



**VOICE ACTING, DOBLAJE Y LA VOZ: LA ANIMACION Y SUS  
DIMENSIONES COMO LUGAR DE DESARROLLO DE LA VOZ PARA LA  
ACTUACION.**

Propuesta de guía y método para el manejo de la voz.

**Estudiante:**

Roberto Alonso Coloma Díaz.

**Opta al grado de Licenciado en Teatro con Mención en Didáctica Teatral.**

**Profesor Guía:**

Marcela Inzunza Díaz.

Valparaíso, 2017

## **AGRADECIMIENTOS.**

Primero que todo me gustaría dedicar esta investigación a todas las personas que estuvieron presentes en mi camino y proceso de descubrir mi gusto y pasión por la actuación de voz en la animación. Desde compañeros de universidad, amigos, profesores y sobretodo familiares.

Quiero partir dándole las gracias muy encarecidas a James Alburger, director de la Voice Acting Academy en Estados Unidos, quien sin tener ninguna responsabilidad, de forma desinteresada me abrió las puertas de su casa para ingresar en este mundo al que tanto cariño le tengo. Sin él tal vez esta investigación no se habría llevado a cabo y muchas de las cosas que compartiré con ustedes aquí son, en gran parte, influencia y enseñanzas de él. Muchas gracias.

A Mauricio Villarroel, mi tutor y maestro en doblaje, le quiero dar las gracias por haberme dado la oportunidad de entrar en el mundo del doblaje y enseñarme lo exigente y profesional que es.

También quiero darles las gracias a todas las personas que participaron de la entrevista que realicé en conjunto con mi profesora guía, tanto de Chile como de Estados Unidos.

Quiero agradecer a Maureen Toro, quien desempeña su labor en el centro de Movilidad Internacional de la Universidad de Valparaíso y fue ella quien me ayudó a hacer todas las gestiones del viaje a Estado Unidos, gracias a su paciencia, cariño y muy buena voluntad, la idea que partió en el primer año de mi formación como actor se convirtió en un hecho concreto y en toda una experiencia de vida, muchas gracias.

Quiero darle las gracias a mi padre por siempre estar ahí cuando tenía dudas, me faltaba alguien con quien hablar y por entregarme todo el cariño y amor que un hijo puede necesitar. Gracias.

Finalmente quiero agradecer a mi madre quien siempre está a mi lado, dándome todo el apoyo que un hijo puede pedir, enseñándome a ser fuerte, persistente y apasionado por las cosas que me gustan, gracias madre. SAT NAM.

## ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
II.	MARCO TEÓRICO.....	5
1.	Capítulo 1: Descubrimiento y desbloqueo de la voz.....	6
1.1.	Las consecuencias del bloqueo emocional.....	7
1.1.1.	La emoción.....	10
1.1.1.1.	Las emociones básicas.....	10
1.1.2.	El cuerpo.....	12
1.1.3.	La voz.....	15
1.2.	Características de las emociones.....	17
1.3.	La escucha.....	18
1.3.1.	Observación corporal.....	18
1.3.2.	Observación en la emoción.....	20
1.3.2.1.	Respiración y emoción.....	20
1.3.2.2.	Step Out.....	24
1.3.3.	Observación corporal en la emoción.....	24
2.	Capítulo 2: Dominio del aparato fonador.....	26
2.1.	Funcionamiento estructural del aparato fonador.....	26
2.1.1.	Tipos de respiraciones.....	27
2.2.	Estructura del aparato fonador.....	28
2.3.	Origen del sonido.....	30
2.4.	Anatomía involucrada en la voz.....	30
2.4.1.	Composición de la voz.....	32
2.5.	La voz y su dimensión cultural.....	33
2.5.1.	La disfonía.....	34
3.	Capítulo 3: Desarrollo de la versatilidad sonora y la animación.....	36
3.1.	La historia del doblaje.....	36
3.2.	El proceso de la animación y el doblaje.....	37

3.2.1.	La sincronía.....	38
3.3.	Voz, cuerpo y personaje.....	39
3.3.1.	La creación de la voz de un personaje.....	39
3.3.1.1.	La experimentación vocal.....	39
3.3.1.2.	Análisis de personaje.....	41
3.4.	Desarrollo del personaje en el cuerpo.....	42
3.5.	La lectura.....	43
3.6.	Micrófonos.....	45
4.	Capítulo 4: Diseño Metodológico.....	49
4.1.	Epistemia.....	49
4.2.	Desarrollo de metodología.....	49
4.3.	Diseño de trabajo de campo.....	50
4.4.	Método de recolección de datos.....	51
4.5.	Proceso de validación.....	52
4.6.	Selección de muestra.....	52
4.7.	Método de análisis.....	53
4.8.	Análisis de resultados y hallazgos.....	55
III.	CONCLUSIONES.....	58
IV.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61
V.	ANEXOS	

## ÍNDICE DE IMÁGENES.

1. Figura 1. La Secuencia del bloqueo muscular.....	13
2. Figura 2. Paso libre del estímulo.....	14
3. Figura 3. El bloqueo del estímulo.....	14
4. Figura 4. La relación emoción, cuerpo y voz.....	16
5. Figura 5. Las seis emociones básicas.....	23
6. Figura 6. Anatomía del aparato fonador.....	28
7. Figura 7. El ciclo respiratorio.....	29
8. Figura 8. Anatomía involucrada en la articulación del sonido.....	31
9. Figura 9. Micrófonos Cardoid y Onmi-Direccional.....	45
10. Figura 10. Forma correcta de usar el micrófono.....	46
11. Figura 11. Forma incorrecta de usar el micrófono.....	46

## ÍNDICE DE CUADROS.

12. Cuadro 1: Función de las emociones básicas.....	11
13. Cuadro 2: Patrones efectores de las emociones.....	21
14. Cuadro 3: Tipos de inspiraciones y sus características.....	27
15. Cuadro 4: Tipos de sincronía.....	38
16. Cuadro 5: Los siete aspectos importantes de la actuación de voz.....	53
17. Cuadro 6: La información básica de los entrevistados.....	55

## I. INTRODUCCIÓN

Todos en algún momento de la vida hemos visto alguna serie animada, alguna película o bien hemos quedado encantados con algún personaje, ya sea por su personalidad, características o bien su diseño. Sea de la forma que sea, en la actualidad, la animación está inserta en la cultura a nivel mundial. Las series animadas nos permiten encontrar un mundo mágico, divertido, colorido, lleno de vida y peculiaridades que nunca podremos ver en la vida cotidiana.

Históricamente hablando, la animación tiene su origen en la antigua China, en la forma de marionetas de sombras. Básicamente se prendía una fuente lumínica (fuego) y delante de ésta se ponía una tela de seda, luego entre ambas estaban las marionetas de papel que se movían haciendo la interpretación de las historias que se contaban. Estos eventos podían durar incluso hasta días y convocaban a cientos de personas (McCann, en DiMaggio<sup>1</sup> 2013). Eventualmente estas marionetas empezaron a ser de otros materiales además de papel y es aquí donde aparecen los títeres, que tenían voces, se ocupaban voces pequeñas para personajes pequeños y voces grandes para personajes grandes (Birchard, en DiMaggio 2013), sin embargo el origen de la creación de voces para los personajes tiene su lugar en las obras de teatro musicales inglesas y el Vaudeville (Burton, en DiMaggio 2013). Y luego, durante la época del cine mudo, aparecen las caricaturas animadas, funcionaban con secuencias de imágenes que generaban la ilusión de movimiento y si los personajes hablaban aparecían éstas pequeñas burbujas con palabras en ellas. Luego apareció la película “El Cantante de Jazz” producida por la WB, que fue la primer película que tenía sonido incluido y **voces** y es aquí donde la industria del cine se revolucionó. La animación también dio ese paso y el pionero fue Max Fleischer en 1924 al incluir pistas sonoras. En 1928 Paul Terry realizó “Dinner Time” la cual fue la primer animación en tener voces y luego, un mes después, apareció el famoso “Steamboat Willie” de Walter Disney, en la cual el Ratón Mickey aparece silbando mientras navega (Lenberg, en DiMaggio 2013). Walter Disney, después de haber producido Steamboat Willie, empezó a realizar largometrajes animados siendo el primero “La Blanca Nieves y los siete Enanitos” para lo cual

---

<sup>1</sup> Todas las citas que involucren a J. DiMaggio vienen de la película documental “I Know That Voice” la cual consiste en una serie de entrevistas a las grandes figuras de la actuación de voz en Estados Unidos.

necesitó actores para la realización de la película (Galdstone, en DiMaggio 2013). Es aquí donde se integra la figura del actor a la animación.

Es en este momento clave en la historia de la animación que se despertó mi curiosidad ya que encontré el rubro donde se mezcla la actuación con la animación, **La actuación de voz**. Al entrar en éste mundo inmediatamente debemos considerar que en sí, el término actuación de voz viene de la traducción literal del inglés “Voice Acting”, este término engloba todo el trabajo de lectura de un texto de forma interpretativa, lo que quiere decir que involucra elementos actorales que hacen del texto algo interesante y verídico. En cambio, de ser sólo una lectura plana y sin intención sería “voiceover” término que puede ser traducido literalmente a “sobre voz” lo cual sería simplemente la emisión de texto pero sin el elemento actoral (Alburger, 2015:1-2). En Chile lo más cercano a voz en la animación es el “Doblaje” que inmediatamente involucra la traducción de las series animadas extranjeras. Aprovechamos de mencionar que si bien el doblaje también se aplica a series con actores reales como “Kenan & Kel” o “Drake & Josh”, para fines de este trabajo, cada vez que se hable de doblaje se estará vinculando permanentemente con la **animación**.

Tras haber incursionado en el doblaje en Chile en AEDEA Studio y en la actuación de voz en The Voice Acting Academy en Estados Unidos (bajo el marco de intercambio gracias a movilidad a través de la universidad), decidí investigar tras el objeto de desarrollar una guía para todas las personas que estén interesadas en involucrarse en el desarrollo de la voz, de modo profesional, dentro del área de la interpretación en la animación (actuación). Actualmente no hay un estudio en Chile que se relacione con el desarrollo de las técnicas interpretativas y vocales para esta área en particular, si bien hay cursos que se pueden hacer en la institución DINT (doblajes internacionales) o bien tomar una tutoría o seminario con algún profesional del área, ambos están enfocados a aprender de forma práctica, no hay un material teórico que sirva como guía o apoyo a esta formación. Hago la comparación con Estados Unidos, y dejando de lado por ahora que son fuente de producción constante de nuevas series animadas, hay diversos libros, memorias, tesis, centros de formación, agrupaciones entre muchas otras cosas más que están enfocadas a compartir diferentes técnicas y opiniones para crear una red que está en constante crecimiento sobre los conocimientos para desarrollar y practicar la actuación de voz.

