

DOBLAJE

Magdalena Adrover Gayá

Curso 2011/2012

Errores más comunes en la lectura

- Lectura demasiado rápida
- Falta de vocalización
- Fallos de entonación, bien por no hacer las pausas, o bien por utilizar un tono monótono durante toda la lectura
- Tropiezos con el léxico, probablemente provocados porque no se ha leído el texto antes
- Falta de seguridad
- Leer para uno mismo, bajito, hacia adentro.
- Errores de pronunciación, como remarcar demasiado (sobre todo la “x” y la “ch” en castellano, arrastrar las “s” o saltarse letras, como no pronunciar la “c” en las combinaciones “ct”).
- En menor medida, a veces se empiezan las frases con mucha fuerza y terminar con poca, como perdiendo fuelle.

Ejercicios para la lectura:

- Leer sin comas hasta gastar el aire: descubrir dónde está nuestro límite. Es decir, así situamos el aire residual, para saber manejarlo y nunca llegar a él.
- Leer con un lápiz en la boca: aprender a vocalizar
- Exagerar la vocalización

Producción de la voz

Los sistemas que intervienen en la producción de la voz, y que están relacionados entre sí, son:

- 1- Respiratorio: Incluye varios órganos, que son las vías respiratorias (superior e inferior): nasal, oral, faringe y laringe (superior); tráquea, bronquios y pulmones (inferior). La pleura está en los pulmones, es un diafragma minúsculo que separa la cavidad torácica de la abdominal, y es fundamental para la respiración. Hay nuevas teorías sobre el uso del diafragma muy modernas que dicen que no es necesario, aunque nosotros consideraremos que es fundamental y muy importante en la producción de la voz. Fases de la función respiratoria:
 - a. inspiración
 - b. pausa pre-espíratória
 - c. espiración
 - d. pausa pre-inspiratoria
- 2- Fonador (Laringe): Las cuerdas vocales, que se abren durante la respiración y vibran con la fonación, produciendo la voz. Para esta vibración es necesario que las cuerdas vocales estén tensas y que la columna de aire que llega a ellas las golpee, roce o cree tensión. Cualquier problema en el fonador se notará en la voz. Por encima de las cuerdas vocales están las falsas cuerdas vocales, que no deben usarse para la fonación (esto es típico de la gente cuya voz parece no vibrar, voces muy tomadas, bajas y sin vibración). Para que se produzca la fonación (emisión de la voz) es necesaria la presencia de una presión por debajo de la tráquea, y el roce de aire que surge en los pulmones.
 - a. Diferencia entre timbre y tono: El timbre nos permite distinguir dos sonidos de la misma intensidad y frecuencia (efecto resonante causado por las vibraciones de las cuerdas vocales, lo que nos diferencia a unos de otros, es más o menos resonante; se puede adjetivar poéticamente todo lo que queramos). El tono es grave o agudo, y como mucho se distinguen tonos medios.
- 3- Resonador: Cavidad que tenga capacidad de entrar en vibración cuando cerca exista un cuerpo que transmite esas vibraciones al aire que hay en su interior (ejemplo de resonancia acústica: guitarra, cuerdas tensas y caja de resonancia). Las cavidades de resonancia humanas son aquellas en las que su contenido puede entrar en vibración tras producirse la vibración en las cuerdas.
 - a. Infraglóticas (tráquea, bronquios y pulmones; es decir, la caja torácica)
 - b. Supraglóticas (faringe, boca, fosas nasales, cavidad labial, senos craneofaciales)
 - c. Existen cuatro principales resonadores para producir voz: cavidad labial, fosas nasales, boca y faringe.
 - d. Si no hay resonancia, la voz queda apagada, triste, parece que cuesta (voz de esfuerzo). Hay que intentar abrir la boca, ahuecando la cavidad.

- 4- Articulación: Los mismos órganos y estructuras de las cavidades de resonancia supraglóticas. Articulación de fonemas.
- 5- Nervioso: Todo lo que afecta al cerebro afecta al sistema fonador. Ej.: si estás triste hablas poco, estamos afectados y no podemos articular palabras.
- Está muy relacionado con la respiración. Ej.: respirar hondo calma.
 - Es fundamental saber relajarse, tener el control y no dejarse llevar por los nervios y la tensión. La relajación es fundamental para trabajar con la voz.
 - No hay que confundir relajación con laxitud.
 - Sentir la tensión, saber que estás grabando, puede ser bueno. Lo que es malo es estar tensionado, con los músculos agarrotados, es lo que hay que evitar.
 - Hay que buscar la forma de relajarse. Es una habilidad que debe practicarse. No hay que utilizarlo exclusivamente en el momento en que lo necesitemos, es un ejercicio para adentro, mirándonos a nosotros mismos.
 - Si estamos nerviosos, hay que pensar y averiguar dónde o por qué tenemos esa tensión.

Respiración

Función vital. Como tal, debe hacerse de forma automática e inconsciente (normalmente es así, salvo en los ejercicios). A base de ejercicios se controla el automatismo, sabiendo cómo lo estamos haciendo.

Movimiento muscular activo: cogemos aire.

Movimiento muscular pasivo: soltamos aire.

La fonación es la función activa que se alimenta del aire que expulsa el pulmón.

En la respiración se coordinan los dos movimientos musculares para fortalecer, favorecer y educar la salida de aire. Cuanto más aire seamos capaces de coger y más controlemos la salida, más capaces seremos de manejar la voz.

La respiración consta de dos tiempos y dos pausas: inspiración y espiración.

De cara a los ejercicios: el porcentaje de tiempo que se dedica a la inspiración es de un tercio, y a la espiración de dos tercios (si no hay fonación). Si hablamos, esto cambia: la inspiración debe gastar tiempo en función del texto o frase a decir. Si tardamos 10 segundos en decir la frase, como mínimo habrá que coger aire durante 5 segundos.

Hay tres tipos de respiración:

- Costal superior
- Costal medio, costo-abdominal o diafragmática
- Inferior o abdominal

Nunca se debe hablar con aire residual. Hablar siempre con suficiente aire nos permite dominar los tonos, las pausas y la melodía. Para ello hay que saber situar dónde está nuestro límite.

