla de cine o de televisión.

1.2. Lo más relevante del segundo espacio “la sala de dirección”, son dos lugares ocupados por el director y el ingeniero de operaciones. El director tiene al frente una pantalla, su libreto o laptop y el ingeniero opera manualmente todo un equipo sofisticado de grabación y edición. El más actual es conocido como Pro-Tools.

Estos talleres por lo tanto, son el espacio supremo para la asimilación de la información de esta guía. El estudiante actor no completaría su objetivo ejecutante si no lo respalda con la práctica en dicho espacio ya que, aunque la información de la guía pretende ser receptada en el cuerpo del ejecutante autónomamente, no habría equipo especializado y ninguna entidad humana quien lo pueda corregir. Aun así, este podrá estar informado y solicitar acceso para “hacer sala<sup>12</sup>” donde se lo permitan, pero será su responsabilidad intentar poner un loop sin haber nunca practicado con el equipo de grabación previamente. Por eso, la mejor solución es que el estudiante actor pida información sobre talleres de doblaje impartidos por gente especializada que trabaja dentro de las mismas compañías donde se dirija.

---

<sup>11</sup> \*<https://www.puma-cabinas-insonorizadas.com/proyectos/ventanas-acusticas-y-visuales-fonoaislantes>

<sup>12</sup> Capítulo III, 3.2.2.1. “Hacer sala”.

## 1.7. Diagnóstico de entrevistas realizadas a los directores y los actores del doblaje de voz.

Los cuatro directores entrevistados aportaron elementos de suma importancia: el control del ritmo de la técnica de doblaje por parte del maestro Alejandro Mayen, el conocimiento del idioma inglés de la directora Andrea Orozco, los ejercicios de voz que los estudiantes realicen antes de empezar un taller o una prueba de doblaje de parte del director José Luis Orozco y la preocupación por la actuación creíble por parte del director y actor René García.

El maestro Alejandro Mayen sugiere que, de toda la técnica de doblaje, el factor primordial es que el actor tenga mucha conciencia del ritmo del personaje. No sólo el ritmo emocional del personaje sino literalmente, de la sincronía de golpes labiales que ejerce cuando dice un diálogo. Esto es, que aprenda a medir el tiempo de respiración del personaje mientras expresa una línea de inicio a fin, así como también de los golpes de labios de cada consonante del idioma extranjero que se puedan adaptar con las consonantes del idioma español<sup>13</sup>.

La directora Andrea Orozco por otro lado, sugiere que tener conocimiento del idioma Inglés mientras se ensaya, es de vital ayuda para el doblaje exitoso del loop: “Con la conciencia y la ejecución de la técnica se ensaya sólo una vez antes de doblar un loop, pero si el actor sabe inglés; idioma con el cual casi todas las series y material de doblaje llega diariamente a las compañías, el actor tendrá un -plus- que lo llevará a no equivocarse y a tener que volver a pedir la secuencia al operador por no haber encontrado alguna pausa o calderón del personaje”, explicó. Se trabaja muy rápido en la sala de doblaje y generalmente no sólo hay que tener buena química con el director, sino también con el operador quien agradecerá que el actor ensaye sólo una vez y el inglés ayuda como guía auditiva para lograrlo.

“Él te besará los pies si tú le sabes seguir su ritmo de trabajo” dijo. “Esto es, que cuando inicie la grabación nunca haya marcha atrás y que tú sepas dónde retomar el pie del personaje con el fin de seguir la grabación sin interrumpir nada” explicó. “La técnica

---

<sup>13</sup> Capítulo III, 2.5.4.1. Labiales

no te enseña a saber en qué parte de los diálogos del personaje, el operador detiene la grabación para corregir y después reiniciar y es ahí donde el inglés también ayuda al actor” terminó. Aunque no en todos los casos es importante que el actor tenga conocimientos de este idioma, el lado positivo es que un actor a quien se le dificulta dominar la técnica, pero que conoce el idioma inglés puede equilibrar sus demoras de corrección del loop con su velocidad para encontrar las retomas del proceso de grabación. Expresado de otra forma, el idioma inglés también le ayudará como guía indirecta para nunca perder la línea de los pensamientos del personaje ya que, al tomarlo como guía, el actor siempre mantendrá la posición de cada palabra en español sobre las palabras en inglés otorgando con esto la coherencia absoluta del ritmo del personaje.

El director José Luis Orozco sugiere que para este manual existan prácticas físicas que aporten un entrenamiento real al aspirante de doblaje antes de llegar a un taller o a una prueba de doblaje y con más razón a un llamado de doblaje. “No hay ningún entrenamiento verdadero de la técnica de doblaje sin práctica”, explicó. Sugiere que, para lograr tal fin, el actor egresado practique en su taller de doblaje o que se haga de por lo menos lo más básico de una sala de doblaje que es una laptop con alguna aplicación de edición como: movie maker o Pro-Tools. “No es caro y así el actor sentirá de una manera parcial cuáles son los tropiezos con los que se enfrenta el actor en una situación real” explicó.

De esta manera, el actor notará que es tanto el ritmo del personaje; con el que no está familiarizado a causa de que hay muchas frases en el idioma extranjero que se expresan más cortamente que el español, así como también con el ritmo del operador quien a veces; por la rapidez con la que debe operar el equipo de grabación, funge inconscientemente en contra del ritmo del actor. El actor entonces debe estar preparado para que todo fluya en orden hasta el final del llamado. “En un taller o en casa tendrás todo el tiempo del mundo para equivocarse y repetir, pero en una sala de doblaje real, esto jamás ocurrirá y si en una situación real te equivocas mucho por no tener la práctica, correrás el riesgo de no volver a ser llamado” terminó su explicación.

Por otro lado, el director René García menciona que generalmente batalla con los actores recién llegados al doblaje por culpa de su carente nivel de actuación: “Llegan a reportarse conmigo fingiendo unas voces de “galán de ultratumba”, pero cuando se paran

en el atril, son incapaces de conmover hasta la más sensible de las personas<sup>14</sup>. Ruega que los aspirantes de doblaje entrenen arduamente su técnica de actuación ya que los directores generalmente no pueden dedicarle al actor más tiempo del que deben usar durante una grabación real para corregirlo y hacer que proyecte lo que actúa: “Desgraciadamente, aprobamos el loop carente de interpretación, no porque no queremos hacer sentir mal al actor, sino porque no hay tiempo para detenernos”<sup>15</sup>

El siguiente diagnóstico esquemático muestra los aspectos técnicos más necesarios de cada director:

1. El control del ritmo (control de la técnica),
2. los ejercicios prácticos que los estudiantes realicen antes de intentar hacer un doblaje en un taller o en un llamado
3. y la preocupación por que la actuación sea creíble y comprometida.

Finalmente, los tres puntos arrojaron el objetivo que a continuación se expone por el que esta tesina se encomendó a profundar:

Objetivo:

A través de una guía de estudio, el alumno de actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM conocerá la técnica de doblaje de voz y sus recomendaciones de interpretación con el fin de poner el loop lo más convincentemente posible.

Luego entonces se propone como objeto de estudio derivado de las premisas anteriores a:

**La técnica de doblaje de voz** para que, desde este punto, se desarrollen los temas tanto de estrategia actoral como de práctica física presencial ejercida en un taller de doblaje.

---

<sup>14</sup> Opinión de entrevista realizada al director de doblaje René García, 2021.

<sup>15</sup> Opinión de entrevista realizada al director de doblaje René García, 2021.



## Capítulo II

### Análisis y Reflexión.

#### 2.1. Análisis del mecanismo actoral aplicado al doblaje de voz.

En la actualidad, no parece existir ninguna objeción sobre la técnica de interpretación que se observa en el doblaje de voz<sup>16</sup>: “Una razón a priori permanece en la consideración de que es la misma técnica de actuación que se aplica para el teatro”<sup>17</sup>. Con esto, no se excluye la influencia del cine en su actuación; muy relacionado, sino que cada área posee aspectos importantes que el otro no puede ofrecer. En el teatro, por ejemplo, el actor diseña el cuerpo y la voz de un ser para un espacio ficticio y se responsabiliza de su desarrollo emocional durante el evento en vivo.

En el doblaje casi de manera similar, el actor se enfrenta al loop en lo inesperado del momento presente. En el cine por otro lado, aparece la dialéctica íntima entre la cámara y el volumen de voz de los actores que a veces es muy bajo e imperceptible en el teatro, pero que, en ambos casos, el efecto buscado es el mismo: el sentido de la convicción. El actor de doblaje necesita de las dos áreas para nutrir las acciones de los personajes que se doblan, esto es, obtener maestría en la voz, en el matiz y en el volumen que ofrece el sentido de la intimidad del cine con la conciencia de la fuerza emotiva del teatro<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Taller de doblaje Maestro Alejandro Mayen, Main Frame Audio ADR, Ciudad de México, 2016-2019.

<sup>17</sup> Entrevista con el director René García, 2021, Anexo III.

<sup>18</sup> Taller de doblaje Maestro Alejandro Mayen, Main Frame Audio ADR, Ciudad de México, 2016-2019.

A pesar de que su actuación convive con la concepción interpretativa del actor original, se suele malentender que la dramatización del loop no tiene relación con su propia construcción de personaje, sino con la “reproducción” de un trabajo preelaborado<sup>19</sup>. El punto de vista del maestro Alejandro Mayen es diferente: “que, aunque el actor de doblaje sí construye de forma independiente al recrear estados emocionales de su repertorio de experiencias personales, los sentimientos del personaje a veces suelen “copiarse y no actuarse”. Otra razón por la que la actuación en el doblaje necesita de conocimientos sobre los estados emocionales del intérprete, es que precisamente la intensidad que invierte en su personaje dentro de la sala de grabación se observa en ocasiones distorsionada y reducida a cuadro en la sala de operación.

De acuerdo con el maestro Mayen, parece que cuando la emoción se pretende imitar con la realidad, el actor gradúa su intensidad de acuerdo con cómo cree que se escucha mejor, sin darse cuenta de cómo se recepta a cuadro fuera de la cabina de grabación. Por el contrario, cuando la emoción es real, no hay necesidad de preocuparse por “intensificarla” para hacerla sobresalir de la pantalla. Sola hace su trabajo sin artificios vocales que son los causantes de que el actor parezca pretenderla. Desgraciadamente, muchos actores confunden “emocionarse” con “simular emocionarse”. Por consiguiente, al sumar las distracciones técnicas del proceso para doblar que dificultan la convicción del resultado, el loop a veces se percibe (no en todos los casos) como una “representación”, más que como una “interpretación” de sus acciones físicas. Los actores con conocimiento de teatro y de cine no sólo conocen estas diferencias, sino que van más allá de lo que un doblaje convincente necesita<sup>20</sup>.

No obstante, a pesar de la relación que el teatro y el cine tienen con el doblaje en el sentido interpretativo, existe hasta la actualidad un mecanismo único en el que todos los actores insertan su actuación invariablemente como resultado de la naturaleza de su relación: la técnica y la actuación, no importa si conocen de cine, de teatro o de ninguna. Se trata del momento de la grabación o mejor conocido en el doblaje como **“la puesta del loop”**. Este sólo dura el tiempo de aire que el actor retiene dentro de sus pulmones

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Taller de doblaje Maestro Alejandro Mayen, Main Frame Audio ADR, Ciudad de México, 2016-2019.

para decir un pensamiento del texto donde debe unir simultáneamente su capacidad de atención técnica con la interpretativa. En este momento realmente corto, la actuación se inserta en el loop a libre albedrío, de la misma manera para todos, aunque con diferentes abordajes, escuelas o métodos.

Dicho de otra manera, durante la presión del tiempo de los aproximados cinco segundos de creatividad interpretativa o de exhalación verbal del diálogo (en el estricto sentido técnico), sólo hay dos vertientes: que el actor se libere y lo diga verosímilmente o no. Aunado a esa condición técnica, tampoco se pueden inventar procesos o metodologías de actuación nuevas como recetas que siguiendo al pie de la letra produzcan un resultado interpretativo convincente ya que el contacto con la psique es impredecible; para unos de fácil acceso, para otros una misión casi imposible. De acuerdo con los talleres de Lee Strasberg: “el ser humano; incapaz de expresar sus emociones, se obstaculiza fuertemente con “bloqueos psicológicos” que ha acumulado a través de su vida”<sup>21</sup>.

Tanto la evasión de los bloqueos para expresar sus sentimientos libremente como su técnica de actuación son **personales** y desgraciadamente, el resultado a veces es impreciso y desalentador para los directores. Por esta razón, la complejidad técnica del loop, varía de acuerdo con el nivel de actuación del intérprete y será invariablemente, la causante de que algunos tengan más comodidad con su manera operativa mientras que otros no. Por esa razón, con el fin de que conviva con este mecanismo inamovible lo más instintivamente, propongo agudizar **la sensibilidad del actor** la cual es la responsable de que se permita ser afectado emocional y voluntariamente provocando con esto un sentido franco de la interpretación: un sentido de la verdad.

---

<sup>21</sup> Taller Strasberg, Maestra Natalia Traven, 2016.

## 2.2. El sentido de la verdad.

Desde el punto de vista teatral, el control sobre la intensificación emocional con el que el actor conmueve a los espectadores en vivo se manifiesta a través de la verdad escénica, es decir, la interpretación sincera del actor sobre las acciones físicas del personaje:

Al tipo de actuación de representación, Stanislavski opone una actuación orgánica, basada en la verdad escénica. El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad, vivir la escena es decir sentir, pensar en comportarse sinceramente en las circunstancias de la Ficción.<sup>22</sup>

Desde el punto de vista cinematográfico, existen métodos sugeridos específicamente para la actuación en el cine que pueden funcionar para el doblaje de voz y que también mencionan este fenómeno vivencial. La técnica strasbergiana, por ejemplo, lo hace a través del sentido de la verdad<sup>23</sup>. Este sentido; el cuál no puede aparecer en el escenario sin emociones reales, es el que lleva al espectador a involucrar su cuerpo y su mente con las emociones que emergen de los actores durante la escena y que cree fielmente. En el doblaje debe suceder lo mismo; esto es, que el espectador reacciona emotivamente a través de impulsos al cerebro que percibe de la emoción verdadera del actor la cual se filtra en la voz del personaje:

Actuación del loop-efecto-espectador convencido

El sentido de la verdad en el teatro resulta de la relajación físico-mental del actor cuya expresión emocional dialoga con la de los demás actores espontáneamente:

“actor- escenario/set-actor”.

Aunque en el doblaje no hay escenario y su nexa con el actor es bidimensional, es decir, es un sentido que se crea con la interacción de dos factores separados entre lo

---

<sup>22</sup> Memoria Emotiva Stanislavski y Strasberg. <https://www.scribd.com/document/375082898/Memoria-Emotiva>

<sup>23</sup> Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión*. Nueva York: Editorial Icaria; 1er. edición, 2019.

presencial y lo material: “el actor y un trabajo filmado o grabado”, su evocación se puede conseguir con el mismo grado de dificultad de cómo se hiciera para el cine: con un entrenamiento de su mundo interior. Por otro lado, como no hay accesibilidad de conocer la continuidad emocional de la escena anterior debido a lo rápido que se trabaja el loop (tal como sucede en el cine con la filmación de escenas en desorden), el actor enfrenta la presión de recrear un estado verdadero de “ira” o de “melancolía” que deberá hacerlo aparecer en segundos. La sugerencia de interpretación aquí descrita sugiere en primer lugar, que el actor verdaderamente se relaje de acuerdo con el proceso con el que mejor esté familiarizado:

“lo primero que debe hacer el aspirante a actor son los movimientos libres y sin trabas —es decir, movimientos— en escena”<sup>24</sup>

y una vez que obtenga el relajamiento físico-mental de su tensión muscular, trabajará la agudeza de la recepción de sus sentidos desde la “memoria sensitiva” que con la práctica constante, se convertirá en una predisposición sensitiva, la cual es el mismo estado de sensibilidad que el actor obtiene después de relajarse en la “silla” de acuerdo al método de relajación de Lee Strasberg y que el actor puede manejar flexiblemente sin importar el tiempo desde que empezó su ejercicio hasta una sala de doblaje. Su efectividad se logra con perseverancia y es progresivamente estable. Con dicho trabajo, la situación emocional por la que el personaje atraviesa puede acontecer perenne y contundentemente del estado emocional que se encuentra el actor al momento de grabar ya que su resultado se logra por medio de las reacciones repentinas que se obtienen con la lectura del diálogo, la expresión del personaje a cuadro y sobre todo, con el sentido expectante del momento presente. **Para lograr este fin, el actor debe estar vulnerable y debe entrenar su sensibilidad de por vida si quiere actuar convincentemente para todas las áreas de la actuación, pero específicamente para el doblaje de voz.**

Dentro del mismo método de Lee Strasberg, también existe otra técnica en pro del sentido de la verdad conocida como la "memoria emocional". Ambas memorias: sensitiva y emocional están contenidas dentro de la “memoria afectiva”, pero la emocional se refiere a un estado emotivo del actor que sustituye al del personaje con la misma

---

<sup>24</sup> Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión*. Nueva York: Editorial Icaria; 1er. edición, 2019. p. 83

intensidad, pero con diferentes circunstancias.<sup>25</sup> En otras palabras, la emoción del actor se parece a la del personaje y se la presta con el fin de obtener la espontaneidad del momento presente la cual en el doblaje a veces es nula debido a los distractores técnicos que deben atenderse durante la grabación. Un porcentaje considerable de concentración interpretativa se desvía hacia la atención de la sincronía, el ritmo del habla y la presión del tiempo al momento de grabar<sup>26</sup>.

Se cree que el resultado del ejercicio de estas “memorias afectivas” puede ocasionar “actuarse a sí mismo” debido a la aparición de las emociones explícitas del actor, sin embargo; sea cierto o no, este efecto es prácticamente imperceptible en el personaje del loop. Sus emociones reales, serán disueltas en la voz del personaje, formarán parte de su anatomía, no la del intérprete y serán irrelevantes por la misma naturaleza del doblaje donde sólo la voz del actor existe en el alma del personaje<sup>27</sup>. Escuchamos entonces las palabras convincentes del personaje sin importar que el desgaste emocional provenga tanto del temperamento, la personalidad y la educación del actor. Si relaja su cerebro, entonces actúa con libertad emocional y disipa el miedo a equivocarse además de que obtiene un equilibrio con ambas concentraciones: la interpretativa y la del factor técnico el cual le exige al actor un poco menos de la atención que le otorga a la actuación.

### 2.3. Apoyo alternativo para fortalecer la convicción de la voz (predisposición sensitiva).

La técnica de la “memoria emocional”; como vimos anteriormente, ayuda a sustituir la emoción del actor con la de su personaje de manera transferencial:

“La memoria emocional utiliza la imaginación y la inmersión para transferir cualquier elemento de la vida del actor o actriz a la del personaje”<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> “El creador del Método reelabora el concepto de memoria afectiva recibido de su maestro Boleslavski, dividiéndolo en memoria sensorial (relacionada con los sentidos) y memoria emotiva (relacionada con las vivencias experimentadas)” Mauro Karina. *L Método de L. Strasberg, Stanislavski*. 2022. p.1

<sup>26</sup> Taller de doblaje Maestro Alejandro Mayen, Main Frame Audio ADR, Ciudad de México, 2016-2019.

<sup>27</sup> Maestro Alejandro Mayen. Taller de doblaje, Main Frame, 2021.

<sup>28</sup> Solano, Ever. *¿Qué es el Method Acting?* <https://www.pandacinemamico.com/que-es-el-method-acting/>

Desgraciadamente, no lo hace de manera instantánea como para conformar el efecto que se busca en el trabajo de doblaje. Por lo general, el actor de dicha técnica sustituye más apropiadamente con el tiempo suficiente (ensayos) para relacionar sus emociones con las que comprendió del personaje en el texto, por lo que su aplicación en la puesta extraordinariamente rápida de un loop provocaría el estrés que precisamente se busca evitar. Esto es debido a que no hay tiempo para un proceso constructivo profundo.

El actor sólo llega a conocer a su personaje, así como incluso el título del material por doblarse, justo al momento de postrarse frente al micrófono, no antes, de manera que el entrenamiento de la memoria sensitiva lo apoyaría con mayor efectividad que la emocional ya que necesita estar sensible para reaccionar ante lo desconocido del material y la presión del tiempo. El ensayo dura unos segundos y además debe leer y medir la sincronía del personaje al mismo tiempo y una sola vez. Se empapa de lo que siente su personaje conforme avanza su lectura y debe dibujar las indicaciones técnicas simultáneamente por lo que no podría reflexionar sobre esa sustitución en tan corto tiempo. Podrán existir actores con tal disposición y efectividad para aplicarla en el doblaje; o aún más improbable, podrán existir actores quienes “no se emocionen en lo absoluto y que aun así logren conmovier al espectador con la textualidad de su técnica”, pero se cree que es mucho más prudente llevar a los estudiantes de este trabajo por la vía más generalizada que particularizada. Por otro lado, la impredecibilidad de su veloz observación, a veces no le permite deducir la intención del personaje ya sea porque:

1. la lectura es confusa
2. el personaje no parece expresar emociones mientras habla (casos de monólogos)
3. o porque, como es el caso más común, se observa durante el ensayo que el contenido del diálogo no se relaciona con el estado de ánimo del personaje, por lo que el actor no llega a saber cómo expresar lo que dice, aunque lo comprenda.

En esta situación, el actor no debe copiar la emoción del original, sino **intuir la acción** que tiene más relación lógica con lo que acaba de leer (decidir por el personaje). Después, se permitirá crearla como suya y expresarla convincentemente con la automaticidad y con el **impulso** de su predisposición sensitiva (antes mencionada como objetivo del apoyo alternativo).

Sobre el control lector operará la sensibilidad tanto de la intuición como del impulso uno después del otro, con el fin de soslayar el momento de imprecisión emocional del actor con su personaje a un segundo antes de hacerlo hablar<sup>29</sup>.

Contrariamente, si el actor no tiene ninguna dificultad con lo mencionado antes, es decir, que la relación del contenido del diálogo con el estado anímico del personaje no es divergente, entonces lo expresará fluidamente sólo con su predisposición sensitiva (vulnerabilidad).

La intuición; como un conjunto de conocimientos que no llegamos a comprender de manera racional, pero que ahí está para actuar por nosotros<sup>30</sup>, lo ayudará a sustituir su imprecisión de reacción por una iniciativa impetuosa, lo protegerá del acertijo emotivo para hacerlo propositivo y hacer emerger los objetivos de cada frase de manera espontánea y convincente. Su expresión puede ser espontánea e IMPULSIVA de acuerdo con el ritmo del personaje y con la sensibilidad del actor. Con su sensibilidad por otro lado, el actor se permite ser afectado fehacientemente por la acción que intuyó para así olvidar durante el preciso segundo de su aparición emocional, cualquier otro aspecto técnico hasta terminar de expresar (exhalar) el diálogo en el loop.

No hay línea de equivocación cuando una emoción es real. Sin embargo, el director siempre tiene la última palabra independientemente de que lo haya puesto con toda la verdad de su sensibilidad. Por esta razón, si lo detiene por algún aspecto que no lo convenció y le pide que lo vuelva a grabar, el actor podrá controlar las opciones de su intuición en esta primera toma que mejorará en la segunda. Podrá monitorear su propio trabajo sin llegar a pedir al director que le diga cómo debe hacerlo. No obstante, puede aparecer el caso de que el director lo ayude con la emoción específica que quiere para dicho momento del personaje. Luego entonces, el actor no debe evadir la ayuda, ya que, aunque puede salir del problema con la técnica por sí mismo, evitará las demoras que precisamente con la intuición trata de evitar. Intuya o no, su objetivo es sobrepasar los obstáculos que giran en torno de la veracidad y de la presión del tiempo.

Por lo tanto, el apoyo técnico actoral de esta guía no es una invención. Es información técnica precisa que está dirigida a los compañeros egresados para hacerles conscientes

---

<sup>29</sup> Capítulo III, Dobl A,E,G.

<sup>30</sup> Entrevista con la directora Andrea Orozco, 2021, Anexo III.



de un proceso de relajación sensitiva a la que quizás no están familiarizados. Este se fundamenta de mi experiencia personal y de los testimonios tanto de actores como de directores y está dividida en dos partes:

**Del lado interpretativo, estará influenciada por la indagación de los principios operativos sobre el entrenamiento de la “memoria sensitiva” con el fin de obtener la predisposición sensitiva que ayude a proteger el sentido de la convicción contra los distractores técnicos del loop.**

**Del lado técnico por otro lado, estará apoyada por el efecto de dicha predisposición que se aplicará sistemáticamente sobre los conceptos de la intuición y del impulso al momento de la exhalación verbal. El actor puede decidir si le funciona o no, sin embargo, se sugiere que se mantenga entrenando su convicción de interpretación para actuar en el doblaje.**

#### 2.4. Inmersión a la memoria sensitiva.

La acción física que se muestra en cualquier escena de una película muchas veces no coincide con la acción de los verbos descritos en el texto de doblaje. Un ejemplo de esto es cuando el personaje se observa corriendo en pantalla mientras dice: “Ayer comí lasaña”. La emoción de este diálogo podría expresarse de mil maneras si no se observa la acción que el personaje hace a cuadro. Es decir, el estado emotivo no siempre se origina de lo que se dice, sino de lo que lo afecta a su alrededor. Otro aspecto que dificulta la expresión emocional es no tener tiempo para estudiar al personaje. En la filmación de una película, por ejemplo, el personaje se lee desde el inicio hasta el fin de la historia de tal suerte que el actor sabrá cómo expresarlo físico mentalmente, pero, sobre todo, podrá preparar su técnica anticipadamente para asegurar el grado de energía que necesite cualquier escena a la que sea llamado/a cronológica o separadamente.

En el teatro sucede lo mismo con la diferencia de que el actor trabajará la cuerda emocional que ensayará previamente de inicio a fin y que desarrollará en vivo delante de una audiencia. En el doblaje, nada de lo anterior acontece. El actor no leerá antes, durante o después, ni la historia completa, ni la escena completa y ni mucho menos las

características físicas o intelectuales del personaje, así como tampoco ensayará durante meses antes de estrenar o de filmar. La línea emotiva está subordinada tanto por las acciones físicas descritas en el texto como por la expresión emocional que el personaje muestra al momento de trabajar el loop. Por esa razón, la relación entre el acto de observar hacia los ojos del personaje y la suficiente asimilación de los diálogos de la lectura es inseparable para descifrar por cuál momento emocional pasa. Si encuentra el equilibrio entre el contenido del texto y el estado emocional del personaje, encontrará su ritmo. De no ser así, entonces trabajará con la emoción que se impulse de su intuición y la mostrará verazmente. Podrá estar equivocado de emoción más nunca de convicción. El director le corregirá la emoción, más no la falsedad de la interpretación y estará agradecido incluso de estos errores de precisión.

Para tal objetivo, se recomienda hacer una inmersión a la memoria sensitiva como primer paso de entrenamiento a través de la “relajación del actor”. Cualquiera que sea su método para llegar a relajarse, el actor debe destensar sus músculos corporales para poder relajar su cerebro. Si el actor observa que para permanecer en “silencio mental”, su cerebro se aferra al paso descontrolado de imágenes de su entorno, esa será la señal de que su cerebro todavía está tenso<sup>31</sup>.

Cuando el actor se asegure de que controla la voluntad sobre el cuerpo y la mente, entonces se sentará en un lugar cómodo dentro de su hogar o en un lugar que lo ausente de imprevistos materiales o humanos, cerrará sus ojos y usará sus cinco sentidos para reconocerse a sí mismo física y emocionalmente. Después indagará sobre las sensaciones de imágenes u objetos pequeños invocados voluntariamente que exhorten a provocarle emociones espontáneas y así mismo una agudización de su sensibilidad. Esta introspección deberá ser supervisada por lo menos una vez de varias sesiones por alguien de confianza que le pueda decir sobre las reacciones emocionales que le provoca lo que percibe del actor.<sup>32</sup>

Posteriormente, el actor recrea imágenes de objetos más grandes, se involucra con ellos al tocarlos, olerlos, saborearlos, escucharlos, observarlos y desarrolla un filtro instintivo de emociones venidas de su sensibilidad. Finalmente, el actor reacciona

---

<sup>31</sup> Laboratorio de Strasberg, Maestra Natalia Traven, 2016.

<sup>32</sup> Capítulo III, 2.4.1. “Predisposición sensitiva”.

sensitivamente con los eventos que ocurren al leer un texto en voz alta y permite fluir con verdad y espontaneidad cualquier emoción resultante.

## 2.5. Dificultades interpretativas.

Existen dos problemas que obstaculizan la actuación al momento de poner el loop; los que tienen relación con el personaje y los que tienen que ver con la técnica de doblaje. Ambos problemas limitan la concentración del actor sobre la expresión verbal del personaje y sobre todo, afectan la seguridad que el actor tiene de su propio trabajo interpretativo. Ellos son: la ausencia de referentes del personaje y los distractores que la técnica exige atender mientras se graba.

### 2.5.1. La ausencia de referentes.

Estos se relacionan con el conocimiento de los antecedentes del personaje y se enlistan a continuación:

1. No se lee ningún libreto con anticipación.
2. No se facilita la consulta visual de la escena anterior ni posterior de la que se doblará al momento de grabar.
3. No se memorizan los diálogos del personaje con anticipación ni en el momento presente.
4. No se profundiza sobre la complejidad de carácter.

Toda esta ausencia de la información que funciona como soporte esencial de la creación, fomenta la aparición de incertidumbre en forma de tensión mental que bloquea el proceder de la toma. El resultado es un actor tenso, distraído y predispuesto a subyugar a la actuación secundariamente con la esperanza de que los aspectos técnicos del loop le ayuden a disfrazar sus errores de interpretación, esto es, que el operador sincronice su voz correctamente con la ayuda de su editor “Pro-Tools”, que alargue o

acorte las terminaciones de sus palabras o sencillamente, que la edición del loop doblado perfeccione sus carencias de actuación. En contraposición, el hecho de no saber nada del personaje antes de grabarlo, también puede volverse beneficioso ya que, con más razón, el actor debe recurrir a su mundo interno para descubrir el mundo de su personaje conforme avanzan los loops que le corresponden.

### 2.5.2. Los distractores de la técnica.

La concentración suele estar interferida por tres distractores técnicos específicos: “el distractor auditivo, el distractor visual y el distractor social”, los cuales no se pueden evitar, de manera que los estudiantes deben incorporarlos como parte del proceso actoral y ocuparse por interpretar generosamente sobre la frugalidad en el consumo de tiempo para poner los diálogos correctamente. Con el primero, se enfrentarán con la complejidad auditiva de ponerse unos audífonos en donde en el oído izquierdo los dirige el director o el operador y en el oído derecho escuchan la guía en el idioma extranjero y su propia voz.

Con el segundo, lucharán con la incomodidad de observar en dos lugares simultáneamente, de situar la visión no sólo arriba en los labios del personaje y en el contador de secuencia de la pantalla, sino también abajo sobre el atril donde con un dedo, el actor debe marcar donde regresará su vista para no perder la línea que estaba leyendo mientras se graba el loop y finalmente, con el distractor social y quizás el más dañino, tendrá la presión de no equivocarse y de poner el loop a la primera toma<sup>33</sup>.

Existe la costumbre hasta el presente día de que los actores más cotizados nunca fallan los loops y que los ponen a la primera. Desgraciadamente, los directores aspiran a que todos; profesionales o aficionados lo hagan de igual manera quizás para acortar tiempos de producción. Con el entrenamiento de sensibilidad de la guía, los actores pueden evadir la sensación de presión social con el proceso de expulsión emotiva derivada de su memoria sensorial y así disminuir dichas distracciones. Sin embargo,

---

<sup>33</sup> Taller de doblaje Maestro Alejandro Mayen, Main Frame Audio ADR, Ciudad de México, 2016-2019.

dada su naturaleza opuesta al proceso de actuación teatral, si el actor no aprende a convivir con estos distractores, estos seguirán obstaculizando el estado de vulnerabilidad que necesita para lograr las vivencias del personaje. Luego entonces, se reitera nuevamente la importancia de la práctica constante en un taller de doblaje para ese fin.