En este sentido, el objeto central de esta memoria es proponer un modelo de trabajo con la voz para la animación (doblaje), el cual tenga los elementos clave para desenvolverse de forma eficiente en el rubro, además de servir como complemento para la actuación en términos tradicionales, de modo de potenciar un uso más eficiente de la voz. En sí, todos “sabemos” ocupar nuestra voz, la ocupamos para dar indicaciones, relacionarnos con otros, plantear nuestras ideas, expresarnos. Sin embargo ¿qué tan bien desarrollamos éstas tareas en términos vocales? Esta pregunta puede tener lugar tanto en el cotidiano como en una escena de teatro. En el único momento en que prestamos atención a la voz es cuando padecemos una enfermedad que la afecta y cambia el sonido de esta. Siendo más específico, da origen a nuestra principal pregunta de investigación:

### **¿Cuánto dominio tenemos sobre nuestra voz?**

Subsecuentemente se desprenden las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se relaciona la voz con el cuerpo?
- ¿Cuáles son las dimensiones de la voz y sus componentes?
- ¿Cómo se puede desarrollar la creación de una voz para la animación?
- ¿Cuáles son las principales diferencias entre el doblaje en Chile y la actuación de voz en Estados Unidos? Y ¿Cómo pueden complementarse entre sí?

Esta última pregunta se desarrollará en el capítulo 4, aquí abordaremos el diseño metodológico del estudio, donde detallaremos aspectos como el instrumento de recolección de datos, las muestras de sujetos con las que se trabajó y los hallazgos encontrados. La investigación corresponde a un estudio cualitativo-interpretativo y a través de la información que provean los entrevistados buscaremos dar respuesta a las preguntas de investigación. Con las respuestas de las personas en Estados Unidos y Chile se configurará un modelo que sirva de guía.

En relación al resto de las preguntas, en el capítulo 1 planteamos la relación entre emoción, cuerpo y voz, partiendo por el concepto de bloqueo emocional. Pero, ¿Por qué partir con los bloqueos emocionales? Por la simple razón de que entendemos emoción, cuerpo y voz como un solo fenómeno, si bien los entendemos como partes separadas, su funcionamiento está directamente relacionado entre sí. Una vez entendido como desbloquear la emoción, buscaremos como dominarla y utilizarla a voluntad a través del cuerpo y finalmente esto se verá reflejado en la voz.



En el capítulo 2 nos abocaremos a comprender el funcionamiento del sistema fonador, veremos cómo se genera el sonido y cuáles son los órganos involucrados en su articulación. Además, ahondaremos en la respiración desde un aspecto técnico y así determinar cuáles son los elementos que componen la voz e identificar sus dimensiones básicas.

En el capítulo 3 entenderemos como es el proceso de la actuación de voz y el doblaje, para así comprender y desarrollar el entendimiento de la labor del actor. Ver como es la relación del actor con el personaje que actúa y ver cómo es el proceso de la creación de voz para personajes. Ocupando como base los ejercicios planteados en el capítulo 1 y 2.

## **II. MARCO TEÓRICO.**

La investigación a continuación, se centra en la búsqueda de los elementos necesarios para la construcción de una guía para desempeñarse de forma eficiente en las disciplinas del doblaje y la actuación de voz.

Iniciaremos, en el capítulo 1, con Darío Fainstain y lo que nos plantea sobre el bloqueo emocional y como afecta directamente al cuerpo, cuya función en estos oficios es ser el lugar de origen de la voz. Al mismo tiempo, veremos la técnica de Alba Emoting, propuesto por Susana Bloch y al cruzarlo con lo propuesto por D. Fainstain, tendremos las bases para tener un cuerpo dispuesto la interpretación (actuación).

Seguido a esto, en el capítulo 2 veremos el sistema fonador para así entender cómo tiene origen el sonido y comprender cuáles son órganos involucrados en la articulación de este, además de identificar las dimensiones de la voz en términos biológicos y culturales. Todo lo antes mencionado está sustentado desde un punto de vista fonoaudiológico por las autoras Rosa María Rivas y María José Fiuza.

En el capítulo 3 buscaremos identificar todas las dimensiones posibles involucradas en la creación de un personaje desde un punto de vista vocal, siendo los autores clave para este capítulo James Alburger y John DiMaggio, cuyas carreras en la actuación de voz propondrán de primera mano los elementos necesarios.

## 1. Capítulo 1: Descubrimiento y desbloqueo de la voz.

Cuando hablamos de la voz, tenemos conciencia que la usamos a diario y cumple una función primordial en términos comunicacionales ya que sin ésta sería realmente un desafío, para hoy en día, el lograr comunicarnos. Dependemos de ella a un nivel que ni siquiera tenemos conciencia de lo importante que es y constantemente ignoramos cómo la usamos. Sin ir más lejos, cuando percibimos un posible accidente gritamos para evitar que la persona se aleje del peligro, podemos defendernos de manera verbal sin tener que recurrir a la violencia física, damos instrucciones sencillas con la voz para realizar procesos metódicos, entre otros. La voz está presente en muchos aspectos de nuestro diario vivir.

Entrando un poco más en el terreno planteado en la pregunta **¿Cómo se relaciona la voz con el cuerpo?** podemos ver hoy en día disciplinas físicas o corporales, es decir aquellas vinculadas a la danza o los deportes, que ignoran lo que pasa con la voz, y a la inversa, los coristas o locutores de radio “los que trabajan con la voz” ignoran lo que pasa en el resto de su cuerpo mientras ejecutan su labor (Fainstain, 2006:6).

Primero que todo, debemos entender que un esfuerzo físico implica inmediatamente un cambio en la voz, independiente de que se emita sonido o no, y por ende un esfuerzo vocal implica inmediatamente un compromiso del cuerpo y participación de éste, por lo tanto estos están conectados permanentemente y mantienen una relación constante de causa y efecto. Sin embargo surge la pregunta ¿Por qué aún existe una dicotomía entre éstas dos dimensiones del ser? Para profundizar en esta pregunta que desarrollaremos más adelante, planteamos el siguiente ejemplo: una persona que da un abrazo, sin embargo este abrazo que brinda es plano, sin intención y perceptivamente “frío” e “insípido” dentro de un contexto cotidiano y no en una situación más sensible como lo sería en un cumpleaños o un funeral. Pero al momento que esta persona habla, nos logra transmitir de alguna forma una cercanía y calidez ausente en el abrazo cuando nos dice “buenos días”. La voz en este caso nos transmitió lo que el cuerpo no pudo. Viendo este mismo ejemplo a la inversa, tenemos un abrazo cariñoso, cálido y reconfortante, pero al momento que esta persona nos dice “buenos días” es de una manera plana, cotidiana y carente de intención. Inmediatamente se nos genera un distanciamiento de empatía hacia la persona porque reconocemos que algo no calza entre la acción del abrazo y la

consiguiente palabra, se genera una sospecha, una alerta de que algo no encaja en lo que acaba de pasar.

Este simple ejemplo del abrazo puede tener múltiples versiones diferentes y esto se debe a que todas las personas son distintas. Tenemos diferentes texturas, alturas, pesos, género, rango etario. Pero además de eso tenemos diferencias culturales asociadas a pertenecer a otros países, religiones, posturas políticas diferentes, sin mencionar preferencias musicales, artísticas, etc. Y como aderezo final a todas las posibles mezclas que puedan surgir, también tenemos las experiencias de vida que, de suyo, son diferentes. Por lo tanto constatamos que todas las personas son diferentes y por ende todos los cuerpos reaccionan de forma distinta en relación a los estímulos y acciones que viven a diario, debido a todos estos factores que son corporales, personales, psicológicos y experienciales en relación a la historia de la persona. Las leyes del cuerpo son individuales y particulares para cada sujeto, afectando el cuerpo y por consecuencia la voz.

Es en este contexto cotidiano donde nuestra voz se desarrolla sin nosotros tener la conciencia de cómo esto ocurre. Habitualmente no se le presta atención a la voz a menos de que haya alguna enfermedad o patología que la afecte directamente, digamos alguna disfonía, por dar un ejemplo. Vemos que el sonido de la voz cambia y por ende la percepción de nosotros mismos cambia, nos sentimos más vulnerables si es que la voz está quebradiza y débil o bien, en el caso contrario, la voz se torna ronca y profunda e inmediatamente se nos genera una sensación de autoridad y fuerte presencia. A fin de cuentas, como nosotros hablamos es como nosotros nos percibimos y por consecuencia es como nos percibe el resto de la gente. Esto es una invitación directa a escuchar como hablamos, como expresamos nuestras ideas a través de la palabra, como es la percepción de nosotros mismos, ¿nos gusta nuestra voz? ¿Tiene sentido con nuestro cuerpo y con nuestra percepción de nosotros mismos? ¿Cómo se altera nuestra voz en relación a la situación que enfrentamos?

Proponemos como primer paso, el hacer una auto-observación sin ningún criterio particular y ver que peculiaridades de nuestra voz nos llaman la atención y constatarlas.

### 1.1. Las consecuencias del bloqueo emocional.

Si consideramos que todos vivimos experiencias diferentes a lo largo de la vida, lógicamente en ocasiones nos enfrentaremos a situaciones que provocan este “bloqueo emocional”, pero ¿cómo se provocan? y ¿cuáles son sus características?

Para que tenga lugar, son necesarios dos elementos: una situación concreta y una emoción presente, que es gatillada por dicha situación. La emoción cumplirá el rol de sellar la experiencia de vida. Si las emociones gatilladas por dicha situación son negativas o de peligro para la persona, se generará el bloqueo emocional como mecanismo de defensa. Este se manifestará de forma física en el cuerpo de la persona en forma de tensión muscular, alteración de la conducta o bien cambios en la voz, entre otros, con el fin de evadir dicha situación. Esta es la base que nos plantea Darío Fainstain (2006:26), quien habla sobre los bloqueos en la infancia y cómo estos limitan la “expresión creativa”.