Pautas de higiene vocal

- 1- Cuidar la postura: sobre todo a la hora de hablar tratando de buscar la máxima elasticidad. Posición incorrecta conduce a dificultades respiratorias.
- 2- Huir de la vida sedentaria. Hay que hacer ejercicio para no perder la flexibilidad de los músculos
- 3- Evitar el estrés: aparte de provocar desequilibrios psicológicos, también puede provocar rigidez en los músculos o en el cuello
- 4- Dedicar algún momento del día a ejercitar la respiración sin que tenga que ser metódico o a la fuerza. Hay que ser conscientes de cómo es nuestro ritmo respiratorio.
- 5- Evitar el ambiente con mucho humo o polvo en suspensión.
- 6- Hablar lo menos posible en ambientes ruidosos o con mala acústica
- 7- Cuidar el grado de humedad (entre 70 y 75%) y la temperatura ambiente
- 8- Controlar la climatización artificial, que reseca las vías respiratorias
- 9- Respetar las horas de sueño (entre 6 y 9 horas)
- 10- Evitar hablar después de un esfuerzo físico: El cuerpo necesita captar oxígeno, no gastarlo. Es decir, durante el esfuerzo y durante la fatiga posterior.
- 11- Evitar las discusiones acaloradas: aumentamos la intensidad de la voz sin tener en cuenta el ritmo de respiración porque estamos pendientes de la tensión, que también puede provocar tensiones en el cuello, cervicales...
- 12- Evitar el consumo excesivo de excitantes: café, té, alcohol, drogas...
- 13- Evitar hablar con catarro, gripe, ronquera o incluso con picores de garganta.
- 14- Evitar taparnos excesivamente del frío: No es bueno cubrirse excesivamente porque pasar de un ambiente muy frío a uno muy caluroso es mal.
- 15- Cuidar la alimentación, sobre todo antes de tener que usar la voz. La digestión acelera los movimientos respiratorios y dificulta los movimientos del diafragma.
- 16- Controlar los distintos trastornos del aparato digestivo: úlceras, gastritis....
- 17- Evitar la obesidad, que dificulta los movimientos de la musculatura abdominal
- 18- Si tenemos alergias: controlarla y evitar todo lo que pueda reavivar la alergia
- 19- No tomar líquidos ni muy fríos ni muy calientes
- 20- Beber agua (dos litros mínimo). Es muy bueno para las cuerdas vocales.

21- No fumar: estropea las cuerdas vocales y provoca que la voz pierda fuerza, timbre e intensidad. Ritmo respiratorio más dificultoso.

La voz es lo que menos cambia en el ser humano, aunque se va estropeando.

Pautas concretas respecto al aparato respiratorio

- 1- Evitar las prendas que compriman excesivamente las costillas.
- 2- Intentar una respiración nasal silenciosa
- 3- Evitar hablar en inspiración
- 4- Habitarse a evitar la respiración superior de clavícula y utilizar la abdominal, diafragmática (excepto al hacer ejercicio)
- 5- Procurar no quedarse sin aire a mitad de una frase. Mirar bien nuestro ritmo, y hagamos las pausas que necesitemos. Podemos romper la puntuación gramatical, con criterios de interpretación o adecuación al ritmo de la respiración.
- 6- Evitar hablar en procesos catarrales
- 7- No obsesionarse con la respiración

Pautas concretas respecto al sistema de vibración

- 1- Evitar la voz monótona
- 2- Evitar aumentar la intensidad de la voz realizando una hipertensión de la laringe (gritar de cuello). Para gritar, usar el diafragma.
- 3- Evitar estornudos y toses ruidosas
- 4- Evitar el carraspeo. La mejor manera para evitarlos es intentar soltar aire de forma violenta pero limpia por las cuerdas vocales.

Pautas concretas respecto al sistema de articulación

- 1- No hablar con la boca semi-cerrada: voz áspera, estridente, sin armónicos, nasal. Produce que no haya proyección, que se tenga una mala dicción.
- 2- No vocalizar en exceso, queda ridículo
- 3- Evitar la relajación del velo del paladar, lo que conduce a una voz excesivamente nasal, que puede ser muy molesta. Aunque hay grandes voces que tienen un punto nasal (como Angélica Huston). Proyectar la voz evita la voz nasal
- 4- Evitar inflamaciones e infecciones
- 5- Evitar el consumo de productos que resequen la mucosa respiratoria: caramelos, dulces... Evitar los caramelos en general, incluso los de menta fuerte, pues resecan. Los únicos permitidos son los de miel sin azúcar.
- 6- Escapar de la calefacción o el aire acondicionado muy fuerte
- 7- Procurar que la emisión de la voz se produzca en la parte anterior de la cavidad bucal, que la voz venga desde atrás.

Características de la voz

Impostación de la voz

Consiste en controlar todos los órganos que intervienen en la fonación de modo que la voz se proyecte de forma clara y precisa. Intentar obtener el máximo rendimiento de la voz con el mínimo esfuerzo.

Hoy no tiene tanto sentido, porque rara vez se necesita esa impostación. No está de más, como aprendizaje, saber colocar e impostar la voz (en qué plano la colocamos).

Planos de la voz:

- abajo / plano inferior
- cuello / más que la colocación, es una sensación
- cabeza: sale de la boca, hacia las fosas nasales, como si saliera de la cabeza.

Intensidad

La intensidad debe variar en función de dónde, cómo, cuándo y, sobre todo, para quien y para cuántos se habla.

Ritmo

Una de las formas para coger ritmo es la acentuación de las palabras

Acentuación

Las palabras tienen una sílaba, y sólo una sílaba acentuada.

No acentuamos igual, por ejemplo, los pronombres relativos y los interrogativos, aunque sea la misma sílaba. Normalmente acentuamos porque queremos marcar o resaltar algo.

Así, acentuamos también palabras. Ej.: “Aquel día se sentía bastante mejor”, dependiendo de dónde acentuemos, la frase puede cambiar su sentido. Pero hay que hacerlo con una intención, acentuar por acentuar es tontería.

Entonación

La entonación es fundamental, aunque todas las reglas están para romperse, sobre todo cuando hablamos de cosas de este tipo. No hay nada que sea estrictamente de una forma concreta. Son normas susceptibles de cambio, pero para romperlas es necesario conocerlas.

La entonación es muy importante a la hora de hacer un discurso y de utilizar la voz, interpretar oralmente en todos los medios (radio, teatro...).

Cuando leemos un texto hacemos pausas, básicamente por dos motivos:

- para expresar lo que quiere decir el autor
- para respirar

En la lengua escrita están muy claras (signos de puntuación)

Unidad melódica: También conocida como grupo fónico o unidad fónica. Es el grupo de palabras entre dos pausas. La parte del discurso comprendida entre dos pausas. La mínima porción de discurso que tiene forma determinada y significado por sí misma.

Puede constar desde una sola palabra (ej.: sí), varias palabras (ej.: justo en aquel momento) o puede ser una oración completa (ej.: ya está todo hablado).

La unidad melódica se estructura, como norma básica, en tres partes:

- 1- Inicial: la voz asciende hasta la primera sílaba acentuada
- 2- Interior: La voz mantiene un nivel uniforme aunque puede tener pequeños ascensos o descensos
- 3- Final: La voz desciende en la última sílaba acentuada.