### 2.5.3. La técnica de la lectura.

La lectura es la herramienta más importante de toda la técnica de doblaje ya que de la comprensión del diálogo se forma el personaje. Si el texto no se comprende completamente, no puede existir el doblaje para el actor<sup>34</sup>. Por esta razón, se recomienda que el hábito de la lectura de un actor de doblaje incremente y que sea superior a la tendencia promedio de nuestro país, es decir, que esté consolidado y que sea prácticamente un lector experimentado.

Por un lado, con fines de doblaje de un personaje con diálogos densos, su capacidad lectora debe ser rápida, de percepción superficial, pero de inmersión y comprensión profunda. No debe leer palabras, sino saber enlazar el significado de las formas escritas en un corto tiempo. Por otro lado, con fines para un personaje con diálogos cortos; además del dominio a “golpe de vista” en palabras imperativas o exclamativas (comprensión a partir de la forma de las palabras), necesita entregarse fielmente a su expresión mientras permite que el resto de su concentración atienda a los factores técnicos de la misma lectura.

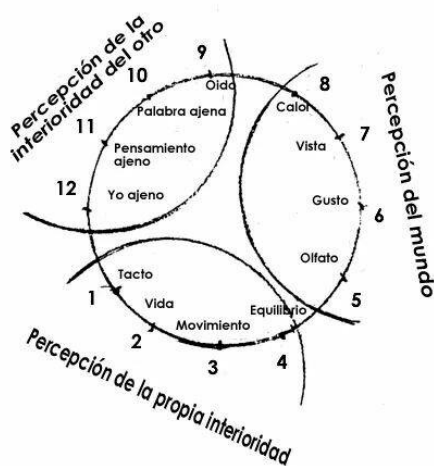
Deberá enfocarse en los verbos del diálogo y en segundos, generar energía graduada o sostenida (dependiendo de la necesidad del personaje) a través de su vulnerabilidad. CON LA SENSIBILIDAD DE SUS CINCO SENTIDOS, EL ACTOR DEBE CREER QUE CADA ACCIÓN DEL DIÁLOGO ES SUYA DESDE EL MOMENTO DE SU LECTURA (ENSAYO) Y ESTAR VULNERABLE POR CADA CAMBIO DE ACCIÓN QUE GENERE UNA NUEVA REACCIÓN EMOCIONAL. Aparentemente esto es lo que cualquier actor

---

<sup>34</sup> Entrevista con el director René García, 2021, Anexo III.

haría en términos generales, sin embargo, el grado de automaticidad que provoca el ejercicio de la memoria sensitiva (atrás expuesto), lo llevará a una expresión provocativa del texto.

Así mismo, el actor debe partir su concentración en dos porcentajes de los dos momentos del loop (ensayo y grabación). **Al momento de ensayar:** dedica un 60% a su actuación y un 40% a lo técnico, mientras que **al momento de grabar:** aumentará a un 90% para la actuación y sólo a un 10% hacia lo técnico. Este último es el más decisivo ya que el actor se libera de inhibiciones gracias a su agudeza sensitiva desde que comienza a hablar hasta el término de su diálogo.



En relación con la percepción actual de los cinco sentidos y no sólo la de Strasberg o Boleslavski, la intención del ejercicio de sensibilización es que el actor desarrolle el ideal “sexto sentido” con el que se pretende que juegue con su intuición e impulso. Así mismo, entendiendo que para intuir las acciones y los pensamientos de un personaje se debe tener un amplio autoconocimiento de sí mismo, esta “agudeza sensitiva” también tendría que ver con los sentidos cognitivos o sociales que establece la pedagogía de Rudolf Steiner<sup>35</sup>. Él hablaba de

12 sentidos divididos en tres bloques con cuatro cada uno: los que observan hacia dentro de uno mismo (propia interioridad), los que observan hacia afuera (del mundo) y los que asimilo más importantes para el doblaje de voz: los que observan hacia el otro o cognitivos/sociales. Según Steiner, en los cognitivos o de “percepción de la interioridad del otro” se encuentran:

- El sentido del oído
- El sentido del lenguaje
- El sentido del pensamiento ajeno

<sup>35</sup> Steiner, Rudolf. *12 sentidos del hombre*. Editorial Rudolf Steiner.

El sentido del yo ajeno (percepción del otro), foto arriba<sup>36</sup>.

Pues bien, este ejercicio de memoria sensitiva es paralelo a la “metamorfosis de los sentidos corporales con las capacidades de percepción cognitiva”<sup>37</sup>, especialmente el del sentido del tacto y del yo ajeno: “si no me percibo a mí, no te percibo a ti”, ya que, aunque “tener tacto” significa “tocar físicamente”, para este caso, significa saber tratar con el “otro” en el habla coloquial así que el actor de doblaje necesita un hiper autoconocimiento para simplificar los pensamientos del otro a segundos antes de hablar por él. Aunque la ciencia descarta este último sentido de Steiner resultando a once y no doce, para el propósito de dicho ejercicio de auto sensibilización, este último resulta muy necesario.<sup>38</sup>

## 2.6. La traducción de textos de doblaje.

En el último semestre de la licenciatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, tuve la oportunidad de registrar mis últimas tres materias optativas para así poder obtener el permiso de comenzar el proceso de titulación. De esas tres, escogí una materia la cuál pensé que sólo me beneficiaría para mejorar mi inglés con miras de poderlo usar en una maestría o posgrado en el extranjero: “Fundamentos de Traducción Escénica I”. Comprendí que nuestro idioma se transforma cada día debido a la influencia del idioma inglés en las traducciones nacionales quienes a su vez influyen a los lectores con su mal uso del español.

A sí mismo, esa influencia que mal educa a los nuevos traductores de los clásicos literarios también propicia que los lectores la adopten y usen en la vida cotidiana. Frases expresadas verbalmente como: “buen día”, “mi nombre es” o “al final del día” que creemos que son correctas, que son prácticamente del repertorio cotidiano, en realidad son alteraciones derivadas de una traducción literal del inglés al español y no de una trasposición de necesidades lingüísticas las cuales van minando la estructura y uso

---

<sup>36</sup> <https://www.pinterest.com.mx/pin/403353710381281198/>

<sup>37</sup> Steiner, Rudolf. *12 sentidos del hombre*. Editorial Rudolf Steiner.

<sup>38</sup> “Los 11 sentidos” tema mencionado en correcciones de tesis por la maestra Aimee Wagner, 2022.

correctos del español al grado de adoptarlos en el discurso común de manera inconsciente y que son, en el sentido teatral, las causantes de una comunicación discursiva artificial y mentirosa que termina en la boca de los actores.

Sobre esa reveladora situación, también se presenta el problema del léxico con el que; a falta de una mayor profundización de los significados de las jergas del inglés, hacen uso de sinónimos imprecisos que terminan por desviar el verdadero propósito del diálogo dramático. Existe una relación muy cercana entre la traducción y la actuación: ambas se elaboran a través de acciones. El traductor debe postrarse ante la situación dramática como si la estuviera viviendo en carne propia para así reflejarla francamente en los diálogos que traduce, mientras que el actor vive las acciones del personaje como suyas para expresarlas con toda convicción emocional<sup>39</sup>.

Si hay algo que no suena creíble de la comunicación discursiva dramática, tal vez no sólo debemos culpar a la carencia de convicción actoral, sino que también puede ser la falsedad que provoca el mal uso de las palabras del español del texto literario traducido que se lee en textos clásicos y modernos. Las diferencias de un buen traductor a otro malo son dos: que el malo probablemente pone un 80 % de importancia al dominio del inglés y sólo 20 en la gramática del español y que traduce “literalmente”<sup>40</sup>; es decir, traduce al español pensando en inglés, escribiendo sobre la estructura gramatical del inglés, no la del español. Desafortunadamente, todo eso se nota rápidamente en el doblaje. Ambos trabajos, la traducción y el doblaje trabajan de la mano y sin embargo, el actor de doblaje de voz sólo confía en el “libreto” de los traductores sin conocer poco o relativamente nada de esa labor y así tal cual, confía en los diálogos al momento de actuar.

¿Cómo deshacer el “sonsonete extranjerizado”<sup>41</sup> del doblaje mexicano al margen de convertirlo en un material altamente convincente? ¿Cómo lograr que, aunque sepamos que el material por doblarse es extranjero, nos olvidemos de que está doblado y sólo nos dediquemos a creer en lo que está pasando?, “el mejor doblaje es aquel que no parece que lo es”<sup>42</sup> y en ese sentido, el vocabulario, la estructura gramatical de los diálogos y la

---

<sup>39</sup> Fundamentos de la Traducción Escénica I, Maestro A. Michel Modenessi, 2021, CLDYT, FFYL, UNAM.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Entrevista con el director y actor de doblaje René García, 2021.

<sup>42</sup> Taller de doblaje, Maestro Alejandro Mayen, Main Frame, 2021.



neutralidad de las inflexiones son aspectos técnicos de la cotidianeidad que deben siempre actualizarse con la práctica constante. Este fenómeno “sonsonete” emitido del doblaje de los actores contemporáneos al igual que los de varias décadas anteriores no es espontáneo, es heredado. Los actores recién egresados de todas las instituciones universitarias o privadas saben que el doblaje suena extranjero y sin saber por qué, les copian los tonos a otros actores, adornan sus voces con inflexiones inconscientes que traen de su entorno social y que estampan indiscriminadamente en el doblaje.

Además de la actuación que debe estudiarse distintivamente para doblar, también la traducción debe contar con un alto conocimiento léxico de cualquier otro idioma por parte de los traductores. Si el actor; no sólo el laboralmente activo, sino los futuros actores de la facultad egresan con el conocimiento de que no sólo su actuación gira en torno a un doblaje de voz, sino también a la visión del mundo del traductor, el doblaje sería muy diferente.

De ahí la necesidad de que similarmente de cómo se exige que un estudiante universitario redacte con un nivel académico alto, también se motive al actor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro que desea seguir una carrera en el doblaje a traducir como práctica obligatoria durante su tiempo de estudios de teatro a través de la lectura de textos dramáticos originales y de su cotejo con los traducidos con el fin de obtener consciencia de que hablar bien requiere de un estudio profundo de las palabras y aún más importante, de que para hacer un doblaje que no se sienta que lo es, se necesita un gran dominio del idioma español sobre el dominio del idioma extranjero y en ese aspecto, la traducción aporta mucho beneficio.

#### 2.6.1. Las palabras autorizadas para el doblaje hispano.

El doblaje desde hace varias décadas ha puesto en práctica para sus intérpretes un léxico con palabras que son inamovibles hasta la actualidad: “Estas palabras se usan en el mundo hispano, pero desgraciadamente, han artificializado, anglicanizado, hasta ridiculizado al español y son obligatorias en todos los doblajes que se hagan en centro y

Sudamérica en la actualidad”<sup>43</sup>. La justificación es que no son palabras locales, ni regionales, ni de una jerga específica de un sólo país latinoamericano, sino que son palabras “**neutrales**” que todo el mundo hispano puede entender. Sin considerar su uso bueno o malo, útil para mejorar los criterios de unión lingüística o inútil por bloquear la naturalidad del español de México, cabe mencionar que las que a continuación se presentan, sólo son algunos ejemplos de las palabras que, si el director no los detecta, el actor le debe recordar modificar para prevenir la desaprobación de postproducción y que, a su vez, debe investigar por su cuenta para no obtener un “retake”<sup>44</sup>:

Incorrecto: Plátano	correcto: Banana
Sándwich	Emparedado
Elevador	Ascensor
Popote	Pajilla
Alberca	Piscina
Camión	Autobús
Defensa de auto	Parachoques
Aguacate	Avocado o Palta (para
Argentina)	
Pistola	Revolver
Refresco	Soda

Podemos asumir que el problema del doblaje; además de estas restricciones lingüísticas y de la actuación; la cual, es precipitada y condicionada debido a la rapidez del trabajo, es la traducción. Descubro que es ella uno de los causantes de que el doblaje no guste a una grande población de hispanoparlantes y como el actor del Colegio de Teatro de la facultad no tiene ninguna inserción o responsabilidad con esa labor; la cual es vital para la existencia del doblaje, lo único que podemos hacer es concientizar cuándo los actores deben interrumpir el proceso de trabajo para sugerir los cambios lingüísticos de un diálogo que se escuche inverosímil debido a su traducción arbitraria.

---

<sup>43</sup> Entrevista con el director de doblaje José Luis Orozco, 2021.

<sup>44</sup> Capítulo III, 3.7.7. “Retakes”.

El resultado de la traducción al español de un libreto de doblaje que viene en el idioma inglés produce aspectos alterantes y aspectos tolerables. Los aspectos alterantes son: la velocidad y el léxico, mientras que los aspectos tolerables son: la entonación y la actuación. La velocidad como aspecto alterante de un doblaje es la rapidez con la que se habla un diálogo traducido. Esto es, que esta precipitación verbal resulta del número de palabras en el idioma extranjero con el mayor número de palabras en español para decir una misma cosa. El traductor entonces debe escudriñar más profundamente los usos sinónimos, antónimos, el hipérbaton del personaje que se va a doblar. No puede haber ninguna interfaz orgánica entre la expresión verbal, el cuerpo y la mente del personaje si el actor se atropella para decir la misma idea en su propio idioma.<sup>45</sup>

El léxico como aspecto alterante tiene que ver precisamente con la lista de palabras obligatorias que expuse anteriormente. Decir, por ejemplo:

Simon---*Wow fuck!*

Simon---*¡Oh, demonios!* Nunca será lo mismo que decir: ¡Ah, p...a!

Ejemplo 2,

Thief 2—" I'll fuckin' kill you with this gun".

Ladrón 2—" Te mataré con este revólver". Jamás equivaldrá lo mismo que decir:

"Con esta te me vas a la chin...a". Aunque se actúe con toda convicción.

En ambos ejemplos; aunque evidentemente no se puede usar groserías al traducir (situación personalmente absurda ya que en el idioma original si lo permitieron), el uso de este vocabulario obligatorio altera el verdadero grado de intención de las palabras de un idioma al otro y logra que la virtuosidad de su autenticidad desaparezca. Es el trabajo del traductor entonces buscar la manera de que el sentir de nuestro idioma se traduzca con otras palabras que expresen su intención. Es cierto que su trabajo de neutralización lingüística dignifica el léxico del español, pero por otro lado demerita la verdadera expresión de sus contenidos populares.

Por otro lado, como primer aspecto tolerable, con la entonación me refiero a las "inflexiones", es decir, a esas últimas sílabas de un renglón (en el texto) o de un diálogo (en el loop) que suenan "cantadas"<sup>46</sup> al momento de interpretarlas. El "pitch" o el tono

---

<sup>45</sup> Taller de doblaje, Maestro Alejandro Mayen, Main Frame, 2019.

<sup>46</sup> Taller de doblaje, Maestro Alejandro Mayen, Main Frame, Ciudad de México, 2021.

final de un renglón suena agudo del resto de la oración o al revés; termina por abajo y grave del tono usado al inicio del diálogo. Este problema se ha corregido como un vicio persistente desde hace mucho tiempo, especialmente por la carencia de entrenamiento de actuación de voz: “El actor se emociona, pero, aunque su cuerpo está relajado, no se da cuenta que su mente no y hace sonar al diálogo chillón, con entonaciones raras al final de cada diálogo. El actor debe saber cómo relajarse completamente”<sup>47</sup>.

Finalmente, me refiero a la actuación como aspecto tolerable a aquel devenido a un trabajo incompleto que se hace por inercia de la presión y que obliga al actor a “hacer cómo sí”, a imitar, a reproducir las acciones del loop con emociones pretendidas en las que invierte bastante energía (casi grita), y que no conmueven en lo absoluto: “La pretensión interpretativa en un doblaje desgraciadamente se ha vuelto incuestionable desde el momento en el que se menciona la palabra: “doblaje. La gente acepta que suenan falsas, y lo peor, aceptan al doblaje con todo esto, aunque no les guste”<sup>48</sup>. A partir de esta “aceptación”, el actor nuevo escucha tanto la “entonaciones raras” de la interpretación, como la “roboticidad” de la traducción y cree que tiene que sonar así, cree que el doblaje debe entonarse arbitrariamente y tener esa traducción americanizada para empatar con la “esencia” que define el carácter de las series norteamericanas.

Afortunadamente, el espectador actual aparentemente está revalidando el arte del doblaje en la veracidad de las películas que sólo se exhiben en el cine. La calidad de interpretación para el doblaje de películas actuales está más cuidada, pero en las series de drama o comedia de televisión y en los programas de entretenimiento doblados, aún predominan las inflexiones falsas de los “infomerciales” o de los “realities deportivos doblados” donde es irremediable aceptar la carencia de calidad actoral debido a una traducción insuficiente. Se acepta, pero el doblaje en general se menosprecia y eso ha coexistido durante décadas. La interpretación es importante para la técnica del doblaje, pero la traducción obstaculiza su brillo si no está bien realizada, por eso es importante que el estudiante actor lo sepa y que lea con detenimiento lo que va a actuar antes de poner un loop.

---

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Entrevista con el director de doblaje René García, 2021.

## Capítulo III

La Guía.



### 3.1. Bienvenidos a la realidad del doblaje.

Yo, al igual que tú, excompañero del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me había preguntado con las manos en los bolsillos qué seguiría después de haber finalizado la licenciatura de teatro y qué labor de la carrera; si bien, no era permanente, me haría percibir un salario que me ayudara a vivir tal como lo hacen los contadores o abogados que gozan de un contrato. Sé muy bien que a ellos también les costó mucho esfuerzo llegar a tener un puesto en alguna empresa privada o llegar al deseado puesto burócrata que, aunque menos elogiado, es y siempre será, el “hueso” codiciado para los que esperan aumentar una cuenta en el banco y así anhelar conseguir una vida común, pero necesaria. En ese sentido, en nuestro caso es peor ya que, aunque efectivamente hay “puestos codiciados” como los de pertenencia en las instituciones nacionales de teatro y de cine (INBA, IMCINE), o las privadas de televisión, sólo percibirás un salario fijo si **NO** trabajas como actor. Como actores; seamos honestos, a veces hasta llegamos a pagar para trabajar; esto es, pagamos cursos particulares de actuación con gente reconocida en su labor con la esperanza de que nos recomienden e impulsen algún día.

Sin embargo, a lo largo de 27 años de actor, he constatado que de las cuatro áreas de la profesión: teatro, cine, televisión y doblaje, la industria que te permite recibir un salario constante, es el doblaje. En realidad, en ninguna de estas áreas existe una

seguridad completa de permanencia laboral debido a la misma naturaleza inestable del actor (queremos trabajar en todas sin concentrarnos en una sola) y a veces creemos que debemos agradecer que la carrera exista aunque aceptemos que no se nos pague (casos de cortometrajes de cine). Sin embargo, si en el doblaje nacional se logra romper las cadenas que agremian al grupo exclusivo de actores que en la actualidad existe, esta labor podría producir; además de un salario mucho más significativo que las demás, un desahogo profesional permanentemente satisfactorio. La razón es que por cada tres o cuatro libretos propuestos que llegan a producciones de televisión y dos o tres a las de cine al año, en el doblaje se procesan a las diferentes agencias en la ciudad de México de cinco a diez libretos de series de televisión semanalmente<sup>49</sup>. Con esto, habría trabajo frecuente ya que, aunque el actor no consiga el anhelado protagonista de la serie, siempre habrán personajes alternos antagonicos, coestelares o casuales con aparición constante en dichas series de televisión y filmes cinematográficos que obligarán al actor a ir y a venir a la agencia cada semana o a veces incluso diariamente.

La pelea por conseguir los personajes protagónicos se desarrolla en “la prueba de voz” o audición. De la compañía de doblaje, la delegada o representante de actores programará un llamado “audición” para saber si tu voz le queda al personaje protagónico de una serie nueva. Generalmente, el director ya tiene previsto quién de sus actores de “lista” lo haga, sin embargo, será por tu propio esfuerzo llegar a “hacer sala”<sup>50</sup>, reportarte frecuentemente con los directores y sobre todo, constatar el conocimiento que obtengas de esta guía con la realidad. Sólo así, te abrirás paso por el camino de todos para posteriormente demostrar tu capacidad técnica e interpretativa en la sala de un director que ya se interesó por ti. Afortunadamente, a razón de que **NO** hay muchos actores en la actualidad que aprenden la técnica del doblaje simplemente observando hacer esta labor, la comprensión de la información de este trabajo se acopla efectiva y detalladamente, con todo lo que observes cuando tengas la oportunidad de ingresar a un taller de doblaje, o de “hacer sala” dentro de una compañía real.

Antes debo ser enfáticamente honesto y decirte que el objetivo de este material es que sepas que el doblaje es una técnica, que la conozcas como un mecanismo técnico donde verterás tu actuación y que no te convertirás en un actor de doblaje sólo

---

<sup>49</sup> Información estadística, delegados de la ANDA, Candiani Dubbing Studios, 2018.

<sup>50</sup> Capítulo III, 3.2.2.1. “hacer sala”.

por leerla, sino que debes entrenar para su adquisición. Mientras eso no sucede, es mejor que te informes lo máximo posible ya que un llamado de doblaje es impredecible, pero predisponible a realizarlo con éxito sólo con preparación técnica-actoral y como las únicas herramientas del actor de doblaje son su voz y el texto, por ahí comenzaremos. Sin embargo, antes de llegar ahí y de conocer tu lugar de trabajo, es decir, la compañía de doblaje, necesitas entender la definición en esta tesina de la palabra: DOBLAJE:

**“Doblaje es la técnica de la colocación de la voz, del pensamiento y de las emociones de un personaje sobre el diálogo del mismo, pero en un idioma diferente al original”.<sup>51</sup>**

Mantén esto en tu mente todo el tiempo. Poco a poco iremos viendo por qué.

### 3.2. Las partes de una compañía de doblaje que le competen al actor.

La mayoría de las compañías de doblaje cuentan con las mismas áreas y aunque haya algunas que aparentemente no cuentan con todas, todas aplican las mismas actividades para el desarrollo de esta labor. Las únicas que le compete al actor son: la recepción, la sala de espera y la sala de doblaje. Por otro lado, el área de producción cuenta con las salas para: la edición, el sonido, la administración y la sala de **“Retakes”**<sup>52</sup>

#### 3.2.1. Recepción.

Es el primer lugar donde te dirigirás una vez ingresado a la compañía o incluso desde la calle. Ahí dirás al receptor que tienes un llamado con tal director a tal hora:

Tu: “Hola buenos días, tengo llamado con el director César Arias a las 10”.

Algunas agencias de doblaje no tienen recepción y te atenderán desde el interphone de la puerta. En seguida, les puedes otorgar tu número de ANDA sólo si te lo piden y una vez que encuentren tu hora de llamado y el director con quien trabajarás, confirmarán la sala donde está. Siempre es bueno; aunque esto no suceda generalmente, que lleves

---

<sup>51</sup> Jorge René Marck Castillo, tesina 2022.

<sup>52</sup> Capítulo III, 3.7.7. “Retakes”.

contigo tu identificación oficial INE y tu credencial de la ANDA (si tienes afiliación) a todos los llamados. Si no estás sindicalizado y te mueves en el doblaje de manera independiente, no olvides la identificación oficial con mayor razón.

### 3.2.2. Sala de espera.

Lo que sigue es que te dirijas al lugar donde debes esperar antes de ser voceado por el altavoz o llamado directamente por el/la recepcionista. TU LLAMADO ESTÁ RESERVADO Y COORDINADO CONSECUTIVAMENTE CON LOS HORARIOS DE LOS DEMÁS ACTORES QUE TRABAJARÁN PARA LA MISMA SERIE A LA QUE FUISTE LLAMADO. DEBES COMENZAR Y TERMINAR PUNTUALMENTE YA QUE HABRÁ OTRO ACTOR DESPUÉS DE TI QUIÉN LLEGARÁ A SU HORA EXACTA. Sin embargo, cuando llegas temprano y te permiten pasar a la sala de espera, hay actores que ocupan este momento para ir a REPORTARSE O PARA “HACER SALA” con los directores. HAZLO SÓLO SI ESTÁS SEGURO DE QUE HAY DISPONIBILIDAD PARA HACERLO. PREGUNTA A LA RECEPCIÓN. De otra manera, es mejor sentarse y esperar tu turno. Si es tu primer llamado, te sugiero que ocupes ese tiempo para averiguar dónde está tu sala (con el fin de que cuando te vocean, sólo te levantes y en menos de 15 segundos estés en ella) y que te sientes a esperar tu turno una vez que lo sepas.

No adoptes malos hábitos una vez que trabajes regularmente en determinada compañía. No platiques en los pasillos aunque tengas mucha familiaridad con tus compañeros o con los directores. Los verás caminar por la sala de espera o por los pasillos de vez en cuando y creerás que es un momento accesible para saludar y socializar. No lo hagas. Haces ruido y el enemigo del doblaje es el ruido que se filtra desde fuera de las salas. Eres un actor de la UNAM y sabes lo que es ser profesional. Tampoco es momento para relajarse demasiado y comer. Sólo una compañía de doblaje en los 90s contaba con un gran comedor para esa actividad (Oruga, AudioMaster), pero se eliminó de ahí y de todas las compañías a partir del año 2000. La razón fue que la boca tiende a salivar bastante después de comer y la lengua a “TRONAR” al friccionar con la cavidad bucal frontal. Si tienes ese problema, comas o no comas antes de grabar,



la técnica es que inhales fuertemente y de “golpe” por la boca en posición de “U”<sup>53</sup>. Parece absurdo, pero con esto se logra secar suficientemente la zona frontal donde está la dentadura sin ningún tronido de la lengua al momento de hablar.

#### 3.2.2.1. Hacer sala

“Hacer sala” significa; hoy y desde hace varios años en el doblaje, que, con el permiso del director, puedas estar dentro de una sala de grabación para **seguir en silencio** el trabajo del actor con el fin de que aprendas la técnica solo con la observación. NO PUEDES PRACTICAR CON EL EQUIPO DE DOBLAJE, SOLO PUEDES OBSERVAR AL ACTOR TRABAJAR. PODRÍAS HACERLO SI EL DIRECTOR ESTÁ DE ACUERDO O DENTRO DE UN TALLER DE DOBLAJE.

Hasta antes del 2005, el maestro Fernando Álvarez, director de la casa de doblaje más prestigiada en México: AudioMaster, Tlalpan 3000, daba acceso para “hacer sala” a quienes se presentarían en la compañía como actores profesionales o aficionados por un mínimo de 60 horas de observación para después hacerles la invitación de asistir a talleres de doblaje que impartían otros actores o directores de ese entonces. Actualmente, ya no es así. Los actores permanecen por más horas y días a la semana para asegurar que algún día el director voltee a verlos y les pida que pasen al atril para hacer una audición de su voz hayan asistido a un taller o no. Luego entonces, “hacer sala” sirve para aprender, pero para nuestro caso particular, para confirmar lo que sabes de esta guía y también para hacer que el director te conozca por tu perseverancia, constancia e interés. Debes hacerlo antes de aspirar a tener un llamado oficial. El director te pedirá que pases a la cabina para poner un loop si sabe que has “hecho sala” lo suficiente y obviamente te apoyará e impulsará si le gusta tu trabajo que es: tener una buena interpretación, una buena dicción y suficiente conocimiento técnico.

Aunque la información técnica de esta guía te asegura que consolides tus conocimientos en el mismo orden del proceso real de grabación del loop, el poder ingresar a una compañía para “hacer sala”, SOLAMENTE TE COMPETE A TI. Debes buscar la manera de que te llamen después de haber entregado tu curriculum vitae o tu demo de voz vía internet o presencialmente. Para eso, lo mejor es INSISTIR

---

<sup>53</sup> Maestro Alejandro Mayen, taller de doblaje, Main Frame, 2021.

PERTINENTEMENTE PARA QUE TE AUTORICEN INGRESAR A UNA COMPAÑÍA SÓLO PARA “HACER SALA”. No te llamarán a corto plazo solo pidiéndolo por escrito, debes incluso “tocar las puertas” y buscar que te conozcan físicamente. Solo así se refleja tu interés por esta disciplina como una vocación.

### 3.2.3. Salas de doblaje.

Una vez que escuches tu nombre por el altavoz o que la recepcionista te avise, dirígete a la sala de doblaje. Éstas están numeradas en la mayoría de las compañías. Algunas son muy grandes, pero otras extremadamente pequeñas. Espera que alguien salga para que el director te vea si encuentras que la puerta de tu sala está cerrada o que no tiene ventana. No golpees la puerta, aunque no se esté grabando. Eso será señal para que el director piense que lo volverás a hacer negligentemente en el futuro cuando sí se esté grabando.

Este es tu lugar de trabajo y debes saber que, desde el momento de tu entrada, los protocolos de interrelación comienzan con tu director y el operador. Debes ser ATENTO CON TODO EL SENTIDO DE LA PALABRA, esto es, que respetes su concentración con tu SILENCIO y hablar sólo lo necesario cuando te lo pidan. Tu saludo es rápido y si el actor anterior a ti todavía no sale de la sala de grabación o que aún se despide del director, debes pararte a un lado y esperar a que se te pida entrar a la sala. Las salas de doblaje generalmente están divididas en dos partes: la cabina de operación y la cabina de grabación.

#### 3.2.3.1. Cabina de operación.

Casi siempre; aunque hay excepciones muy contadas, el lugar donde entras para llegar a la sala de grabación es a través de la cabina de operación. La cabina de operaciones conecta con la de grabación a través de una pared que tiene un gran ventanal y una puerta hermética. Dentro de la sala de operación se encuentra el escritorio del director por un lado y el tablero de operación del ingeniero al centro y ambos dirigen su vista hacia la sala de grabación a través del susodicho “gran cristal” donde del otro lado, estarás tú SÓLO Y NADIE MÁS (El llamado es únicamente para tí dentro de una). Cuando un director paciente permite que los actores “hagan sala” dentro de su sala, encontrarás que la cabina de operación se encuentra llena de gente parada

detrás del escritorio del director y del tablero del operador.

Si el actor anterior a tí todavía no sale de la cabina de grabación, será tu responsabilidad quedarte parado puntual al llamado y acomodarte en silencio en algún espacio libre sin bloquear ningún camino con tus pertenencias hasta que el director decida si esperas afuera para que te vuelva a llamar con tal de no saturar la sala con los observadores<sup>54</sup>. Si este no es tu caso, entonces te dirigirás directamente dentro de la sala de grabación y ahí acomodas tus pertenencias. Cuidado: No metas y dejes tu celular prendido. Cerciórate siempre de que esté contigo, pero “silenciado” o apagado. Ha habido actores talentosos desempleados por esta indisciplina.



Sala de operación real, Mainframe, 2022.

### 3.2.3.2. Cabina de grabación.

Finalmente llegas a tu lugar de trabajo: la cabina de grabación. Algunas grandes, otras muy pequeñas y todo lo que tienes alrededor funciona para apoyar tu trabajo. Encontrarás al centro un ATRIL CON UN MICRÓFONO, UN BANCO Y UN TEXTO. Al frente de tí se encontrará puesta sobre la pared la pantalla por donde verás la película

---

<sup>54</sup> Capítulo III, 2.2.2.1. Hacer sala.

que se doblará y eso es todo. Tú eres LA FUENTE PRINCIPAL DE TRABAJO. Todo saldrá de tí y todo con lo que la sala de grabación cuenta DEBE TRABAJAR PARA TÍ Y POR ESO DEBES PEDIR LO QUE TE FALTE ANTES DE EMPEZAR LA GRABACIÓN.

Es tu derecho y obligación cuidar que tu voz se escuche perfectamente. Una vez dentro, no podrás escuchar nada del exterior, es decir, nada de la cabina de operación donde están el director y el operador. La única manera para comunicarte con ellos será con el micrófono, los audífonos y con tu visión a través de este “gran ventanal” que para eso está: para mantener contacto visual con el director el cual siempre es importante para el actor.