Sin embargo en base al principio anterior, logramos identificar tres formas en las que se puede generar un bloqueo emocional, estas son de forma **física**, **verbal** y **psicológica (mental)**. A continuación veremos dos ejemplos muy simples que nos ayudarán a entender cómo se originan los de forma física y de forma verbal. Más adelante nos adentraremos en las de origen psicológico (mental).

**De forma física:** Bajo esta categoría podemos encontrar los accidentes de tránsito, caídas o agresiones, por mencionar algunos. Ejemplo: vemos a un niño con un globo bien inflado, éste lo toma en sus manos y de improviso el globo explota justo en frente de su cara, impactando uno de los pedazos de plástico en su ojo. A continuación, debido a la situación, el niño comienza a llorar porque se ha asustado y siente dolor en su ojo. Finalmente por causa de la reacción que tuvo el niño, se desarrolla en ese mismo momento un recuerdo sellado por la emoción del miedo y por consiguiente cada vez que vea un globo cerca de él no podrá evitar sentirse intimidado, lo que generará una resistencia como modo de protección ante dicha situación.

**De forma verbal:** Aquí encontramos las amenazas verbales, las burlas, las prohibiciones, las órdenes, los gritos y retos, entre otros. Ejemplo: tenemos a un niño que ya descubrió su voz y cómo usarla y comienza a experimentar en el área del canto de forma aficionada por simple curiosidad. Pasa todo el día cantando a viva voz, lo que hace que sus padres se molesten y para evitar que haga tanto ruido le dicen frases como:

“deja de cantar”, “cantas mal, deja de hacerlo” “cállate por favor, sueñas mal” y otras variantes similares. Si constatamos que esto ocurre más de una vez al día y durante algún tiempo, eventualmente el niño desarrollará un bloqueo emocional, ya que asume que su canto es perjudicial para su medio y por lo tanto, al querer que este se mantenga en armonía, abandonará su canto ya que el medio le hace entender que es considerado como una amenaza hacia su medio. Finalmente, cada vez que el niño sienta el deseo de cantar, en su cuerpo se generará una reacción inmediata relacionada con la angustia, ya que no puede expresar su deseo de cantar y con miedo, ya que debe por “seguridad” cuidar su entorno o bien no intervenirlo.

Las dos categorías que menciono pueden encontrarse mezcladas, sin embargo llevarán a lo mismo. En sí el bloqueo emocional debe contener una situación y una emoción de carácter negativo que sella la situación como algo perjudicial y de lo cual hay que distanciarse y cuidarse. Si bien los ejemplos dados se relacionan a la infancia, esto no quiere decir que en la adolescencia, adultez o bien en la vejez no puedan ocurrir. Pero es imperante destacar los bloqueos emocionales que se viven en la infancia, ya que dependiendo de su intensidad, pueden tener la tendencia a prolongarse hasta la adultez e incluso la vejez.

Los ejemplos anteriores nos sirven para entender la mecánica del bloqueo emocional, ahora en base a estos, queremos hacer un especial énfasis en todas las situaciones relacionadas a la “expresión” de las personas, en cualquier plataforma artística como: cantar, bailar, hablar en público, actuar. Toda situación negativa que se pueda vivir en dichas áreas inmediatamente genera un bloqueo en la persona en términos expresivos, lo que lógicamente generará dificultades al momento de expresarse. Se manifiesta así una desaprobación planteada por el medio y asumida por el individuo, como consecuencia de esto, desarrollará emociones de carácter negativo hacia la situación (Fainstain, 2006:26).

En total acuerdo con el autor, consideramos que para continuar con el descubrimiento de la voz, se debería descubrir la posible existencia de bloqueos emocionales en la persona ya que estos con alta probabilidad se verán reflejados en el cuerpo, en relación a una situación o emoción puntual y por ende es necesario proceder a destruir dichos bloqueos o bien en su defecto minimizarlos para así no obstaculizar el desarrollo de la persona y el libre fluir de las emociones en términos expresivos. Básicamente es

identificar donde están “las piedras de tope” para llegar a la emoción y dominar aquellas situaciones que nos intimidan.

### **1.1.1. La Emoción.**

Ya sabemos que las experiencias de vida pueden generar grandes impactos a nivel emocional y son estas emociones, principalmente las de carácter negativo, las que darán origen a los bloqueos emocionales y finalmente estos se manifestarán en el cuerpo. Por ende, la emoción involucra al cuerpo haciendo que éste tenga una reacción predispuesta a la situación de “peligro o amenaza” ya vivida. Aquí es donde se genera una doble lectura en caso de haber palabra porque hay una incongruencia entre lo que se dice y lo que se hace, como en el ejemplo anterior del abrazo. Sin embargo el cuerpo no miente.

“Los movimientos de la expresión en el rostro y en el cuerpo son de mucha importancia para nuestro bienestar. Ellos funcionan como el primer modo de comunicación entre madre e hijo; ella sonríe aprobando o frunce el ceño desaprobando, y así incentiva a su hijo a hacer lo que es correcto (...) los movimientos de la expresión dan vitalidad y energía a las palabras que decimos: ellos pueden, y con frecuencia lo hacen, revelar los pensamientos de un modo más verdadero que las palabras, que pueden ser adulteradas” (Darwin, 1872 en Fainstain 2006:33).

“Las palabras pueden ser adulteradas”, esta frase resume lo que entenderemos como la dicotomía entre cuerpo y voz. Frente a una situación podremos verbalizar muchas cosas que no van en relación con lo que pasa por nuestro cuerpo. Susana Bloch en su libro “Al Alba de la emociones” nos explica el desarrollo del método Alba Emoting, que profundizaremos más adelante. Ella nos entrega la siguiente definición de emoción: “La emoción es un complejo estado funcional de todo organismo que implica a la vez una actividad fisiológica, un comportamiento expresivo y una experiencia interna, sin proponer un orden secuencial de estos tres niveles” (Bloch, 2015:33). Como bien se puede entender, la emoción genera cambios a niveles físicos, modificando nuestro estado actual. Por ejemplo: nuestro pulso se puede alterar, nuestra postura corporal se dispone en relación hacia adelante o en contra del estímulo externo, nuestra postura facial denota nuestra emoción por lo que nos provoca, entre otras cosas.

### 1.1.1.1. Las emociones básicas.

Susana Bloch nos plantea que existen 6 emociones básicas, las cuales cumplen la función de mantener con vida al ser humano a lo largo de su vida, a continuación las nombraremos y destacaremos su función particular en la siguiente tabla:

Alegría	Se manifiesta cuando algo nos agrada, nos resulta divertido o bien es beneficioso para nuestro ser, es el indicador que marca el bienestar en todas las formas posibles guiándonos hacia el placer y la tranquilidad.
Tristeza	Por lo general se manifiesta en momentos en los que nos encontramos abatidos, perjudicados y sobrepasados por las situaciones que nos ha tocado vivir, es un indicador para el resto de los seres que tenemos cerca que necesitamos contención y apoyo, ya que nos encontramos en un estado vulnerable.
Rabia	Aparece cuando nos sentimos pasados a llevar, cuando algo ataca o destruye lo que nos resulta importante. En momentos de conflicto se manifiesta para predisponernos a la confrontación y defendernos.
Miedo	Es el antiguo mecanismo de alerta que nos permite identificar el peligro, nos hace cautelosos frente a la presencia de algún depredador o bien en su defecto, del peligro que nos asecha. Tiene la finalidad de provocarnos el deseo de resguardarnos para así protegernos de lo que no podemos combatir.
Erotismo	Cumple la función biológica de la preservación de la especie, sin ésta emoción no tendríamos los impulsos sexuales de querer procrear. Aquí entran en juego todas las técnicas de atracción hacia el sexo opuesto.
Ternura	Su principal función es crear el deseo de cuidar a un ser más pequeño como un bebe o un niño, sin esta emoción no tendríamos el instinto de querer proteger a nuestros hijos o bien a los seres más vulnerables de nuestra especie. Paralelo a esto, también se desarrolla como la camaradería y amistad con nuestros cercanos.

Cuadro 1: Función de las emociones básicas (Elaboración propia basado en Bloch, 2006:56-57).

Los bloqueos emocionales se relacionan mucho más con las emociones que nos resultan desagradables como la pena o el miedo, sin embargo el resto de las emociones no están



exentas de provocarlos. Si bien, los estímulos recepcionados por el cuerpo vienen del medio externo, también se pueden percibir estímulos que vienen desde el interior del cuerpo (mente), esto da origen a la tercera categoría de origen del bloque emocional que es de forma **psicológica (mental)**.

Consiste en tener el estímulo de querer intervenir en el medio externo sustentado por las emociones de la alegría, rabia, erotismo o ternura, sin embargo esto no ocurre porque inmediatamente la mente genera consideraciones que hacen que el fluir de dicha emoción se corte y aflore la emoción del miedo o pena haciendo que nunca se concrete la idea de forma concreta en el medio externo. Por ejemplo el querer decir un cumplido a una persona por cómo está vestida, sin embargo al pensar en la acción (antes de ser ejecutada), éste individuo considera que la persona lo puede mal interpretar atribuyéndole connotaciones de acoso o agresión. Esta consideración provocada por el miedo bloqueó el impulso que vino desde la cabeza de la persona al ser estimulado por el medio externo. Siguiendo con éste mismo ejemplo ¿Qué fue lo que provocó el querer decir el cumplido en primer lugar? Digamos, para fines de entender este ejemplo, que fue porque le gustó como se veía la otra persona y quiso compartir la alegría que le provocó dicha imagen a través de un cumplido en forma de aprobación y apoyo. Lo que acaba de pasar es que una emoción fue bloqueada por otra.

Por lo tanto, hasta el momento podemos constatar que los bloqueos emocionales nos pueden afectar en el aspecto físico, mental, conductual y expresivo. Sea de la forma que sea, todos estos en mayor o menor medida, se verán reflejados en nuestro cuerpo, el cual podemos entender, hasta el momento, *como el amplificador de nuestras emociones hacia el medio externo*. Vemos como entre la emoción y el cuerpo hay una conexión directa, pero qué es exactamente lo que genera el bloqueo emocional, todos los ejemplos tienen algo en común y veremos qué es a continuación.