Tonema: La inflexión que recibe la entonación de una frase depende de la última sílaba acentuada de una frase enunciativa. Es la caída de la frase, la entonación final.

La entonación española estándar tiene cinco tonemas:

- 1- Cadencia: la voz desciende 8 semitonos
- 2- Semicadencia: la voz desciende de 3 a 4 semitonos
- 3- Anticadencia: la voz asciende de 4 a 5 semitonos
- 4- Semianticadencia: la voz asciende de 2 a 3 semitonos
- 5- Suspensión: no hay ascenso ni descenso

Nosotros vamos a trabajar sólo con la cadencia y la anticadencia.

Una frase enunciativa (que afirma o niega algo), por norma deberá terminar siempre con un tonema de cadencia. Este descenso de la voz expresa la certeza necesaria para afirmar o negar algo.

La oración afirmativa puede tener una, dos o más unidades melódicas. Nosotros decidimos cómo se dividen las unidades melódicas. Ej.:

Hoy está lloviendo.

No dije que estuviera nevando / sino lloviendo.

En realidad / no dije que estuviera nevando / sino lloviendo.

Hay que saber separar la puntuación gramatical de la entonación que hacemos nosotros. Para la interpretación, vamos a olvidarnos de la puntuación gramatical. Sólo existirá nuestra decisión de dividirla en unidades melódicas. Las unidades melódicas ayudan a interpretar. Las puntuaciones gramaticales están a nuestro servicio, no nosotros al servicio de la gramática.

Primero, hay que separar el texto en unidades melódicas; segundo, decidimos qué acentuamos, y por último, qué tonemas vamos a usar.

En realidad, / no dije que estuviera nevando, / sino lloviendo /

En realidad, no dije que / estuviera nevando, sino lloviendo /

En la utilización de las unidades melódicas está la diferencia entre leer (atención a los signos de puntuación gramatical) e interpretar (ser fiel al espíritu de lo que, supuestamente, el autor quiso decir).

No se trata de buscar la forma más difícil de decir algo, sino que sepas las distintas formas de decirlo, y que luego, de forma casi inconsciente, seas capaz de elegir. La intención interpretativa es lo que cuenta al decidir las unidades melódicas. Hay que despegarse de la puntuación gramatical.

Luego / le invadía una sensación de culpabilidad, / pero ya era tarde. /



Luego le invadía / una sensación / de culpabilidad, pero / ya era tarde./



La oración exclamativa es la que expresa sentimientos, emociones y muchas veces, para dar intensidad a lo que se quiere decir, las palabras no son suficientes y es necesario dar una entonación correspondiente a lo que se quiere expresar. En muchas ocasiones no es tanto la palabra sino la entonación.

La entonación de la oración exclamativa puede ser de tres maneras:

- descendente: se usa normalmente para expresar sentimientos de decepción, resignación, admiración e incluso sorpresa.
- ascendente: se usa para expresar una sorpresa fuerte, para mostrar nuestra inconformidad, etc.
- la entonación ondulada que sirve para expresar estados de ánimo de fuerte alegría, de entusiasmo, desesperación... Este tipo de oraciones se caracterizan por una pronunciación más lenta.

La entonación de la oración interrogativa

En la pregunta absoluta (aquellas que se responden con un sí y con un no) se entona de manera ascendente.

En el caso de la pregunta relativa (la persona que pregunta espera una respuesta pero no necesariamente afirmativa o negativa), la entonación es descendente. Al principio de la oración elevas un poquito el tono, después se mantiene y termina descendente.

También depende de si tiene un aspecto más cortés o no. En gallego, por norma, las preguntas siempre son descendentes.

Técnicas de interpretación verbal

Dar vida a un texto escrito es la finalidad de cualquier actuación, de cualquier interpretación. Existe un debate sobre si es más importante la interpretación verbal (la utilización de la voz, qué y cómo se dice) o la física (gestos). Para el profesor, una cosa no se entiende sin la otra, aunque dependiendo del medio puede importar más la interpretación verbal que la gestual.

La interpretación verbal exige como fundamento un correcto fraseo y una dicción lo suficientemente limpia y clara para que, sin perder naturalidad, llegue bien al espectador; es decir, para que no se pierda nada de lo que el texto quería decir. Hay que encontrar el equilibrio entre una voz muy afectada y una voz completamente natural.

Como norma (de esas que se puede romper) cada frase encierra una imagen que le da sentido. Esta imagen está representada por una o varias palabras. Ej.: En esta frase, la imagen sería la palabra subrayada “Espera, no te marches, todavía podemos hablar”. Pero la imagen también puede venir dada, dependiendo del sentido que le queramos dar, por las palabras “espera” y “todavía”.

Acentuamos en función de la imagen que queramos resaltar, para llamar la atención sobre esa palabra. No siempre acentuar es sinónimo de subir el volumen. Incluso bajar el volumen puede ser una acentuación, simplemente hay que diferenciarla del resto de la frase.

A pesar de que una frase tenga una imagen principal, puede haber acentuaciones secundarias, pero siempre habrá una palabra (o un conjunto de palabras) que estará por encima de las demás.

Normalmente, de alguna manera, cuando leemos un texto, lo primero que vemos es la puntuación gramatical. Pueden pasar dos cosas:

- Que la sigamos estrictamente
- Que la puntuación no sea el modo natural de hablar. Por ejemplo, puede parecer más natural decir “Espera no te marches... todavía podemos hablar”

Son dos formas de afrontar el texto. Las dos opciones son correctas. Aun podemos encontrar otra vía, como sería la adaptación de una obra literaria a un guión, en la que el guionista decida que esa frase queda mejor así: “Espera. No te marches todavía... podemos hablar”. En ninguno de los casos la frase pierde su intención.

La puntuación gramatical no debe condicionarnos a la hora de decir las cosas. No nos debe impedir hacer nuestra propia interpretación para hacer el texto un poco más nuestro.

Reglas de fraseo en relación a la puntuación gramatical

No olvidemos que las reglas pueden romperse.

En el fraseo, igual que en las unidades melódicas, vienen dadas por las pausas (por respiración o por interpretación), que pueden ser cortas o largas.

- 1- La coma no significa necesariamente una pausa breve, en muchos casos puede ignorarse.