No los escucharás hablar cuando no estés grabando ya que el operador cerrará tu canal de “audio”; por el contrario, ellos siempre podrán escucharte, de hecho, a veces incluso pueden oír el sonido de tus intestinos el cual, es un problema frecuente que debes controlar desde tus hábitos de ingesta antes de ir a un llamado ya que; además de que no debiera ser vergonzoso; pero lo es, estos sonidos pueden interferir en algún “gran momento actoral” que tengas que repetir por su culpa. Te darás cuenta de que la cabina de grabación pues, es el lugar donde TE VUELVES PARTE DEL SILENCIO AL MOMENTO DE ENTRAR Y DE QUE EL CONTROL DE TU ACTUACIÓN DEPENDERÁ DEL MECANISMO TÉCNICO QUE HAYAS ADQUIRIDO SOBRE EL CONTROL DE TU CUERPO, MENTE Y VOZ.

### 3.3. Características de un llamado.

Cuando te ofrezcan tu primer llamado, le llegará un día antes del llamado un mensaje a tu dispositivo donde leerás:

1. “Hola o buenas tardes/días (tu nombre),  
tienes llamado mañana 18 de agosto con el director Alejandro Mayen a las 10:30 am en la sala 4 con un **doblete**. Favor de confirmar. Gracias”

### 3.3.1. Doblete.

“**Doblete**” es cuando doblas a dos personajes distintos en secuencias separadas y que pueden decir desde una (1) hasta veinticinco palabras por secuencia. En un doblote sólo puedes trabajar ocho secuencias como máximo. Cada secuencia tiene una duración variable para tu personaje, pero sólo puede durar 25 segundos y se le conoce como “Loop”.

### **UN LOOP CONSTA DE 25 PALABRAS O DE 25 SEGUNDOS DE DURACIÓN SI SÓLAMENTE REACCIONAS SIN DECIR NINGUNA PALABRA.**

De manera que deberás poner atención de cuántos loops te registran por tu doblote al final de la grabación justo cuando el director te entrega la hoja de firmas. **Esa firma es la prueba de tu trabajo por llamado. Anota los loops que hayas hecho junto con el nombre del personaje y la fecha del llamado en algún cuaderno personal ya que cuando haces un “retake”<sup>55</sup>, suele pasar que te piden el nombre y la fecha, pero ya no los recordamos.** Otro ejemplo vigente es:

2. “Hola o buenas tardes/días (tu nombre),

tienes llamado mañana 24 de marzo con el director Rubén Moya a las 16.00 pm en la sala 8 con un **tripleto**. Favor de confirmar. Gracias”

### 3.3.2. Triplete.

“**Triplete**” significa que doblarás a tres personajes en tres secuencias diferentes hasta máximo ocho loops también. Estos pueden ser personas pasajeras o en el mayor de los casos sólo voces en off (voces de personas que se escuchan fuera de la escena), pero con un diálogo importante para el desarrollo y la comprensión de la escena. Los dobles y los tripletes son los trabajos que más tendrás cuando comiences a trabajar, pero si no es así, lo más probable es que empiecen a llamarte para que hagas “ambientes”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Capítulo III, 3.7.7. “Retakes”.

<sup>56</sup> Capítulo III, 2.6. “La técnica de los ambientes”.

### 3.3.3. 2 a 6 loops.

Sin embargo, de acuerdo con cuánto tu director te conoce debido a previos talleres de doblaje que hayas tenido con él/ella, te ofrecerá **2 a 6 loops** en tu debut y obviamente, si te mantienes impresionando con tu disciplina, es seguro que te recomiende con otros directores hasta lograr así que crezca tu horario de trabajo por día, que te encamines a ser un actor de PERSONAJES FIJOS y que obviamente seas bien cotizado en el doblaje. Este comienzo de 2 a 6 loops se verá así:

#### 3. “Hola o buenos días (tu nombre),

tienes llamado el martes 2 de octubre con el director Humberto Vélez a las 10 am en la sala 14 con **6 loops**. Favor de confirmar. Gracias”.

### 3.3.4. Pescas.

En la década de los 80s hasta el año 2000, existían las famosas “**pescas**”. Estas se refieren a ser “atrapado” en los pasillos por algún director para trabajar con él/ella y era lo que varios actores de esa época aspiraban a tener cuando no recibían llamados durante la semana. Consistían en tomar de improviso el lugar de otro actor quien no hubiera podido presentarse a su llamado. Esta actividad era frecuente en todas las compañías. De hecho, había actores que completaban su semana laboral haciendo “pescas” únicamente. Actualmente, los directores que olviden registrar a algún actor en el “break” para un personaje pasajero o alguno con voz en off debido a que lo saltó distraídamente mientras veía el material de doblaje en su casa, todavía seguirá atrapando actores en los pasillos de las compañías para ayudarlo a terminar su grabación del día. Podemos llamar a esta acción “pescar” y todavía puede suceder.

### 3.3.5. Personaje Fijo.

Como lo mencioné anteriormente, si logras destacar por tu pulcritud actoral y rapidez técnica, se te asignará un llamado para **UN PERSONAJE FIJO** dicho en el lenguaje del doblaje. Este es un llamado para nada más que un PROTAGONISTA (personaje leader

de la historia), un COPROTAGONISTA (el segundo en importancia después del protagonista) o un ANTAGÓNICO (su enemigo). **No hay diferencias entre ellos** para llamarle “personaje fijo” en el doblaje. Desafortunadamente, hay actores cuya mentalidad y predisposición cambia cuando se trata de un personaje “fijo” pues llegan a demostrar una diferencia inconsciente de su disciplina. Esto es, que se desconcentran y se aterrorizan con el ritmo de trabajo y esfuerzo de energía para mantener el personaje.

Se equivocan mucho y entonces los vuelven a llamar con menos loops provocando con esto que, ser llamado por 6 loops sea motivo de menosprecio. Se siempre neutral a este respecto tratando con la misma responsabilidad cualquiera que venga, un protagónico o una simple pesca y, sobre todo, mantén un entrenamiento de actuación constante ya que para un director es más grave que lo hagas repetir mil veces la toma por carencias actorales que por fallas técnicas: sincronía o ritmo. Eres un actor formado y debes poner el “loop” para cualquier situación. Esta guía te prepara para eso.

### 3.4. La técnica de la actuación.

Para este tema, seré lo más concreto sobre los pasos que debes seguir como recomendación para que el resultado de tu grabación sea efectivo ante los directores: ellos no sólo buscan que sepas la técnica de doblaje, sino que actúes con convicción; esto es, que el espectador crea todo lo que tu personaje dice y hace, que se emocione con lo que siente y lo más importante, que se le olvide que la película o serie que observa está doblada.<sup>57</sup>

El proceso de actuación para tu grabación se divide en dos etapas:

1. El **ensayo**.
2. La **grabación (La puesta del Loop)**.

En el **ensayo** tendrás la oportunidad de atender todo lo técnico; esto es, debes encontrar y señalar sobre el texto los elementos de sincronía y de ritmo que necesita el loop, así como también debes leer y entender el diálogo que doblarás profunda y completamente.

**Todo ocurrirá al mismo tiempo y rápido.**

---

<sup>57</sup> Maestro Alejandro Mayen, taller de doblaje, Main Frame, 2022.

En la **grabación** por otro lado; con el micrófono y los audífonos en uso, escucharás y pondrás tu diálogo sobre la guía original del personaje; mientras que, con la vista, maniobras para igualar los movimientos o “golpes” de los labios del personaje; eso incluye sus pausas y atorones<sup>58</sup>, y sobre todo, debes actuar con sinceridad emocional. Para ese fin, debemos entrenar tu **sensibilidad** la cual también deberá estar predispuesta para reaccionar con inteligencia y espontaneidad sobre los obstáculos que el diálogo te ofrezca. No conoces absolutamente nada del personaje solo hasta que llegas al atril para grabarlo. Luego entonces, tu sensibilidad junto con tu intuición te ayudará a conseguir dominio tanto en el ensayo como en la grabación.

#### 3.4.1. Predisposición sensitiva.

La predisposición sensitiva es un estado vulnerable en ti con el que puedes expresar las emociones espontáneamente a través de tu voz. Es el resultado de un proceso que se hace fuera de la sala de doblaje y se busca llegar a ella por medio del siguiente ejercicio, pero antes debes hacer una relajación físico-mental. De hecho, tú sabes que siempre debes relajarte antes de actuar y para el caso de que tu personaje sea creíble y por ende valorado por quienes subestiman a la actuación del doblaje, necesitas agudizar tu poder de la sensibilidad. La sensibilidad es esa energía que hace que percibas todo a tu alrededor, es esa fuerza interna que vive en tu cerebro y en el corazón para observar lo que a otros les cuesta mucho trabajo ver. Es oler, tocar, escuchar o sentir a un nivel que los demás no alcanzan.

Cuando llegas a ese punto de sensibilidad, las emociones están a flote y todo lo que pasa alrededor de ti te hace reaccionar con impulso o con cautela ya que se agudiza el poder de los sentidos sobre los estímulos: “La sensibilidad es la capacidad que tiene un organismo para responder a un estímulo”<sup>59</sup>. La actuación del doblaje necesita de emociones reales que debes poner en los labios del personaje sin importar la escuela

---

<sup>58</sup> Capítulo III, 2.7.4.3. Calderones.

<sup>59</sup> Hethmon, 1986, p. 150.



que sigas; quiero decir, puedes sí o no ser “orgánico” o “técnico”, sencillamente; hagas lo que hagas, debes emocionarte para “hacer creer”. De otra manera, te volverás un imitador de emociones y tu fingimiento se sumará a la de los demás actores de doblaje cuyos trabajos son incluso con los que varias generaciones de telespectadores han crecido. El siguiente ejercicio opera sobre la necesidad de ser sensible, es un ejercicio común, pero efectivo y no fue elaborado para que lo practiques 30 minutos antes de entrar a la sala de grabación. No existen los métodos mágicos en un actor sin disciplina.

**ESTE EJERCICIO ES PARA TODA LA VIDA MIENTRAS QUIERAS SER ACTOR DE DOBLAJE Y ENTRE MÁS LO PRACTIQUES VERÁS QUE FUNCIONA INCLUSO PARA TODAS LAS ÁREAS DE LA ACTUACIÓN.**

**“O B J E T O S”** (Duración: **30 minutos**). Escoge un texto que consideres difícil de abordar emocionalmente. Trata de que tenga una duración máxima de 3 minutos. Trabaja en tu casa o en otro lugar donde no tengas presiones ni de tiempo ni de distracciones.

1. Cierra tus ojos, siéntate o párate en un lugar incómodo más no peligroso. La sala de doblaje es un lugar muy incómodo y sobre la incomodidad deberás ser capaz de sensibilizarte. Ahí respira profundamente de una a tres veces y checa que no tengas ningún músculo de tu cuerpo tenso.

**(1 minuto)**

2. Activa tus cinco sentidos. Esto es, verdaderamente escucha, observa en la oscuridad de tu interior, huele y toca lo que observas. Imagina que no puedes tardar mucho ya que tienes algo más que hacer 2 o 3 horas más tarde. Nunca 30 minutos antes por favor. Sólo establece en ti la sensación de responsabilidad sobre la templanza del tiempo (la moderación con el tiempo). En una grabación real el tiempo es prestado y en él debes estar vulnerable y listo para accionar con toda tu verdad.

**(1 minuto).**

3. Reconóctete física y emocionalmente. Pregúntate dónde estás y cómo te sientes dónde estás. Camina dónde estás. Imprégñate de su aire, su calor o su frío, su aspecto, su textura y su dimensión. La idea es que te traigas a ti misma(o) al momento presente y que no te saquen del “ahora” las cosas que pueden suceder a tu alrededor.

**(5 minutos).**

4. Después indaga sobre las sensaciones de imágenes u objetos que involuntariamente aparezcan en tu pantalla interior. Nota lo que sucede 5 minutos después con la persistencia y sometimiento de tu propia voluntad sobre un acontecimiento imaginario y sobre una estadía probablemente incómoda. No provoques imágenes, solo deja que las cosas aparezcan y usa tus cinco sentidos para inspeccionarlos.

**(5 minutos).**

5. Ahora invoca voluntariamente imágenes u objetos pequeños de tu pasado que exhorten a provocar emociones. No llames a los sentimientos, llama a los objetos. De ellos vendrán las sensaciones que a veces se entierran en uno mismo para no recordarlas o lo contrario. Explora y al menor momento que aflore una emoción, hazla externa con gibberish (balbuceo). Varía el gibberish de tonalidad y de velocidad: algunas veces agudo-lento y otras veces grave-rápido conforme dejas aflorar la emoción. Si ríes, lloras o te enojas, no agarres al toro por los cuernos. Esto quiere decir que te desbordes de emoción y que no la constriñas.

**(10 minutos).**

6. En seguida, invoca imágenes u objetos grandes e involúcrate con ellos al tocarlos, olerlos, saborearlos, escucharlos. Varía el gibberish de tonalidad y de velocidad: algunas veces agudo-lento y otras veces grave-rápido conforme dejas aflorar la emoción. Si ríes, lloras o te enojas, agarra al toro por los cuernos, es decir, que ahora controles su intensidad al llegar a ti.

**(5 minutos).**

7. Finalmente, reacciona sensitivamente con los eventos que ocurren al leer el texto de 3 minutos en voz alta y permite fluir con verdad y espontaneidad cualquier emoción resultante de lo que cada verbo del texto te hace sentir. No se trata de

intelectualizar lo que se te dificulta entender de la lectura. Solo deja fluir lo que sientes con las reacciones que las acciones te provocan. No pretendas emocionarte. Si no aparece nada hoy, sucederá mañana. En otras palabras, debes ser constante y paciente.

**(3 minutos).**

Esta introspección deberá ser supervisada por lo menos una vez de varias sesiones por alguien de confianza que te pueda decir sobre las reacciones emocionales que le provoca lo que percibe de tu trabajo.<sup>60</sup> Practica repetidamente sobre un periodo de tiempo necesario y cuando finalmente notes que tus diálogos conmueven a tu persona de confianza, te invito a que lo vuelvas a intentar con todo el resto de su técnica dentro de un taller de doblaje.

#### 3.4.2. Ejercicio de lectura en voz alta dirigido hacia el sentido de la convicción.

La repetición intermitente de las palabras en voz alta a veces es coyunturalmente positiva con la lectura de un texto y esto es porque con ella, puede aparecer la emoción (del personaje) en el actor espontáneamente. El objetivo del ejercicio que a continuación se presenta, está enfocado en que el actor exponga sus emociones con el efecto liberador de su predisposición sensitiva en contacto con la repetición de las palabras<sup>61</sup>.

Te colocas frente a un auditor quien fungirá como tu receptor (amigo(a)). Si no cuentas con la presencia de alguien, entonces lo harás sólo(a) en algún lugar íntimo dónde creas que lo podrán escuchar otras personas, por ejemplo: a lado de una ventana, a lado de una pared, pero nunca en exterior ya que tu voz se propagaría y te distraerá. El fin es

---

<sup>60</sup> Capítulo II, 2.4. Inmersión a la memoria sensitiva.

<sup>61</sup> Abstracciones de la técnica Meisner. Meisner Sandford, y Dennis Longwell. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage Books, First Edition, 1987.

conciliar tu relajamiento físico mental con la intimidad de un lugar donde sepas que te escuchan.

## REPETICIÓN

1. La primera parte del ejercicio consiste en jugar con la voz agudizando o agravando todas las palabras del texto al leer. Después se recomienda que leas a media voz para detectar qué palabras funcionan como disparadores de emoción y cuáles no (en cuáles no encuentras imágenes). Cada palabra tiene una imagen y la evocarás con tu voz repitiéndola cuantas veces lo necesites hasta sentir que te afecta con todas sus opciones de expresión. El objetivo es que aprendas a graduar voluntariamente la diversidad emocional que puede ofrecer una sola palabra.
2. En la segunda parte, como lo hicieras con la presentación de una escena de teatro, leerás en voz alta un monólogo de mínimo 5 líneas (para construir una línea emotiva) y te permitirás reaccionar instintivamente ante las sensaciones o imágenes tanto del efecto de los verbos que lees en tiempo presente como de sus consecuencias en tiempo futuro. Le darás un énfasis atento a todas las palabras.
3. Finalmente, volverás a interpretar el mismo monólogo una vez más con toda la convicción e intimidad de cómo lo dijeras a otra persona de cara a cara.

Los dos ejercicios presentados se deben practicar libre y voluntariamente con la flexibilidad de la privacidad o dentro de un taller de actuación supervisado por algún instructor. Lo importante es que realmente se practiquen para que puedas atestiguar que el valor del proceso subyace en el poder de la sensibilidad mucho más que en la complejidad de la técnica. Tú llevarás un camino avanzado si la entrenas frecuentemente. Sigamos con lo técnico de la puesta de un loop.

### 3.4.3. Puesta del loop.

Esta es la parte más importante para el actor.

**EN EL LAPSO DE 5 SEGUNDOS QUE ES LO QUE DURA UNA EXHALACIÓN PULMONAR CUANDO SE DICE UNA FRASE O IDEA, DEBERÁS SOLTAR EL DIÁLOGO CON TODA TU VERDAD HASTA TERMINAR DE EXPRESARLO.**

Lo que tu exhalación debe contener de sus dos lados tanto lo técnico como lo interpretativo al momento de grabar son:

En lo técnico:

Pasarán tres acciones:

1. ESCUCHARÁS EL DIÁLOGO EN SU IDIOMA ORIGINAL. ES IMPORTANTE MENCIONAR QUE EN EL DOBLAJE NO ESCUCHARÁS AL DIRECTOR DECIR: ¡ACCIÓN! O ¡GRABA! ANTES DE PONER EL LOOP. EL OPERADOR TAMPOCO TE SEÑALARÁ EL MOMENTO DEL COMIENZO DE LA GRABACIÓN.  
COMO RESULTADO DE TANTAS COSAS POR ATENDER, ESOS ASPECTOS SE VUELVEN SECUNDARIOS. EL OPERADOR SIMPLEMENTE REGRESA Y PONE LA SECUENCIA OTRA VEZ. TU DEBES ADAPTARTE A SU RITMO, NO AL REVÉS.
2. ESCUCHARÁS TU VOZ EN LOS AUDÍFONOS CONFORME LEES ACTUANDO.
3. CHECARAS LA SINCRONÍA Y EL RITMO<sup>62</sup> CONFORME GRABAS.

En lo interpretativo:

1. DEBES PONER EL DIÁLOGO MEMORIZANDO LA PRIMERA PALABRA DE LA ORACIÓN. JUSTO DESPUÉS DE QUE EL PERSONAJE DICE SU PRIMER PALABRA, BAJAS LA VISTA HACIA EL TEXTO, SIGUES LEYENDO Y DEBES

---

<sup>62</sup> Capítulo III, 2.5.4. Ritmo.

PERMITIRTE SER AFECTADO EMOCIONALMENTE POR LO QUE DICE. SI TIENES PREDISPUSTA LA EMOCIÓN DEL DIÁLOGO ANTES DE HABLAR, HAZ QUE VENGA POR LAS CIRCUNSTANCIAS DEL PERSONAJE. NO TE DISTRAIGAS PENSANDO EN ALGO QUE TE PASÓ A TÍ PARA PROVOCAR LA EMOCIÓN. TE TRABARÁS.

TAMPOCO TE PREOCUPES SI SIENTES QUE NO TE EMOCIONAS. SE HONESTO CON LO QUE SIENTES CON RESPECTO A LO QUE LE PASA Y TRANSMITE LO QUE VENGA. SERÁ VERDADERO. SI EL DIRECTOR AÚN NO QUEDA SATISFECHO, ENTONCES VUELVE A REPETIRLO CON LA MISMA SINCERIDAD SIN PRETENDER LA EMOCIÓN. ÉL DEJARÁ GRABADO TU LOOP LE GUSTE O NO, PERO DEBERÁS ENTRENAR TU SENSIBILIDAD EL DOBLE ENTONCES. **MÁS VALE SACRIFICAR A UN DIRECTOR QUE SACRIFICAR LA DISCIPLINA ACTORAL.**

2. SI NO ENTIENDES LA INTENCIÓN DEL DIÁLOGO, PREGUNTA. SI NO QUIERES PREGUNTAR PARA NO INTERRUMPIR EL RITMO DEL TRABAJO, ENTONCES INTUYE DE ACUERDO CON LA LÓGICA DE LO QUE PUEDE PASAR CONSECUENTEMENTE, O DE LA CIRCUNSTANCIA DEL PERSONAJE, ES DECIR, DÓNDE ESTÁ, CON QUIÉN ESTÁ, CÓMO SE SIENTE INDEPENDIENTEMENTE DE LO QUE DICE, HAZ QUE TE AFECTE E IMPULSA LA EMOCIÓN VERDADERA. NO IMPORTA SI NO ES LA EMOCIÓN CORRECTA, ARRIÉSGATE, PERO QUE SEA VERDAD. EL DIRECTOR TE CORREGIRÁ Y APLAUDIRÁ A TU PREDISPOSICIÓN SENSITIVA.
3. DEBES ACTUAR CON SINCERIDAD.

### 3.5. La técnica del texto.

Con todo lo anterior y antes de comenzar con el estudio de la “voz”, tienes que conocer el “texto” o el libreto de doblaje (más conocido en este medio como “texto” que como “libreto”). Algunos directores lo llaman “script”, pero se conoce mayormente como “texto”. **Este material es RESPONSABILIDAD DEL ACTOR durante la grabación.** No es un texto parecido al de cine ni al de la televisión. Tiene sus propias características y

todas son justificadas en favor de la “**anatomía**” del actor, a la anatomía visual ya que sus elementos principales están puestos para que todos los actores sepan dónde dirigir la vista rápidamente al momento de grabar el loop.

El texto de doblaje es único en su tipo y funciona como herramienta integral del actor. Ni el texto de cine o de televisión tienen la peculiaridad de fusionarse con el actor de esta manera para lograr el objetivo. Este no es un texto para estudiar al personaje ni para leerlo las veces que gustes con tal de memorizarlo. Este es un texto que sólo lees en el momento del llamado y que **NO VOLVERÁS A VER**. Debes saberlo leer para **UN SÓLO ENSAYO** ya que después de él, no hay vuelta de hoja; o más bien, “no hay regreso de hoja” debido a que lo que sigue es **GRABAR EL LOOP Y “PONERLO A LA PRIMERA”** (otra manera para decir: “doblar” es “poner el loop”).

Hay compañías donde los que más trabajan es porque nunca se equivocan y ponen los loops de su estelar a la primera. Esto no es un diagnóstico de ser un “**BUEN ACTOR**”, pero desafortunadamente, un director lo toma muy en cuenta no sólo por lo práctico, sino también porque significa que eres un actor que los ayudará a recortar gastos de producción en rapidez y eficiencia. Más francamente: “que no serás un actor que los haga repetir las tomas una y otra vez por equivocaciones de sincronía o de actuación, ni que los errores que puedas cometer le cueste caro ni al director, ni al operador o incluso tampoco a la misma compañía que te contrató.

### 3.5.1. Formato tradicional.

Una vez que llegues al atril, que te hayas puesto los audífonos y parado correctamente<sup>63</sup>, el texto que tú manipulas lo deberás “**HOJEAR COMO SE HACE CON CUALQUIER LIBRO**”, esto es, de derecha a izquierda dejando la página leída boca abajo de lado izquierdo junto con el resto. Al momento de terminar la grabación, fácilmente lo cierras, lo volteas y lo regresas a su lugar sobre la orilla del atril. Este texto se hojea por muchos actores durante el día así que es otra responsabilidad de profesional tener consideración con el actor posterior a tí y dejarlo **ORDENADO** tal como tú lo encontraste.

---

<sup>63</sup> Capítulo III, 2.5.4. Posición física prevenida.

CUIDADO: SI NO LO DEJAS ORDENADO, ES UNA FALTA GRAVE YA QUE SU DESORDEN PROVOCA QUE EL RITMO DE TRABAJO DENTRO DE LA SALA SE ALTERE Y QUE SE ATRASEN LOS LLAMADOS. Si no lo ordenas intencionalmente, no sólo te enemigas con los demás actores del día, sino con el director y el operador. Otra manera de trabajarlo la cual es la más usual y que seguramente tú aplicarás por su practicidad es “**barajarlo**”.

El director te dice:

Director: ¿Listo(a)?

Tú: Listo(a).

Director: Ok, vámonos a la **página 25, loop 57, minuto: 04:33:03, por favor.**

**Te “llamas”: Jeremías y eres un soldado veterano de Vietnam...**

A veces la página no se llega a mencionar, pero por lo regular, siempre vas a escuchar la indicación de esta manera para tí y para el operador y lo primero que debes hacer es memorizar, o la página o el número del loop y el minuto. Si te cuesta dificultad retener información mientras haces otras cosas al mismo tiempo, repite en tu mente el número de la página o del loop y el minuto hasta que llegues ahí: “57, 4 33”. LA IDEA NO ES EVITAR VOLVER A PEDIR LA INFORMACIÓN AL DIRECTOR, SINO REALMENTE TRABAJAR CON PRACTICIDAD Y RAPIDEZ. PUEDES VOLVERLO A PEDIR SI ALGO TE IMPIDIÓ ESCUCHARLO CORRECTAMENTE.

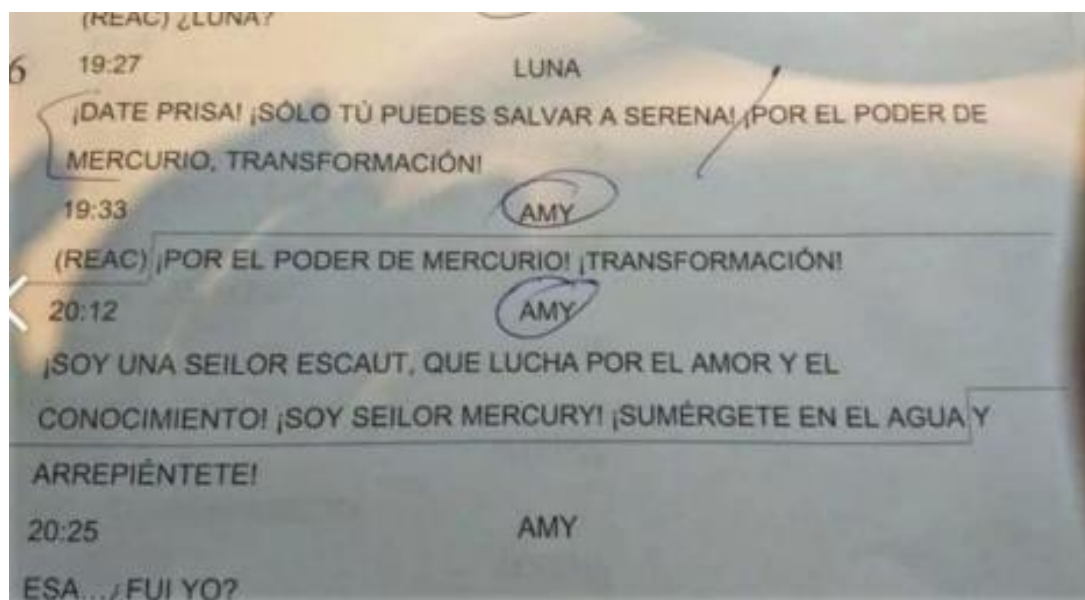
AGARRA EL TEXTO CON AMBAS MANOS, HOJÉALO DE LADO IZQUIERDO YA QUE EN ESE LADO SE ENCUENTRAN LOS NÚMEROS DE LOS LOOPS DE CADA HOJA. SI NO TE ACOMODAS DE ESTA MANERA, DE LADO DERECHO ENCUENTRAS LOS NÚMEROS DE PÁGINAS Y UNA VEZ QUE ENCUENTRES EL LOOP, EN SEGUIDA BARAJÉALO PONIENDO EL RESTO DEL TEXTO (**DONDE NO ESTÁ EL LOOP**) DETRÁS DEL QUE SÍ SE ENCUENTRA EL LOOP. TENDRÁS AHORA LA HOJA CON TU LOOP AL FRENTE DE TODO EL TEXTO. REPITE ESTO EN TODA OCASIÓN.

De esta manera, nunca se desordenan las páginas por lo que el siguiente actor las



encontrará siempre funcionales. Hay veces que alguna hoja vaga en el texto equivocadamente. Cuando obtengas destreza por la constancia de la repetición, acomódala para que el siguiente actor; nuevo o no, la encuentre en su lugar. Si fomentamos la conciencia ética, todos haremos bien por todos en un momento urgente donde debes ganarle al tiempo.

En el texto encontrarás:



Foto, Candiani Dubbing Studios, Twitter, 2022.

De izquierda a derecha, el primer elemento que cada hoja muestra es el:

1. **Número del loop:** este siempre lo encontrarás puesto con números grandes a la izquierda de la hoja para destacarlos y hacer que los localices rápidamente. El director dirá el número de loop desde la cabina de operación a tus audífonos dentro de la cabina de grabación. Debes estar agudamente atento cuando eso pase. No será eficiente que le vuelvas a pedir el número por distracciones mientras te ajustas con el resto del equipo.

TU SEGUNDA RESPONSABILIDAD DESPUÉS DE AJUSTAR TU POSICIÓN AL MICRÓFONO Y DE PONERTE LOS AUDÍFONOS ES ESCUCHAR AL DIRECTOR SIEMPRE ATENTAMENTE Y ANOTAR EN EL TEXTO LO QUE

PUEDAS OLVIDAR. En nuestro ejemplo de arriba se alcanza a ver el número de loop 6 y su orden es consecutivo de arriba hacia abajo de la hoja.

2. **Time Code:** este es el número de tiempo de la secuencia; es decir, el momento EXACTO en el que tu personaje comenzará a hablar con la hora, el minuto y los segundos tal como lo conocemos. Ejemplo: **19:27**
  
3. **Nombre del personaje:** el cual aparecerá al centro del texto y que aconsejo lo pongas con el lápiz en un círculo como estrategia de localización rápida. Una hoja puede estar cargada de nombres que incluso se parecen al tuyo. Este no es el momento para arriesgar tiempo por culpa del diálogo, así que encerrar tu nombre en un círculo permite que encuentres al personaje rápido y que mejor atiendas y arriesgues todo en la actuación.
  
4. **Texto:** el texto puede venir en letras mayúsculas, aunque otras agencias lo pueden usar mixto. La razón de poner letras mayúsculas es para facilitar la lectura en actores con miopía, astigmatismo, vista cansada y uso de anteojos.

Se trata pues de estandarizar el tamaño y forma de las letras para la comodidad de todos. Observa cómo aparece una señal de “pausa”, una diagonal dibujada por el actor, la cual; dependiendo de cómo le acomoda, ésta puede ser más grande o más discreta. También vemos que el Time Code aparece justo al inicio de cada texto de manera que al momento de hablar te sea accesible observar:

1. al minuto y
2. la primera palabra del texto.

No te preocupes por la señal: (REAC), eso se menciona más adelante.

Otro ejemplo:

04:00	<b>MONA</b>	(EN VIDEO) (JADEOS) ¡Te amo!
04:15	<b>MEREDITH</b>	(REACS)
04:43		(REAC)
04:55	<b>TOM</b>	Hay tanques en las calles. / ¿Cómo llegamos a esto? / A este estado fracturado. / En las últimas cuarenta y ocho horas / comprendí muchas cosas. / Principalmente que yo soy más fuerte / cuando estamos juntos. / Tenías razón. / No puedo hacer esto solo, necesito ayuda. / Necesito tener... / un espejo. / Alguien que sepa. / Alguien que pueda ver... / las cosas tal cual son. / Te necesito.
05:42	<b>MEREDITH</b>	(SUSPIRA) Hay mucho que discutir.
05:53	<b>TOM</b>	¿La prensa está acampando frente al Ayuntamiento?
05:56	<b>MONA</b>	Si señor, quieren una explicación.
05:58	<b>INSERTO</b>	¿DÓNDE ESTÁ KANE?
06:00	<b>TOM</b>	¿Cuántas víctimas hubo?
06:01	<b>IAN</b>	Cuarenta y siete heridos. / Cuatro policías, dos bomberos, solamente un muerto, un ladrón. Diecisiete años, lo mató la policía.
06:08	<b>MONA</b>	Los disturbios cesaron gracias a la Guardia, pero las historias para justificar su ausencia serán cuestionadas.
06:14	<b>TOM</b>	Llama a Cullen.
06:15	<b>MONA</b>	Si queremos que la explicación sea creíble, necesitamos detalles. Al público le dijeron una cosa y al Consejo, otra; ignorar el problema no lo hará desaparecer.
06:22	<b>IAN</b>	Tengo al Alcalde.
06:23	<b>TOM</b>	¿Y?
06:25	<b>MONA</b>	La prensa querrá indagar más. / Hay que estar preparados para...
06:28	<b>IAN</b>	Señor.
06:31	<b>TOM</b>	Mac.