### **1.1.2. El Cuerpo**

El cuerpo es el vehículo que nos permite desenvolvemos en todo lo que queremos hacer, tocar cosas, pensar y sentir. Ya mencionamos los bloqueos emocionales y como estos de generan. A pesar de sus diferencias, lo que tienen en común es un “**impulso**”. Este simple concepto es lo que nos ayudará a entender la

relación entre emoción y cuerpo. Darío Fainstain plantea que todo parte desde el “impulso” (2006:71).

Se genera tanto como una reacción a un estímulo del medio externo o bien puede ser generado de manera consciente desde el medio interno para provocar un cambio en el medio externo. Sin embargo es la frustración de este impulso lo que gatilla una serie de eventos que terminarán por generar un síntoma físico.

Entonces: tenemos el impulso, inmediatamente pasamos a la “frustración del impulso” lo que se entiende como el aborto de dicho estímulo que tuvo un origen orgánico generado por el individuo. Por consecuencia de la frustración del estímulo, el cuerpo reacciona para protegerse y esto se refleja a nivel muscular en alguna zona determinada del cuerpo y esto poco a poco va desarrollando una “coraza muscular” y si esta se mantiene en el tiempo, la tensión se vuelve crónica, generando un atrofiamiento del músculo para moverse libremente, limitando sus capacidades; puesto en otras palabras “disminución del movimiento”.

Los músculos para trabajar necesitan oxígeno, así logran moverse de manera eficiente, pero debido a esta coraza muscular que limita el flujo de oxígeno, inmediatamente deja de llegar de manera normal, lo que hace que el cuerpo tome la “disminución de la capacidad respiratoria” como algo normal dentro de este contexto. Por siguiente, si la respiración se ve limitada, disminuye inmediatamente nuestra energía y finalmente este fenómeno desemboca en un “síntoma físico” (Fainstain, 2006:71-73). En la siguiente figura tenemos el origen de la tensión muscular en orden cronológico:

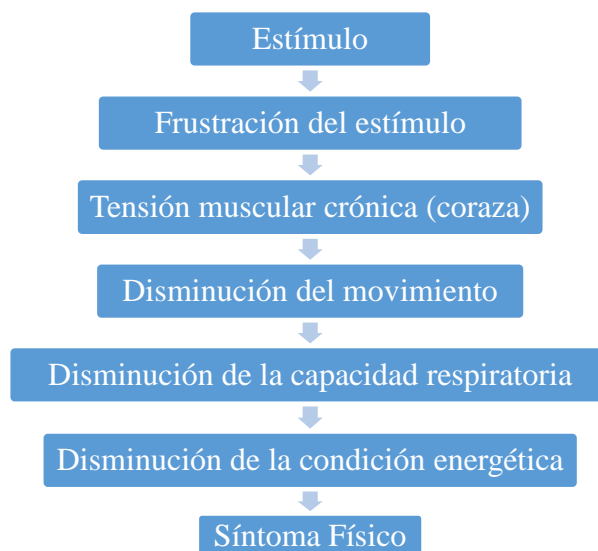


Figura 1: Secuencia del bloqueo muscular (Elaboración propia basado en Fainstain: 2006).

Para complementar lo recién mencionado y entender de mejor manera el concepto del estímulo, a continuación mostraremos la siguiente imagen:

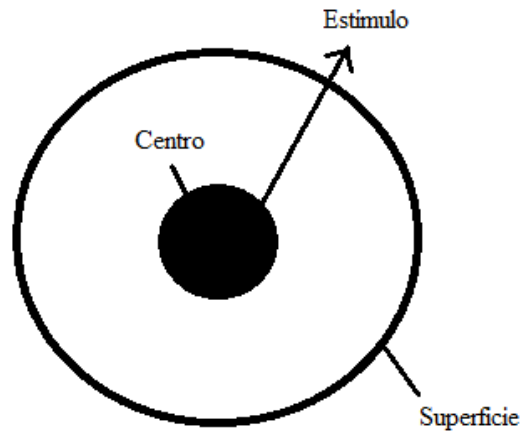


Figura 2: Paso libre del estímulo. (Fainstain, 2006:72).

Como podemos ver tenemos un círculo grande como superficie que envuelve un punto que será nuestro centro. El estímulo nace desde el centro, atraviesa la superficie y llega hacia el exterior para ser recepcionado por el medio. Aquí hay un flujo ininterrumpido del estímulo y este es recepcionado y retroalimentado de forma positiva por el medio. (Fainstain, 2006: 71).

Ahora en esta imagen a continuación vemos lo que ocurre con la coraza muscular:

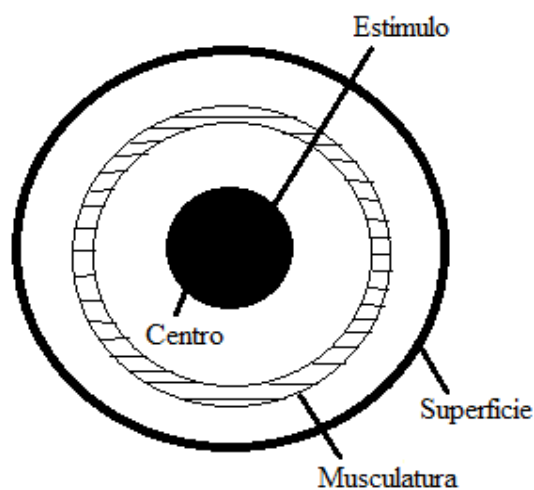


Figura 3: El bloqueo del estímulo. (Fainstain, 2006:72).

Aparece un círculo que va entre el punto del centro y el círculo grande de superficie, el centro envía el estímulo, pero éste debe atravesar la musculatura para ser recepcionado por el medio. Es el mismo medio quien también genera la aparición de la coraza muscular tras rechazar el estímulo de forma constante (Fainstain, 2006:72).

Nos damos cuenta de que la emoción y el cuerpo van tomados de la mano, por lo tanto, todas las partes bloqueadas del cuerpo que no se involucran en el movimiento de la libre expresión, sea de la forma que sea esta, se convertirán en zonas propensas a atrofiarse tras pasar el tiempo.

Pues bien, habiendo contextualizado todo lo que ya se ha planteado hasta ahora, podemos recién introducirnos un poco en la voz.

### **1.1.3. La Voz**

Debemos entender que la voz primero que todo es un sonido, al igual que todos los sonidos existentes, estos se generan por el paso de aire a través de un sólido que es excitado por este flujo de aire (Fainstain, 2006:16). En los instrumentos de viento, podemos ver que al soplar en ellos el aire roza por la parte interna y genera una vibración, esta al rebotar genera sonido que sale por los distintos orificios dándonos las distintas notas. Lo mismo ocurre con los instrumentos de percusión, si golpeamos un tambor este resuena gracias a su caja de resonancia, dependiendo del tamaño de ésta será lo agudo o grave del sonido. Mientras más lugares tenga el sonido para rebotar más grave será, mientras que en lugares pequeños será más agudo.

Entendiendo qué es la emoción y como ésta afecta nuestro cuerpo de forma concreta, ahora veremos qué es lo que pasa con la voz en todo este proceso del bloqueo emocional. Nuestro cuerpo también es el instrumento que nosotros ocupamos para emitir sonido (hablar, cantar, gritar, etc.), por lo tanto dependiendo de cómo éste se encuentre será la calidad y forma del sonido que emitamos. Si nos encontramos en la emoción de la tristeza, nuestro cuerpo se siente pesado y decae haciendo que todo esfuerzo, por mínimo que sea, se perciba internamente como una gran proeza y nuestra voz se emita cansada, débil o bien cuesta que se proyecte. En el caso contrario, estamos llenos de energía, contentos y dispuestos a entregarnos a la situación que estamos viviendo. Nuestro cuerpo está atento y receptivo a todos los estímulos que nos rodean y

por ende nuestra voz sale fuerte, con largo alcance y acorde a nuestra disposición corporal. La voz es un reflejo y extensión de nuestra disposición corporal en relación al estado emocional.

Sin embargo, no debemos olvidar que la palabra puede ser manipulada. En sí, el hablar es un acto mental razonado, por lo tanto la mente estará mediando el flujo del cuerpo y la emoción para la consecuente emisión de sonido. De forma orgánica el cuerpo siempre transmitirá lo que sentimos, sin embargo las emociones que sentimos no siempre las vamos a querer externalizar, en especial si el resultado de dicha exposición resultara perjudicial para nosotros. Por lo tanto, hay una lucha en la voz entre “querer expresarse” y “contener su cuerpo para no permitir que los sentimientos la desborden”. *Su voz es un reflejo de ello, y no la causa* nos decía Fainstain (2006:61). Podemos llegar incluso hasta el punto en que podemos ponerle un alto a las manifestaciones corporales gatilladas por las emociones, sin embargo el impulso orgánico siempre se generará, por lo tanto si constantemente anulamos dicho impulso terminaremos por provocar un “bloqueo emocional”.

Remitiéndonos a la voz, si de manera habitual no podemos verbalizar nuestras emociones, terminaremos por atrofiar dicha capacidad, afectando nuestras cuerdas vocales, la capacidad pulmonar y finalmente el uso del diafragma.

El diafragma, músculo por excelencia de la respiración, se tensa y permanece rígido frente a una situación de miedo o estrés. La suma, a lo largo del tiempo, de situaciones de este tipo hace que los músculos del diafragma generen tensiones, con mayor o menor espasticidad, lo que provocará la rigidez del músculo. Cuando un músculo permanece rígido, su función motora pierde flexibilidad, pierde elasticidad. (Fainstain, 2006:46).



Figura 4: La relación emoción, cuerpo y voz. (Elaboración propia basado en Fainstain: 2006)

Debemos entender que emoción, cuerpo y voz están constantemente conectados. La **emoción** cumple una función de mantener con vida al ser humano y así se mantenga en un estado orgánico de vida en relación al medio en el que se desarrolla. Esta afecta al **cuerpo** que es el amplificador de la emoción hacia el exterior y este por consiguiente

afecta a la **voz** ya que es una extensión del cuerpo. El bloqueo de la emoción inmediatamente afectará a nuestro cuerpo y este terminará por afectar nuestra voz.

## 1.2. Características de las emociones.

Susana Bloch nos plantea que el estado emocional normal de la persona es irregular, disparejo y totalmente influenciado por el medio y eso es porque las emociones no son puras, si no que pueden ser **fásicas** y/o **tónicas** y también **mixtas**.