- 2- Es muy posible que donde debe hacerse una pausa no exista la puntuación gramatical correspondiente. Al actor se le dan una serie de motivaciones o intenciones para que pueda interpretar, a partir de ahí, decidirá cómo debe interpretar el texto.
- 3- El punto y coma puede significar, según el sentido de la frase, tanto una pausa corta como una larga. En los guiones no suelen aparecer.
- 4- El punto, tanto el punto y seguido como el punto y aparte, no significan necesariamente que tengamos que bajar la voz.
- 5- Los tres puntos, cuando están dentro del discurso, significan una pausa más o menos breve, y cuando están al final hay que decir la frase como si fuera completa. El actor debe completar esa frase en su cabeza. Cuando forma parte de un diálogo entre dos personas, suele referirse a una interrupción, y es más complicado, ya que es muy difícil interrumpir a alguien en el momento preciso. En muchos casos lo que se hace es seguir con la frase (inventándolo, pensando algo más que lo que pone el texto) para dar un margen al otro actor (esto no suele salir en los manuales).
- 6- Los finales de frase tienden a “desmayarse”, precipitarse, tendemos a dejarlos morir, a correrlos un poco. Es un defecto de principiante que hay que intentar evitar.

Reglas de entonación

Hay muchos manuales donde dictan reglas básicas, pero no hay mejor regla que la intuición y el instinto de cada uno; aunque está muy bien conocer y saber las reglas.

- 1- Cada frase debe tener un acento principal aunque pueda tener acentos secundarios.
- 2- Para la mayor intensidad de una frase, siempre dentro de la misma entonación, aumentamos o disminuimos la intensidad emotiva, el volumen, y cambiamos el tempo. Eso da riqueza al texto. No necesariamente hay que hacerlo todo así, pero en un texto largo, por ejemplo, se evita la monotonía.
- 3- Si varias frases llevan a una conclusión final, retardamos el tempo (ritmo), hasta llegar a ella, sin dejar que la frase se desmaje.
- 4- Cuando se repite una misma frase o una palabra una o varias veces, debemos variar el tono y en el caso de que sea una frase deberemos cambiar también de tempo, o incluso de intensidad. Debes buscar un cambio: intensidad, volumen, tono... para evitar la monotonía.
- 5- En el caso de sinónimos, adjetivos calificativos, enumeraciones... debemos cambiar también el tono, el tempo, eligiendo una de esas palabras (o frases) como acento principal.
- 6- Una pausa breve antes o después de una palabra enfatiza ésta por encima de las demás (esta pausa no tiene por qué dividir la frase en dos unidades melódicas)
- 7- Ralentizar o aminorar el tempo de una frase le da mayor relieve.

Vicios elocutivos

Se pueden tener algunos vicios y aun así ser buenos comunicadores. A veces estos vicios se deben a la imitación.

- Los finales caídos es cuando las últimas palabras o sílabas son inaudibles. En muchos casos por falta de aire debido a la mala administración de éste.
- Un vicio elocutivo muy común es la esdrújulación y que consiste en hacer esdrújulas palabras que son graves. Es muy típico en políticos y en locutores de radio y televisión deportiva.
- También es un vicio elocutivo hacer agudas palabras que son esdrújulas. Es un vicio que está extendido no sólo en locutores sino también en actores del centro de la península (Madrid).
- La fusión de vocales y la fusión de consonantes, es decir, comernos una de las dos vocales o consonantes.
- Alargamiento de consonantes. Este era un vicio elocutivo muy común de toda una institución en el mundo del periodismo como era Jesús Almeida. Para remarcar un concepto intensificaba la pronunciación de las consonantes.
- La articulación cerrada se produce cuando no abrimos suficientemente a boca para hablar y las palabras salen muertas, cansinas y, consecuentemente, desaparecen todos los matices que le queramos dar a una frase.
- La articulación blanda se produce cuando hablamos muy rápido y las letras y sílabas patinan.
- Un vicio no tan común es la supresión de consonantes. Ej.: setiembre
- Otro vicio bastante común es dar velocidad segmentada. Este vicio también muy común consiste en leer apresuradamente una frase o una palabra muy extensa interponiendo silencios o pausas en cualquier sitio.
- Muy parecido a la velocidad segmentada es cuando se golpean algunos términos interponiendo silencio entre cada una de ellas. Hablar a golpes con muchos silencios enfatizando algunas palabras y dejando mucho silencio entre frases.
- La expresión cantada consiste en subidas y bajadas bruscas de tono, volumen e incluso de intensidad. En principio tiene intención dramática.

La interpretación

En la interpretación, hay que saber separar lo que eres del personaje, y por ello hay que estar muy centrado. No te puedes dejar llevar por los sentimientos.

Independientemente de que se deje impresionar o conmover, el actor debe saber distinguir entre lo que siente él y lo que siente el personaje al que va a interpretar. La mejor manera de llevar esto a cabo es la creación de un personaje, distinto a nosotros.

¿Cómo se crea?

Algunas personas lo hacen de forma muy cerebral, consciente; otras se dejan llevar por el instinto, el subconsciente.

La mejor manera es la que mejor le funcione a cada persona. Hay gente que necesita prepararlo todo, incluso los detalles más mínimos. Otros prefieren dejarse llevar por la intuición. Una mezcla sensata de intuición y cerebralidad sería lo ideal, aunque hay más tendencia a llevarlo atado y medido.

Stanislavsky

Nació en 1863 y murió en 1937

Fue una revolución a nivel interpretativo porque creó en Moscú en 1897 el teatro del arte de Moscú. Intentaba (y consiguió) romper con lo que se conocía como la escuela francesa de interpretación, que imperaba en todos los teatros de Europa.

Se trataba de un teatro muy declamado y patético, falso (visto desde la perspectiva de hoy). Lo de menos era si los actores sentían o no, lo más importante era la declamación. Se intentó acabar de un plumazo con este tipo de teatro. Quería que se actuara con un propósito, que la acción dramática quedara bien definida.

Hacía ejercicios con sus alumnos e intentaba que sus alumnos fijaran toda la acción dramática: incluso la acción de cerrar la puerta es distinta en función de por qué la cierras, de dónde vienes, y a dónde vas. Que los intérpretes no hicieran nada de forma gratuita. Se debe actuar con una finalidad y un propósito: el de llegar al espectador.

Es muy típico que, amparándose en esto, esté siempre presente en la vida de los actores. Los profesionales preguntarán siempre; no hay que decirles que hagan lo que quieran, sino que hay que darles información para que puedan medir cada acto que hagan.

Otra de las máximas de Stanislavsky es que no es lo mismo coger un vaso de agua sabiendo que tiene agua o veneno. Es la regla del "como sí". Quería que todo tuviera un por qué y un argumento. Esto era para luchar frontalmente contra esa escuela francesa; así, lo de menos era declamar, lo que primaba era la interpretación.

Para Stanislavsky, además, todo intérprete debía desarrollar la capacidad de observar, la fantasía y la imaginación (se hacían ejercicios de todo tipo; el más conocido era el de ponerlos a todos diciendo que eran árboles y que tenían que sentir la savia). Ejercicios destinados a fomentar esa fantasía e imaginación. Algunos derivaron en casos muy extremos. Como un actor que, en los años 50, se empezó a dar golpes en la cabeza fingiendo ser una caja registradora.