Foto, Candiani Dubbing Studios, Twitter, 2022.

En él encuentras los mismos elementos, pero ubicados de diferente manera. Sólo algunas compañías lo usan y el objeto de ser así es para que el actor concentre su actuación hacia la derecha de la hoja y toda su atención técnica hacia la izquierda.

Cuando actúes conforme lees el diálogo y notes que tu diálogo casi termina, será el momento para ver de “reojo” a la izquierda y checar el tiempo y quién sigue adelante. Digamos que es una manera visual “ordenada” que ayudará a clarificar el camino conforme avanza la grabación.

### 3.5.2. Formato en línea.

El formato en línea se hace desde cualquier otro lugar fuera de la compañía de doblaje y se ha vuelto prácticamente una modalidad activa y estable (no permanente todavía) a partir del año 2020. La única diferencia es que todo lo observarás unido en la pantalla de la computadora. El texto puede ser el mismo que el formato tradicional (puede no serlo dependiendo de las necesidades particulares de la compañía), y en vez de tener la imagen de la película frente a ti, ahora se encuentra en la misma pantalla de tu computadora junto a él. El operador de la sala o alguien de la producción de la compañía te mandará un enlace por zoom para conectarte con él y con todo su equipo audiovisual. Posteriormente, también mandará a tu correo una invitación para abrir el material tanto el texto como la imagen de la película. Para esta modalidad, es obligatorio tener:

1. Wifi 60
2. Eternet
3. Un micrófono de alta recepción (ROD).
4. Unos audífonos de alta nitidez (Sony).
5. Un espacio estrictamente aislado de ruidos exteriores e interiores.
6. Una computadora de amplia capacidad (Apple Mac).

**SI NO CUENTAS CON ALGO DE LOS ARRIBA MENCIONADOS, NO PODRÁS TRABAJAR A DISTANCIA.**

Se puede tener la aspiración por poseer este “estudio de grabación” particularmente, sin embargo, su uso es muy frecuente en actores con planes de dirección a futuro por lo que invierten fuertemente en el equipo el cuál, es muy costoso, además de tener que contar con un espacio cuya arquitectura se acomode a las exigencias del doblaje. De otra

manera, mientras no cuentas con él, deberás adaptar un closet, un baño cubierto con material absorbente de ruido o un armario tal como lo han hecho varios actores en el comienzo de su experiencia en línea. La tendencia del doblaje en línea para toda la comunidad es que sólo permanezca en los que pretenden poseer un estudio de grabación con propósitos variables además del doblaje o por su completa seguridad de empleo en él a futuro. Es más factible que tu comienzo lo hagas en el espacio real con todos los aspectos que la virtualidad no tiene: contacto real, traslados físicos, atmósfera etc. tal como se ha hecho desde que apareció el doblaje por primera vez.

### 3.5.3. Simbología

La simbología del texto no es muy extensa, cuenta con lo esencial para mantener una comunicación rápida entre el texto y la vista del actor y generalmente aparecerán dentro de un paréntesis.

1. (REAC): Significa “Reacción” y es el sonido de voz que el personaje hace como resultado de su esfuerzo corporal (correr, jalar, empujar, gritar mientras habla su diálogo). Las reacciones no se enseñan a hacerlas. Tu sentido común te debe llevar a producirlas a través de la actuación comprometida con el personaje. Siente la acción y actúalo al director al momento de grabar. Él decidirá si la acepta o te pide hacerla de otra manera<sup>64</sup>.
2. (VOFF): Significa que el personaje o que la voz de alguien más se escucha fuera del “lip sync”; es decir, fuera de sus labios. Generalmente los personajes de apoyo de la escena como los policías, el personal del orden sea cual fuere, bomberos, enfermeros, profesionistas u obreros; individualmente o en grupo son los que a veces hablan fuera “de la escena” y de quienes los escucharemos sin necesidad de que aparezcan y ni mucho menos de que veamos sus caras y sus labios.
3. (INSERTOS): Son muy comunes en prácticamente todo el material para doblaje. Son los letreros, los anuncios o los títulos que a veces vemos en pantalla para

---

<sup>64</sup> Capítulo III, 3.8. “la técnica de los ambientes”.

señalar y referirse a un lugar del que no sabríamos qué es si no se menciona con la voz y con las palabras en nuestro idioma. También se pueden referir al título de un nuevo capítulo de serie o a algún objeto que se manipule, que aparece a cuadro del que se necesita especificar a través de su nombre y/o de su traducción.

Ejemplo:

**Sarah**—en pantalla: (En la versión original vemos que entra a una cocina sigilosamente, saca del armario una botella con una etiqueta que dice: “Bleach” y vemos la botella en primer plano para señalar que son sus ojos quienes la observan. Después de 3 segundos y sin decir nada, mete la botella en su bolsa y sale de la habitación).

**Sarah**—en la versión doblada: (pasará lo mismo con la excepción de que cuando los ojos de Sarah estén sobre la botella, dirá a sí misma con la emoción coherente a ese hecho: “CLORO”).

Vemos que, para este caso, será necesario el inserto como resultado de una traducción ya que no todos conocen ese idioma extranjero, sin embargo, los insertos también pueden usarse donde no hay palabras que deban traducirse, pero donde sí es necesario especificar el nombre de la existencia de algo o alguien para apoyar a la narrativa.

4. (FILTRO): Los filtros son algo peculiar y único en el doblaje. Mientras un personaje habla en pantalla, lo vemos hacerlo en un primer plano, es decir, nosotros (espectadores) estamos con él/ella escuchándolo en ese lugar y con una calidad de sonido “NATURAL”. Pues bien, un filtro es cuando la voz sale de algún medio mecánico o electrónico que aparece en la escena utilizado por el personaje. La calidad de su sonido no es natural y la voz se escucha “agudizada” ya que sale por los teléfonos, las computadoras, los radios etc. En esos casos, la voz del actor se modificará de manera aguda (trabajo de “post edición” y se pondrá en el momento donde en la escena se observa que se escucha salir de dicho medio electrónico.

Cuidado: Habrá ocasiones donde el personaje hable en “primer plano” y que de repente se haga cambio de escena y lo sigamos escuchando hablar, pero ahora desde el teléfono de otro personaje y/o viceversa. No es necesario que el actor deba saber con exactitud ese momento de cambio. Algunos textos manejan

la señal para tal cuestión, sin embargo, otros textos no lo expondrán. Esta señal aparece dentro de un paréntesis con la palabra: FILTRO y existe sólo para que estés al tanto de que ahí, tu voz se agudizará cuando pase a postproducción.

Si no aparece impreso en el texto, entonces el operador o el director te lo harán saber. Hay ocasiones donde todo el loop es un filtro y que, como tal, no aparece tu personaje a cuadro, sino sólo su voz. Aquí, deberás seguir el mismo procedimiento de puesta del loop con la única diferencia de que no te concentrarás por observar los labios del personaje, es decir, por la sincronía, sino sólo por escucharlo.

### 3.6. Relación con el equipo audiovisual.

Regresemos al momento de entrar a la sala. Sabes que tienes que saludar a tu director y también al operador y después ENTRAR A LA CABINA DE GRABACIÓN. Pues bien, al momento de entrar ahí, todo se transforma e instantáneamente obtienes la responsabilidad sobre todo lo que hagas con tal de que la puesta del loop no tenga errores y que salga a la primera toma. Lo primero es cerciorarse de que la puerta quede bien cerrada y de que te ACOMODES CON EL EQUIPO AUDIOVISUAL.

#### 3.6.1. Volumen de audífonos.

Una vez que el director vea que ya te pusiste los audífonos, que te sentaste o paraste frente al micrófono, que te otorgue el número de loop y que tú le avises que ya lo encontraste en el texto, nadie te avisará cuando el ensayo comience. AQUÍ, ANTES DE AVISAR QUE YA ENCONTRASTE EL LOOP PARA COMENZAR EL ENSAYO, HAZ UNA LECTURA RÁPIDA Y PROFUNDA DE TU DIÁLOGO. PRACTICA LA EFICACIA DE LEER RÁPIDO Y CONCIENZUDAMENTE EN TU CASA. SI LOGRAS ENTENDER EL DIÁLOGO ANTES DE ENSAYAR, ESTARÁS DIEZ PASOS ADELANTE DEL DIRECTOR Y DEL OPERADOR. VAS A PODER INTENCIONAR Y MATIZAR AL LOOP CON MÁS FACILIDAD Y SÓLO TE DEDICAS A CUIDAR LO TÉCNICO CONFORME

## ENSAYAS (PAUSAS, CALDERONES, LIGADOS ETC).

En seguida, el operador iniciará el ensayo y dejará correr el video y es ahí donde examinarás que escuchas el audio en inglés con claridad y con buen volumen. Es tu responsabilidad detener la grabación si no escuchas correctamente el audio original ya que es más importante que ver los labios del personaje. Además de fijar tu vista en el contador de tiempo justo en el segundo de cuando el personaje comienza a hablar, con la guía de audio en su idioma original te impulsas a hablar la primera palabra del texto para enseguida, regresar tu mirada a la lectura y seguir hablando conforme lo hace el personaje. El volumen de audífonos; la voz original del personaje, es esencial para que esto suceda.

### 3.6.2. Distancia con el micrófono.

En algunas compañías es obligatorio sentarse y no moverse frente al atril y en otras no. Tú sabes que para el actor de teatro no es muy grato inmovilizarte para actuar, cuando sabemos que el cuerpo pide moverse para interpretar. Sin embargo, en el doblaje NO PUEDES MOVER TODO EL CUERPO YA QUE EL RUIDO DE TU ROPA SE ESCUCHARÁ A TRAVÉS DE LA SENSIBILIDAD DE RECEPCIÓN DEL MICRÓFONO. La distancia recomendable para sentarte o pararte frente al micrófono es de 30 centímetros de separación con una altura de 5 centímetros de tu boca sobre el micrófono.<sup>65</sup>

### 3.6.3. Regreso de voz.

Este punto es también sinónimo de un loop exitoso. El regreso de voz se refiere a que puedas escuchar tu propia voz mientras actúas y grabas. Puede suceder accidentalmente, que al operador se le olvide poner tu regreso de voz justo al momento de hacer la grabación y en esos casos, no podrás hacer nada más que seguir las demás

---

<sup>65</sup> Maestro Alejandro Mayen, Taller de doblaje, Main Frame, 2019.



guías que tienes, las cuales son: la del idioma original que si de hecho está en inglés y lo dominas podrás siempre encontrar los cortes que el operador haga sin avisarte<sup>66</sup> y las de la simbología que ya has marcado sobre el texto<sup>67</sup>. Te escucharás sonar HUECO mientras hablas o a veces ni te escucharás y lo mejor será que eso no te distraiga. Continúa grabando hasta terminar y no permitas que sea obstáculo de tu interpretación. Trata de hacer caso omiso de tu voz y de seguir adelante con todo lo demás, pero cuando el operador corte y se repita, será el momento para exigir tu regreso de voz. Siempre es mejor hacer todo cómo las reglas lo establecen: debes escuchar tu regreso de voz.

#### 3.6.4. Posición física prevenida.

La posición física prevenida se refiere a que abras las piernas y flexiones las rodillas un poco<sup>68</sup> justo antes de que el operador corra el loop para grabar. A esta posición corporal más la posición de tus ojos en el contador y la de tu dedo sobre la primera palabra del texto la llamamos prevenida ya que todo tu cuerpo está conectado con el accionar de tu voz al primer comando que le mande tu cerebro permitiendote así estar completamente concentrado sobre cuándo debes comenzar a hablar, cuándo debes hacer las pausas, cómo debe ser el ritmo e incluso cómo debes terminar el loop. Es una posición cómoda y te permite sentir tranquilidad sobre el dominio total del atril.

### 3.7. La técnica de la voz.

#### 3.7.1. La anatomía de la laringe y las cuerdas vocales.

La voz es la herramienta de trabajo del doblaje y es necesario conocer con detalle el aparato generador de nuestras voces. Lo más importante, es que reconozcas que a la garganta también se le conoce como laringe. La laringe se sitúa entre la faringe y la tráquea y es allí donde se genera no sólo nuestra voz; sino también la función digestiva

---

<sup>66</sup> Opinión de la directora Andrea Orozco, 2021.

<sup>67</sup> Opinión del director Alejandro Mayen, 2021.

<sup>68</sup> Posición del Sats, Eugenio Barba.

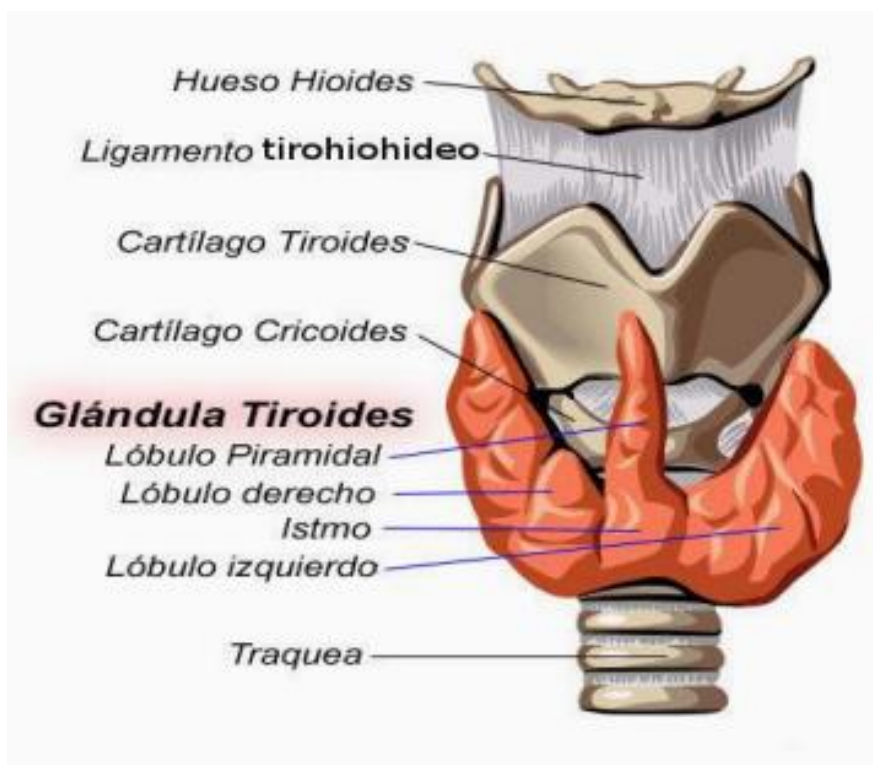
y la respiratoria<sup>69</sup>. En otras palabras, la laringe es por donde respiramos, hacemos varias acciones de emisión de voz y por donde comemos. Todo lo anterior lo hacemos de manera instintiva y automática. Pues bien, cuando trabajes haciendo un doblaje deberás estar consciente de estas funciones ya que quizás algún día no muy remoto, tendrás que actuar a un personaje que realiza varias acciones a la vez, que se agita y que se sienta que lo hace “orgánicamente”, es decir, que se escuche “real”.

El propósito de este tema entonces es que tengas la técnica respiratoria para que puedas realizar la técnica interpretativa correctamente sin que se escuche que se te acabó el aire al decir una frase muy larga. Solamente se puede aceptar que el público te escuche asfixiado cuando realmente el personaje se asfixia por comer y hablar al mismo tiempo, o cuando corra y grite mientras dice algo importante para esa escena. Estas adversidades y otras más las encontrarás en un llamado de doblaje e independientemente de conocer tu aparato de voz, deberás programarlo para que trabaje efectivamente sin ocuparte de él.

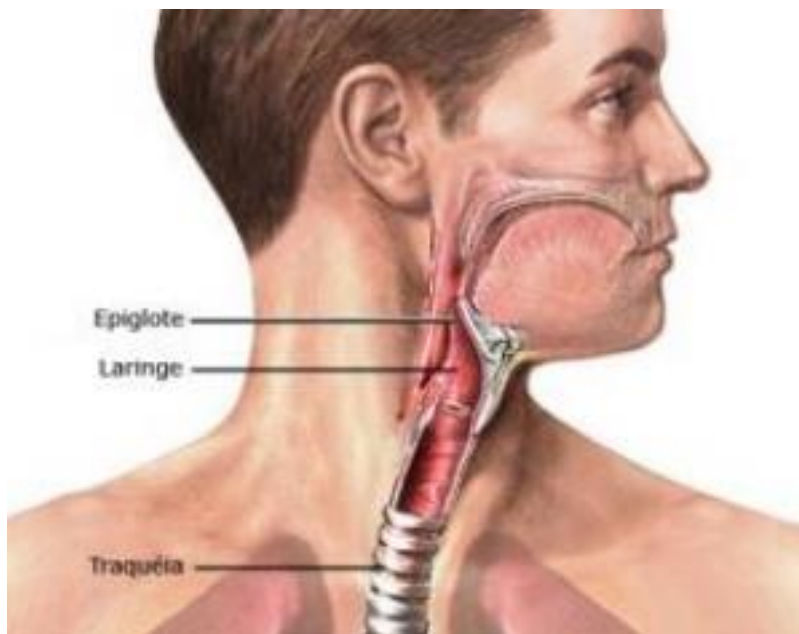
Dentro de la laringe existen **tres** partes esenciales: la epiglotis, el cartílago tiroides, y el cartílago cricoides (ver ejemplos a continuación). El cartílago tiroides sostiene al cartílago cricoides y este a su vez hospeda las cuerdas vocales.

---

<sup>69</sup> Germain, Blandine Calais, y François Germain. *La Anatomía de la Voz: Entender y mejorar la dinámica del aparato vocal*, 2013. P. 140



El cartílago Tiroideo y el cartílago Cricoides. *Wikipedia, la enciclopedia libre, 2021.*



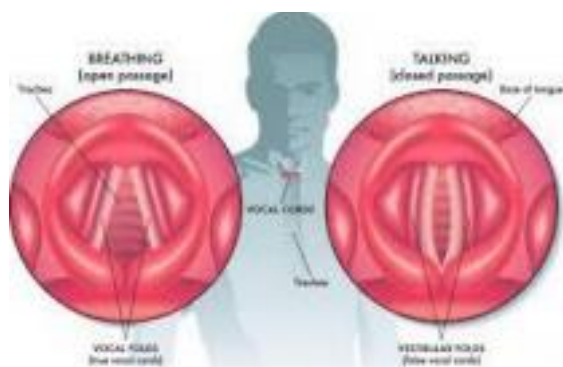
Epiglottis. *Wikipedia, la enciclopedia libre, 2021.*

La epiglottis es la puerta que abre y cierra el acceso de aire y quien controla con

alta precisión el hablar y respirar al mismo tiempo. Sin embargo, el mecanismo que emite el sonido de nuestro diálogo son las cuerdas vocales. El papel de las cuerdas vocales en la creación del sonido depende de la velocidad de los ciclos de apertura/cierre entre ellas; es decir, cuanto más rápidamente vibran, más agudo es el sonido y a la inversa<sup>70</sup>.



Cuerdas vocales. *Enciclopediasalud.com*



Cuerdas vocales al respirar y al hablar. *S.P. depositphotos.com*

Las cuerdas vocales no son como las cuerdas de una guitarra. A descripción personal, las visualizo como dos ligamentos unidos a la base de los cartílagos

<sup>70</sup> Germain, Blandine Calais, y François Germain. *La Anatomía de la Voz: Entender y mejorar la dinámica del aparato vocal*, 2013.

aritenoides cubiertos por una mucosa resistente pero muy flexible que, vistos desde arriba pareciera un abanico que se abre y se cierra de acuerdo con la presión de aire que ejercemos al hablar.

Recuerda que antes de hacer hablar a tu personaje, debes hacer el proceso de “ensayo” (el cual verás más adelante). Justo cinco segundos antes de hablar, te pido que inhales y que en una sola bocanada de aire exhales tanto los sonidos de las reacciones corporales, como los diálogos del personaje al mismo tiempo. Es entonces que la cavidad pulmonar y su mejor retención de aire te ayudará a ocuparte de hablar y de reaccionar espontáneamente sin que te preocupe dejar de respirar durante cinco segundos de diálogo ininterrumpido. Hay actores cuya respiración en las series y películas es ejecutada con una técnica que no es ajena a la del actor que se dobla, pero también hay casos muy malos donde los personajes deben hablar hasta por los codos mientras que sus actores parecen asfixiarse. Afortunadamente, hasta nuestros días, no hay ningún personaje que hable en una sola exhalación por más de diez segundos; sin embargo, como eso no lo podemos asegurar, necesitas tener resistencia pulmonar para tener listo como mínimo 5 segundos de diálogo con ambas cosas: intencionalidad y reacciones acertadas.

Con este conocimiento de la laringe, sus cartílagos, las cuerdas vocales y toda la información de práctica física que veremos más adelante, podrás sentir que tienes las herramientas para manipular tu trabajo verbal con tonalidades controladas que el personaje necesite. Por el momento, sólo guarda en tu “almacén” de memoria que la laringe con sus tres componentes: la puerta (epiglotis), la caja de música (los cartílagos tiroideos y cricoides), y el motor de la caja (las cuerdas vocales), deberán estar siempre despejados de viscosidades que salgan desde los bronquios tales como los flemas.

Estos son producidos por tus hábitos conscientes como el tabaquismo y la ingesta de grasas, o inconscientes como el asma u otra enfermedad que te obligue a alterar tu herramienta de trabajo por la tos o la resequedad. Parecería disco rayado, pero lo mejor para la prevención de este carraspeo en plena sesión de trabajo, es beber y entrar con una botella de agua templada antes y durante la grabación, además de seguir con tus hábitos de salud, pero, sobre todo, **relajarse**. La respiración toma una posición importantísima para la relajación, así como para la emisión de diálogos; que de hecho, será nuestro próximo tema a tratar.

### 3.7.2. Respiración

Lo más importante antes de activar los mecanismos de la laringe para sacar la voz es la respiración aplicada como “objeto de trabajo” y como “objeto de preparación de trabajo”. Como “objeto de trabajo” me refiero a usar la respiración adecuadamente para lograr la emisión de diálogos intencionados y completar un **loop** (25 palabras por grabar) con soltura y creatividad, y como “objeto de preparación del trabajo” me refiero a lograr una **relajación** en tu aparato fonador (laringe), el tórax y el cerebro a partir de ejercicios específicos para tal objetivo. La relajación es extremadamente necesaria para estas tres partes del cuerpo. Con tensión mental, así como con tensión en la parte superior del tórax (hombros), veo casi imposible que el trabajo fluya con aire suficiente para lograr una dicción buena sin tartamudear debido a la velocidad de los diálogos del personaje.

Además de la laringe, se requiere del **tórax** el cual está formado por: el diafragma, las costillas y el abdomen. El diafragma es una membrana elástica, pero yo la percibo como un entrepiso, es decir, como una losa. En otras palabras, me gustaría que imaginaras que es como una “losa” entre “los dos pisos de una casita” que separa al piso de arriba donde está el “cuarto” del corazón y todo lo respiratorio, con el piso de abajo donde están los intestinos y todo lo digestivo. Cuando inhalamos aire, el cuarto de arriba se infla y hace que la losa ejerza presión hacia el piso de abajo y cuando hablamos para expulsar ese aire, la losa elástica vuelve a su posición inicial. A este proceso se le conoce como respiración. Ahora, los cantantes deben siempre estar conscientes de este uso diafragmático para usarlo correctamente mientras cantan, así como nunca inspirar aire por la nariz sino por la boca: *“no hay tiempo para respirar por la nariz cuando se canta”*<sup>71</sup>.

Sin embargo, para el doblaje, lo mejor es que siempre inhales por la nariz, ya que respirar por la boca, propicia que pasen partículas contaminadas del ambiente exterior que te obligarán a exfoliar todo el tiempo a través de la tos o el carraspeo; el cual, de hecho, **jamás** debes mostrar delante de un director ya que es un síntoma automático de que eres un actor descuidado de tu aparato fonador. Eso lo sabe el

---

<sup>71</sup> Sadolin, Catherine. *Técnica Vocal Completa*, 2014, p. 23.

director y lo tomará en cuenta para tu próxima contratación.

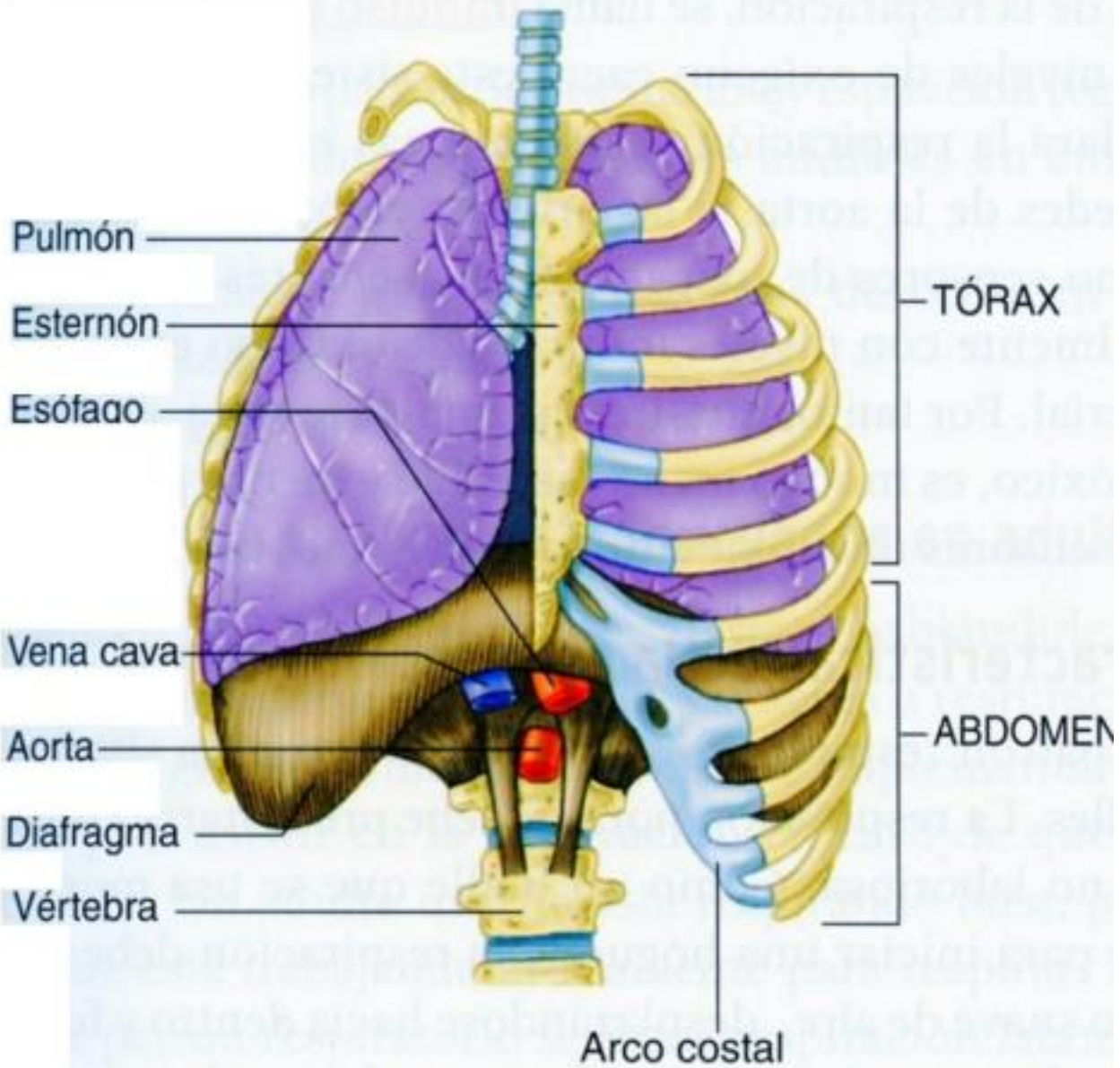
Las costillas también son parte del tórax y funcionan como las paredes de estos dos pisos. Cuando inhales aire, las costillas ejercerán presión hacia los lados de tu cuerpo. Desgraciadamente, hay dos maneras de meter el aire, una buena y otra mala. La mala es inhalar con el pecho (llenar de aire el piso superior de la casita donde se encuentra el corazón), y la buena es inhalar con el diafragma (llenar de aire el piso inferior de la casita sin mover mucho ni el pecho y ni el abdomen, es decir, hacer que, con el aire inspirado, se expandan las costillas inferiores del tórax hacia los lados (ver fotos).

El abdomen es la tercera parte del tórax y la verdad, sólo es importante para asegurar que, al inhalar, pararte alineadamente y dejarlo suelto, parecerá que se infla como globo y que estás trabajando tu respiración correctamente. En realidad, lo más aconsejable es que cuando inhales, tengas un **apoyo imaginario** “*apoyo interno*”<sup>72</sup>, es decir, que llenes de aire tus pulmones sin que se muevan mucho ni el pecho y tampoco el abdomen. Tienes que perder toda conciencia de apariencia estética cuando hagas un llamado de doblaje. No podrás hacerlo bien si te distraes por verte bien. Por otro lado, podrías llegar a trabajar sentado/sentada, aunque siempre deberás cuidar que la postura de tu tórax esté vertical para un mejor resultado.

De hecho, hay salas de doblaje donde; por cuestiones de audio, te exigen sentarte aunque no te guste o no estés entrenado para actuar así.

---

<sup>72</sup> Sadolin, Catherine. *Técnica Vocal Completa*, 2014, p.14.



Diafragma y tórax. EIFE-FUNDETAM. WordPress.com

Lo más práctico para expulsar tus diálogos en una sola exhalación es a través de un buen apoyo. Pero ¿Cuál es el apoyo? El apoyo es la retención de la respiración, del aire que metes a tus pulmones antes de cantar o hablar. Esto se puede conseguir si imaginas que, al inhalar, la “losa” que hace presión al piso de abajo de la casita debido al aire que acabas de meter, se mantiene tensa y que va a regresar a su posición normal lentamente y bajo tu control. El instinto natural del diafragma es regresar a su posición original de golpe hasta sacar todo el aire inhalado, pero tu control consistirá en ponerle resistencia al diafragma sólo si expulsas el aire lentamente mientras hablas. A esto se le conoce



como “oponerse a una resistencia”<sup>73</sup>.

**Apoyo=** retener la respiración y moverla a tu control

se consigue:

Manteniendo bajo el diafragma

se consigue:

Manteniendo las costillas expandidas hacia los lados del cuerpo

se consigue:

Con un apoyo interno a través de imágenes y sensaciones:

-Mete el abdomen sin que se mueva mucho por fuera al inhalar

-Una carrera de 100 metros planos donde llegarás con aire a la meta

Se trata de sacar el aire lentamente sin importar si hablas rápido o no. Esta es la dificultad de la técnica y sólo la podrás adquirir con entrenamiento respiratorio. Un ejercicio muy bueno para tal objetivo es “el monólogo oprimido”. Recuerda algún texto, refrán o monólogo corto que te sepas de memoria al derecho y al revés. En seguida, exprésalo en voz baja durante 10 segundos a velocidad lenta. Trata de que la longitud del monólogo dure lo mismo de la velocidad de tu exhalación. Después haz lo mismo, pero ahora con tu monólogo a alta velocidad durante los 10 segundos de tu exhalación. Si se acaba el monólogo antes de que se termine tu aire, repítelo cuantas veces se necesite. Si se te acaban los 10 segundos de exhalación antes de que se termine tu frase, reinicia hasta que logres hacer coincidir ambas acciones. Esto se convertirá en un control de voz y de respiración que por lo menos ahora; antes de incrementar tu repertorio de ejercicios, te hará sentir seguro de tener aire suficiente para matizar en una escena con diálogos largos. Para fines de obtención de una conciencia y un semi control de tu voz dirigidos hacia el doblaje, te propongo el curso de **Canto e Integración de voz I y II** que se imparten como materias optativas del programa académico de nuestra licenciatura de Literatura dramática y Teatro de la facultad de Filosofía y Letras de UNAM. Ambas materias se relacionan con el doblaje y si tú le previenes a tu profesor que tienes el objetivo de hacer doblaje en el futuro, te puede ofrecer ejercicios de atención, de gesticulación, ritmo y lo más interesante de intuición.