Las emociones fásicas son de corta duración, en cambio las que se mantienen en el tiempo son tónica y ambas pueden ser de alta o baja intensidad lo que apela a la fuerza con la que se sienta la emoción (Bloch, 2015:66-67). Es aquí donde aparecen las expresiones como “amanecer de malas” que es la emoción de la rabia por un tiempo breve. Ahora, si una emoción se mantiene tónica a través del tiempo esta pasa a ser un “estado de ánimo”, quiere decir que la persona la sigue sintiendo a pesar de que el evento que la desató ya haya pasado, un ejemplo de esto es la depresión que es pena prolongada.

Finalmente debemos entender que las emociones pueden ser **mixtas**. En sí, no es complejo de entender, básicamente es que, dependiendo de la situación que se viva puede gatillar más de una emoción para un mismo estímulo. Es así como podemos mencionar el orgullo, la vergüenza, la envidia, la ambición, etc. Todas estas y muchas otras emociones mixtas se componen de diferentes proporciones de las seis emociones básicas. También es importante considerar que cuando una emoción se vuelve tónica en la persona, esta es mucho más propensa a desarrollar emociones. Las emociones mixtas se encuentran con mucha más frecuencia que las emociones básicas puras (Bloch, 2006:65).

Por ejemplo un líder, ¿Qué características debería tener? Debe tener una buena dosis de rabia (ataque, ir hacia adelante), alegría (para tener el optimismo y fe), ternura (el espíritu de solidaridad) y unos gramos de erotismo (algo de seducción). La combinación de las emociones básicas en distintas proporciones provee una base para entender y desarrollar un comportamiento, tal como lo requiere un líder (Bloch, 2015:71).

*El cuerpo será reflejo de todo lo que nos pasa a niveles emocionales y la voz será la proyección del cuerpo afectado por la emoción.*

Entonces, para cerrar los bloqueos emocionales, sabemos que se generan por la frustración de un estímulo orgánico generado por el medio interno (mente) o medio externo (todo lo que nos rodea) y esto se ve reflejado en nuestro cuerpo. La permanencia de este bloqueo genera atrofiamiento muscular, lo que hace que la capacidad respiratoria disminuya y por lo tanto nuestra energía y voluntad de querer expresarnos se coarta. Finalmente el cuerpo es afectado y esto se ve reflejado en la voz. Los bloqueos no sólo pueden afectar el cuerpo, sino la manifestación externa de una emoción.

### **1.3. La escucha.**

El sentido de plantear el bloqueo emocional es para despertar la conciencia y la auto-observación activa de uno mismo. Si bien hablamos de iniciar con una auto-observación sin criterios en términos vocales en un inicio, ahora la observación la planteamos como una metodología para hacer de cada bloqueo algo trabajable y así cada músculo pueda volver a tener movimiento, pero para eso es necesario tener la atención puesta en el lugar del conflicto y obviamente tener la conciencia de la existencia de este.

Planteamos la “escucha” como el concepto que abarca lo antes mencionado, a continuación ahondaremos en distintas formas de tratar el bloqueo emocional. Aprovechamos también de advertir que no hay una garantía de que los bloqueos desaparezcan en su totalidad tras seguir la metodología.

La escucha es un proceso minucioso de descubrimiento propio, tanto en el cuerpo como en las emociones, con la finalidad de ubicar dónde están los bloqueos emocionales y así empezar a manejarlos.

Los pasos a seguir son los siguientes: **observación corporal, observación emocional, observación corporal en la emoción.**

#### **1.3.1. Observación corporal**

El objetivo principal es preparar el cuerpo para la aparición de la emoción, por lo tanto, es vital tener un cuerpo relajado y libre de tensiones musculares. Para ello proponemos el siguiente orden de ejercicios.

- Primero debemos desarrollar una básica consciencia de la respiración: Se inicia con una serie de 10 respiraciones sin ninguna indicación particular. Es necesario reconocer cómo se encuentra, si es rápida o lenta, si es larga o corta, si es breve o profunda. Una vez identificada la forma particular de respirar, debemos hacer que esta sea más profunda y duradera, para ello debemos hacer 10 ciclos respiratorios con 10 segundos de inhalación y 10 segundos de exhalación. La respiración que acabamos de ejecutar hará que nuestro pulso sea mucho más pausado y permitirá que entremos en un estado de relajación corporal, necesaria para la siguiente parte.
- Es importante mantener una respiración profunda desde este punto en adelante, no es necesario el mantener los lapsus de 10 segundos, sin embargo se debe tener la consciencia para mantener la intención de relajación y no romperla abruptamente.

A continuación aplicaremos el concepto de **eutonía corporal**, cuyo nombre proviene de tono muscular y permite tomar conciencia de cada parte del cuerpo. Para explicar mejor el concepto, recurriremos a un ejercicio aplicado por la profesora Paula Calderón en la asignatura de Movimiento VI, ella nos llevó a incursionar en la “**eutonía muscular o movimiento eutónico**”. Se recomienda estar abrigado para desarrollar la siguiente actividad.

- Se inicia tendiéndonos en el piso de forma tranquila, se cierran los ojos para llevar la consciencia al cuerpo y ver en qué estado se encuentra éste. Hablamos de un trabajo sensible e individual, el objetivo es recorrer de forma consciente cada parte del cuerpo y ver como se conecta la musculatura a los huesos, como se mueven los órganos, como es el flujo sanguíneo y pasar por cada músculo del cuerpo para ver qué tan tenso está, cómo se encuentra en estado calmo. Es importante percibir también cómo se comporta la respiración y ver cómo se expanden los pulmones con la entrada y salida de aire.

Para que esta actividad sea ejecutada correctamente es vital no realizar ningún tipo de movimiento. Por muy pequeño que éste sea, afectará la concentración que se construye y será más difícil el sentir los movimientos internos de los órganos o el flujo sanguíneo, incluso una expresión facial o movimiento de ojo puede resultar perjudicial. Es muy probable que dé sueño, el ejercicio evoca una fuerte calma y paz al cuerpo, pero uno no debiese quedarse dormido. Tras unos minutos de realizar el ejercicio el cuerpo sentirá el



deseo de moverse ya que no estamos acostumbrados a realizar este tipo de ejercicio. Simplemente se recomienda el mantener la calma y evitar moverse.

La eutonía corporal cumple dos funciones, despertar la consciencia de todo el cuerpo y relajarnos. El cuerpo al no sentir ninguna razón de moverse entra inmediatamente en un estado de relajación total. Nuestra labor es identificar y reconocer nuestro cuerpo, cuánto pesa, como se siente, que forma tiene cada sección de nuestro cuerpo, reconocerlo como algo propio y particular. Este estado nuevo de reconocimiento es el que nos permite pasar a la siguiente etapa de la identificación de los bloqueos emocionales.

### **1.3.2. La observación en la emoción.**

Ya con el cuerpo dispuesto, podemos empezar con el acercamiento a las emociones. El objetivo aquí será identificar las emociones con las que más nos cuesta relacionarnos y para ello deberemos entender la mecánica que nos plantea el “Alba Emoting”.

En palabras de la autora, el Alba Emoting:

Es un método que permite a toda persona conectarse físicamente con sus emociones básicas a través de formas de respirar bien determinadas. Estas respiraciones van acompañadas a su vez de posturas corporales y gestos faciales correspondientes. Estas acciones respiratorias, corporales faciales precisas, le ayudan a cualquier persona a expresar, reconocer y modular creativamente sus propias emociones, a reconocerlas mejor en los demás y a transmitir las a terceros sin ambigüedad (Bloch, 2006:21).

Lo que nos plantea es que existen formas respirar, posturas corporales y posturas musculo faciales que en su conjunto y correcta relación evocan de manera natural una emoción determinada, se les denomina “**patrones efectores**” y cada emoción tiene su composición particular y única. Como el cuerpo es el que reacciona a los diferentes estímulos y es este el que nos informa que emoción sentimos.

#### **1.3.2.1. Respiración y emoción.**

Ahora veremos los patrones efectores particulares de cada emoción para así evocarlos y ver cuáles son los que posiblemente estén más bloqueados. Aclaremos inmediatamente que uno siempre sentirá las emociones, sin embargo es la manifestación

externa de éstas la que tiende a ser bloqueada (reacción física). *A fin de cuentas la emoción no es bloqueable.*

Es altamente recomendable que antes de practicar el método se lea antes el estado “**Neutral (no-emocional)**” y luego el ejercicio “**Step-Out**”. Es posible entrar en las emociones de forma muy profunda y si no se sabe salir de estos puede resultar perjudicial para la persona.

Iniciaremos describiendo el patrón respiratorio, luego la postura corporal y finalmente la postura facial. Para esto es importante el considerar los siguientes conceptos con respecto a la respiración que son la inspiración (entrada de aire) y la espiración (salida de aire), más adelante ahondaremos más en ambos conceptos:

Alegría Risa	<p>La inspiración es breve y abrupta por la nariz y la espiración es por la boca en breves sacadas de aire que incluso pueden llegar a invadir la pausa respiratoria.</p> <p>El cuerpo se encuentra relajado y la cabeza tiende a irse hacia atrás, los músculos están relajados y es por esto que dan ganas de sentarse o bien buscar apoyo o incluso recostarse. Si uno está de pie hay una leve tendencia a irse hacia atrás, sin embargo es muy leve.</p> <p>Las comisuras de los labios están estiradas como si uno dijera la letra “i” haciendo que los dientes se muestren y al mismo tiempo de esto los ojos se achican.</p>
Tristeza Llanto	<p>La respiración es totalmente opuesta a la de la risa, en la inspiración los movimientos son sacádicos (breves y rápidos) y de forma entrecortada por la nariz y la espiración es por la boca abierta en forma de suspiro largo. Estas inspiraciones abruptas pueden invadir el proceso espiratorio.</p> <p>El cuerpo se encuentra relajado y se deja afectar por la gravedad, se siente pesado y con la cabeza hacia abajo. En cada espasmo proporcionado por la inspiración los hombros se sacuden y el diafragma se contrae.</p> <p>El entrecejo por su parte interna sube, los ojos están semi-cerrados y sin un punto fijo a enfocar.</p>
Miedo	<b>Miedo Activo:</b> Dispone el cuerpo para la huida.