A muchos actores les son muy útiles estos ejercicios, actores actuales los utilizan como método de trabajo. De todos modos, no hay que olvidar que el texto y lo que dices constituye la base de la interpretación. El texto constituye una parte muy importante de la acción.

El problema vino después con un seguidor de Stanislavsky, Israel "Lee" Strasberg, que creó el Actors Studio y adaptó unas técnicas llamadas "técnicas de memoria afectiva" (memoria de emociones). Deformó el método de Stanislavsky y desarrolló su trabajo en torno a estas técnicas. Esta técnica consiste en que para llegar a un estado de ánimo intentes recuperar de

tu memoria algo que te recuerde a ese estado de ánimo. Ej.: para llorar, recordar algo en tu historia que te hizo llorar. Esto funcionaba, y funciona, para muchos actores.

En esta escuela se formaron Marlon Brando, Paul Newman, Al Pacino, James Dean... aunque hay quien dice que esta gente ya tenía el talento y que con otros métodos también habrían triunfado. Pasados tantos años, todavía hay escuelas que siguen este método (Coraza y Cristina Roza), así como actores muy famosos (Bardem). Algo tendrá que tener cuando tanta gente confía en él a pesar de las muchas teorías contrarias que van surgiendo. Aun así, hay que tener la cabeza muy bien amueblada.

Don Richardson

Director de series (algunos capítulos de Bonanza, Misión imposible...). Hizo sobre todo televisión. Fue más conocido por sus amoríos que por su trabajo.

Ataque desproporcionado al método, aunque hay que situarlo en su época. Es el que más se enfrenta, de forma directa, al método. El método es imprescindible para muchos actores, pero Richardson le achaca una sobreactuación, poca estilización y claridad a la hora de interpretar, así como mucha afectación. Según su teoría, "actuar es ser otra persona". El actor debe trabajar desde dentro, ¿Qué está pensando/sintiendo el personaje?, y eso tiene que decidirlo el propio actor.

Se centraba en la interpretación para la cámara (cine y televisión). Es muy difícil engañar a una cámara/micrófono; no es que el teatro sea más fácil, pero se puede recurrir a más trucos y técnicas. Basaba su sistema de interpretación en la sinceridad.

En otras artes, como la pintura, el espectador puede no tener ni idea de lo que está mirando, pero en el cine el espectador sí que sabe, porque se trata de personas, el público es capaz de decir: esto no me gusta porque no está bien hecho. Un actor, al fin y al cabo, crea seres humanos. Actuar consiste en un 80% en sentir y un 20% todo lo demás.

No se trata tanto de que el actor viva las emociones, sino que las interprete. Para él, actuar es una obsesión controlada (el actor controla al personaje). Para construir el personaje, el actor tiene que plantearse tres grandes preguntas:

- a) ¿Quién soy?: Richardson plantea que toda la información que seleccionemos sobre el personaje tiene que ser actuable. A la hora de plantearse cómo es un personaje, sus antecedentes y circunstancias, se distinguen dos tipos de información: los hechos (datos) y las verdades artísticas (información actuable). Estas verdades artísticas serán las que van a definir cómo soy. Puedes y debes definir cosas actuables (ej.: soy una persona nerviosa, fumadora...). Otra información (como enamoradizo, hipocondríaco) sólo es actuable si se enfrenta a una situación en la que ese rasgo salga a relucir. Si no es actuable, no interesa. Ej.: Estudiar en colegio de pago (hecho), hablar de forma culta (verdad artística).
- b) ¿Qué quiero?: Es el objetivo, la intención consciente del personaje; es decir, lo que el personaje quiere o lo que cree que quiere. ¿Cómo se define? ¿Cómo debe ser? Hay que tener en cuenta tres pautas:

- a. El objetivo de un personaje debe expresarse en una frase sencilla, que por regla general deberá empezar con un verbo o con su negación. Ej.: casarse con x, sobrevivir,...
- b. Para definir este objetivo, debe ser simple, en los términos del personaje y en los límites de su propia historia. Ej.: una persona de clase baja no pensará con según qué vocabulario
- c. Debe ser siempre difícil de conseguir. Las películas suelen basarse en que alguien quiere conseguir algo y otro alguien “se lo impide”. Barroso afirmaba que “un personaje, todo lo que dice y lo que hace es para conseguir lo que quiere”. Ej. gran interpretación de Meryl Streep en Los puentes de Madison, cuando ella ve llegar a su marido y sale a esperarle.

Muchas veces se le pide concentración al actor, pero realmente, ¿en qué hay que concentrarse? ¿en el texto? ¿en los movimientos? No. El objetivo del personaje es lo principal y en lo que hay que estar todo el tiempo concentrado.

- c) ¿Qué siento? Es decir, las emociones del personaje. ¿De dónde las sacamos? Hay que tenerlas claras y definidas. Stanislavsky propone hacer algo físico que nos permita sentir esa emoción. Richardson, en cambio, propone buscar las emociones en las palabras, tener respuestas específicas claras (Malo = castigo, bueno = recompensa). La palabra es la clave de acceso a un sistema que nos permite conocer al sujeto. Ciertas emociones se sitúan localizadas en algunos lugares de nuestro cuerpo. La tensión muscular será un impedimento a la hora de actuar.

Hay actores que planifican hasta el más mínimo detalle, y no dejan lugar a la improvisación. Otros, según las relaciones de los demás, y el ensayo y lo que le piden, se planifican. Estas dos técnicas son totalmente diferentes, pero al menos hay que tener una: la propia.

Saber dominar la voz y los movimientos del cuerpo requiere una memoria bien ejercitada.

Actuar es el único arte donde no te pueden sorprender haciéndolo (Richardson). Nunca el estado de ánimo de un personaje nos puede dejar llevarnos por él.

Historia del doblaje

Antecedentes del doblaje

El primer antecedente debemos situarlo en el explicador de películas (Barcelona, 1900). Su trabajo consistía en narrar lo que sucedía en la pantalla. En 1907 surgen los primeros carteles explicativos en castellano, pero el explicador se mantuvo hasta 1910.

El primer "doblaje" (aunque es más bien un antecedente) se hace en 1908 en Barcelona sobre *Los competidores* (comedia francesa). En esta ocasión, varios explicadores de películas y actores se situaron detrás de la pantalla y pusieron voz a los personajes. No había sincronía con los labios, aunque sí con los movimientos. Tuvo muchísimo éxito y se repitió en muchas ciudades del resto del estado.