---

<sup>73</sup> Sadolin, Catherine. *Técnica Vocal Completa*, 2014. p.31.

De hecho, uno de los mejores ejercicios de este curso que te ayudará a lanzar la voz con potencia es el famoso “Twang”. A veces a los actores hombres les preocupa sonar su voz como lo hacen otros intérpretes o locutores tanto con un timbre (grave), como con un volumen exageradamente fuerte. No creas que por no tener esa potencia de voz y ni esa gravedad, no eres para el doblaje. Muchos actores piensan así (yo mismo así pensaba) y han maltratado su garganta y sus cuerdas vocales todo el tiempo cuando hacen un doblaje o una función de teatro. Lo peor de todo es que al impostar la voz para sonar grave, la interpretación se vuelve falsa y lo mismo pasa cuando forzamos la voz para sonar fuerte; donde en el peor escenario, lo único que se logra es gritar y maltratar la garganta al punto de quedar disfónico. El twang es un mecanismo que utiliza la laringe y la nariz conscientemente para producir volumen de voz sin alterar ni dañar el aparato fonador.

Se trata de cerrar ligeramente la nariz (como si sonara gangoso), de expulsar el aire retenido; ya estudiado previamente como “apoyo” (aire retenido en el piso inferior de la casita), y mandarlo directo hacia la cavidad media de la laringe (entre las cuerdas vocales y la epiglotis). El área hueca que se encuentra arriba de las cuerdas vocales y debajo de la epiglotis forma un embudo llamado “embudo epiglótico”. Al hacer twang, es decir, al empujar el aire retenido contra el semi cierre de tu nariz, esta área del embudo epiglótico se reduce, las cuerdas se aproximan ligeramente a la epiglotis y se produce un sonido más claro, más potente y hasta se puede aumentar el volumen al gusto de lo que necesite la actuación<sup>74</sup>. ¡Cuidado! Al comienzo de este entrenamiento, tu voz sonará falsa, como si arremedaras algún personaje de caricaturas. La idea del twang es que siempre uses esta posición de gangoso, pero sin sonar así y sólo lo lograrás con la repetición constante de tu entrenamiento personal en casa antes de llegar a un llamado. Como conclusión te diré que sólo debes hacer dos cosas con tu respiración al pararte frente al atril antes de ensayar el loop:

1. Usar la técnica de “Apoyo” (llenado del piso inferior de la casita con el uso del diafragma y las costillas empujadas hacia los lados),
2. Y usar el “twang” (sonar gangoso al nivel que no te oigas gangoso y controlar el volumen a tu necesidad del personaje).

---

<sup>74</sup> Sadolin, Catherine. *Técnica Vocal Completa*, 2014, p, 51.

### 3.7.3. Sincronía

De acuerdo con el website de un periódico universitario español<sup>75</sup>: “la sincronía se utiliza para referirse a la capacidad que tiene que poseer el actor de doblaje para que las palabras que interprete encajen a la perfección en las labiales del personaje que está interpretando”.

La sincronía en el doblaje técnicamente se refiere a poner los diálogos de un idioma sobre los diálogos de otro. Tú podrías decir que es lo mismo que “doblar”, sin embargo, la diferencia radica en que la sincronía (también conocida como: “Lip sync”), podría relacionarse solamente con la acción de colocar la voz en los labios<sup>76</sup>. Sin embargo, sincronizar y actuar conforman al doblaje y ambas acciones se hacen al mismo tiempo con lo que crece la dificultad de la concentración ya que “sincronizar” realmente se convierte en un distractor del trabajo actoral.

Transforma la palabra sincronizar por **“respirar al personaje”**; es decir, adopta su organicidad respiratoria a través de vivir con la verdad de tus sentidos todo lo que él observa, escucha, vive y que lo obliga a pensar, a reaccionar y a accionar como lo hace en ese momento de su historia. En la sección anterior se hizo la recomendación de conocer profundamente tu manera de respirar para ejercerla técnicamente en un doblaje que te comprometa a no terminar el “loop” sin aire. Pues bien, ahora se trata de fusionar tu respiración con la del personaje y a eso le llamaremos: “sincronizar”.

El extra de la actuación de doblaje radica precisamente en que puedas incorporar esta “sincronía” en la construcción del personaje de manera orgánica e inconsciente. Para lograrlo, el primer punto de la sincronía por dominar se llama “ritmo” y tiene que ver con tu capacidad de adoptar la emoción que nace de las necesidades del personaje. La emoción de una necesidad provoca la energía que el personaje requiere para expulsar automáticamente su diálogo con la velocidad requerida. Al momento de disparar una línea de “enojo”, no pienses que debes imitar la acción de hablar enojado ya que sólo conseguirás que la actuación se vea “representada” más no interpretada correctamente.

---

<sup>75</sup> <http://generaciondospuntocero.com/arte-detras-camaras-doblaje/#:~:text=>

<sup>76</sup> Idem.

Ese problema de imitar es muy común ya que cómo nunca hay tiempo de conocer su antecedente de vida, sólo nos enfocamos por “hacer” como si la necesidad de ese preciso momento fuera real. Para hacerlo convincentemente real, enfócate en los verbos de una sola línea de punto a punto y trata de “vivir” esas acciones con todo el cuerpo. Aquí entra la “imaginación entrenada” o “verdad teatral”<sup>77</sup> que se obtiene de la preparación actoral para teatro y que para ese tema; tengas escuela de actuación o no, pido que revises el capítulo II, 3.4.1. “la predisposición sensitiva”. La actuación aplicada correctamente a un loop te proporcionará el ritmo adecuado el cual provocará la sincronía para ese diálogo que sólo leerás una vez y que debes poner a la primera toma con ambas: intenciones y sincronía precisas.

#### 3.7.4. Ritmo

Como ya sabemos, el concepto de “ritmo” que se trabaja para el teatro, tiene que ver con el estado emocional de los personajes; es decir, con la interrelación de sus comportamientos y con la técnica de actuación que mejor te funcione para ser convincente. Pues bien, en el doblaje, el ritmo tiene que ver con eso, pero también con la velocidad. “Ritmo” no es precisamente “velocidad”, aunque para el doblaje, el actor literalmente depende mucho de él ya que no existe el momento de leer el libreto completamente para saber la naturaleza y comportamiento de la persona que vas a interpretar. Como siempre se ha pensado: el doblaje es la única labor de la actuación donde llegamos sin saber a quién vamos a interpretar y peor aún, donde salimos de trabajar sin haber conocido absolutamente nada del mismo.

La velocidad entonces es parte de este ritmo y desgraciadamente, la diferencia de los idiomas afectará cómo se exprese una idea ya que, para decir una frase corta en español, para el idioma ruso o japonés puede abarcar dos líneas. Dani Voice Overs, por ejemplo, una destacada agencia de grabaciones española menciona que para ajustar el ritmo en una grabación de voice over (diálogo sobrepuesto): “la traducción se puede adaptar, la locución se puede acelerar y que la edición del audio puede ser la solución”<sup>78</sup>. La verdad, estas tres opciones siempre se realizan en un llamado de doblaje y las tres tienen desventajas imperdonables.

---

<sup>77</sup> Entrevista con el Profesor Fidel Monroy, CLDYT de FFyL de la UNAM, 2021.

<sup>78</sup> <https://danivoiceovers.com/doblaje/>

La primera provoca problemas de intencionalidad, es decir, como generalmente la traducción de otros idiomas como de idiomas eslavos, romances o anglosajones es a menudo más larga o al revés, a veces recurren a condensar toda la idea en una oración, sin embargo, el resultado son frases sin sentido o sin fluidez natural del español. La segunda es acelerar la velocidad del diálogo en español sobre un texto más corto en el otro idioma. Al hacer esto también afectamos la veracidad de la organicidad del personaje ya que precisamente la velocidad correcta suele ser una representación del ritmo natural del personaje en acción. En otras palabras, te vas a escuchar “correteado”, te vas a poner nervioso y al final te atropellarás.

Finalmente, la tercera opción de DVO se refiere al uso de la edición. Hoy en día existe mayormente en casi todas las salas de doblaje el “Pro-Tools” como aplicación de edición de voces y que de hecho; con este recurso, se podría pensar que en un futuro no muy lejano, el doblaje tradicional desapareciera. Sin embargo, este método, aunque sea eficaz para la sincronía, es decir; que la frase en español no quede larga ni corta sobre la frase en el idioma original, no hace que las palabras coincidan con las labiales y tampoco garantiza que se sienta la convicción de la organicidad. Por eso, los actores jamás desaparecerán del doblaje. Como dice DVO: “No existe una solución universal para todos los casos de ritmo y se trata de un dilema que requerirá reflexión y diferentes medidas que los actores y locutores deberán aportar para cada proyecto de doblaje de contenido”<sup>79</sup>. Puedes practicar el “ritmo” repetidamente dentro de un taller de doblaje.

Reitero que el ritmo en el doblaje se concibe desde el punto de vista del proceso emocional específico, es decir, del grado de afección que observas de la acción en el personaje. El director también ayuda con el ritmo pues mientras haces el ensayo, es él quien te dirá en qué fase emocional se encuentra el personaje para que tu sientas cómo respira y deduzcas cómo se siente. Este ensayo, insisto, sólo se realiza UNA VEZ. Por eso, los subconceptos a continuación mencionados son y siempre serán los únicos que componen la técnica del “ritmo” hasta hoy día más actualizada:

Labiales

Pausas

Calderones

Ligado: línea seguida rápida y línea seguida lenta

---

<sup>79</sup> Idem.

Antes  
Tarde  
Largo  
Corto

Nunca olvides utilizarlas y nunca olvides un lápiz personal para marcarlas sobre el diálogo en el texto. ¡Cuidado! En algunas compañías de doblaje en México y otros países actualmente, habrá reglas donde ya no se permitirá rayar sobre el libreto con tal de no utilizar lápices. Sin embargo, hasta hoy día, no conozco ningún genio del doblaje que, para doblar un personaje fijo, no haga notas con un lápiz sobre el texto. El lápiz es necesario y cuando te llegue la oportunidad de hacer un doblaje más comprometido que un “doblete” o “tripleto”, deberás llevarlo contigo y pedir permiso si puedes anotar en él haya restricciones en esa sala o no.

#### 3.7.4.1. Labiales

De aquí conectamos con el tema de “las labiales” como subconcepto del ritmo, las cuales se refieren al golpe o cierre de los labios en las consonantes del diálogo del personaje que deben coincidir con las del diálogo en español mientras se habla de punto a punto en una sola exhalación. Este es un aspecto de la técnica menos dominado por la mayoría de los actores. La razón tiene que ver con la diferencia de palabras entre los idiomas. Esto es, que, aunque el significado de una palabra es el mismo para todo el mundo, su manera de decirla no. Luego entonces, los golpes de sus consonantes en español no coincidirán con las de la palabra del idioma original cuando se dice justo en su lugar. La traducción del diálogo debe caber en el espacio de tiempo que el personaje dura para decirlo así que, si estos golpes no coinciden con los del personaje, será el actor quien debe estar preparado para hacer el emparamiento lo más rápido, hábil y convincentemente sin importar en qué idioma se trabaje.

Idiomas radicalmente ajenos al español como el japonés o el chino de los famosos “Animes”, series o películas, muestran un fraseo con cierre de labios poco familiares. Es difícil seguir con exactitud el momento en el que cortan sus palabras en sílabas y que coincidan con el énfasis de las del español y aunque este es un asunto de ritmo en el trabajo de los traductores, a veces nos topamos con palabras que no caben

sobre las originales o al revés, que quedan cortas<sup>80</sup>. Cuando esto pase, no te espantes. Acelera el diálogo, aunque quede forzado o truquea<sup>81</sup> y espera a que te detenga el director. Jamás cortes la grabación. Él te indicará en qué palabra debes acelerar, frenar o jugar con el ritmo para lograr poner dichos labiales correctamente.

Desgraciadamente es en la colocación correcta de las labiales donde puedes ser detenido para repetir el loop más veces que con los demás desafíos de la técnica. Lo que nunca se debe detener es el instinto creativo de la actuación. Con ella, debes creer, intuir y adoptar la misma respiración del personaje: “sentir lo que vive y creerlo con tus cinco sentidos”. Hay veces que eres completamente consciente de que tu respiración es la misma del personaje que incluso memorizas las frases automáticamente y te das el lujo de dejar el texto por 5 segundos para observar y poner las labiales correctamente. Eso solo te lo puede ofrecer la actuación enfocada. Haz uso de tu conocimiento y experiencia de actuación y refuézalo con el apoyo de la guía. Sólo tú conoces tu técnica, tu manera de actuar, de hacer creer y ahora aplícala no sólo en el doblaje, sino en toda tu experiencia actoral. Si no tienes estudios que te apoyen, acepta la sugerencia de estudiar la carrera de actuación en este colegio donde se imparten prácticamente todos los métodos de actuación conocidos y por conocer.

Para lograr coincidir con las labiales, como lo mencioné anteriormente, se necesita seguir la respiración del personaje con: su estado emocional, con el énfasis de sus intenciones al decir el diálogo, con mirar a sus ojos, tratar de expresar su intención con mucha verdad, con las palabras que tu director te ayudará a cambiar para solucionar tropiezos de ritmo, de labiales y finalmente marcando las pausas necesarias sobre el texto, que, de hecho, es nuestro siguiente tema.

Entendemos, entonces, que el entrenamiento de las labiales no será tarea fácil si no se trabaja la técnica en un taller mucho antes de presentarte a trabajar. Si es en tu casa, te recomiendo que practiques con una película en cualquier otro idioma la cual puedas reproducir, adelantar o regresar las veces que quieras. YouTube, por ejemplo. Leé los subtítulos de un diálogo CORTO de un personaje, memorízalo, regresa y pausa el momento en el que el personaje lo dice, vuelve a poner “play” y coloca tu frase hablada sobre el diálogo y la acción del personaje. Observa y encuentra meticulosamente

---

<sup>80</sup> Capítulo III, 2.5.4.7. Y 2.5.4.8: “Largo”, “corto”.

<sup>81</sup> Capítulo III, 2.2.5. “truca”.

mientras hablas, los golpes de las consonantes que hace el personaje y trata de hacerlos coincidir con tus consonantes en español. Así mismo, trata de actuar el diálogo tal como lo siente el personaje y de darte cuenta los momentos donde titubea o reacciona al decir sus palabras. Quizás no logres captar todos los cierres y los golpes de las consonantes, pero sí podrás localizar los más enfáticos que son, de hecho, los más obvios. Sólo repite esta acción dos veces y sigue adelante. No saldrán tus labiales perfectos, por eso, no pierdas tiempo en corregirlas y sigue adelante. Para este ejercicio, será más importante que hagas “callo” con la automatización de mantener la actuación en cada frase que sincronizas que con la obsesión por colocar bien las labiales. Sin embargo, trata de hacer ambas cosas simultáneamente. Suerte. La práctica hace al maestro.

#### 3.7.4.2. Pausas

El término “pausa” tiene que ver con los silencios que los personajes hacen mientras hablan, las que escuchemos que los actores de la película hacen. Poner pausas significa ESCUCHAR más no OBSERVAR. Sólo debes dibujar sobre el diálogo una “DIAGONAL” (/). **Esta diagonal es el signo oficial de “PAUSA” en la técnica** y representa el momento en el que el personaje se detiene brevemente para volver a retomar su diálogo. A continuación, se muestra otra vez todos los pasos de la técnica hasta la puesta de las pausas:

Conforme haces el **ensayo**, después de haberte puesto los audífonos, pararte debidamente frente al micrófono con la distancia requerida<sup>82</sup> y observado el **código de tiempo** (siempre localizado al inicio de todo diálogo), debes estar prevenido y concentrado para recibir el audio y la secuencia de la película mientras mantienes la vista sin parpadear en el contador (parte superior izquierda de la pantalla). Esto es para coincidir con el código de tiempo que menciona el texto sobre dónde el personaje comienza a hablar, (sólo memoriza los segundos ejemplo: 02:37). Con esto sabrás el momento exacto donde sueltas la primera palabra del resto del diálogo. Deberás escuchar dónde “pausa” y porqué lo hace:

---

<sup>82</sup> Capítulo III, 2.4.2. “Distancia con el micrófono.



1. Por transición: cambia de pensamiento,
2. por trastabillar: duda, se impresiona, o pasa algo en su cuerpo (se golpea, él golpea, camina, corre, reacciona ante el ambiente o alguna enfermedad
3. o por que el personaje respira, traga saliva o tartamudea.

Anota el símbolo de “pausa” después de la palabra donde la hizo y espera que se grabe el loop que acabas de ensayar para ponerlas donde las marcaste conforme lees. No hagas que el operador vuelva a regresar por una pausa ya que son realmente fáciles de detectar y de resolver: **La respiración que encuentre del personaje junto con el ritmo del diálogo hace que la acción de pausar salga a tiempo de tu boca, que se ajuste a su rápida duración y lo mejor, que recaiga instantáneamente sobre los labios del personaje que vuelven a hablar, es decir, retoma la sincronía sola después de hacerla.** Es mejor que el director te detenga por un “calderón”<sup>83</sup> que por una pausa. Si la toma se vuelve a hacer por alguna pausa equivocada, equilibra la pérdida de tiempo con tu precisión para retomar el loop rápidamente. Esto es:

**Que por cada error que haces, el operador debe regresar 4 o 5 palabras antes de la pausa y nunca te indicará:**

- a) que va a regresar la secuencia,
- b) ni desde dónde retomará tu diálogo,
- c) y ni mucho menos el momento donde los labios del personaje hacen la pausa.

Eso lo haces intuitivamente pues ya estás entrenado para seguir el ritmo del operador. La realidad es que cuando no queda tu grabación por un error tuyo, por un cambio de dirección o por un accidente técnico (ruido inesperado), lo sentirás y sabrás dónde se va a retomar y donde comenzarás a hablar. Aquí es cuando el poder de la intuición, del sentido común y de la práctica forman un equipo triangular donde se trabaja casi por automatismo sin decirse a veces ninguna palabra. Al no equivocarte en tus entradas de diálogo y de reentrada de pausas, vas a proseguir armoniosamente tanto con el operador como con el mismo director.

---

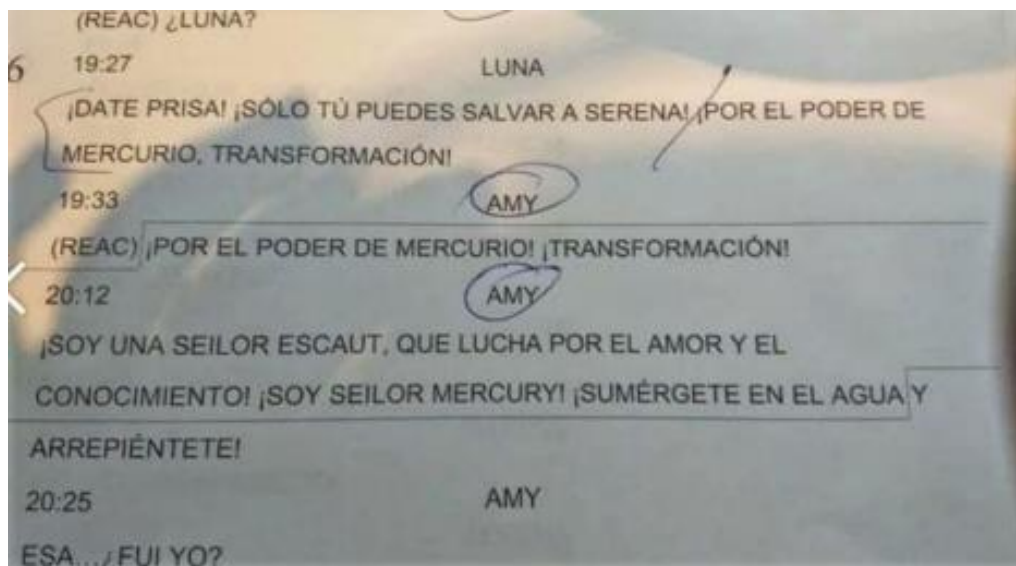
<sup>83</sup> Capítulo III, 3.7.4.3. “Calderones”.

Mientras ensayas, deberás hacer tres acciones al mismo tiempo:

1. Escuchar el audio original.
2. **Leer y susurrar el diálogo actuando a un nivel bajo, pero audible para el director. Ahí se enterará cómo percibes al personaje y te corregirá si algo no le parece bien.**
3. Detectar si hay señales impresas de pausas en el texto (Algunos textos lo muestran, pero casi siempre tú los debes dibujar con la diagonal atrás mencionada).

Esta señal es una LÍNEA SEGUIDA QUE COMIENZA DESDE EL INICIO HASTA EL FINAL DEL RENGLÓN, PERO QUE SE ESCALONA JUSTO ANTES DE LA PALABRA DONDE EL PERSONAJE HACE LA PAUSA.

Ejemplo:



Foto, Candiani Dubbing Studios, Twitter, 2022.

4. Si no encuentras señales impresas en el texto, entonces tú debes percibir las y dibujarlas sobre el diálogo con la diagonal también ya mencionada anteriormente. Una vez que ya dibujaste las pausas y que hayas hecho todo lo demás de la técnica, habrás terminado el ensayo que dura aproximadamente de **5 a 30 segundos por loop**

y estarás listo para grabar. En el proceso de corrección, el director te hará saber si te equivocaste por alguna pausa o por alguna otra razón.

#### 3.7.4.3. Calderones.

Si las “Pausas” las hace el personaje de la película mientras dice un diálogo y el intérprete las escucha y dibuja en el texto con una diagonal, ahora, un calderón es un corte de respiración que EL ACTOR hace intencionalmente sobre el diálogo donde el personaje no hace ninguna aparentemente. Los calderones son prácticamente pequeñas pausas de silencio que debes hacer para sincronizar un momento en el que aparentemente el personaje se ve que dejó la boca abierta, pero que no dejó de hablar. Se que suena confuso, pero la verdad es que sólo es una impresión de que el personaje detuvo sus labios mientras dice una frase larga sin pausar. El diálogo se escucha seguido, pero se observa a cuadro algún momento donde sus labios se detienen o se quedan abiertos.

#### **Repitiendo aquí el momento de “poner el loop”, debes entonces:**

1. Volver a mirar la primera palabra del diálogo que pondrás en los labios del personaje (tal como se hizo en el ensayo). Si te toca doblar un loop grande, es decir, lo parecido a un monólogo, por ejemplo, el director lo va a separar, te pedirá doblar líneas cortas de punto a punto. Puede que sientas que esa línea dura una eternidad, pues bien, no puede durar más de 5 segundos, tiempo suficiente para exhalar tu aire retenido y hasta quedarte con un poco en los pulmones. Se siente una eternidad debido a que tu mente está preocupada por poner correctamente las pausas, los calderones o las labiales que ya habías marcado sobre el texto.<sup>84</sup> En el ensayo debes leer con profundo entendimiento lo que dice el personaje. El entender perfectamente bien asegura que lo que le acontece, te emocione junto con él/ella ya que cuando entiendes lo que dice y percibes cómo lo dice, el ritmo cae por sí sólo, tu respiración

---

<sup>84</sup> Cuidado: La actuación es lo más importante antes que otra preocupación y para hacer que funcione a tu favor, no puedes hacer una lectura fría durante el ensayo.


- se incorpora automáticamente y sientes su misma necesidad por decir la línea.
2. Memorizas la primera palabra del diálogo,
  3. subes rápidamente la vista al minuterio (parte superior izquierda de la pantalla),
  4. esperas el segundo en el que el personaje comienza a hablar y a que el operador ponga el “play” de la grabación
  5. y sueltas todo el texto actuando hasta llegar al fin de la línea junto con el cierre de labios del personaje.

### ¿Y LOS CALDERONES?

NO TE PREOCUPES POR ELLOS. DEJA QUE EL DIRECTOR TE LOS PIDA. Es mejor que te preocupes por la actuación, porque seas convincente con ella y porque tu diálogo llegue hasta el momento en que el personaje terminó de decir la línea. Sólo los actores muy experimentados logran poner los calderones, las pausas y a hacer todo correctamente al mismo tiempo y A LA PRIMERA. Sin embargo, son contados. Será razonable que no lo domines durante los primeros llamados. Sin embargo, ese es nuestro objetivo (el tuyo y el mío): hacer que llegues a un llamado y que lo realices efectivamente.

Si el director te dice que se retomará será porque:

1. Falló la actuación (no fuiste convincente o intencionaste el diálogo equivocadamente)
2. te saltaste una pausa del personaje
3. te pide poner un calderón
4. quedaste “corto” o
5. quedaste “largo”.<sup>85</sup>

Si se trata entonces de un calderón, sólo tienes que esperar que el director te diga después de qué palabra lo deberás poner. Lo deberás dibujar y poner sobre el diálogo con un símbolo de “palomita” (  ). Un ejemplo de calderón es:

*Ruth- Yo sabía que debía ir contigo a la oficina, pero no lo hice por temor a las represalias.*

---

<sup>85</sup> Capítulo III, 3.7.4.7. “Largo” y 3.7.4.8. “Corto”.

Si el personaje dice toda esta línea de punto a punto **escucharemos:**


*Ruth- Yo sabía que debía ir contigo a la oficina pero no lo hice por temor a las represalias.*

Sin embargo, si el director detecta un calderón en “ir” (ver arriba), será porque visualmente, el personaje parece detener el movimiento de sus labios mientras dice toda esta línea. Al regrabar, deberás acentuar ese “corte de respiración” justo después de “ir” y darle coherencia auditiva:

*Ruth- Yo sabía que debía ir..contigo a la oficina pero no lo hice por temor a las represalias.*

La intencionalidad más efectiva de un calderón es que hagas que el personaje dude o que piense en algo que repentinamente vino a su cerebro mientras dice esa idea. Puede haber un sin número de razones por las que alguien corte su diálogo de esa manera y eso sólo te lo ofrecerá tu repertorio actoral.

#### 3.7.4.4. Ligado.

El término “Ligar” se ocupa con un signo de arco boca abajo (  ) para indicar la unión de dos diálogos o líneas. Cada línea comienza y termina de punto a punto así que en realidad es como si dijeras una sola línea rápidamente. Esto es:

*Ruth- Yo sabía que debía ir contigo a la oficina, pero no lo hice por temor a las represalias. ¿Está claro? El presidente del congreso citó al comité ayer, se dieron cuenta de mí y ya me conocen.*

De acuerdo con el ejemplo, notamos tres oraciones de punto a punto o también tres

ideas con diferentes intenciones cada una y se supone que para sonar coherente con la comunicación de todo el loop, tendrías que pausar después de “*represalias*” y después de: “¿*Está claro?*” como se muestra abajo:

Ruth-*Yosabía que debí air contigo a la oficina pero no lo hice por temor a las represalias...*

¿*Está claro?*..

...*El presidente del congreso citó al comité ayer se dieron cuenta de mí y ya me conocen*

De esta manera, expresarías tres diálogos con dos separaciones aparentemente lógicas. Pues habrá veces que no puedas hacerlo así y que debas unir dos líneas: la 1 con la 2 o la 2 con la 3, a través del uso de la última palabra de la primera línea con la primera palabra de la segunda línea. ¿Confuso? Bueno, más sencillo.

El director detendrá la toma y dirá:

Director- Ahí no más Inge...Uff, ¡largo! Otra vez, por favor. Después de “*claro*” te vas **ligado** hasta el final por fa.

Tú (actor)- Claro que sí, señor.

La traducción de lo que el director dijo es:

“Detenga la grabación Operador. (Al actor): uff, tu doblaje se salió de los labios del personaje. Volvamos a grabar. Recuerda o anota que después de la palabra “claro” del diálogo en el texto, vas a juntar “claro” con “El presidente...” y a decirlas de corrido hasta el final de la línea”.

De esta manera, en tu siguiente toma, se escuchará que dices la línea así:

*Yosabía que debí air contigo a la oficina pero no lo hice por temor a las represalias...¿Está claro?El presidente del congreso citó al comité ayer se dieron cuenta de mí y ya me conocen.*

“**claro**” es la última palabra de: ¿Está claro?  
y “**El presidente**” es la primera palabra de: El presidente del congreso citó al comité ayer, se dieron cuenta de mí y ya me conocen.

Estás ligando dos oraciones y se escuchan como si fueran una sola oración.

LIGAR tiene varias razones:

1. Porque de acuerdo con lo que se VE en pantalla; más no con lo que se ESCUCHA, el personaje no detuvo los labios entre dos líneas que iban de punto a punto. Es decir, no se vio que pausara entre dos ideas. Luego entonces, debes ligar tus dos frases en español para solucionarlo.
2. Porque una línea de punto a punto después de otra línea; ambas, en español, no caben en la secuencia de movimiento de labios en el otro idioma así que no debes parar para poder hacer que el diálogo llegue hasta el momento que el personaje cierra la boca.

Al igual que los calderones que vimos anteriormente, el “ligado” te lo va a pedir el director, aunque tú los hayas detectado en el ensayo. Dicho lo anterior, SÓLO PREOCUPATE POR ACTUAR CONVINCENTEMENTE Y POR SINCRONIZAR BIEN EL COMIENZO Y EL FINAL DE LOS MOVIMIENTOS DE LABIOS DEL PERSONAJE. NADA MÁS. De todo lo que ocurra “EN MEDIO”, el director se ocupará. Sin embargo, SI TE SIENTES SEGURO DE TU ACTUACIÓN y has detectado todo lo “técnico” del loop: labiales, calderones y ligados, ENTONCES ARRIÉSGATE Y HÁZLO. No hay peor intento que el que no se hace. El director tomará a tu favor tu compromiso con la técnica pues ellos lo perciben todo.

#### 3.7.4.4.1. Línea seguida rápida.

Del “ligado” se desprenden dos formas más que son: la línea seguida rápida y la línea seguida lenta. La línea seguida rápida se representa con una línea en forma de



“SERPIENTE” que se coloca por encima del diálogo por ser doblado. Con ella se expresa la **fluidez** con la que debes decir el texto. Esto es, que debes decirlo “sin matizar” (plano) y sin detenerte. Casi siempre relacionamos al “tiempo” cuando se trata de la “velocidad” y generalmente la de una frase en español, debe ser la misma que en el otro idioma. Desafortunadamente en muchos casos de estos, el actor

se apresura y se atropella. Debe quedar claro entonces que “línea seguida rápida” no es sinónimo de rapidez y que cuando el traductor no mide los diálogos equilibradamente, a veces escuchamos un doblaje que suena “correteado”. El problema es que es muy necesario decir las frases de esta manera, así que se debe expresar como si saliera del organismo naturalmente. A veces, incluso cuando logras que salga naturalmente, el personaje se llega a percibir como alguien “muy perspicaz” y cuando el carácter de un personaje no es así, el actor llega a tener problemas con esta función. Cuando esto te pase, piensa en la diversidad de comportamientos humanos que pueden justificar al tuyo. Las sensaciones auditivas son engañosas pero reales y deben también solucionarse.

Si sientes que una frase terminará antes de lo que tu frase en español dura o que queda fuera de “SINC” (sincronía o fuera de los labios en movimiento del personaje), tienes que dibujar la “**línea seguida rápida**”, grabar el loop y esperar a que el director lo escuche y decida si se queda o no. Si suena FALSO, lo que generalmente hará es cambiar dicha línea con el uso del hipérbaton o la recortará quitando alguna palabra que no afecte la coherencia de la idea. Actúa dicho cambio con toda la fuerza de su coherencia.