Angustia	<p>Las inspiraciones son muy breves, casi como en apnea y le sigue una exhalación de carácter pasivo e incompleto en forma de suspiro.</p> <p>Presenta una gran activación completa del cuerpo en términos de tono muscular con una tendencia de irse hacia atrás.</p> <p>Los ojos se abren lo más posible y las pupilas se dilatan con el fin de poder captar con mayor precisión todo lo que esté al alcance de la vista y lograr determinar de dónde viene el peligro.</p> <p><b>Miedo Pasivo:</b> Paralización del cuerpo y comparte la misma respiración y postura músculo facial.</p> <p>El cuerpo se inmoviliza y permanece con los hombros tensos y con el cuello encogido como si se estuviera intentando evitar algo, a esto se le suma la tendencia de querer levantar los brazos para protegerse con ellos.</p>
Rabia Agresión	<p>Se inspira y es espira por la nariz y se caracteriza por ser de gran amplitud y con ritmo rápido. Las fosas nasales se dilatan y contraen de forma violenta, predomina considerablemente la respiración abdominal.</p> <p>El tono muscular aumenta, pero en este caso es en todo el cuerpo, sobre todo en aquellos músculos que están involucrados con el ataque. La cabeza tiende a irse hacia adelante y los puños se encuentran apretados.</p> <p>La mandíbula se contrae y tanto la mordida como los labios se aprietan. Los ojos están en tensión y fijos en el objetivo.</p>
Erotismo Sexualidad	<p>Tanto la inspiración como la espiración son por la boca y aumenta su ritmo a medida que la situación y el compromiso subjetivo de la persona lo ameriten.</p> <p>La actitud corporal es de acercamiento y está sustentada por el tono muscular comprometido y la cabeza tiende a irse hacia atrás dejando expuesto el cuello. Dependiendo de la activación sexual, el abdomen presentará descargas de tensiones rítmicas.</p> <p>La expresión facial se encuentra completamente relajada y con los ojos semi-cerrados.</p>

Ternura Amor Parental.	Tanto la inspiración como la espiración son por la nariz y son prolongadas, tiene un ritmo regular que poco a poco va bajando. La postura corporal es muy relajada con la intención de acercarse y con cabeza tiene la leve tendencia a ponerse de lado. Los músculos faciales, al igual que el cuerpo, se relajan y los labios forman una leve sonrisa con la boca semi-cerrada.
Neutral (no-emocional)	La inspiración es por la nariz y la espiración por la boca y tienen la misma duración, es de forma regular y calmada. Los labios están relajados y casi cerrados, la expresión es neutra y relajada, finalmente se fija la mirada hacia un punto en el infinito. El cuerpo mantiene una posición erguida con el rostro de frente, los pies están separados a la altura de los hombros y los brazos cuelgan de manera normal, sin sobretensión innecesaria.

Cuadro 2: Patrones efectores de las emociones (Elaboración propia basado en Bloch, 2006:145-153).

La mecánica del ejercicio es la siguiente: primero se debe lograr llegar al estado neutral de no emoción ya que es este el lugar de donde se originan las otras emociones como vemos en la siguiente imagen.

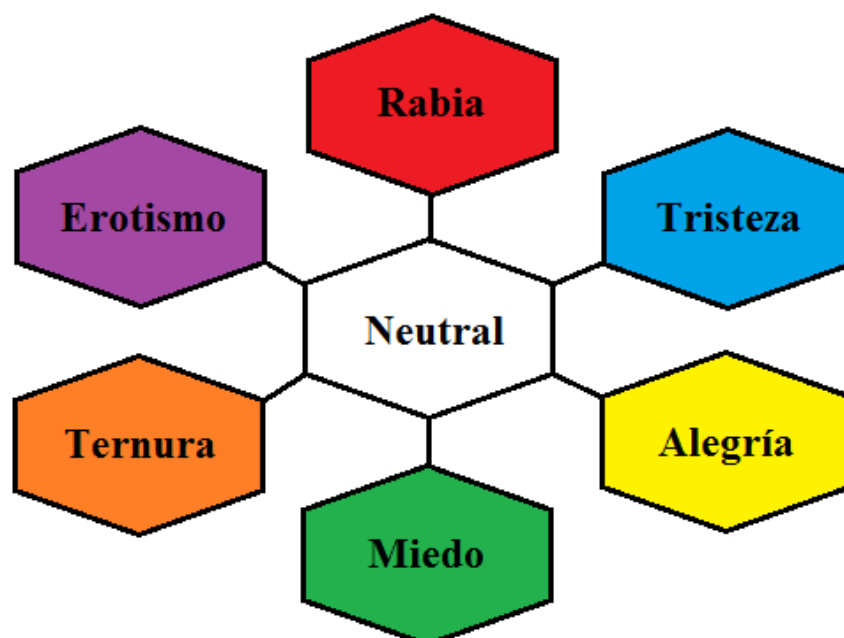


Figura 5. Las seis emociones básicas. (Elaboración propia basado en Bloch 2015).

Desde éste punto se debe ejecutar la correcta relación de patrones efectores de la emoción determinada y mantenerlos por un tiempo que no sobrepase los 80 segundos como máximo (Bloch, 2015:183-185). Cuando este tiempo concluya, en caso de ser necesario se deberá hacer el ejercicio del “Step-Out” que explicaremos a continuación. Ya estando en el estado neutral nuevamente, para hacer la siguiente incursión hacia la misma u otra emoción se deberá hacer una pausa de al menos 15 minutos. Durante el entretiempo recomendamos hacer ejercicios de elongación.

### **1.3.2.2. Step Out.**

Consiste básicamente en volver al punto cero (neutral) en términos emocionales. A continuación explicaremos cómo se efectúa: Se deben ejecutar los patrones efectores del estado neutral y luego el ritmo respiratorio se debe sincroniza con un continuo movimiento de los brazos que es el siguiente:

Primero se debe hacer un arco con las manos tomadas por adelante entrelazando los dedos y con las palmas hacia dentro y se ubican justo abajo del estómago. Al iniciar la inhalación los brazos van estirados subiendo de a poco y se mantiene la forma y al llegar arriba los codos se doblan y quedan apuntando hacia arriba y las manos de forma relajada llegan hasta detrás de la cabeza y tocan la nuca. En la exhalación el ejercicio se realiza a la inversa volviendo las manos sin haberse soltado justo debajo del estómago. Este ciclo se debe repetir tres veces. Luego con las manos se dan golpes con la yema de los dedos en la cara, luego se masajea el rostro y finalmente se cambia la postura y se sacude el cuerpo, las piernas y la cabeza. (Bloch, 2015:163-164).

### **1.3.3. Observación corporal en la emoción.**

Como ya tenemos claridad en cómo se pueden evocar las emociones, podemos entrar a la última parte de la autoobservación. Ahora debemos habitar las emociones para identificar cuáles de nuestros músculos se tensan durante la ejecución. Lógicamente algunas de las emociones producirán tensiones o bien afectarán nuestro cuerpo ya que así lo propone el patrón efector correspondiente. Lo que debemos hacer aquí es reconocer cuales son los músculos que obstaculizan el fluir libre de la emoción por el cuerpo.

Para esto se debe evocar nuevamente la emoción, sin embargo ahora la atención ya no debe estar en si es que se logra sentir o no la emoción, si no en cuales son las partes de nuestro cuerpo que se afectan y ver que partes de este se tensan de forma innecesaria durante la ejecución y también identificar las que no se involucran siendo que deberían formar parte de la composición corporal total. Así se identifican las zonas por donde no fluye la energía y por ende se corta la emoción. Es una observación muy minuciosa y delicada de tratar, el objetivo es lograr la profundidad de la eutonía corporal en el fluir de la emoción. Para ello planteamos la siguiente metodología.

- Se debe iniciar evocando una emoción determinada con la respiración correspondiente durante un minuto y sin involucrar el cuerpo. Durante este lapsus debemos ver cómo nuestro cuerpo es afectado y cuáles son los movimientos instintivos que nacen de esta respiración sin contenerlos. Luego se debe volver al punto cero y se hace la respectiva pausa antes de iniciar un nuevo ciclo. Este proceso se debe repetir al menos unas tres veces para ver si los impulsos coinciden en cada repetición.
- Nuevamente se empieza respirando en la misma emoción de antes, pero esta vez incorporamos la postura corporal y debemos ver si coincide con los impulsos corporales que tuvimos en el ciclo en relación a la emoción evocada. Igualmente se debe repetir tres veces respetando las pausas entre medio. Si la emoción sugiere la participación de una parte del cuerpo y esta no se involucra es ahí donde se debe poner la atención y mover dicha parte, en cambio si una parte se involucra y no tiene relación con la emoción evocada, es un punto donde se debe relajar y soltar.
- Finalmente se inicia otro ciclo respiratorio, ahora se integra la postura músculo facial. Se debe aplicar la misma secuencia de tres ciclos de respiración en la emoción. Ahora la observación corresponde a cada parte del rostro que compone la expresión facial de la emoción evocada. Se repite tres veces respetando las pausas entre medio. Al igual que en el cuerpo se debe ver que partes se involucran y cuáles no.

Entre cada ciclo se debe realizar el retorno al punto cero ya que facilitará la identificación de las partes del cuerpo que se activan en cada emoción.

## 2. Capítulo 2: Dominio del aparato vocal en su uso.

Consideramos que como buen pie de partida para entender la voz es necesario el entender el funcionamiento del aparato sonoro, cuál es su mecánica y finalmente cómo tiene origen el sonido en el cuerpo. En este capítulo veremos en profundidad los órganos y estructuras del cuerpo que se involucran en el sonido, cómo se origina el sonido, qué rol tiene la respiración, además de hacer algunas observaciones a la voz como concepto cultural. Aprovecho de mencionar que las bases de este capítulo son basadas en la anatomía y estudios científicos de la fonoaudiología, estudio por excelencia del aparato fonador y todo lo relacionado con el origen del sonido entendido como la voz.

### 2.1. Funcionamiento estructural del aparato fonador.

Si bien ya lo hemos dicho antes, vuelve a tomar relevancia la importancia de la voz ya que es una de las formas más complejas por las cuales el ser humano expresa su afectividad y sensibilidad, además de permitirle reflejar su individualidad. Tiene un fuerte carácter íntimo ya que se relaciona con todo lo que pasa a nivel corporal y si en este hay algún desajuste orgánico o psicológico se verá reflejado a nivel vocal. Por lo tanto, si consideramos lo anterior, cada voz es única e irrepetible ya que se relaciona con una entidad particular, no olvidemos que cada ser humano es diferente por la composición total de éste (cuerpo, mente y experiencias de vida).