En aquella época el cine, por ser mudo, era universal. Las películas eran comprensibles por cualquier persona de cualquier país. Con la llegada del sonoro, el espectador no comprende las películas y los americanos, para no perder el negocio que les suponía el cine, intentaron lo que se llamó la doble versión. En ésta, se producía la misma película dos veces, pero en distintos idiomas. Solía ser el mismo guión, los mismos decorados, e incluso a veces el mismo director, aunque eran distintos actores. Ej.: Drácula (Bela Lugosi).

Esta doble versión tuvo un relativo éxito, sobre todo en España, porque se hacían con actores hispanos de distintas nacionalidades y al público le costaba ver las películas con tanto batiburrillo de acentos. También había otros factores, ya que con distintos actores la película ya no era la misma. A pesar de todo, tuvo una parte "positiva", porque supuso el salto al cine de mucha gente vinculada a la literatura española (a pesar de la fuga de cerebros que supuso).

Rodar estas dobles versiones suponía un coste muy alto, y aunque daba beneficios, con el nacimiento del doblaje esto desapareció.

El doblaje surge en 1928, en EEUU, gracias a Edwin Hopkings y Jacob Karol. Karol (austriaco) presentó al presidente de la Paramount una idea revolucionaria. Se trataba de grabar en una pista de audio diferente las voces en cualquier idioma, incluso se podía utilizar para sustituir las voces reales de los actores si hacía falta.

Este presidente no creyó en el invento, y Karol fue a la Columbia. El presidente de esta otra compañía no se fió mucho, pero le entregó una copia de una película (*The flyer*) para que experimentara y trabajara en un rollo de la película (unos diez minutos). Karol dobló toda la película y juntó en el visionado a los presidentes de las dos compañías.

En 1929, Karol firmó un contrato con la Paramount como supervisor general de doblajes en unos estudios de París (*des reservoirs*). Eran unos estudios de 20.000 metros cuadrados de naves divididas en 6 pabellones utilizados originalmente para dobles versiones y que se dedicaron al doblaje de películas a los idiomas de la zona europea (algunas películas llegaron a traducirse a 14 idiomas).

Las voces de los dobladores para el castellano se contrataban originalmente en Madrid y Barcelona. Curiosamente, en las pruebas para estos actores (que eran exclusivamente de teatro) se les hacía leer un periódico y recitar una poesía. Más de 50 años después, en Galicia, las pruebas eran las mismas.

El encargado de coordinar estos primeros doblajes en español era Claudio de la Torre (escritor), que trabajaba con un colaborador, Buñuel, que se encargaba de la corrección y adaptación del texto, lecturas con los actores...

El doblaje en España

Se dobla la primera película íntegramente en español en 1929. Es *Río Rita*, y casi todas las voces son sudamericanas. Existe cierto lío sobre si esta fue realmente la primera, puesto que La Universal, en sus estudios, también en 1929, dobló *La Dama de Shanghai*, pero o bien no fue estrenada o bien se estrenó más tarde, porque los historiadores no suelen hablar de ésta como la primera doblada en español y exhibida en España.

La primera película doblada por actores españoles fue *Devil and the deep* (Entre la espada y la pared¹), producida por la Paramount en 1932. Se estrenó en España a finales de ese mismo año. Lo que más se comentaba es que la grabación era muy mala; de hecho, un tiempo después, cuando todavía estaba en los cines, se volvió a grabar.

En 1931, en Barcelona, se estrenó otra película doblada por actores sudamericanos en los estudios de París (*Desamparados*). Hasta ese momento todo se hacía en Hollywood o en París. En 1933 se abren en Barcelona los primeros estudios en España (Trilla-la Riba). En 1935 hay constancia de cuatro estudios en España, y se dice que en 1936 había 10 estudios de doblaje.

Los primeros doblajes eran muy artesanales. Los actores memorizaban el papel, hacían varios ensayos generales y se grababan. La grabación era seguida y sólo se cortaba por un fallo técnico o por una desincronización muy evidente. Para una película de 90 minutos se utilizaban 14 jornadas de mañana y tarde.

Hay excepciones, como *El fugitivo*, que cuando se dobló (en Galicia) llevó 14 jornadas de doblaje porque fue muy complicada; había muchas voces, además era en agosto y había pocos actores disponibles. Nunca se tuvo la versión completa y era la primera vez que se grababa en Galicia cada voz por una pista distinta.

Después de la Guerra Civil, por una orden que se promulga el 23/04/1941, se prohíbe la proyección cinematográfica en cualquier idioma distinto al español, salvo autorización del sindicato. El doblaje tenía que realizarse en territorio nacional y por personal español. En 1946 deja de ser obligatorio el doblaje, pero durante la dictadura nunca dejó de ser obligatorio.

El doblaje sirvió como un instrumento de censura y de control ideológico. Hay formas muy sutiles, pero que no dejan de ser manipulaciones. Ej.: eliminación de lenguaje malsonante. Otras formas son menos sutiles, como la modificación del diálogo. Ej.: *Mogambo*, donde convierten el adulterio en un incesto (más información en el libro *Un cine para el cadalso* de Roman Gubern). En España estuvo así hasta 1978, con una censura más o menos suavizada, pero existía.

En los años 40 los actores procedían no sólo del teatro, sino también de la radio. Había la consideración de que la gente de la radio tenía la voz preparada y educada, y que eran grandes voces.

¹ Normalmente los títulos se imponen por las distribuidoras y los grandes Mayors

En 1947 se realiza lo que se consideró el mejor doblaje hecho en España durante muchos años: *Lo que el viento se llevó*, que tenía un registro muy variado de voces.

En España, hablar de doblaje implica hablar de Cataluña, y sobre todo de Barcelona, porque desde el principio se consolidó como capital del doblaje, y que se mantuvo como tal hasta la actualidad. Fueron los inventores del doblaje por ritmo (técnica para doblar sin tener que memorizar el texto), que reducía mucho el tiempo de doblaje, lo que también implicaba reducir costes.

En la década de los 80 llega el boom del doblaje en Español. Aparece la industria del vídeo doméstico, los canales de TV autonómicos y privados. El doblaje, a raíz de esto, se hace industria. Fue la época dorada, al amparo del videoclub, donde no sólo estaban las películas de primera línea, sino también las de serie B y Z. Las televisiones privadas y autonómicas se nutrían de nuevos productos comprados por lotes, que también había que doblar.

En 1989 aparecen los convenios de doblaje en autonomías que tenían empresas que se dedicaban al doblaje: Valencia, Andalucía, País Vasco y Galicia. Eran distintos a los convenios de Madrid y Barcelona en lo que respecta a lo económico, puesto que tenían precios más bajos. Aún así, como había trabajo para todos, nadie se molestaba. Barcelona y Madrid doblaban las grandes películas y series, mientras que en Galicia y en el País Vasco se doblaban las series "malas" y las pelis de serie B o Z.