#### 3.7.4.4.2. Línea seguida lenta.

La “línea seguida lenta” por otro lado, se expresa con parsimonia y es exactamente todo lo contrario a la anterior. La frase original tiene una duración mayor de decirse que tu frase en español. El diálogo original de punto a punto es más largo de lo que el tuyo tarda en leerse con el mismo ritmo del personaje. Luego entonces, deberás dibujar una línea recta sobre él:



Así sabrás que debes decirlo más lentamente, pero, similarmente de lo que mencioné anteriormente, el director será el que tome la decisión de corregir tu propuesta o no. Es importante decir que el uso de estas dos líneas es poco frecuente, de hecho, hay directores y actores a quienes les sonará desconocido. No importa. Es mejor que tú los conozcas y que los apliques. Si el director cree que todavía queda corto, entonces le agregará más palabras al texto con tal de que digas la idea con la métrica del original.



Esta improvisación lingüística la hará el director, sin embargo, la capacidad de improvisar y de escoger de tu repertorio de sinónimos, es también responsabilidad tuya. Por el momento, sólo preocúpate por “actuar” lo más comprometidamente, de comenzar y de terminar tu loop con los movimientos de labios del personaje y de ensayar detalladamente marcando todos los símbolos de la técnica donde creas que el texto lo necesita. Sería imposible memorizar todo lo que éste necesita mientras ensayas para acertar posteriormente al grabar sin dibujar ninguna señal, por eso necesitas conocer los símbolos de la técnica, memorizarlos y usarlos.

#### 3.7.4.5. Antes

Durante el momento que pongas tu primera palabra en los labios del personaje, el director estará atento a tus reflejos, a tu respiración y a tu volumen de voz y si alguno de estos tres no entra equilibrado, es seguro que cometerás errores que lo obliguen a detener la grabación. Así mismo, si tienes tu vista en el contador, aguantas la respiración antes de hablar, predispusiste la calidad de volumen del personaje, comenzaste a hablar y aun así el director te detiene diciendo: “**antes**”, quiere decir que tu voz comenzó a escucharse **micras de segundos** antes de que el personaje comenzara a hablar.

#### 3.7.4.6. Tarde

Esta palabra anuncia todo lo contrario del término “antes”. En este caso, comenzaste a hablar micras de segundo después de que los labios del personaje se movieran. Acuérdate que este trabajo es de mucha precisión así que habrá ocasiones que tu vista no pueda detectar el momento exacto que tu director percibe, de manera que, si esto te llega a pasar, practica las entradas cuántas veces te lo permitan en el taller, o en el caso de estar comprometido en un llamado, que trates de comenzar a hablar **antes** de cómo lo hiciste en la toma anterior con toda la intencionalidad de equivocarte. Si ahora realmente quedas “antes”, tendrás la sensación específica de dónde es el momento exacto para la tercera vez que lo hagas.

### 3.7.4.7. Largo.

El término “Largo” no tiene símbolo. No se dibuja, ni se escribe. Sólo se escucha de tu director en la sala y también es parte del tema de “Ritmo”. Hay veces que la pronunciación de nuestras palabras en español nos hace tardar más en decir una frase de cómo se dijera en cualquier otro idioma. La particularidad del inglés californiano, por ejemplo, es que no se preocupan por hacer sonar las consonantes de una frase llena de consonantes.

Ellos omiten el sonido de las “t” por la “r” (pronunciación: theater= thearer) o incluso el uso de sus abreviaciones:

“I’ve” o “You should’ve eaten” (pronunciación: “yushuravitn”):

“Debiste haber comido”

donde en un solo cierre de labios en inglés: “yushura / vitn, en español son tres:

“De / bisteha / berco / mido.

Todas las consonantes del diálogo producen un golpe o cierre de labios y son razón de las “Labiales”, sin embargo, el corte de las vocales en las sílabas puede también ser motivo de cambio en el ritmo. Eso ocurre a través de la **sinalefa**:

“unión de la vocal o vocales finales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la siguiente, de modo que forman una única sílaba tanto en efectos fonéticos como métricos”<sup>86</sup>

Esta puede ser necesaria en casos donde tu texto no quepa dentro del diálogo del personaje<sup>87</sup>.

Si después de haber ensayado, de haber localizado y dibujado tus líneas seguidas largas o cortas, de haber hecho una primera grabación y aun así tu director “grita”: ¡LARGO! es porque:

1. se salió una micra de segundo de sonido de la última sílaba de tu diálogo de los labios del personaje cuando cerró la boca al terminar de hablar o también debido a que falló tu pronóstico de “línea seguida larga o corta” y debes agilizar la velocidad o alentarla. Tu director te lo dirá.

---

<sup>86</sup> Diccionario Oxford, 2022.

<sup>87</sup> Capítulo III, 2.5.6. “Trucar”.

#### 3.7.4.8. Corto.

Al igual que “Largo”, el concepto de “CORTO” no lleva ningún símbolo, no se debe dibujar y sólo debes esperar que el director lo mencione después de hacer tu toma. Contrario a “Largo” esta es la situación donde el último sonido de tu última sílaba de tu última palabra del diálogo en español termina una micra de segundos antes de que el personaje cierre la boca. El quedar “Largo” o “Corto” en el doblaje es frecuente y es definitivamente más fácil de solucionar que las “pausas”, los “calderones” o las “labiales”. De manera que ahora sabes con qué concepto técnico del “ritmo” deberás entrenar más enfáticamente en el taller.

Esto es todo acerca de los conceptos más comunes de la técnica, ahora estúdialos y practícalos de manera que los apliques automáticamente: “Un actor de doblaje experimentado se olvida de la técnica, la deja en su inconsciente y sólo se dedica a actuar. Lo demás, en realidad será lo de menos ya que la técnica es de todos, pero la actuación es solo suya”<sup>88</sup>.

#### 3.7.5. Pestañear

“Pestañear” tiene que ver con la habilidad (que consigues con entrenamiento constante) para captar con tu vista dos momentos que ocurren simultáneamente en el atril a una separación grande de visión. Esto es, el cambio de vista de abajo, donde se encuentra el texto, hacia arriba donde se encuentra la imagen de la película y viceversa: de arriba hacia abajo de vuelta al texto sin perder la línea del diálogo, ni la interpretación y ni mucho menos la simbología de la técnica, la cual acabas de marcar sobre el texto.

Este es el aspecto más complicado de la técnica ya que es aquí donde no sólo debes tener un dominio de la lectura y de la técnica de doblaje, sino también de la de la actuación. DEBES SONAR NATURAL INDEPENDIENTEMENTE DE ESTAR HACIENDO MÚLTIPLES ACCIONES. Recuerda:

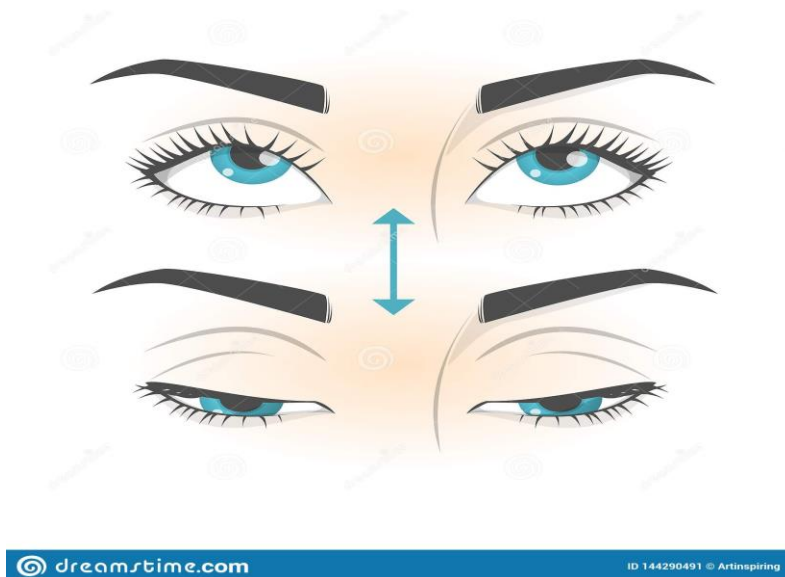
**APLICARÁS TODO AL MISMO TIEMPO Y TRATARÁS DE NO EQUIVOCARTE. SONARÁ BASTANTE AUTORITARIO, PERO YO MENCIONO QUE NO DEBES EQUIVOCARTE YA QUE EXISTE LA IDEA HASTA LA ACTUALIDAD, DE QUE SÓLO SE DEBE HACER LA TOMA UNA SÓLA VEZ.** De hecho, hay actores que nunca se

---

<sup>88</sup> Entrevista a la directora Andrea Orozco, 2021.

equivocan, quienes siempre ponen el loop a la primera y ese rasgo de trabajo lo han aprobado y adoptado los directores quienes lo consideran un atributo del actor para EL BIEN DEL TIEMPO DE PRODUCCIÓN DE DOBLAJE Y DEL MISMO ACTOR YA QUE DE ESTA MANERA, CONSEGUIRÁ MÁS LLAMADOS O MÁS PERSONAJES FIJOS.

La recomendación técnica de cómo subir y bajar la vista a esa distancia tan grande es que te pegues al asiento, o si estás de pie, que acomodes el cuerpo de manera “alerta” con las piernas semi abiertas o las rodillas semi flexionadas para facilitar el impulso desde el diafragma hacia la boca. Fijarás tu vista en la pantalla y rotarás la visión de arriba hacia abajo sobre únicamente el campo de visión entre los labios del personaje (arriba) y la siguiente palabra o diálogo del texto que le corresponda decir (abajo). Tu vista debe cubrir estos dos ángulos en un sólo movimiento de ojos sin parpadear.



Esta posición corporal-visual facilita que la predisposición de los elementos más necesarios de la actuación para el doblaje se active: la intuición, el impulso y la vulnerabilidad<sup>89</sup>. Hay actores que al bajar la vista parpadean. No es malo si te acomoda, pero te puede desconcentrar y además quita tiempo. Se graba en contra del tiempo y sólo una “vez”, por eso es importante “pestañear” correctamente. IMPORTANTE: tus pestañas girarán de arriba hacia abajo a la par de tus ojos y si no parpadeas, descubrirás

<sup>89</sup> Capítulo III, 2.3. “predisposición sensitiva”

que tienes el mayor control del loop por el simple hecho de que tu vista puede estar en dos partes (pantalla y texto) en medio segundo.

Hay actores con visión normal, pero otros con visión cansada o astigmatismo que, aunque usen anteojos graduados, al parpadear pierden la nitidez de la visión que les provoca terminar el loop largo o corto. La mejor recomendación del “pestañeo” es que no parpadees y que mantengas el control de la visión con un solo movimiento de ojos de arriba hacia abajo, eso es pestañear.

### 3.7.6. Trucar

“Trucar” como una acción que no pertenece a la técnica, pero que todos los actores consciente o inconscientemente la han aplicado, es una forma de corrección emergente para la métrica de los diálogos. Los directores conocedores al cien por ciento de su labor la conocen y no te permitirán aplicarla. Esto es hacer truco en tu voz, en tu frase o palabras de tu diálogo extendiendo o acortando algunas vocales a través de las “**reacciones**” (reacciones corporales inconscientes del personaje como respirar dificultosamente (panting) o con la inflexión aguda (dejar la última sílaba de la frase con una sensación auditiva aguda, es decir, hacia “arriba”), lo que generalmente los directores llaman: “CANTADO”.

Este “cantadito” no hace que el diálogo se escuche convincente independientemente de que te hayas esforzado por decirla con toda credibilidad. Es el resultado de cuando los actores actúan para “sonar” verdadero y sabemos que esa situación tiene una vía técnica para solucionar el problema a través del entrenamiento. UN DIRECTOR DE DOBLAJE TE CONTRATARÁ RÁPIDAMENTE SI CONFIRMA QUE TU INTERPRETACIÓN NO SUENA VERDADERA, SINO QUE REALMENTE ES VERDADERA. Si después de una primera oportunidad de un llamado observas que el director quedó insatisfecho con la actuación, se sugiere francamente que refuerces la técnica con talleres de actualización actoral o para el caso de nuestro colegio, que, aunque estudies el primero o segundo semestre, pienses en cursos de actuación con inmersión a la memoria sensorial y afectiva que pueden ofrecer Stanislavski, Strasberg o en su caso otro método donde te comprometas sensitivamente con más profundidad.

Trucar es **jalar** la última sílaba del diálogo para alcanzar el momento de cierre de los labios del personaje. También se da el caso contrario. El actor recorta bruscamente

el sonido de la última sílaba con tal de cerrar su boca a tiempo. De hecho, una modalidad que ya mencioné previamente, pero que se aplica bien para este caso, es la “**sinalefa**” que funciona tanto para aumentar la velocidad del diálogo como para reducirla. Esto es: unir la última sílaba de una palabra (consonante y vocal), con la primera sílaba (vocal y consonante) de la siguiente palabra.

Un ejemplo es:

Lord Jam: I´ll go so I love thee.

Lord Jam: Yo iré ya que te amo.

Yo - i - ré - ya - que - te - a - mo = 8 sílabas con dos hiatos<sup>90</sup>: i y a  
1 2 3 4 5 6 7 8 2 7

Con la sinalefa: Yoi - ré - ya - que - tea-mo = 5 sílabas sin contar la úl-

tima vocal: “mo” de amo que por regla de la sinalefa se considera una sola.<sup>91</sup>

El actor usa esta forma reducida para empatar su diálogo sin darse cuenta cuánto disminuye su dicción y, por ende, la calidad lingüística del material. El director te detendrá y buscará otra salida sin deformar las palabras por sinalefa o sin acelerar tu velocidad para hacer que tu diálogo quepa en la boca del personaje y seguramente será la de omitir o cambiar palabras sin quitarle su sentido. En el ejemplo de abajo se cambian las palabras y también se aplica el “hipérbaton” (cambio de posición de los componentes de la oración para decir la misma idea):

Lord Jam: Voy pues te amo. (cambio de “ya que” por “pues”).

Lord Jam: ¡Te amo y voy! (cambio de posición de ideas con hipérbaton).

Trata de evitar hacer trampas de este tipo para agilizar la puesta del loop. En tu labor de actor no sólo va tu técnica de voz, sino el conocimiento y respeto de tu propia lengua.

---

<sup>90</sup> Coelho, Fabián. *División silábica*. 2022.

<sup>91</sup> Idem.

### 3.7.7. Retakes

Los “retakes” son llamados que se hacen para corregir algo que se hizo mal en el último llamado por algún ruido que inconscientemente hiciste con tu ropa al hacer fricción con el atril, por alguna instrucción que el director olvidó que hicieras o por que algo de tu actuación estuvo insuficiente o sobrante. Las intenciones, la dicción o la sincronía forman parte de esta corrección. Acudir a un retake equivale lo mismo que un llamado, se te pagará por hacerlo, sin embargo, recibir retakes constantemente es una anomalía de tu trabajo y debes detenerte para checar qué estás haciendo mal. Esperemos que, en tu caso, eso no suceda frecuentemente, aunque te aseguro que va a pasar. En muchos casos, no ocurren por tu culpa, sino porque el control de calidad del área de edición decidió cambiar alguna palabra o corregir sonidos del exterior de la sala que intercedieron en el momento de tu grabación (el pasar de los aviones, golpes en paredes o ruidos dentro de la sala misma que ni el director captó).

### 3.8. La técnica de los ambientes.

Esta actividad es muy frecuente en el doblaje. Los ambientes en el sentido técnico del doblaje son los sonidos casuales o intencionales que rodean el ambiente de los personajes conforme desarrollan las acciones de la historia. El verbo de esta actividad se le conoce como “hacer ambientes” y requiere de la participación grupal de los actores. Este grupo conformado en su mayoría por actores nuevos del doblaje se juntan dentro de una sala en un horario específicamente predispuesto para tal actividad y producen LAS PALABRAS O SONIDOS de diferentes acciones humanas tales como: murmurar, platicar, gritar, reír, festejar, demandar, exigir, protestar etc. En la mayoría de las veces, van en relación con lo que los personajes hacen durante una determinada escena. Si el protagonista héroe de la película, por ejemplo, grita al antagonista y aboga en nombre de toda una multitud de seguidores ahí presentes, los actores del ambiente deberán interpretarlos y responder a su demanda:

MARCO ANTONIO

2:43

No nos callaremos de lo que alguna vez nos arrepentiremos, (AL PUEBLO)  
¡pelearemos!

AMBIENTES

2:43

(Todos): ¡PELEAREMOS!

MARCO ANTONIO

2:43

¡No nos rendiremos ante un desalmado traidor de nuestra patria! (AL PUEBLO)  
¡lucharemos!

AMBIENTES

2:43

(Todos): ¡LUCHAREMOS!

En este caso, el ambiente está controlado por la disposición del protagonista; sin embargo, hay veces que en otro tipo de ambientes semi-controlados; donde en vez de leerse: "AMBIENTES", ahora aparece el título de las personas "TURISTAS", la gente interactúa "libremente" con el protagonista a favor o en su contra (en este caso, los actores (los turistas desde la playa) responden espontáneamente de acuerdo con lo que al protagonista le ocurre):

RAYNOLDS

5:59

¡Ahí está!... (cae del bote al mar) REACS.

TURISTAS

5:59

REACS. (GRITOS Y CONSTERNACIÓN)

Los ejemplos de frases más usuales para este caso son: ¡Ayúdenlo!, ¡Dios mío!, ¡Se va a ahogar! Todo lo que sea "lógico" para esta situación ayudará a que la escena incremente su dramatismo, su realismo y por eso, el actor debe estar preparado con su bagaje de vivencias o con su sentido común para cubrir lo que se necesite.



Regularmente, el director te dará la frase para actuar ya sea porque considera que es clave para la escena y debe mencionarse.

En otros casos donde los personajes están inmersos en su propia intimidad y que la gente a su alrededor no sepa de su “existencia”, sencillamente expresarán “al natural” las acciones de sus propias vidas (los actores deben improvisar al “Ab Libitum” frases cotidianas con respeto a lo que se encuentran haciendo):

## AMBIENTES

03:30.59

AMBIENTE DE BAR (platicando, riendo, celebrando etc.)

Algunos traductores sólo escribirán la instrucción debajo del código de tiempo, otros ofrecerán “acciones” a realizar (verbos), aunque son opcionales. Tú puedes proponer una acción que interpretes sólo o interactivamente con alguien que deberás crear imaginariamente. A veces, te hablarás a ti mismo o desarrollarás un texto con tus propios diálogos. Puedes incluso ser el protagonista de ese momento del ambiente ya que se trata de TU VIDA (PERSONAJE) LA CUAL ACONTECE COINCIDENTEMENTE CON LA VIDA DE LOS DEMÁS (INCLUÍDA LA DEL PROTAGONISTA).

TE VUELVES UN ACTOR DE IMPROVISACIÓN CON LA RESPONSABILIDAD DE UN DIÁLOGO EL CUAL TÚ PROPONES Y DIRIGES.

¡Sin embargo! A veces te puedes sentir juzgado intelectualmente, es decir, tu razón y tu sentido común se ponen de manifiesto ante un director e incluso delante de los demás actores quienes se encuentran junto a tí en el presente momento. Las típicas preguntas que te harás serán: “¿Me habré escuchado bien?, ¿esta palabra que dije se puede decir para este caso? ¿NO SONÉ RIDÍCULO?

Habrán correcciones del director desde luego y aún más aquí ya que tú no sabes prácticamente nada de la historia de esa película, ni de la historia de los personajes estelares. Cuando esto te pase, recuerda las clases de actuación: NO TE JUZGUES. NO ACTÚAS PARA SER JUZGADO, SINO PARA EXPRESAR LA MENTE DEL PERSONAJE. DEJA QUE HABLE POR SÍ SÓLO Y EXPRESA TODO LO QUE VENGA DE ÉL/ELLA. Si las palabras te preocupan, el director va a corregirlas. La mejor

recomendación es que te ocupes más en EL AMBIENTE y quizás menos en ti. Sigue la lógica de lo que tú harías en un: BAR, CINE, FUNERAL, OFICINA DE ABOGADOS, SENADO, ETC. y si hay situaciones que no has vivido, imagínatelas y proponlas ya que; aunque puedes preguntar al director sobre tu frase antes de grabar, él te seguirá corrigiendo después y durante el ambiente.

Algo importantísimo que no puede faltar por decirse es que la ética profesional se pone de manifiesto en este tipo de actividad artística. Ha habido actores con reportes a producción debido a que los técnicos de audio de ambientes han detectado frases comprometedoras que algunos actores expresan en la grabación negligentemente pensando que como TODOS HABLAN AL MISMO TIEMPO, ESPECIALMENTE EN UN “WALLAS”, NADIE LOS VA A ENTENDER. Frases como: “el director es un cargado (manchado) o “tengo flojera (hue..), son palabras que más que hablar por tu personaje, hablarán de tu mala profesionalidad y se te sancionará con una multa demandada por la marca de la serie o película misma además de que te puede costar ser expulsado definitivamente de esa compañía en particular.

### 3.8.1. Posición física del actor o actores frente al micrófono y su radio de emisión de voz.

Lo que un director espera de sus actores de ambientes es que sepan cómo pararse frente al atril para hacer ambientes. No quiere que no sepan qué hacer, ni cómo pararse, sino que todo se haga sin preguntar. El director voceará:

Altavoz: “¡Ambientes sala 5!”

*...ambientes sala 5, por favor”*

y entrarás a la sala de grabación junto con los demás actores. Cuatro o cinco actores serán convocados. Les harán el llamado un día antes desde producción o a veces incluso el mismo día. Actualmente, un ambiente no se “pesca” como ya se explicó anteriormente ya que también los actores de ambientes están prevenidos y registrados bajo un llamado oficial con fines de pago administrado. Sin embargo, de acuerdo con cuánto conoces a un director y de que sepa que andas por la compañía trabajando o reportándote con ellos, te atraparé por los pasillos, te pedirá que lo ayudes con los ambientes y pondrá tu registro sobre el nombre del actor que no haya podido presentarse

a trabajar ese día.

Una vez dentro de la sala, la posición física de los actores es en forma de ARCO con respecto al MICRÓFONO que se encuentra por encima del ATRIL<sup>92</sup>:

Si el grupo es mixto, entonces deberás colocarte intercaladamente:

hombre-mujer-hombre mujer.

Si el llamado es “separado”, es decir, los actores mujeres trabajarán en una hora específica del día y los hombres en otra, entonces te colocarás junto a otro actor de manera lateral ( tu cuerpo se tuerce hacia la derecha con respecto a la pantalla y hacia la espalda de otro actor, pero tu cabeza permanece viendo hacia la pantalla) a una distancia de 70 a 80 centímetros de radio con respecto del micrófono y la forma de ARCO hecha por la posición de todos sigue permaneciendo (como los “Platters”):



YouTube, The Platters- “Remember When”, subido por John 1948 Ten, 20 mar 200

### 3.8.2. Call outs.

Los “Call outs” son una manera para que los actores interpreten los ambientes improvisando frases. Supongamos que el ambiente trata de una “cámara de diputados”. El director y operador comenzarán la grabación y sin detenerla hasta terminar, les pedirá a los actores, **uno por uno** y en un orden de izquierda a derecha o al revés, que diga una frase improvisada aisladamente de la de los demás (para editar separadamente en postproducción) con una separación de SILENCIO de 7 a 8 segundos por cada frase

---

<sup>92</sup> <https://images.app.goo.gl/GHyqEFd7F6c5t9sm7>

mientras se pone la secuencia de la escena donde los personajes principales están hablando o no.

No hay técnicas para producir frases que se hablan específicamente dentro de la política. Será tu responsabilidad INFORMARTE Y LEER PARA INCREMENTAR TU REPERTORIO DE FRASES QUE SE USAN EN UNA CÁMARA DE DIPUTADOS Y ASÍ TRAERLAS AL AMBIENTE. SI NO HUBO TIEMPO DE PREPARAR LAS FRASES DE UN DETERMINADO CASO EMERGENTE, LO MEJOR ES PEDIR AL DIRECTOR AYUDA. EN ESE RESPECTO, EL DIRECTOR LO COMPRENDERÁ Y DEBE APOYAR A LOS ACTORES.

Un ejemplo muy claro es dentro de un restaurante. Los protagonistas aparecerán en primer plano hablando sus diálogos sin **volumen**, pero detrás de ellos observamos a varios comensales también consumiendo sus alimentos mientras platican. El director te asignará al azar uno de los clientes del fondo (background) y tú inventas un diálogo que salga de él/ella, aunque no se vea su boca, ni se escuche lo que dices. Puede que tu discurso sea continuo conforme la secuencia pasa y en ese caso, deberás improvisar varios diálogos que estén intercalados con los supuestos diálogos de tu acompañante (el otro comensal de tu misma mesa) o incluso que a veces hasta se desarrolle un monólogo de 1 o más minutos.

Ahora, si él o ella aparece a cuadro moviendo los labios, deberás **“CUBRIRLO”** sin que esto amerite ser un “loop” (25 palabras puestas en los labios del personaje o 25 segundos de reacciones sin decir ninguna palabra<sup>93</sup>) es decir, lo registrarán como “ambiente” y no como “loop” ya que tu diálogo(s) no fue escrito y tampoco tiene ninguna conexión con la historia de la serie.

### 3.8.3. Wallas.

Los Wallas por el contrario son simplemente murmullos intencionados con “forma” de palabras. No significa “parlotear” o de hablar de cosas intrascendentes; por el contrario, los Wallas están correlacionados con las acciones que los personajes del ambiente parecen realizar mientras los personajes centrales desarrollan su escena. Es lo que de otra manera se conoce como “gibberish” con la diferencia de que ésta sólo es

---

<sup>93</sup> Capítulo III, 2.3.1. “Doblete”.

la acción de balbucear un texto incomprensible sin ninguna dirección ni sentido. Un actor que realiza un “Wallas” está comunicando una intención sin palabras reales. Su mente trabaja coherentemente y expresa los pensamientos del personaje con su boca a través de sonidos guturales sin importar que lo entiendan.

Cuando se te pida que realices un “Wallas” sabrás al igual que tus compañeros actores a lado de ti (si es que están entrenados de algún taller previo o que han leído la información de esta tesina), que su posición física es la misma de un call out: en arco, pero que en esta ocasión, sólo deberán emitir el susurro de sus charlas; no porque sus diálogos no sean importantes para la escena, sino porque gracias a ello, se logra que incrementamente la sensación de bullicio en casos donde solamente cuatro actores pudieron asistir al llamado de ambientes.

Un Wallas se magnifica con la ayuda de la edición gracias a que precisamente es inaudible, pero estable y consistente. Muchos actores creen que un Wallas es un momento de relajamiento mental, donde sólo “se hace ruido” y donde puedes ser tú mismo. Pues no. Es el momento donde, si permaneces íntegro con el pensamiento del personaje, el director lo notará, aunque sólo balbucees. **LO TOMARÁ EN CUENTA Y LO RECOMPENSARÁ.** Un llamado de ambiente tiene la misma o a veces incluso mayor carga de trabajo de interpretación que un personaje fijo y debes saberlo antes de asistir a uno de ellos. Entrénate para tal evento.

Con esto terminamos toda la información de la técnica de los ambientes y de toda la técnica del doblaje.

## PLANEACIÓN.

Has llegado al punto donde lo que sigue es que lleves a la práctica lo teórico que acabas de leer y personalmente, he llegado al momento de ser lo más éticamente reiterativo con respecto a lo que establecí desde el comienzo de esta guía: **NO PUEDES VOLVERTE UN ACTOR DE DOBLAJE SÓLO POR LEER UNA GUÍA COMO ÉSTA. TIENES YA UNA VISIÓN MUY SIMPLIFICADA DE LO QUE UN DIRECTOR DE DOBLAJE BUSCA EN UN ACTOR PARA TRABAJAR CON ÉL/ELLA Y ES IMPERATIVO QUE ASISTAS A UN TALLER CON GENTE QUE RESPALDE TU PROGRESO PARA LA ADQUISICIÓN TÉCNICA DE ESTA LABOR.**

**SIN EMBARGO, TAMBIÉN REITERO QUE COMO NO EGRESAMOS DE UNA FACULTAD PARA PAGAR ESTUDIOS POR UNA ESPECIALIDAD DE LA CARRERA, ES AHORA QUE TE ALIENTO FUERTEMENTE A TOMAR ESTE TRABAJO CON TODA SU SERIEDAD ESTUDIANDO DETALLADAMENTE CADA UNO DE SUS CONCEPTOS TÉCNICOS. ASÍ MISMO, TAMBIÉN SUGIERO QUE TE PRESENTES EN LAS COMPAÑÍAS QUE PERMITAN HACER SALA Y QUE PERSEVERES HASTA QUE UN DIRECTOR SE INTERESE POR TÍ, TE OFREZCA PASAR AL ATRIL PARA ESCUCHAR TU VOZ Y VER TU TRABAJO. ESO PUEDE PASAR Y, POR CONSIGUIENTE, SE PUEDE ABRIR LA POSIBILIDAD DE QUE TE INTEGRES COMO ACTOR DE DOBLAJE.**

La recomendación es, si no puedes tomar ningún taller de doblaje después de leer este material, que fotocopies el documento: “Dobl A,E,G”, lo lleves contigo y que después de recibir la aprobación de hacer sala en alguna compañía, rectifiques la información de este material con la realidad. Una vez que te familiarices con ella y que seas PERSISTENTE con tus visitas, preséntate con un director:

**Tú: A sus órdenes señor Moya, ME REPORTO...  
y espera una prueba de voz de su parte o incluso un llamado de doblaje.**

Espero con todo el espíritu universitario que esta guía haya sido totalmente útil para tus intenciones con la labor del doblaje de voz.

### 3.9. Ejercicios adicionales de la voz interpretada dentro de un taller de doblaje de voz.

#### Ejercicio 1. Énfasis.

Propongo entre otros ejercicios, que leas un monólogo de un texto clásico en voz alta de punto a punto y que repitas dicha oración cuantas veces sientas necesario hasta encontrar la réplica de la repetición<sup>94</sup>, la imagen, el momento y/o la palabra que propicie una emoción real en ti. Cuando aparezca; sin importar el tiempo que tome, sigue repitiendo sin poner atención ni a su contenido y ni a la misma emoción. Sólo déjala fluir a través del diálogo con diferentes velocidades del habla: lenta, entrecortada o rápidamente:

“Con esto, el estudiante va a concientizar que el ritmo sale de las emociones que provocan los diálogos y no el que generalmente sale de la lectura que lo hace correr para alcanzar la sincronía del diálogo del personaje”<sup>95</sup>.

Las obras de Shakespeare son una recomendación para ti ya que la complejidad literaria de sus textos se volverá accesible si entre alguna de sus palabras encuentras la que dispare la emoción que permea a todo el diálogo. Si tu emoción es real, créeme que no hay por qué preocuparse por la expresión de las palabras. De esta manera, trabaja cada oración del monólogo hasta terminar. Posteriormente y sin prejuicio alguno, lee todo el monólogo y descubre lo que te hace sentir cada oración. Obras trágicas como: Edipo Rey, Otelo, Rey Lear donde la actuación requiera de potencia de voz y fisicalidad (movimiento físico) ayudarían mucho a forzarte a permanecer quieto en un solo lugar y concentrar la energía de tu interpretación hacia la boca a través de las palabras.

---

<sup>94</sup> Concepto basado en: Meisner Sanford, y Dennis Longwell. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage Books, First Edition, 1987.

<sup>95</sup> Maestro Alejandro Mayen, 2019.

## Ejercicio 2. Traducción.

Propongo que para fines de desarrollo de habilidades de ritmo recomendado por el maestro Alejandro Mayen y de “ejercicios físicos” sugeridos por el director José Luis Orozco, ahora se integre la aportación de la directora Andrea Orozco acerca del uso del inglés para entrenar la sincronía. Esto es, el estudiante escoge una serie favorita de YouTube y practica el ritmo de un personaje específico a través de la lectura en voz alta que resulta de la traducción simultánea del inglés del personaje en pantalla. Se requiere de una computadora manual o convencional con audífonos para que el estudiante pueda pausar y regresar el diálogo practicado cuantas veces lo necesite.