Ya entrando un poco más en la materia, la voz tiene origen gracias a los movimientos de diferentes estructuras, las cuales están influenciadas directamente por factores de **salud corporal, mental y emocional**. Lo que quiere decir que implica la activación de un multisistema compuesto por el sistema respiratorio, fonatorio, neurológico, cognitivo y digestivo (Rivas & Fiuza, 2006:18).

El aparato respiratorio cumple la función de generar la energía necesaria para la producción del habla, de tal modo que la voz “puede considerarse como una respiración sonorizada” (Le Huche y Allali, 1993:15 en Rivas y Fiuza, 2006:20). La respiración implica dos procesos como ya vimos en el capítulo anterior, estos están en constante lucha, la inspiración (entrada de aire) y la espiración (salida de aire) lo que implica un trabajo entre las fuerzas musculares activas y las de resistencia elástica. Ahora, si agregamos el elemento sonoro (voz) a esta lucha, ocurre una adaptación provocando

una disminución en la inspiración y un aumento en la espiración, esta adaptación muscular tiene la función de mantener la emisión vocal para que esta sea modulada para la situación determinada cambiando así su intensidad, tonalidad y timbre (Rivas & Fiuza, 2006:20). El conjunto de todas las funciones antes mencionadas da origen al habla.

Como ya lo constatamos, la respiración es elemento base para el origen del sonido. Sabemos que cumple un rol fundamental en la evocación de las emociones, estas logran aparecer mediante alteraciones del ritmo respiratorio sin importar que área pulmonar sea utilizada.

### 2.1.1. Tipos de respiraciones.

Cada una de las inspiraciones a continuación tiene características particulares las cuales tienen consecuencias que afectan al cuerpo y en sí todas estas respiraciones son gatilladas dependiendo de la situación comunicacional que se viva.

La inspiración escapulario	Es cuando los hombros ascienden de forma visible, haciendo que se restrinja la expansión pulmonar y se provoque un hundimiento del esqueleto escapular y torácico. La forma de retornar a la posición de reposo es mediante “un suspiro”.
La inspiración torácica superior	Si bien en sí no es incorrecta, si se exagera puede provocar tensiones en la zona cervical y producir una relajación abdominal espiratoria contraria a la dinámica correcta, también si está se mantiene en el tiempo puede provocar atrofiamientos en nivel muscular.
La inspiración abdominal	Es consecuente a la puesta en marcha de la tensión diafragmática, aunque realizada de modo extremado llega a bloquear la expansión costal superior.
La inspiración Completa	Permite movilizar de forma global la caja torácica, consiguiéndose de este modo la máxima expansión pulmonar.

Cuadro 3: Tipos de inspiraciones y sus características (Rivas & Fiuza, 2006:21).

Como podemos ver, los pulmones tienen más de una dimensión en la que se pueden expandir. Tenemos la parte superior del pulmón, la cual si es llenada de aire genera un



levantamiento en los hombros, tenemos la parte baja del pulmón que involucra un movimiento en el diafragma el cual se encarga de hacer ascender los pulmones en cada respiración profunda y podemos ver como el “estómago” empieza a hincharse cuando en realidad son los pulmones los que generan este efecto visual. Finalmente pueden expandirse también de forma lateral ya que pueden hacer que las costillas flotantes (las más bajas) se muevan hacia afuera.

Todos estos movimientos se manifiestan de forma natural y orgánica dependiendo de la circunstancia. Por ejemplo, para dar un saludo común y corriente o comunicar algo breve a una persona que tenemos justo en frente, la capacidad de aire será corta ya que no es necesario más aire para esta situación. En cambio, si estamos en una exposición y debemos comunicarnos con un público numeroso deberemos ocupar una mayor proyección de la voz y por ende una capacidad mayor de aire.

## 2.2. Estructura del aparato fonador.

En la imagen a continuación veremos el aparato fonador para luego identificar la función de las partes involucradas.

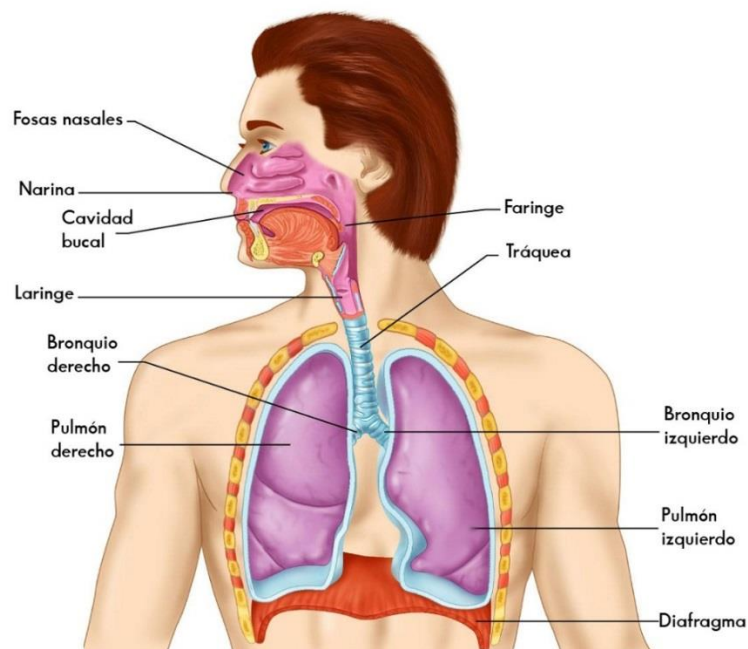


Figura 6: Anatomía del aparato fonador (Fernández: 2016).

Iniciando con los pulmones, de los cuales ya hablamos, sabemos que son el lugar donde se almacena el aire que se ocupará para la eventual fonación. Si nos fijamos un poco más debajo de los pulmones veremos una franja roja conocida como **diafragma**, cada vez que uno inspira este se expande para permitir que los pulmones tengan más capacidad de retención de aire y en la espiración se contrae hacia arriba para expulsar el aire y quedar preparado para el siguiente ciclo.

El aire ingresa al cuerpo por la **cavidad bucal** (boca) o las **fosas nasales** (nariz), inmediatamente pasa por la **faringe** y luego llega a la **laringe**. Esta última tiene un rol muy importante el cual debe ser destacado, en ella se encuentra la “epiglotis” la cual se encuentra recogida para permitir el ingreso y salida de aire, pero cuando ingerimos cualquier tipo de alimento o bebemos algún líquido esta se extiende cerrando el paso directo hacia la **tráquea** y deja abierto el ingreso hacia el esófago, una vez terminada la ingesta vuelve a su posición original. Una vez en la tráquea, el aire pasa directamente a los **bronquios** y estos conducen el aire hacia los pulmones.

Por lo tanto, la secuencia de la respiración en su totalidad sería la siguiente:

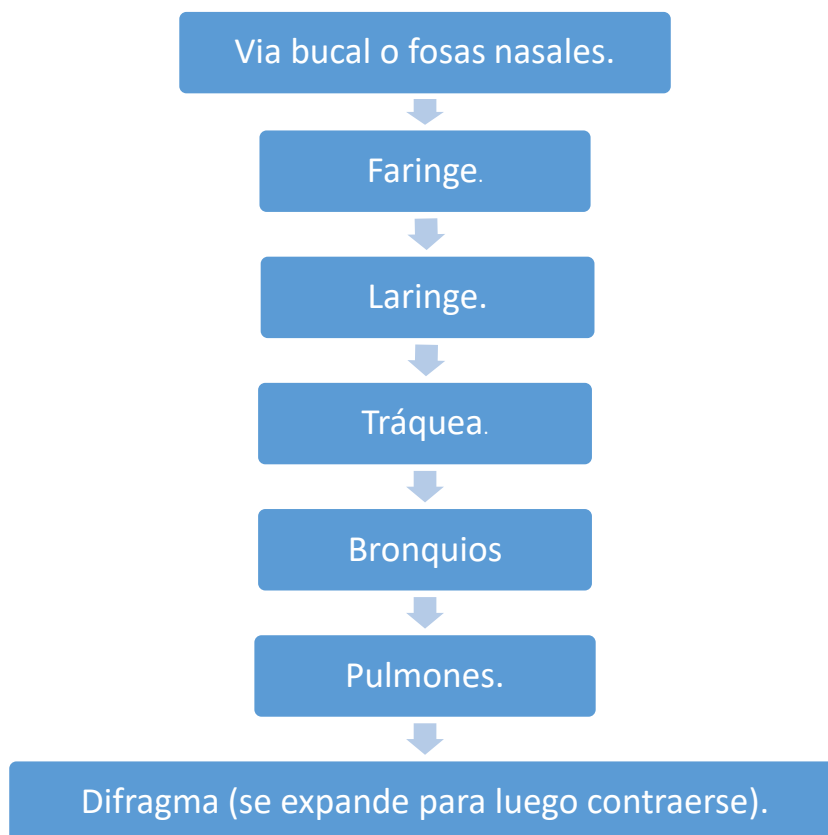


Figura 7: El ciclo respiratorio. (Basado en Rivas & Fiuza, 2017).

Luego el proceso en la espiración sería a la inversa tras ocurrir la contracción del diafragma.

### **2.3. Origen del sonido.**

Es importante entender la diferencia de lo que es fonación y la voz en sí. Fonación es el fenómeno de emitir sonido implicando en flujo de aire el cual al pasar por las cuerdas vocales producen sonido, mientras que la voz es producida gracias a la fonación, por lo tanto la voz es consecuencia de la fonación (Rivas & Fiuza, 2006:25).

Como bien se acaba de mencionar, es responsabilidad de las cuerdas vocales la emisión del sonido:

Las cuerdas vocales están sometidas a dos tipos de fuerzas: unas, aerodinámicas y aeroestáticas, movilizarían las cuerdas para preparar la fonación a partir de su posición de cierre; otras, las fuerzas de tejido, actuarían restituyendo las cuerdas vocales a su posición de cierre. Por tanto, la fonación se produciría al abducirse y aducirse (es decir, al separarse y aproximarse) las cuerdas vocales de modo automático, en función de que estén en una posición inicial de cierre y de que haya suficiente presión aérea por debajo de ellas (presión subglótica). (Lieberman, 1968 en Rivas & Fiuza 2006:25).