En los 90, llega la crisis económica y en las televisiones (sobre todo las privadas, pero también las públicas) aparecen las telenovelas sudamericanas (que no necesitaban doblaje). Las distribuidoras de vídeo deciden trabajar con películas exhibidas en cine (ya dobladas). Y además, las televisiones privadas ya tienen stock y empiezan a apostar por la producción propia. Canal + abre un nuevo camino con la repetición de contenidos en distintos horarios.

La inversión se reduce a la mitad en 1994. En el verano de 1993 los dobladores, actores, directores de doblaje y "¿empresarios?" (el profesor dice que entre comillas) de Madrid y Barcelona llevan a cabo la huelga de los 100 días.

El doblaje en Galicia

El doblaje en Galicia nace en 1983, antes de la Radio Televisión Gallega. Juan Isán, nacido en Coruña, junto con María Romero, toda una institución del doblaje español, vinieron a Galicia con la intención de hacer unos cursos y tratar de iniciar la aventura del doblaje, porque de alguna manera se intuía que iba a ver una compañía de televisión gallega y se iba a necesitar un equipo que doblase en gallego. Montaron un estudio muy artesanal. Empezaron a hacer doblajes de series (se hacían doblajes en castellano).

El grupo de personas que se dedicaban a doblar venían todas del teatro. En 1984 se hizo el primer doblaje en gallego. Se trataba de un capítulo de una serie para TVE Galicia. Se presentó como algo espectacular y se pensó en doblar la serie entera en gallego para que se emitiera en TVE Galicia. Al final no se hizo.

En el año 1985, con el nacimiento de TVGa, la situación cambió sustancialmente. La televisión gallega utilizó el estudio (Videogalicia) para doblar determinados productos.

De manera paralela al nacimiento del doblaje en gallego, se montó una infraestructura muy grande de actores de doblaje, una empresa llamada Imagen Gallega. En esta empresa tenía un sistema de contratación diferente (normalmente se contrataba por convocatoria y se pagaba en función de la cantidad de diálogo que tenía cada doblador), pero Imagen Gallega apostó por contratar a una plantilla de actores y actrices a los que les pagaba un sueldo por estar ciertas horas. Paralelamente, en Santiago, se comenzaron a hacer pruebas de doblaje para montar una empresa.

El doblaje en gallego tenía la misma tonalidad que en castellano. No había diferencia en cuanto a estilo. En cambio, Imagen Gallega cuidaba mucho más el idioma. Había mucho enfrentamiento entre Imagen Gallega y los que estaban en Santiago, que cuidaban más la imagen artística.

En el año 35 no había un estándar gallego. En el año 37 la empresa Imagen Gallega, por motivos económicos y políticos, cerró, y otros colectivos de Coruña y Santiago fueron captando a la gente que salía de allí.

Había dos tipos de dobladores: contratados y por libre (cobraban por takes, y se les llamaba mediante convocatoria general). La gran mayoría del colectivo de hoy está compuesto por gente de Imagen Gallega. A finales de los 80 se forma un nuevo colectivo en Vigo.

Todavía no era imprescindible que se hablara gallego. Se hacían unas pruebas, luego un curso, y luego se empezaba a trabajar.

El inicio de los 90 fueron los años del boom, había trabajo para todos y casi 300 personas (actores y actrices) se dedicaban al doblaje (actualmente sólo 40 o 50 personas). Había tres empresas en Vigo, 2 en Santiago y por lo menos 5 en Coruña. Ninguna con menos de 2 salas. En un 80% el trabajo se hacía para TVGa y se empezaban a hacer cosas para la televisión nacional. Eso suponía, en aquellos años, un gran logro. Se trabajaba muchísimo, muchas horas y se hacía un esfuerzo muy grande, recompensado porque creían en lo que hacían y se pagaba muy bien.

Barcelona se encargaba del cine de distribución y de las mejores series. En Madrid se hacía el resto del cine y las series no tan buenas. Galicia doblaba la TVGa y las series pequeñas, y todo el mundo estaba contento (*Los pitufos*, por ej., se rodaba en Galicia).

En los 90, con la crisis, las televisiones dejan de mandar productos hasta llegar, en el 93, a la huelga de Madrid y Barcelona. La crisis provoca que deje de haber tanto trabajo a nivel estatal (menos acentuada en autonomías con idioma propio). Había convenios de sector, y los de Madrid y Barcelona eran los más altos. La huelga la llevaron a cabo los actores y directores, apoyados por los empresarios, y pedían un convenio único y estatal con un precio general para todo el Estado. En las autonomías estaban en desacuerdo, pues suponía una subida de casi un 30%.

En Galicia se decidió (y en el resto de autonomías también) no ir a la huelga. Un poco antes de la huelga se hacían trabajos como *Vivir con Mr. Cooper*. La huelga fue el inicio de un gran conflicto en Galicia que aun hoy, 20 años después, sigue vivo. Con la huelga, desde el colectivo gallego, se planteaban dos cosas: si secundarla o no, y el aumento de trabajo que suponía.

Madrid y Barcelona no aceptaron la oferta de subir el convenio poco a poco. El problema real es que las televisiones estatales mandaron mucho trabajo a las autonomías. Había ciertas producciones, como *Santa Bárbara*, *Sensación de vivir*, *Los vigilantes de la playa...* y para Galicia, que era la tercera en doblaje en ese momento, supuso un gran aumento del trabajo.

La división surgió porque parte del colectivo pensaba que se podía coger cualquier trabajo y otra parte consideraba que lo que tuviera ya nombre y apellidos debía respetarse (el profesor estaba en este último). Esto provocó una división grande y profunda en el sector gallego. Había argumentos poderosos por los dos lados.

La huelga, llamada también de los cien días, se hizo porque en Madrid y Barcelona pensaron que en el momento en el que entraran las películas de distribución se cedería. Pero ese fue su gran error: pensar que en las autonomías no había voces buenas para doblarlas. Pensaban que el público no toleraría el cambio de voces de personajes ya asentados. El punto de inflexión fue *El último gran héroe* (doblaje dirigido por Mourellos, con María Puyalte como actriz dobladora del niño): cuando se estrenó, lo hizo entre manifestaciones, pero el público no notó ningún cambio, la mayoría pensaban que los actores de doblaje eran los mismos de siempre.

Este fue el inicio del fin de la huelga. En Madrid y Barcelona empezaron a plantearse que la batalla estaba perdida. Se hicieron algunas películas más (*El Fugitivo*, dirigida por Mourellos, *Máximo Riesgo*, dirigida por Tacho González). Se acabó la huelga con grandes heridas y enfrentamientos. También fue consecuencia de la huelga fue que en Madrid (no en Barcelona) se produjo el efecto contrario al esperado. No sólo no se consiguió el convenio, sino que hubo una bajada de precios, a veces incluso al mismo precio que las autonomías. Así fue como todo se quedó en Madrid, aunque Barcelona mantuvo el tipo.