El reto de este ejercicio consistirá en que el actor sea capaz de pasar una secuencia larga (monólogo de 1 minuto aproximadamente), traduzca oración por oración, la retenga en su memoria y en seguida la interprete una sola vez. Deberá cuidar la intención, que la emoción corresponda a la circunstancia del momento, aunque no haya visto ese capítulo, que cuide las pausas, los calderones, las labiales y por supuesto, la sincronía. Comprenderá que todo esto junto se considera RITMO en el doblaje.

## Ejercicio 3. ¡PAW!

El “Paw” es un ejercicio de respiración y fuerza interna para sacar la voz del estado pusilánime del actor que se muestra miedoso o vergonzoso, aunque ya haya previamente calentado. Es recomendado por el maestro Mayen y reforzado por la práctica en el taller de “Canto e Integración de la Voz I Y II” del profesor Héctor Martínez Ortiz del CLDYT de la FFYL de la UNAM. El estudiante emite el grito intermitente: “paw” con la fuerza de voz desde el diafragma y lo supervisa un instructor para checar que no dañe las cuerdas vocales. Se pretende enseñar al estudiante a visualizar su caja torácica incluyendo cómo trabajan las cuerdas vocales realmente.



#### Ejercicio 4. Audífono.

El estudiante graba sin el regreso de su voz con los audífonos puestos mientras escucha el audio original y graba sus diálogos. Se pretende confirmar que el actor puede lograr las intenciones correctas si descubre la intensidad emocional del personaje sin distraerse de cómo entona o moldea la voz al escucharse a sí mismo.

#### Ejercicio 5. Micrófono.

El micrófono puede ser de cualquier marca, pero con alta sensibilidad (Rode etc). Con esta práctica se pretende demostrar cómo el mismo micrófono hace que la intensidad del actor disminuya. Paralelamente, esto suele pasar en la realidad al grabar dentro de la sala de grabación. Lo que se escucha en la cabina del operador, es una total disminución de las intenciones que el actor le dio al personaje. Es decir, la intensidad que se pone en un doblaje dentro de la sala de grabación baja drásticamente fuera de ella, entonces es preciso agudizar, no la fuerza de voz, sino el peso de la intención a través de las emociones y de la manipulación consciente de los tonos que el actor posee en su voz.

#### Ejercicio 6. Deformación.

Agudizar y agravar la voz de un personaje de película o televisión y concentrarse únicamente en las emociones de sus acciones. El actor debe creer en lo que piensa su personaje independientemente de escuchar su voz deformada. Con esto se logrará obtener la convicción actoral dentro del repertorio de voces agudizadas o agravadas con las que el actor no pueda sentir comodidad ni veracidad. El actor lee en voz alta una oración de un monólogo de manera muy grave y después de manera muy aguda y no podrá ser distraído por la risa que esto le provoque. Por el contrario, deberá resistir y mantener la sobriedad del asunto hasta el final de la lectura. Se recomienda que lea el monólogo delante de varios amigos para incrementar el reto y lograr que en vez de que se rían, se involucren con el dramatismo de su interpretación.

## 4.0. Dobl A,E, G

DESPUÉS DE CERRAR LA PUERTA DENTRO DE LA SALA DE GRABACIÓN

# DOBLA, E, G

## ACOMÓDATE

- A. COLOCATE LOS AUDÍFONOS
- B. SIÉNTATE O PÁRATE
- C. CHECA TU VISIÓN
- D. CHECA TU DISTANCIA A MIC
- E. CHECA TU RECEPCIÓN
- F. CHECA TU EMISIÓN

## ENSAYA

- A. AGARRA EL TEXTO CON AMBAS MANOS.
- B. PIDE EL LOOP.
- C. RECIBE, RETÉN Y ENCUENTRA EL LOOP-HORA QUE TE DE EL DIRECTOR.
- D. BARAJEA Y ACOMODA EL TEXTO EN ATRIL.
- E. LEE Y COMPRÉNDELO ANTES DE ENSAYAR.
- F. PON TU DEDO EN PALABRA INICIAL Y TU VISTA EN LA PANTALLA.
- G. ANUNCIA: L I S T O
- H. ESCUCHA EL AUDIO Y HAZ EL PROCESO DE ENSAYO.
- I. ESPERA UN 2o. ENSAYO SI TE LO OFRECEN
- J. COMPLETA ENSAYO
- K. ANUNCIA: G R A B A

## GRABA

- A. PON EL DEDO SOBRE LA PRIMERA PALABRA DEL TEXTO, RETÉNLA, DESPUÉS SUBE LA VISTA AL CONTADOR DE LA PANTALLA Y ESPERA LA VOZ
- B. HABLA Y BAJA LA VISTA AL DEDO RÁPIDAMENTE PARA LEER AL OÍR SU VOZ
- C. SIGUE GUIA DE VOZ Y APLICA “PAUSAS” PRE ENSAYADAS (no te detengas hasta que el director lo haga)
- D. SIGUE GUIA DE VOZ Y APLICA “LABIALES” PRE ENSAYADAS (No te detengas hasta que el director lo haga)
- E. INSTRUCCIÓN Y CORRECCIÓN DEL DIRECTOR EN CALDERONES, LIGADOS, LARGO Y CORTO (VUELVE A GRABAR). L I S T O.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Jorge René Marck Castillo. 085326244, FFYL, CLDYT, UNAM, 2022

**ACOMÓDATE** Recuerda que no puedes tardar en acomodarte. Duración: (0:30).

- A. Habrá veces que tengas que conectar los audífonos por ti mismo cuando el operador olvide hacerlo. Los conectores están justo sobre la orilla frontal de la barra. Si no los encuentras o no puedes hacerlo, anúncialo inmediatamente.**
- B. Actualmente, es una obligación sentarse para no hacer ruido cuando roza tu ropa con el atril. Si sabes actuar sin hacer ruido y el director lo sabe, pídele permiso para quitar el banco y hacerlo parado. De otra manera, hazlo como todos lo hacen.**
- C. Asegura que nada bloquea la pantalla de tu vista. Hay veces que el mismo micrófono se interpone. ¡No lo muevas! Ya está acomodado para todos los actores. Anúncialo para que vengan a moverlo por ti.**
- D. Tu distancia al micrófono es de 30 centímetros, no más, no menos. No pretendas engrosar la voz para sonar más fuerte acercándote el micrófono a la boca. Ensucias y promueves contagios innecesarios.**
- E. Después de ponerte los audífonos, debes checar primero el volumen de voz del director y operador. Háblales. Después, debes checar que la guía de voz de los personajes se escuche equilibradamente con la del director y operador. Finalmente, checa tu regreso de voz, es decir, que te escuches también a tí mismo y equilibradamente con respecto a todo lo demás. Si no es así, Anúncialo y exige que todo esté puesto correctamente. No dejes que te incomode nada. Te equivocarás mucho si no lo corriges a tiempo.**
- F. Tu voz debe sonar antes, durante y después de la grabación del loop con el mismo nivel de volumen. Incluso cuando estés doblando debes oír tu voz conforme escuchas la del personaje en inglés. No te acostumbres a escuchar tu voz más fuerte que todo lo demás. Todo debe estar balanceado para el bien de la grabación. Entrena esta habilidad en el taller o al hacer sala.<sup>97</sup>**

---

<sup>97</sup> Jorge René Marck Castillo. 085326244, FFYL, CLDYT, UNAM, 2022

**ENSAYA Recuerda que el ensayo pasa rapidísimo (1:00)**

- A. Sigue de memoria el proceso de control del texto. Agárralo instintivamente y pon toda la atención para encontrar el loop lo más rápido posible.**
- B. El director te traerá de prisa. Es él quien generalmente te anunciará el número del loop. Trata de apurarte con lo anterior para pedirlo tú. Así tendrás control de ti mismo, de la grabación y hasta de la dirección. Ve siempre 2 pasos adelante de las intenciones del director.**
- C. Una vez que te hayan dicho el número, observa el lado izquierdo de las páginas del texto, hojéalo o sepáralo en el lugar aproximado donde intuyas que está el loop.**
- D. Barajéalo al encontrarlo. En seguida, hacia la derecha, encontrarás el minuto de loop, más a la derecha el nombre de tu personaje, ponlo en un círculo y finalmente acomoda el texto sobre el atril.**
- E. Una vez encontrado el loop y acomodado el texto sobre el atril, lee el diálogo completo y rápido entendiendo el sentido de la acción(es). No anuncies “listo” hasta que lo hayas leído todo. Si el director te apresura, anuncia: “permítame un segundo”, pero termina de leer. Si no entiendes la intención, interrumpe y pregunta o intuye y atrevete a grabar sin preguntar. No pasa nada si te equivocas de interpretación. El director te ayudará.**
- F. Prepara el impulso, respira y retén la debida respiración, pon el dedo en la primera palabra y sube la vista al minuterero en la pantalla.**
- G. Anuncia al director u operador que estás listo. Recuerda que sólo vas a ensayar, no a grabar todavía.**
- H. Lé el diálogo a nivel “medio susurrado” para que el director lo oiga, intenciona al leer mientras escuchas al personaje en inglés, pestañea para cachar las pausas, las labiales, los calderones, los ligados etc y dibújalos sobre el diálogo. Si no pescas muchos de éstos, no te preocupes, pero trata de ensayar una sola vez.**
- I. Terminarás de cubrir lo que te haya faltado en un segundo ensayo si no quedaste seguro(a), pero si crees que al director no le gusta que le pidas otro, cerciórate de cubrir lo más importante del diálogo para expresar todo el loop y pide grabar. Ya corregirás tus errores en las repeticiones de la grabación.**
- J. Si el director te da otro ensayo, termina de anotar las pistas que hayan faltado en el primero y esta vez, pregúntale todo lo que te ponga inseguro antes de volver a ensayar.**
- K. Si, por el contrario, quedaste seguro(a) en el primer ensayo, entonces anuncia: graba<sup>98</sup>.**

---

<sup>98</sup> Jorge René Marck Castillo. 085326244, FFYL, CLDYT, UNAM, 2022

**GRABA** Recuerda que el loop debe quedar a la primera (1:00)

- A.** Vuelve a poner el dedo sobre la primera palabra del texto, pero ahora predispone a decirla intuitivamente con impulso y bastante aire. En seguida, sube la vista hacia el contador del monitor y espera la voz del personaje.
- B.** Impulsa la primera palabra viendo el contador justo al escuchar su voz y enseguida baja rápidamente la vista donde pusiste tu dedo, conecta tu palabra ya expresada con el resto del texto y léelo interpretando hasta terminar la palabra(s) o frase que hayas ensayado. Si te tropiezas con las palabras o te equivocas con la sincronía, no te desconcentres, sigue la técnica actoral: pon el miedo en el personaje en forma de la emoción que necesite y sigue hasta terminar la frase ensayada.
- C.** De todo el tema de “ritmo”, las pausas y las labiales serán lo más recurrente. Con tu voz, recuerda interpretar las pausas que hayas marcado sobre el texto. Sólo si te sientes seguro(a) de volver a encontrar tu línea en el texto, puedes pestañear conforme vas hablando para checar la sincronía de tus pausas. Si no lo estás, entonces sólo haz lo que marcaste hasta terminar y espera instrucción del director.
- D.** Con tu voz, recuerda interpretar las labiales que hayas marcado sobre el texto. Si aseguras que regresarás a la línea sin problema, pestañea conforme hablas para checar la sincronía de tus labiales. Si no lo estás, entonces sólo haz lo que marcaste y espera la instrucción del director.
- E.** Haz todo lo que el director corrija durante el avance de la grabación. Anota sobre el texto toda corrección, anulación o adición de palabras a través de la simbología de la técnica y dibújalas justo entre las palabras donde el personaje las dirá.

**REPITE EL “Dobl A,E,G” POR CADA LOOP QUE TENGAS HASTA TERMINAR EL LLAMADO.<sup>99</sup>**

---

<sup>99</sup> Jorge René Marck Castillo. 085326244, FFYL, CLDYT, UNAM, 2022

## Conclusiones

El objetivo de esta tesina con respecto a la técnica de doblaje de voz se investigó, se reinterpreto sin modificar los aspectos esenciales de su estructura de operación, se obtuvo una propuesta coadyuvante al mejoramiento actoral dentro de la técnica que se ejecuta para realizarlo y arrojó: que el 100% de los profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y el 100% de los directores y los actores de doblaje entrevistados, coinciden que es importante como poderosa herramienta de comunicación especialmente para los niños, personas analfabetas o con capacidades diferentes que escuchan a los actores extranjeros en su propio idioma, y sobre todo, muy relevante para la comunicación audio artística de México para el mundo entero.

Han pasado décadas de generaciones con gente quienes se creen “indiferentes” al doblaje, pero que han conocido las historias de la vida no sólo a través de la lectura de los contenidos impresos traducidos, sino a través de su gusto inconsciente por el entretenimiento audiovisual escuchados en su propio idioma a través del doblaje de voz durante la primera década de sus infancias.

Por otra parte, el diagnóstico resultante de las necesidades de nuestra comunidad de estudiantes de actuación con respecto a esta industria se hizo de fuentes externas de la facultad por estar ligados directamente con el doblaje que se realiza diariamente. Dichas fuentes fueron entrevistas que arrojaron las sugerencias de tres elementos de dirección y actuación vigentes: los directores José Luis Orozco, René García y el maestro Alejandro Mayen. Sus exigencias de interrelación con los actores de doblaje; que fueron las mismas que se nombraron en la guía para los estudiantes de nuestro colegio, fueron los recipientes del objeto de estudio y se enlistan a continuación:

1. el control del ritmo (control de la técnica),
2. los ejercicios prácticos que los estudiantes realicen antes de intentar hacer un doblaje en un taller o en un llamado
3. y finalmente la preocupación por que la actuación sea creíble y comprometida.

Se dedujo entonces que no puede haber un control de la técnica sin conocerla primero y sin ofrecer ejercicios dentro de los cuales, se encuentre herméticamente conectada la actuación como parte esencial de ella. La siguiente figura se obtuvo como resultado de las tres exigencias puestas de grado de necesidad más alto al menor:

- |                                      |                           |                                    |
|--------------------------------------|---------------------------|------------------------------------|
| 1. Actuación creíble y comprometida. |                           | Conocer la técnica a través de una |
| 2. Ejercicios prácticos.             | <b>interpretado como:</b> | guía y aplicar la actuación        |
| 3. Control de la técnica.            |                           | distintamente para convencer       |
|                                      |                           | mejor. La práctica física es       |
|                                      |                           | responsabilidad del actor.         |

La intención específica de esta interpretación arrojó:

A través de una guía de estudio, el alumno de actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM conocerá la técnica de doblaje de voz y sus recomendaciones de técnica y de interpretación con el fin de poner el loop lo más convincentemente posible.

Paralelamente, como resultado de las entrevistas que fueron hechas a compañeros de la licenciatura, es también destacable mencionar su fuerte capacidad e interés por el doblaje de voz. Sin embargo, también se detectó que no hay difusión ni enseñanza académica dentro del recinto universitario, ni fuera de este y ni mucho menos sobre su técnica. Esta es una técnica inmutable, convencional y su operación interpretativa también lo es.

Luego entonces, para este último asunto, se ha propuesto como sugerencia de apoyo del conocimiento de actuación que el estudiante ya ha obtenido durante la licenciatura, un mecanismo físico mental que converge con la psicología del individuo-actor para sensibilizarse y lograr así llegar a ser convincente al expresar sus emociones reales sobre las acciones físicas que observa en una película o serie de entretenimiento que intencione doblar.

De ninguna manera se condiciona o se obliga a que el actor la practique para poder hacer un doblaje de voz. Es opcional, particularmente funcional o no y toma conceptos operativos del ejercicio de la memoria sensorial del método de actuación de Lee Strasberg como referente, más no como causante de su realización actoral exitosa. Sin

embargo, tanto su autoestudio como su uso en una situación de llamado a través de su anexo: "Dobl A,E,G" fueron diseñados con un fin de mejoría para el estudiante activo o egresado que busca espacios de posdesarrollo interpretativo y también de estabilidad profesional.

Sobre el tema de la industria hacia el futuro, el doblaje de voz en México operará de igual manera de como siempre lo ha hecho a pesar de los eventos externos que lo han circundado durante décadas. Estos eventos externos equivalen a pasadas restricciones recurrentes que afortunadamente poco lo han afectado. No ha habido cambios relevantes sobre la obiedad de su sistema básico: la voz del actor en vivo, su texto y un material dramático grabado independientemente del cambio de tecnología por el que ha pasado desde su inicio comercial a partir de los años 50s en México hasta la actualidad.

Esto es, que no se han suscitado eventos recurrentes de sus quehaceres iniciales con relación a sus sistemas audio visuales recientes ya que, aunque anteriormente se grababa con tecnología muy diferente a la actual, sólo el número de actores por sala de grabación ha cambiado desde entonces. Tampoco ha habido eventos ocurrientes en relación con esta última tecnología, la virtual, que afecte su estructura tradicional de ejecución.

A partir de esta estabilidad, hice una recreación cronológica de cada detalle del proceso para doblar a partir de mi confrontación con sus exigencias reales y de la información valiosa de los profesores y directores que entrevisté; pero, sobre todo, sumé un profundo cuidado porque nuestro actor obtenga consciencia de sus capacidades con respecto a las demandas de técnica y de actuación para que así pueda definir si es lo que realmente quiere hacer en el futuro.

La guía técnica busca establecer una disciplina premeditada a su ingreso formal en el doblaje de voz a través del autoaprendizaje y el uso lúdico del material de consulta rápida nombrado "Dobl A,E,G", anexo al final del capítulo III. Su intención es la de comportarse como un "salvavidas" práctico que pueda llevarse a todas partes; en la bolsa de mano o en el bolsillo, para saltar los obstáculos del olvido en momentos emergentes bajo la presión de tiempo que exige la técnica.



Esto no sólo quiere decir que lo consulte antes de ingresar a una cabina de grabación para trabajar un loop, sino que lo use antes, durante y después de un taller de doblaje. Contar con una guía escrita teórica equivale a que después de su autoestudio, el actor consiga auto disciplinarse con su presencia en un taller. Evidentemente, esta guía no puede ofrecer ninguna práctica presencial o física, pero sí puede sugerir que el interesado entrene su sensibilidad a libre albedrío y de manera privada a través de su guía psicológica y de su guía de preparación de voz, esto es, que tenga la libertad de decisión acerca de cuándo, cómo y con quién practicará, sin estar sujetos a presiones o limitaciones de tiempo.

Reitero que la práctica presencial o física de lo aquí expuesto es extremadamente necesaria para darle validez y razón de existir y eso sólo se puede conseguir en un taller de doblaje de voz. Las opciones de talleres en la Ciudad de México son contadas, pero no exclusivas. Sólo es necesario que el interesado actor las busque por internet o que pregunte directamente en los correos electrónicos que publican las compañías más activas de la ciudad como Candiani Dubbing Studios, SDI, Meliorem, Newart, Keywords o El Foro.

El doblaje de voz ha sido y seguirá siendo un reto para el actor consolidado por su enorme variedad de demandas técnicas que no se relacionan con el teatro, pero que requieren obligatoriamente de sus principios de interpretación en vivo como: el dominio de su voz, su volumen y su expresión. Obviamente, es un reto doble para nuestro actor egresado quien aún se esfuerza por concretar qué procedimiento de actuación le acomoda antes de hacer una carrera y quien no puede experimentar la aplicación de una técnica sobre otra, es decir, su propia manera de actuar con la muy exigente forma de cómo poner un loop.

Por lo tanto, es un deber personal como ex alumno de nuestro recinto, compartir mi experiencia del doblaje de voz a mis compañeros y apoyarlos específica e incondicionalmente sobre una labor, llámese rama de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro o no, que es parte de la actuación, del teatro y de la vida misma.

## Bibliografía

Andrade Alemán, y Frida Edith. *La Neutralidad en el Doblaje Mexicano de las películas de animación dirigidas a la Audiencia Infantil*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Arvizu, Rubén. *¿De quién es la voz que escuchas? El cómo, el quién y el cuándo del doblaje en México y el Mundo*. Ciudad de México: Clase 10 Editores, 2007.

Cabrerizo Diago, Jesús. *Evaluación Educativa de Aprendizajes y Competencias*. Madrid: Pearson Educación, 2010.

Cantú Díaz, Fernando. *Negocios de Doblajes de Voz*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003.

Ferrer, Joan S. *Teoría, Anatomía y práctica del Canto*. Barcelona: Herder, 2008, 27-41.

Germain, Blandine Calais, y François Germain. *La Anatomía de la Voz: Entender y mejorar la dinámica del aparato vocal*. Barcelona: Primera edición, La liebre de Marzo, 2013.

Ivarías Gutiérrez, Alejandro. *El Doblaje Mexicano vs la Masificación Productiva Audiovisual*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Lake Moctezuma, Fedhra Yazbek. *El doblaje de voz como una forma identitaria y transmisora de cultura*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Mauro Karina. *El Método de Lee Strasberg, Stanislavski y Después*. 2022. p.1

Meisner Sanford, y Dennis Longwell. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage Books, First Edition, 1987.

Navarro López, Gilberto. *La Construcción de los Personajes, a partir de la voz, en el marco de la profesión actual del doblaje en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Sadolin, Catherine. *Técnica Vocal Completa*. Copenhagen: CVI publications, 2014.

Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión*. Nueva York: Editorial Icaria; 1er. edición, 2019.

## Mesografía

Arnas Jiménez, Aitor. “El detrás de las cámaras: el doblaje”. *Periódico Universitario en la Web 2.0* (2021), <http://generaciondospuntocero.com/arte-detras-camaras-doblaje/#:~:text=>. (Consultado el 23 de mayo de 2021)

Alta Definición, “Especial de Doblaje”. *Proyecto 40*, 10 de mayo de 2014, [https://www.youtube.com/watch?v=41sT\\_wkNR-hA](https://www.youtube.com/watch?v=41sT_wkNR-hA). (Consultado el 5 de abril de 2021)

Coelho, Fabián. “División silábica”. *Lingüística*, <https://www.diccionariodedudas.com/division-silabica/>. (Consultado el 18 de junio de 2022)

DVO, Dani Voice Overs. “Doblaje. La importancia del ritmo para sincronizar audios”. DVO, Dani Voice Overs. <https://danivoiceovers.com/doblaje/>. (Consultado el 11-06-2021)

*Ejercicios de Respiración para Locutores, Curso de Locución.* <https://www.youtube.com/watch?v=NN4px71Y9hM>. (Consultado el 11-06-2021)

Leal Guzmán, Graciela. “El Doblaje Mexicano Reportaje “Héroes Anónimos del Doblaje”. *60 minutos*, 1985. (2021), [https://www.youtube.com/watch?v=bt\\_hUAPIQA](https://www.youtube.com/watch?v=bt_hUAPIQA). (Consultado el 11-06-2021)

León, Erik. “México: Pionero en el Doblaje en Español que conquistó el mundo”. *Zoom F.7*.(2020), <https://zoomf7.net/2020/03/24/mexico-pionero-en-el-doblaje-en-espanol-que-con>

Mauro Karina. *“El Método de Lee Strasberg, Stanislavski y Después”*.

<https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/05-el-metodo-de-Lee-s>. (Consultado el 01-06-22)

Matute, Karen. “Memoria Emotiva Stanislavski y Strasberg”.

<https://www.scribd.com/document/375082898/Memoria-Emotiva>. (Consultado el 30-05-2022)

Solano, Ever. “¿Qué es el Method Acting?”. <https://www.pandacinematico.com/que-es-el-method-acting/>. (Consultado el 24-05-2022)

<https://www.puma-cabinas-insonorizadas.com/proyectos/ventanas-acusticas-y-visuales-fonoaislantes>

## ANEXOS

### Anexo I

1.4. Análisis de las materias del programa académico del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México relacionadas indirectamente con el doblaje de voz.

La licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ofrece cinco áreas de materias obligatorias de elección que el alumno puede cambiar al inicio del tercer semestre: dramaturgia, teatrología, dirección, actuación y diseño y producción. Una vez que decida por cuál área dedicará su vida profesional, tendrá dos semestres siguientes que se relacionarán con su información (3 y 4 semestres) y cuatro restantes (Tica I y II y Laboratorio de Puesta en Escena I y II) que quedarán para su formación<sup>100</sup>. Desafortunadamente, existen casos particulares en los que esa formación no garantiza al cien por ciento la experiencia profesional que exige la realidad de algunas ramas o especialidades de la profesión debido a que, aunque el estudiante egresado de cualquiera de estas áreas ha ciertamente colaborado en equipo para desarrollar producciones teatrales, su toma de decisiones ya no dependerá de la solución grupal, sino que en muchos de los casos, de las decisiones de su conocimiento teórico de cuya práctica, no tiene mucha experiencia todavía.

Para aquellos egresados que deseen dedicarse al doblaje de voz, se hace menos recomendable acercarse a una compañía para buscar empleo si no existe prácticamente ningún medio de enseñanza que le haya dado la experiencia para tal actividad durante sus estudios universitarios. Sin embargo, hay cinco materias en el programa de estudios de la licenciatura; hasta hoy permanentes, que muestran una relación importante con la

---

<sup>100</sup> Coordinación del Colegio del CLDYT

técnica del doblaje de voz a las que el estudiante activo puede acceder con toda predisposición para una carrera en el doblaje de voz antes de egresar de la universidad. Estas son:

- 1.3.1. Taller de Canto e Integración vocal
- 1.3.2. Expresión verbal
- 1.3.3. Teatro y prosa
- 1.3.4. Fundamentos de actuación (dos semestres)
- 1.3.6. Actuación (cuatro semestres)

### **Canto e integración vocal I Y II.**

Profesor Héctor Martínez Ortiz

#### **Descripción de la materia**

Es una materia teórico-práctica distribuida en dos semestres donde se darán los elementos básicos necesarios para el manejo de una técnica vocal solvente e informada. Se trabajará el desarrollo de una afinación fina, habilidades musicales generales, conocimientos sobre el funcionamiento y anatomía de la voz; complementados por ejercicios corporales, de respiración, vocalizaciones, ejercicios de propiocepción del cuerpo y el aparato fonador. Todo será puesto a prueba con un repertorio en español e inglés.

#### **Objetivo de la materia**

Que el alumno desarrolle una afinación solvente, que pueda imitar correctamente estructuras rítmicas, que conozca el funcionamiento de su voz y la versatilidad que el mismo posee en la creación de timbres y alturas, que aprenda a identificar sensitiva y auditivamente el estado de su aparato fonador, así como las tensiones y distensiones del mismo, que desarrolle las bases de su técnica vocal, que adquiera un repertorio y aprenda trabajarlo técnica y estéticamente.<sup>101</sup>

#### **REPORTE DE ENTREVISTA**

Con el encuentro en línea que tuve con el **Licenciado Héctor Martínez Ortiz, profesor de la materia de “Canto e Integración Vocal I y II” del Colegio de Literatura**

---

<sup>101</sup> Información obtenida de “horarios, plan 2009”, Programas de estudio, CLDYT de la FFYL de la UNAM, 2021.

**dramática y Teatro a las 4pm del día 18 de mayo de 2021**, comencé la etapa de entrevistas con vistas a la relación más específica que algunas materias de teatro tienen con el doblaje de voz.

Esa tarde el profesor Martínez habló de la diferencia entre la técnica de la voz para la actuación en el teatro y la técnica de actuación para el micrófono. Él ubica a la “voz humana” como el común denominador; no tanto entre su materia y el doblaje, sino de la actuación para el teatro, la cual se cree que debe emitirse en el mayor de los casos, grandilocuentemente. Sin embargo, para la interpretación de un personaje en un micrófono sea en el doblaje o en la radio, explicó que la emisión de voz no sólo debe ser contraria a como se maneja para el teatro; es decir, más íntima, sino que, si para el doblaje la actuación es esencial, entonces la voz debe entrenarse para todo tipo de volúmenes y texturas que la escena exija.

Determinó que la capacidad de rango, timbres y alturas, las intensidades de volumen y las texturas de voz pueden ser cultivadas con el entrenamiento que dirige a sus estudiantes durante sus clases. Este entrenamiento propicia el uso controlado del aparato fonador a través de ejercicios de respiración y vocalización con el fin de que el estudiante obtenga una auto consciencia acerca del ritmo como elemento principal del canto que; para la labor del doblaje, funcionará para lograr las entradas a tiempo, la parsimonia y para la creación de tesituras de voces para distintos personajes.

Aunque esta materia está dirigida específicamente para cantar en cualquier necesidad de teatro musical u otro caso relacionado con la música, el conocimiento del aparato fonador, la práctica de la técnica de la respiración y sobre todo la conciencia de seguir estructuras rítmicas de las canciones es de vital importancia ya que en el doblaje esto se traduce como el ritmo del personaje y del que el actor deberá apropiarse instantáneamente. Así mismo y no menos importante, esta materia se dirige a la creación de timbres que lo ayudarán a obtener un repertorio que aumente el rango de voz que es indispensable para el abanico de edades, voces agudas, medianas o graves que los personajes requieren.



## **Introducción a la expresión verbal y corporal I y II**

Profesor: Fidel Monroy

El objetivo del Plan de Estudios señala: Ejercitar y desarrollar los elementos para la expresión verbal y corporal en el escenario. A partir del planteamiento del presente plan de trabajo y de las experiencias obtenidas en el primer semestre que hemos compartido en línea, se articulan tres ejes:

### **QUÉ**

Llevar a cabo ejercicios específicos de dificultad y complejidad creciente, para que el alumnado continúe con su reconocimiento como ser expresivo, dentro de las limitaciones que nos ofrecen las características de la educación en línea.

### **CÓMO**

Mediante la exploración de ejercicios de dificultad y complejidad creciente, así como la reflexión de los resultados personales en dichos ejercicios a partir de las notas y correcciones del profesor y los comentarios objetivos de sus pares estudiantes. Las estrategias didácticas parten de un enfoque lúdico que nos permita trabajar sin tener miedo al error. Todos los textos por trabajar están previamente valorados por el docente y serán modificados o sustituidos en función de las características del grupo, así como de las condiciones de la virtualidad actual. Las plataformas que seguirán en uso serán: Classroom, Zoom y Google Meet. Las sesiones serán sincrónicas para acuerdos, revisión de trabajos y discusión de avances y resultados. En la plataforma de Classroom, estarán colgados los videos generados por el profesor, con las actividades de exploración corporal que pueden utilizar los alumnos a lo largo del semestre.

### **POR QUÉ**

La forma de trabajo contribuye a que el estudiantado vaya adquiriendo experiencias programadas de la expresión verbal y el manejo expresivo del cuerpo, lo que le posibilita a explorar sus capacidades y limitaciones, como elementos a enriquecer, fortalecer y someter a entrenamiento constante.<sup>102</sup>

## **REPORTE DE ENTREVISTA**

El día 23 de junio del presente año, le hice la entrevista al profesor Fidel Monroy Bautista, el cual comienza diciendo que “el buen actor de doblaje actúa en el doblaje” y que para tal efecto, necesita de las emociones. También explica que si los directores de doblaje buscan actores de teatro para sus doblajes es porque los actores de teatro son los mejor “equipados” para encontrar la intensidad emotiva a partir de lo que se ve en esa imagen. Piensa que el buen actor de doblaje; aquel que incluso mueve su cuerpo en el atril y minimiza sus movimientos para no ensuciar el sonido de la grabación, sabe que

---

<sup>102</sup> Información obtenida de “horarios, plan 2009”, Programas de estudio, CLDYT de la FFYL de la UNAM, 2021.

la voz es la extensión del cuerpo y que ambos están ligados para emitir un diálogo convincente. De esta manera, asegura que el intérprete promedio será el que sigue al director hasta dejar el loop perfecto, pero que el que ha pasado por un entrenamiento teatral y hace todo lo anterior, se convertirá en el mejor actor de doblaje.