Para Galicia significó que pudo mostrarse hacia afuera y se hicieron cosas que hasta ese momento no se habían hecho. Pasó la huelga y la crisis, y en el 94-95 vino una nueva división: TVGa empezó a apretar de una forma muy firme con el tema del idioma (Paco Campos en la Dirección General) y fomentándose en que el gallego tenía que mejorar mucho. Se perseguía que fuera el más normativo, el más cercano al habla y el más reconocido por el pueblo gallego.

Este era el fondo, y con él estaban casi todos de acuerdo, pero no todos estaban de acuerdo en la forma en la que se hizo. Se utilizaron formas muy radicales, un poco en el sentido de "tú vales, tú no". Aquí se formó una gran brecha: por un lado, la gente que estaba de acuerdo con esto, y gente que intentaba adaptarse, que aceptaba el fondo pero no las formas. Otro colectivo no aceptaba ni el fondo ni la forma. Se redujo el colectivo de forma que actores de gran calado no tuvieran hueco en los trabajos de la TVGa.

En Galicia los precios de los trabajos (pocos) y en castellano son a precio muy bajo. Ahora hay dos grupos de dobladores: los que doblan al castellano y los que doblan al gallego.

Los 95 fueron también años de experimentos (como *Mira quien habla*). *Val dos anxos*, es una serie muy famosa, inglesa, doblada al gallego. La primera película (inglesa) que se hizo para el cine en gallego fue *O pico das viúvas*.

Desde ahí el doblaje en gallego fue sobreviviendo (medianos de los 90) con un colectivo cada vez más reducido. A partir del 2000 el colectivo de actores y actrices de doblaje se ha ido incorporando a la televisión como en *Mareas Vivas*, o Carmelo en *Matalobos*.

Hoy la situación es la siguiente: colectivo pequeño, mayor desvinculación (porque la situación no es buena, está muy descuidado), es una profesión que se estancó, porque nunca se incorporaban nuevas voces.

El proceso de doblaje

El director observa las cualidades vocales de los diferentes actores y asigna los papeles. Normalmente, el reparto que el director quiere no sale a la primera, y se modifica algún actor o actriz; puede cambiarse sólo una voz, o más.

Trabajo sobre el guión

El director trabaja en como se ajusta/adapta la traducción en sílabas/a medida. Se ve en el caso de tener que cambiar el texto de la traducción para poder adaptarlo, siempre intentando ser lo más fiel posible. La traducción literal, en muchas ocasiones, no se puede usar. Por lo tanto, hay que cambiarla sin alterar el sentido del texto.

Adaptación idiomática

Es imposible traducir literalmente. Se plasma la visión del traductor, pero la del director de doblaje también. Por tanto, el director deberá tener un conocimiento absoluto del idioma de destino. En el caso de las televisiones autonómicas, hay un trabajo de normalización de la lengua.

Una vez que la adaptación y el doblaje están articulados, por regla general, todo ajuste pasa por supervisión lingüística, que corrige todo el texto. En función del actor, también se puede escoger la opción que más le convenza.

Doblaje

Son jornadas de 8 a 14:30 y de 16:00 a 22:30 horas, con media hora de descanso para el técnico. Hace años, podían encontrarse hasta cuatro personas delante de un micrófono, hoy en día eso no sucede, básicamente por comodidad, costumbre y motivos económicos.

La primera persona que graba no tiene referencias de audio, esto repercute en la calidad, pues al mecanizar el trabajo resulta muy frío.

La revolución digital

Hace 10 o 15 años suponía un suplicio trabajar con gente que no dominaba la técnica del entalonaje (precisión para ajustar las voces en sincronía). Se tenía que repetir hasta que quedara bien.

La revolución digital permite estirar, comprimir, manejar y mover las pistas a nuestro gusto.

La convocatoria

Se graba convocatoria a convocatoria. Mañana y tarde son consideradas convocatorias distintas. Antes se hacían 60-65 takes por convocatoria, hoy en día se puede llegar a 90-95.

La convocatoria general es una cantidad fija que cobra el actor cada vez que es convocado, ya sea para 1 o para 120 takes (son aproximadamente 35 euros). Así está concebido legalmente, aunque luego no es así. Pero no sólo cobran cada vez que te llaman. Si grabas takes de capítulos distintos, cobras por convocatoria de capítulo. Así se recoge en el convenio

de actores (para evitar que un actor que sale, por ejemplo, en trece capítulos de una temporada de la serie no cotice apenas a la Seguridad Social).

Proceso de mezclas

La banda de diálogos, la música y los efectos se mezclan una vez doblados. Esta mezcla marca la diferencia entre los buenos y los malos trabajos.

Modalidades de doblaje

Hay tres formatos de doblaje, entre los cuales hay matices diferentes, aunque la técnica varía:

- Narrativo (documental): En la mayoría de los casos es en voz en off. Y aunque sea un personaje no hay que encajar la voz con los labios. Tiene que haber rigor con el original, en cuanto a lo que dice y también cómo se dice. Si nuestra voz va a ir sobre la voz original, en la medida de lo posible habrá que empezar un poco más tarde y acabar un poco antes.
- Animación
- Ficción (películas y series)

Herramientas del doblaje

Siempre hay un atril, un micro y un monitor.

Es fundamental tomar notas, marcar la velocidad, los gestos...

TCR (código de tiempo) es fundamental porque es la referencia para cortar, marcar la entrada y la salida del take.

También nos sirve para tomar referencias, porque cuando grabamos desaparece todo el sonido y sólo tenemos referencias visuales y de TCR.

Mecánica de doblaje

- Normalmente no se trae nada preparado de casa porque no se suele tener el guión.
- En la cita no te suelen decir siquiera lo que tienes que hacer. No tienes referencias a priori.
- Llegas a la convocatoria y te explican mínimamente lo que tienes que hacer.
- A partir de aquí se lanza el take. Hay un primer ensayo en el que se recomienda sólo mirar el monitor y ver lo que hay que hacer (no perder de vista la pantalla, mirar y escuchar). En el segundo ensayo situamos el texto en la pantalla y en la cabeza, vemos cómo se dice el texto y tomamos nota. A partir de la tercera vez que ponen el take podemos empezar a ensayar en alto y con la voz que vamos a usar (para que el técnico mida el sonido).
- Cuando estemos preparados, se avisa y se graba.

No debemos ser creativos, porque ese trabajo ya está hecho. Hay que ser un excelente imitador, ser lo más fiel posible al trabajo que hizo el actor original, respetando siempre el idioma y su cadencia.

Si te equivocas, sigues o paras, pero no hay que maldecir. Sobre todo si está tu compañero, pues puedes despistarle.