Su materia de Introducción a la Expresión Verbal y Corporal I y II prepara al estudiante a concientizar que, si el cuerpo no se deshace de tensiones musculares debidas al quehacer psicoemocional rutinario, su cuerpo no será expresivo en el teatro y su voz tampoco expresará “verdad” ni en el teatro y mucho menos en el doblaje. Dice que la “verdad escénica” y la “verdad del personaje” no son lo mismo de la “verdad real”. Por lo tanto, el cuerpo se debe entrenar para lograr una verdad teatral dentro de las extremidades, músculos y nervios y que, para lograr esa verdad teatral en el doblaje, con más razón se necesitará una metodología que asegure la concientización sensorial del estudiante que dirige su interés por el atril.

Las herramientas por potenciar en un intérprete de teatro interesado por el doblaje son: la atención, es decir, el escuchar agudamente y su capacidad de entrar en la sintonía que el personaje del loop le demanda hacer por él/ella. La intuición; la cual el actor necesita para ejercer el impulso de hablar en el segundo exacto del sync con el tono correcto y que se conseguirá de manera subconsciente a través de la voluntad de accionar con toda la pasión emotiva del personaje en su escenario.

El mencionado estudio de la voz y del cuerpo le servirá para destacar que en el doblaje no hay manera de escucharse convincente sin el aprendizaje del movimiento corporal, de su ritmo con el cerebro y sobre todo con la voz; que es y siempre será la extensión del interior del alma que un personaje de doblaje necesita. Con la técnica de respiración, la técnica de entonación, el manejo del tiempo y el ritmo en ejercicios básicos de interpretación, el alumno sabrá cómo usarlos en un texto donde no sólo se trata de “leer”, sino de aportar mucho más que la sincronía: la propia vida.

## **Teatro y Verso**

Profesor José Perules

### **Objetivo general**

Distinguir y analizar los distintos elementos de la preceptiva y la teoría literaria que coadyuvan al entendimiento de la versificación. Analizar diferentes textos versificados. Tender lazos coherentes que ayuden a unir la experiencia oral con la escrita a partir de un texto versificado.

### **Objetivos particulares**

Distinguir y analizar los elementos básicos de la preceptiva. Sensibilizar al alumno sobre la función que cumplen las figuras retóricas dentro de un texto versificado del siglo XVII. Conocer los elementos de teoría literaria que coadyuvan al entendimiento de la estructura de un texto dramático versificado. Confrontar los elementos racionales de análisis antes mencionados con la experiencia oral del texto versificado.

**Objetivo contingente:** Dadas las condiciones que la pandemia por (COVID19) ha impuesto a todos niveles, se hace necesario reflexionar acerca del lugar que ocupa el teatro en un momento así de complejo. Proponer formas emergentes de ficcionalización a través de la pantalla del ordenador. Analizar el valor del teatro versificado en esta condición creativa alternativa.<sup>103</sup>

Aunque hay poco verso que se doble, para las producciones de teatro europeo producidos para la televisión por la BBC broadcasting de Londres con material audiovisual shakesperiano por poner un ejemplo, la distinción y el análisis de diferentes textos versificados de esta materia proporcionarán al estudiante actor, la complejidad y distinción entre la convicción versificada y la de la prosa y le hará distinguir que si se logra dominar el verso en la escuela, eso se convertirá en una ventaja para la convicción de la prosa que el doblaje exige en el atril<sup>104</sup>.

## **Fundamentos de Actuación II**

---

<sup>103</sup> Información obtenida de “horarios, plan 2009”, Programas de estudio, CLDYT de la FFYL de la UNAM, 2021.

<sup>104</sup> No se pudo obtener una entrevista con el profesor Perules.

Profesora Margot Aimée Y. E. Wagner Y Mesa

### **Objetivo General**

Valorar la importancia de las expresiones corporal, emotiva y verbal en el proceso del trabajo actoral, aplicándolas en la interpretación de textos dramáticos.

### **Temas**

Analizar los elementos de la expresión verbal, como base de la expresión actoral. El juego verbal y sus infinitas posibilidades. Ejercicios con cambios de tono, volumen, dicción, ritmo y palabra o palabras clave. (Vinculados directamente con la asignatura Expresión Verbal). Integración del mundo interior y de los lenguajes corporal y verbal.

Organicidad

Analizar los elementos que intervienen en la creación de un personaje simple.<sup>105</sup>

Cómo se percibe la palabra “morir” en los pies de un doctor, o cómo suena la palabra “derrumbe” en la boca de un arquitecto no es igual de cómo suena al actor que lo interpreta. La maestra Wagner enseña a crear la esencia del personaje a través de los elementos de la expresión verbal como son la métrica, el verso, la prosa haciéndolos indispensables para que el estudiante los aplique en la **actuación para el teatro y de esta manera, logre hacer una inmersión completa en la existencia de un personaje.** Esta actuación es la que exigen la mayoría de los directores de doblaje y es necesario que a través de esta materia, el estudiante aprenda a construir la vida de un personaje. La conciencia del cuerpo y la voz del estudiante de Teatro deben estar bien fundamentados para poder ofrecer un cuerpo y un pensamiento que solo se puede escuchar a través de la voz en un personaje de doblaje<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Información obtenida de “horarios, plan 2009”, Programas de estudio, CLDYT de la FFYL de la UNAM, 2021.

<sup>106</sup> La maestra Aimée Wagner fungirá como sinodal de la presente tesina.

## Actuación II

Profesor Rosa María Gómez.

### Objetivo

El trabajo del actor en el escenario

Yoga: Preparación para el trabajo escénico.

Lo extra actoral del personaje, colaboración con otros artistas y otras artes.

La interacción y negociación.

Tiempo y Espacio escénicos.

Actuación no realista.

El personaje como metáfora, alegoría, función o rol

Creación Colectiva,

Ensamble

Proyecto final: Selección de una nota periodística, un poema, un objeto y una tonada.<sup>107</sup>

### REPORTE DE ENTREVISTA

La segunda entrevista de esta investigación realizada el viernes 21 de mayo de 2021 a las 9:30 am fue para la maestra Lic. Rosa María Gómez quien enseña la materia de Actuación I y II. Esta materia ofrece una fuerte noción de que, si el actor no puede poner su cuerpo en un escenario al hacer doblaje, su mente debe estar completamente alerta y su voluntad a toda disposición, tal como lo requiere el teatro mismo.

Ella menciona que hay una diferencia en cuanto a las materias I y II para definir cuál podría apoyar mejor al entrenamiento de doblaje. El aprendizaje en Actuación II es más conveniente ya que induce al estudiante de manera integral; no específica, a las emociones que vienen de los textos explorados. **Sin embargo, el actor de doblaje debe tener una técnica de actuación que sirva para atraer estas emociones instantáneamente.** Explica que, con Actuación II, el estudiante actor apenas llegará al camino de lo que exigen para trabajar en el doblaje y como ahí siempre se buscan actores de teatro para tener la capacidad de resolver los problemas de escena en vivo, sería con entrenamiento de **atención** con lo que ella trabajaría en profundidad para lograr la certeza del impulso en la interpretación.

---

<sup>107</sup> Información obtenida de "horarios, plan 2009", Programas de estudio, CLDYT de la FFYL de la UNAM, 2021.

Sin embargo, dada la condición de ser materias de formación y no de especialización, ambas materias serían insuficientes para tomar el control de las emociones al nivel del trabajo que el doblaje realmente exige. Esto no es malo ni bueno, sino una toma de conciencia que el estudiante tendrá que entender durante sus años de estudio en la carrera, para quizás complementar sus conocimientos con alguna otra materia donde se enfoquen por un método emocional más específico como el de Actuación 3 o 4 o TICA.

## Anexo II

### 1.5. Preguntas tentativas para los directores y actores de doblaje de voz.

#### Directores por entrevistar

1. **Alejandro Mayen**
2. Alondra Patricia Hidalgo
3. **José Luis Orozco**
4. Rubén Moya
5. **René García**

#### Actores por entrevistar

1. Alfonso Obregón
2. **Andrea Orozco**
3. Francisco Colmenero
4. Humberto Vélez

Profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México por entrevistar.

1. **Dr. Oscar Armando García Gutiérrez**
2. **Lic. Rosa María Gómez**
3. **Lic. Hector Martínez**
4. Lic. María Concepción Arroyo Martínez (Natalia Traven) Propuesta para sinodal.
5. Lic. Horacio José Almada Anderson
6. **Lic. Fidel Monroy Bautista**

A los directores:

1. ¿Cuál es el mayor defecto que encuentra en el trabajo de actuación de los actores que le envían sin que usted lo haya llamado?
2. ¿Cuál es el mayor defecto que encuentra en la actuación de los actores que usted llamó?
3. ¿En qué radica esa diferencia?
4. ¿Considera que todos los actores deben aprender o haber aprendido la técnica de doblaje antes de entrar a cualquier compañía?
5. ¿Hay escuelas donde se imparte la técnica?
6. Dígame por favor, ¿cuáles son las aptitudes que debe tener un actor para lograr un buen doblaje?
7. De toda la técnica de doblaje ¿Cuál es la habilidad que usted considera más importante?
8. ¿Qué habilidad o habilidades de la técnica le gustaría que su actor domine más al momento de acudir a su llamado con usted?
9. ¿Podría hablar de la problemática que atraviesa el doblaje mexicano ante las restricciones para doblar al español el cine estadounidense?

A los actores:

10. ¿Cuál es el mayor defecto que encuentras en el trabajo de dirección de los directores quienes te han llamado?
11. ¿A qué se debe que a un actor no lo vuelvan a llamar?
12. ¿Cómo aprendiste la técnica de doblaje?
13. ¿Cómo le haces para hacer que tu personaje sea creíble?
14. Después de salir de tu llamado, ¿Qué aspecto de la actuación te frustra que no hayas hecho bien?



## Anexo III

### 1.6. Transcripciones de entrevistas a los directores y a los actores del doblaje de voz.

#### **ALEJANDRO MAYEN** 10 de agosto 2021.

Algunos de los mayores defectos que el director Alejandro Mayen encuentra en los actores que ha dirigido sin previa voluntad de llamarlos para trabajar con él son: que no conozcan la técnica de doblaje ni la técnica de la modulación de la voz. El maestro especifica que no hay; hasta dónde él sabe, ningún espacio universitario dónde el aspirante de doblaje se le pueda enseñar la técnica. De este modo, y con el entusiasmo de emprender una carrera en esta labor, el actor se presenta por primera vez en una compañía sin el sentido del ritmo, el cual es distinto del de un personaje para el teatro. El de las labiales implica que el actor sea altamente atento con todo lo que le pasa al personaje en cuadro y que tenga la destreza del control del impulso y la intuición para ser exacto con la métrica dialéctica del personaje.

Dice: “todo eso se aprende en un taller y no se aprende en una semana ni un mes”. Por otro lado, el actor sin conocimiento de la técnica adopta “casi instintivamente” aspectos aparentes en su voz para lidiar con los problemas usuales de la falta de técnica que son: para el caso de los hombres, la impostura de una voz gruesa fingida y en el caso de las mujeres, las inflexiones vocales de un hábito urbano que está muy arraigado a su cotidianidad cultural y social. En este sentido, el maestro Alejandro dice que el actor quiere mostrar una voz imponente al impostarla cuando saluda y se presenta con un director y que, para ambos casos, hombres y mujeres, les falta ser convincentes al actuar debido a los acentos urbanos tan marcados que a veces son muy difíciles de quitar.

Los talleres satisfactorios son aquellos donde además de la técnica, les hacen concientizar que la modulación de voz adquirida con la práctica constante evita esos problemas. Otro de los mayores defectos de los actores que él ha llamado a trabajar son: los vicios vocales, la falta de experiencia, la conformidad, el mal hábito con el timbre de sus voces y la actuación en la voz con la que el actor cree que si apenas le funcionó en

un llamado, le seguirá funcionando como para volverlo a llamar y que continuamente usa con todos los personajes que se le ofrecen a doblar.

“La técnica se debe aprender antes de llegar a un llamado. No importa la manera cómo”. Lo anterior lo expresa de manera determinada. Menciona que ellos; los directores dan por hecho que la delegación de actores o coordinación de elenco de la compañía les ha mandado actores profesionales para trabajar con ellos, sin embargo, dijo que se ha topado con casos de actores que no conocen el lenguaje de signos que se marcan en el libreto para evitar equivocaciones constantes con el sync. Reiteró que el actor debe aprovechar toda oportunidad de aprendizaje sin discriminar que venga de algún director conocido o no. La técnica es específica y se ha regularizado de manera general como lenguaje del oficio en prácticamente toda la industria.

Así que cualquier fuente de enseñanza que ofrezca enseñar el doblaje no puede apartarse de conceptos como: el sync, las labiales, los calderones, los ligues etc. Asegura que sólo la práctica constante de un taller de doblaje garantiza ese dominio particular de la técnica y sugiere que los estudiantes al buscar cursos, no escojan lugares donde sólo les “hablen” del doblaje sin que lo lleven a cabo. que no sean talleres sólo de teoría sino de práctica. Le pregunté si conocía alguna institución nacional donde se enseña el doblaje a los estudiantes gratuitamente y tajantemente contestó que ni pagándoles.

No hay universidades dónde aprender el doblaje. Me habló del caso de la universidad Anáhuac donde sabe que enseñan cursos de radio y que casi todo es teórico. Piensa que si la Universidad Nacional Autónoma de México, además de egresar actores preparados para las tablas, también formara actores con preparación específica del doblaje de voz, la industria no sólo crecería, sino que aumentaría de nivel y estuvo de acuerdo que el material informativo de esta tesina podría ser el escaparate que los impulsará a las calles a buscar más energéticamente los talleres de doblaje que andan escondidos por la ciudad.

El maestro Mayen me habló también de que la habilidad más importante de la técnica, sin duda alguna, es el RITMO Y LABIALES. Mencionó que, con ambas, el actor puede hacer lo que quiera en el doblaje. Como ritmo, él explica que tiene que ver con toda la esencia del personaje y es ahí donde entra la preparación de un actor consciente de que

en el doblaje puede utilizarse tanto la actuación grandilocuente del teatro como también la del cine, aunque señaló que la voz íntima del cine muchas veces es inadmisibles en el doblaje ya que aunque probablemente los actores de esa película hayan trabajado sus voces así para sonar más naturales, el registro de energía y el volumen bajo de voz del actor de doblaje se reduce enormemente a cuadro y esto provoca que “no pase nada”, es decir, que la actuación se sienta plana y sin emociones. Como en toda la actuación: si no hay emociones en los personajes, no hay nada en el espectador. Alejandro enfatizó la importancia del **Ensayo**. Existe en el trabajo de doblaje un sólo ensayo en el cual no sólo el actor debe poner y hacer uso de todo su conocimiento de la actuación sino también del dominio de la técnica. Es esencial hacer un muy buen ensayo, explicó. El actor debe aprender a ensayar todo un loop completo y para eso sirve la técnica: dónde están las labiales, pausas, ligués etc.

Finalmente, el maestro Mayen me habló de la problemática que atraviesa el doblaje mexicano ante las restricciones para doblar el cine estadounidense al español. Asegura que, aunque se habló de este tema con preocupación dentro del círculo de creadores del doblaje nacional: gente de producción, actores, y directores incluso egresados de la UNAM tales como: Gerardo García y Gerardo Vásquez, no es un tema que se traduzca en un riesgo para el doblaje. Me habló de la famosa Iniciativa que trató de imponer el gobierno de que se subtitularan todas las películas o series dobladas para las personas sordas y que, de hecho, se aprobó.

No es un tema escabroso ni preocupante ya que el público general, el infantil y sobre todo el incapacitado, pueden decidir ver lo que quieran y cómo lo quieren ver. Dijo: “Creemos algunos directores de doblaje que más que perjudicar, este sistema mercantil de la industria actual nos beneficia ya que el espectador tendrá la oportunidad de leer lo que no puedan escuchar bien en una determinada escena de una película con un acento del español que sea poco entendible. Señaló: “con el acento neutral del español de México, eso no pasará ya que nos esforzamos día con día por cuidar tanto las traducciones como la dicción y la neutralidad del idioma, sin embargo, hay otras entidades donde siguen menospreciando ese aspecto y utilizan el acento local de sus países”.

**ANDREA OROZCO** 17 de agosto de 2021.

Para la actriz y directora Andrea Orozco, el inconveniente más grande de los actores que ella recibe para trabajar sin que los haya llamado es la técnica y la actuación. Esto es, que en muchos de los casos, los que llegan al atril son fans, pero no actores. Me contó la anécdota de una ocasión en la que una de sus fans le preguntó cómo podría volverse actriz de doblaje sin actuar: “A mí me interesa mucho el doblaje, pero no me gusta la actuación”. Señala determinadamente que es la preparación en la actuación la que hace alcanzar los tonos del loop y que el resto; es decir, la técnica, la que se puede aprender antes de trabajar. Sin embargo, son esos casos de personas que no son actores con incompreensión de la técnica, los que le causan más problemas al dirigir. También se refirió a los que ella ha llamado a trabajar pero que tienen dificultad para sincronizar. Explica que tienen todas las tablas de actuación en un escenario y que suelen conocer la técnica para interpretar un texto, pero que no se alinean con la sincronía de un personaje y su ritmo a la primera y ni a la quinta repetición.

La voz es para todos los personajes. Todas las voces pueden ser utilizables. Me explicó que otro problema existente en los actores aficionados es su inseguridad por su timbre de voz. Me explicó acerca de la gran cantidad de actores que llegan para “reportarse” (mencionarle a un director que se encuentra disponible para trabajar con él/ella) fingiendo una voz que no es de ellos para aparentar masculinidad o un timbre excelente de voz. Se piensa que sólo las voces muy masculinas o femeninas son las que se utilizan para doblar protagonistas en series o películas, pero en realidad es la fidelidad del timbre de voz lo que hace que una voz se diferencie de la de los demás sin importar que tersa sea. Todas las voces, tal como son, tendrán un lugar en el doblaje si su dueño(a) está preparado en la interpretación y en la técnica.

Cuando le pregunté cómo puede el actor aprender a aceptar que su voz real puede funcionar en el doblaje, ella me respondió que es con el estudio. Aprender la técnica de doblaje es importante para conocer la voz y para desarrollar las habilidades como actor y esto se logra con ejercicios y talleres. Ella está de acuerdo que esto es difícil en una nación donde no se le ha dado importancia a la preparación para el doblaje. Sin embargo, cree que, si existieran las escuelas de doblaje, la mejor preparación sería practicar la

lectura en voz baja, la comprensión de lectura y la voz en sí. Para sentirse libres en el atril, es necesario estar seguros de una técnica bien aprendida y una actuación consistente. Toda la parte técnica debe estar controlada y cimentada al cien por ciento para que cuando el actor llegue a trabajar sólo se enfoque en interpretarlo y estar libre para crear.

La dicción es otro de los temas con los que batalla al dirigir y que, de hecho, es uno de los que ella misma enfrentó al comenzar su carrera en esta industria. Se ha tratado de neutralizar el acento del idioma español con dos cauces continentales: el Castellano de España el cual se impuso por peso de su nombre y que realmente es un doblaje poco aceptado a nivel mundial y el castellano latino que es en el que nuestro país se ha impuesto la tarea de difundir en toda Latinoamérica con gran aceptación. Ha sido por la claridad de dicción y de acento de sus actores la razón de su éxito. Sin embargo, en ninguno de los dos casos existen recetas para combatir la falta de dicción de sus intérpretes como resultado de sus hábitos socioculturales y hoy en día hay más actores rechazados del atril por no concientizar que no solamente es la actuación y la técnica, sino también la gran conciencia de que el idioma se tiene que entender con perfecta dicción al hacer doblaje y que deben tomar cursos para tal objetivo.

Las aptitudes que debe tener un actor para hacer un buen doblaje son: la sensibilidad de su actuación para conectar con un personaje prefabricado y prestarle su voz, conectar emocionalmente, aprender a sentir lo que siente el personaje y saber expresarlo con la voz. Conocer la técnica de doblaje y, sobre todo, SIN SER OBLIGATORIO PERO NECESARIO, conocer el idioma INGLÉS. Es un extra que ayuda mucho a tener éxito en el doblaje.

La directora Andrea piensa que no es importante, sino necesario que las nuevas generaciones de universidades oficiales como la UNAM se interesen en el doblaje ya que ellos harán que siga vivo. Sin embargo, hay mucha desinformación, de aspirantes jóvenes fans idealistas y no realistas del doblaje sin preparación que entran a doblar pero que tienen deficiencias interpretativas sobresalientes. Cree que es importante para el doblaje del futuro que lleguen actores de universidades, de generaciones nuevas que estén preparados no tanto en el doblaje, sino en la actuación. Para tal fin, los estudiantes deben concientizar que de la actuación dependerá su desempeño en el doblaje. Ella está

de acuerdo que los estudiantes del Colegio se enfoquen en el doblaje ya que sería favorable que llegara gente preparada como actores con aprendizaje del doblaje de una misma sede estudiantil que no existe hoy en día, todo en uno. Traerían realce a la industria, volverían generaciones de actores al atril y ella apoyaría esa idea.

Acerca de la ley de prohibición del doblaje menciona que fue un malentendido por los medios de comunicación y la comisión de cine con el que el doblaje se amparó de una idea impositiva para prohibir el doblaje, que todo debe estar subtulado y que incluso las películas para los niños tendrían que venir subtuladas: “fue un antecedente de una prohibición surgida desde hace 40 años que se trató de traer nuevamente. No pasa nada. Se seguirá trabajando igual bajo el amparo de doblaje que está establecido desde hace décadas. Lo único que se trata de innovar es en el hecho de poner subtítulos como opción para sordomudos o discapacitados”, terminó felizmente.

**JOSÉ LUIS OROZCO** 29 de agosto de 2021.

Trayectoria de 35 años con personajes emblemáticos que no son atribuidos a la suerte para poder tener éxito en el doblaje, sino más bien con la constancia. Al preguntarle si creía que el éxito de un actor de doblaje se debe a la suerte de que le ofrezcan personajes trascendentales además de populares, José Luis Orozco me habló de la importancia de considerar a la constancia y no sólo la de estar preparado con la técnica. Piensa que el actor debe preocuparse por aprender cada día tal como todavía lo hace él. Se da por hecho que el actor que llega a una compañía tiene estudios de actuación y que, si ese actor tiene varias equivocaciones técnicas en el atril, adquirirá práctica si es capaz de demostrar la habilidad para aprender rápido, pero lo que siempre está al azar es que a un director que conoce a un actor disciplinado, le llegue un personaje sobresaliente que quiera otorgarle y que no lo pueda hacer por la falta de conocimiento de alguno de tantos conceptos que tiene la técnica. Aprenderá la técnica sólo si este actor es constante, persistente, paciente y se entrena continuamente para no repetir en el atril lo que más le falla de la técnica. Todo va de la mano: estudio de la técnica, actualización de la actuación y una frecuente visita a las compañías de doblaje para "reportarse" con los directores con el fin de que, al hacerlo, ellos recuerden su

calidad actoral y sobre todo, para que se acuerden de él/ella al definir el reparto de personajes principales.

Mencionó también la importancia de concientizar que además de poseer una fuerza y un timbre de voz sobresalientes, los actores deben acompañarlos con una calidad histriónica. Él puede perdonar que un actor no domine la técnica, que se desincronice, que quede corto, largo o que no cubra las labiales de los personajes, pero lo que no acepta es que al actor le falte actuación y que se le tenga que pedir que aporte "más" para no dejar el loop "plano". Para eso, la previa preparación actoral es la que se encarga de aflorar las emociones que son necesarias para la interpretación delante de un micrófono ya que si de por sí, al actor le cuesta dominar las emociones que se trabajan para un personaje en un escenario, mucho más le costará expresarlas delante de un atril sin poder mover el cuerpo.

Él aprendió la técnica en la práctica profesional, pero no niega que fue afortunado de ingresar a los primeros talleres ofrecidos gratuitamente por el señor actor y director fallecido Carlos Magaña que se impartían en la compañía de doblaje AudioMaster 3000 durante la década de los 90s. Sin embargo, asegura que actualmente, existen escuelas particulares con talleres específicos donde se enseña el doblaje incluso como carrera: Art Studio, Tena etc. pero ninguno en universidades nacionales. Son escuelas donde se tiene que pagar caro por el curso y desgraciadamente no toda la gente con el talento para el doblaje puede hacerlo. Sugirió de este tema entonces, que sería histórico además de trascendental que en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Unam se interesaran por poner; si no es posible una materia oficial, algún taller de doblaje para que el estudiante salga preparado tanto como actor de Teatro como también como actor de la técnica. Reiteró qué mejor que la UNAM para impartir la materia de taller de doblaje debido al creciente interés por hacer doblaje y prepararse, pero sobre todo, para que los alumnos de primer ingreso tengan la opción de decidir desde el inicio si quieren dedicar su vida profesional al doblaje cuando acaben sus carreras.

Le hablé entonces de que incluso para llegar a un taller de doblaje, el alumno debe conocer previamente los aspectos generales de la técnica y que luego entonces sería muy bueno proponer un material que se pudiera leer y aprender de él. Yo me refería a un manual práctico que se pudiera cotejar antes de llegar a un taller. Él estuvo de

acuerdo, pero aclaró que esa guía debe tener "ejercicios prácticos de doblaje", de otra manera, quedaría mucho a deber. "La práctica es lo esencial para aprender la técnica más que un sólo manual" dijo.

La memoria, el pajareo<sup>108</sup> y la dicción deben recomendarse al actor como habilidades primordiales para entrenarse antes de llegar a un taller o llamado y son también conceptos integrales de esta tesina. José Luis se refirió como "memoria" al hecho de poder memorizar tanto las líneas cortas o medias de un personaje para que, al momento de grabar, el actor sólo se enfoque en trabajar los labios (el sync) del personaje, como también por la memoria de los momentos donde se corta la grabación para hacer la edición. Con "pajareo", se refiere al hecho de subir y bajar los ojos constantemente del diálogo hacia la pantalla para medir la sincronía y el tiempo mientras se graba la voz y mencionó que el pajareo no es un mal hábito ya que se debe hacer obligatoriamente, pero con más empeño durante el "ensayo" y poco durante la grabación.

Finalmente, habló de la restricción del doblaje para películas extranjeras y dijo que no hay amenazas de prohibición del doblaje en México. Se pensó que así lo sería, pero el sindicato en su defensa lo ampara desde hace varios años; es decir, no es la primera vez que el doblaje está en riesgo. Con la nueva modalidad acordada, ahora el público tiene las opciones de escoger una película en su propio idioma o una película doblada con subtítulos en el idioma español. Así se concluyó este asunto desde no hace muchos meses.

**RENÉ GARCÍA** 6 de octubre de 2021.

La importancia del doblaje en el momento histórico que vivimos recientemente no difiere de las necesidades que iniciaron al doblaje hace 70 años. Se trata de producir un medio para que los niños y los mayores de la tercera edad puedan disfrutar de los productos cinematográficos y televisivos en el idioma que ellos entienden. Sin embargo; apunta, hoy en día, la intención de su producción masiva ya incluye a los sordomudos a través del subtítulaje que debe estar presente incluso en todo lo que está doblado. Las salas de cine contemporáneas en todo México deben contar con opciones múltiples de

---

<sup>108</sup> término actualizado: pestañeo, 3.7.5. "pestañear" Capítulo III"



exposición sea con ambas: doblaje y subtítulaje y/o en su idioma original con el subtítulaje incluido. René coincide con los directores de doblaje antes entrevistados en esta investigación de que la ley impuesta por el gobierno de México en 2019; misma imposición que ya se había hecho con María Rojo de IMCINE años antes todavía, no afecta la vida del doblaje ya que, para él, el doblaje es una necesidad sobre la “necesidad del entretenimiento,” es decir, no sólo sirve como medio para entretener, sino para ayudar a la comunicación del cine, la televisión y actualmente del internet.

Hablamos acerca de COVID19 como obstáculo del futuro del doblaje y René asegura que ni la pandemia podría hacerlo desaparecer y que, por el contrario, ha amplificado las opciones de su realización a grados irreversibles como resultado de su interacción con los actores y los medios audiovisuales de última tecnología, explica. Los actores ya conocen mucho más de la producción del doblaje que antes. Ahora no sólo saben actuar para el doblaje, no sólo saben doblar con la técnica del doblaje, sino que también saben del sonido, de la acústica y de la edición de sus voces a través de la manipulación de las aplicaciones específicas tales como ProTools que deben manejar desde sus casas. “No en todos los casos, claro” explica, pero en la mayoría, ya hay una conciencia de la responsabilidad no sólo con su labor como actores, sino también como con la de volverse operadores de su propio trabajo de voz.

La pandemia forzará al doblaje a volverse híbrido. No todos regresarán a trabajar presencialmente, explicó. Siendo honesto, tanto los actores viejos como los actores que han empeñado sus bienes para hacerse de un estudio de doblaje en casa continuarán de esta manera y con esto, matarán dos pájaros de un tiro ya que, para algunas agencias de doblaje, el mantener a algunos actores con trabajo desde sus casas representa menos gastos de mantenimiento que la compañía podría ahorrarse.

Quizás una de las más poderosas desventajas del doblaje virtual son los diversos cambios de atmósfera que se escuchan en el background de las voces que se envían desde distintos sitios de origen. Esta es una desventaja que los espectadores no notan al ver el producto terminado, sin embargo, sí representa un riesgo a futuro ya que las exigencias del control de calidad no sólo las revisan las compañías de televisión que las contratan como “Netflix” o “Google play”, sino que los mismos espectadores podrían notar las diferencias de un sonido de doblaje menos accidentado emitido de una

compañía de doblaje que de un sonido de doblaje hecho desde diferentes lugares de grabación.

Al comenzar a hablar acerca de los fans del doblaje con el boom de los animes y series animadas japonesas que comenzó en 2013, René subraya que los fans poco a poco han demostrado un interés por ingresar al doblaje, pero por un interés “confundido.” En los años posteriores al 2013, las series de animes volvieron famosos a sus actores de doblaje y los fans se volvían locos por convertirse en estrellas de las redes. Estos productos extranjeros ayudaron al doblaje a trascender, pero también propiciaron la frivolidad y el descuido por el arte del doblaje.

Cree que las nuevas generaciones tienen las capacidades de voz para hacerlo muy bien, sin embargo, les falta conciencia que avale su posición como actores verdaderamente y coincide que si en el doblaje no se acepta gente que no sean actores con estudios o experiencia teatral, es en las escuelas de actuación donde se debe inducir a valorar al doblaje como una labor seria paralela a la del teatro y no sólo de entretenimiento. Menciona que precisamente ese ha sido el defecto que encuentra en la actuación de las nuevas generaciones de actores que le han tocado dirigir: hay manufactura más no vocación de actores. Me sugirió que ese punto lo considere en este trabajo de tesina: Cómo guiarlos para que se den cuenta si el doblaje es su verdadera vocación de vida profesional, no de vida pública.

Al preguntarle si considera que para convertirse en actor de doblaje se necesita una voz estupenda sin tener conocimiento de la técnica, responde que ni se requiere de una voz imponente como tampoco de un conocimiento profundo de la técnica ya que para él como para muchos de su generación, aprendieron la técnica con bastantes tropiezos durante su labor profesional sin pasar por escuelas específicas para tal actividad. Aun así, agradece dirigir a un actor nuevo del doblaje con conciencia tanto de la técnica como de la actuación ya que se facilita todo para ambos lados. Garantiza que el éxito del doblaje radica en la actuación más que cualquier otra cosa. Ser convincente es lo que se necesita sin importar qué técnicas de actuación el actor adopte. Piensa que la conciencia de las metodologías stanislavskiana u otras deben aprenderse en la escuela y sólo traer al atril la bandera del método que el actor mejor “onde.” De esta manera, queda claro que para René la pasión por la actuación es lo sobresaliente del éxito en el

doblaje y que sólo con vocación de actor; es decir, la de alguien que, aunque no sepa si mañana tendrá o no trabajo de actor, pone todo en el atril para lograr un digno trabajo actoral.