En palabras más simples, lo que produce el sonido es la relación entre tensión y relajación de las cuerdas vocales entre sí, el flujo de aire que pasa entre ellas hará que estas choquen la una con la otra y esta vibración provocará el fenómeno que conocemos como fonación. El sonido ocurre por la excitación de un sólido por el paso de aire. Por lo tanto las cuerdas vocales son el elemento sólido y la respiración proporciona el aire necesario para dar origen al sonido.

### **2.4. Anatomía involucrada en la voz.**

Ya entendiéndolo cómo se produce el sonido, es momento de entender cómo se articula. Las cuerdas vocales dan origen al sonido, sin embargo este sonido por sí sólo simplemente sería una suerte de exhalación sonora con una nota musical determinada. Es gracias a un conjunto de elementos que la voz toma forma y puede ser articulada en palabras; hablamos de los lugares de resonancia y todos los elementos de la boca que influyen en la transformación del sonido en lenguaje.

Como todo sonido, este necesita un lugar en donde resonar para tener mayor amplitud, el cuerpo viene equipado con cavidades en donde el sonido ejercido encuentra puntos de rebote para que esto suceda. Si vemos la imagen anterior, podremos identificar la faringe, el pecho, la nariz y la boca como lugares de resonancia. Dependiendo del tamaño del lugar que se ocupe para resonar, el sonido será más grave o más agudo. Por ejemplo, si ocupamos nuestro pecho para resonar, lo que quiere decir que permitimos que el sonido invada desde las cuerdas vocales hacia abajo logrando así rebotar en la tráquea antes de salir proyectado por la boca, tendremos un sonido más grave. En cambio, si ocupamos las fosas nasales, al ser este un espacio más pequeño, el sonido rebota mucho más logrando así un sonido más agudo.

La boca, si bien también es un lugar en donde el sonido resuena, también es el lugar donde tiene lugar la articulación gracias a los elementos que la componen. A continuación tenemos una imagen con toda la estructura bucal que influye en la articulación del sonido.

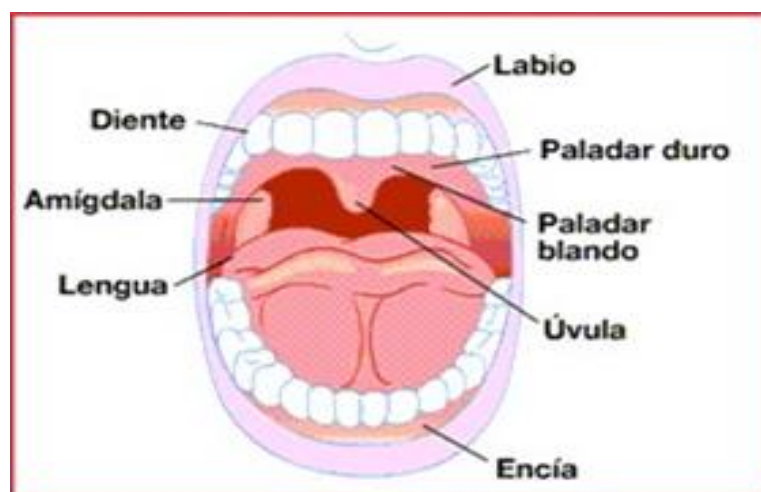


Figura 8: Anatomía involucrada en la articulación del sonido (Vera, 2015).

Como podemos ver, prácticamente cada elemento ubicado en la boca influye en la articulación del sonido. **La lengua, los labios y la úvula** son los que nos brindan una variedad de sonidos fonéticamente diferentes, mientras que todo el resto (dientes, encías, amígdalas, paladar blando y paladar duro) funcionan como puntos en donde el sonido puede rebotar y alterar la forma del sonido.

El otro factor que también altera la forma del sonido es el tamaño de los órganos involucrados en la fonación en su totalidad, las personas más grandes tendrán cavidades

más amplias en donde el sonido rebotará, ocurre de forma inversa si la persona es más pequeña. Ahora, independiente de la altura de la persona o su contextura, el factor decisivo para ver si su voz es más gruesa o delgada dependerá de en definitiva del grosor de las cuerdas vocales. Las mujeres tienen cuerdas vocales de 15 a 20 milímetros. Por otra parte los hombres tienen cuerdas vocales de 20 a 25 milímetros (Rivas & Fiuza, 2006:27-28). La voz femenina y la masculina guardan relación directa con las dimensiones de las cuerdas vocales más allá del género en sí.

#### 2.4.1. Composición de la voz.

R. Rivas y M. Fiuza nos plantean que existen tres partes que forman la voz, **intensidad, frecuencia y timbre**. A continuación entraremos en la definición de los tres conceptos y los entenderemos como las dimensiones de la voz para fines de esta investigación (2006:29).

Por su parte, la **intensidad** se determina por la relación entre presión de aire espiratorio y la cercanía del cierre glótico (apertura o cierre de la epiglotis en relación a las cuerdas vocales al chocar) y en sí esto es la “**potencia vocal**”. Es responsabilidad del cierre glótico el mantener el tono de la voz en relación a la salida de aire, ahora si la resistencia glótica eleva su tensión hace que el tono suba generando una voz más aguda y si la resistencia glótica es leve el sonido es más grave (Rivas & Fiuza, 2006:27). Aquí hablamos básicamente del volumen y alcance que tiene la voz, dentro de lo que entenderemos como normal, lo que quiere decir el rango habitable y cómodo de la persona entendido como “intensidad media usual”.

La **frecuencia** es la vibración de la laringe y depende del grado de tensión de las cuerdas vocales y de la contextura de estas la que determinará si el sonido es grave o agudo. Mientras menor es la frecuencia más grave el sonido y mientras más alta es la frecuencia más agudo es el sonido. Estamos haciendo referencia directa a la nota musical que tiene la voz en sí. Por lo tanto, si hablamos de “frecuencia usual de voz”, hacemos alusión al rango vocal cómodo que ocupa una persona puntual para hablar dentro de un contexto cotidiano oscilando entre las diferentes notas musicales que ocupa (Rivas & Fiuza, 2006:30).

Finalmente tenemos el **timbre**, es el resultado de la mezcla entre la intensidad y la frecuencia. Sin embargo aquí debemos considerar las particularidades de las cavidades de resonancia, las cuales proporcionan un elemento extra a la particularidad de la voz. Es decir, tenemos una intensidad determinada para nuestro tono normal de voz que se desenvuelve en una frecuencia cómoda en la cual oscila bajo un contexto normal (cotidiano) y si sumado a esto la resonancia única de cada cuerpo darán como resultado una voz irrepetible, esto es el timbre de voz (Rivas & Fiuza, 2006:30-31). Es el factor de la voz que permite el tener una identidad y expresar nuestra individualidad como seres humanos y lograr diferenciarnos del resto.

### 2.5. La voz y su dimensión cultural.

El timbre es el elemento de la voz más difícil de encasillar dentro de una normalidad ya que hay un fuerte elemento cultural de por medio que determina si el timbre de voz es normal o no, si la voz es “sana” o no lo es.

Existen categorías en las cuales la voz puede tener su registro vocal, las cuales son: **voz de pecho, voz media, voz de cabeza y falsete**, así nos lo plantean R. Rivas y M. Fiuza. Su diferencia radica en el lugar donde resuenan en el cuerpo, dando así una variedad de notas graves y agudas en las cuales uno puede hablar. La voz de pecho, también conocida como inferior o grave, tiene su lugar de resonancia en el tórax y es debido a esto que se le denomina voz de pecho, es de frecuencia baja por lo que genera voces gruesas y profundas. El registro medio o voz media, es generalmente utilizado en la voz coloquial, aquí podemos encontrar de forma habitual la frecuencia usual de voz, hablamos entonces de una voz que no es ni muy grave ni muy aguda y tiene la facilidad de habitar en ambos espacios sin acudir a sus extremos siendo su lugar de resonancia la laringe. La voz de cabeza es de una frecuencia mucho mayor, por lo tanto la voz es más aguda, las cuerdas vocales se tensan y adelgazan mientras la laringe sube haciendo que el sonido rebote en un lugar mucho más estrecho. Finalmente tenemos el falsete que nos permite generar sonidos muy agudos, se produce al relajar toda la musculatura laríngea dejando vibrar sólo los bordes libres, su sonido sin embargo es artificial (2006:30-31).

Entonces, hasta el momento sabemos que las personas tienen una intensidad media usual, una frecuencia usual de voz y que por lo general se encuentra en la voz media que se usa para conversar de forma coloquial y cotidiana. Pero ¿cómo es una voz normal?

Tiene que ser ¿grave o aguda? con ¿mucho intensidad o baja intensidad? Exactamente cómo se puede determinar lo que es una voz normal. Podríamos decir lo siguiente para una voz “normal”:

En una primera aproximación, puede decirse que una voz normal es aquella que reúne, al menos, las siguientes características: un timbre agradable – exento de ruidos y con cierta cualidad musical -, una altura apropiada para el género y edad de quien la posee, una intensidad conveniente – ni muy fuerte ni muy débil – y una flexibilidad que le permita adaptarse a las necesidades de cada momento (Rivas & Fiuza 2006:34).

Si bien coincidimos en esto para fines de entender una voz normal, aún queda fuera una dimensión de la voz importante de considerar, la dimensión cultural de la voz. La definición de voz normal variará dependiendo del lugar en donde se encuentre dicha voz. Por dar un simple ejemplo hipotético: digamos que en Chile tanto los hombres como las mujeres en general, tienen voces más agudas que los hombres y mujeres en España. Basados en el ejemplo anterior si la gente de Chile escucha a un español, sentirán que su voz es mucho más baja de lo que los chilenos considerarían normal, mientras que el español al escuchar la gente de Chile sentirá que por lo general hablan muy agudo y para él esto se saldría de lo normalidad. El ejemplo anterior solamente abordó el aspecto de la frecuencia, también se deben considerar la intensidad y sobre todo el timbre como factores a considerar para determinar lo que es una voz normal y cual no, a fin de cuentas el contexto y el contraste darán la respuesta.

Somos lo que escuchamos. Desde niños escuchamos como hablan nuestros padres, nuestros amigos y nuestro entorno en general y los imitamos sin tener conciencia de ello. Es en base a esto que poco a poco creamos una personalidad que se ve reflejada en estos referentes con los que crecimos. Finalmente la voz es reflejo de la persona, de su historia y de su vida. ¿Se puede ejecutar un sonido sin haberlo escuchado antes? Efectivamente que sí, a través de la experimentación de las posibilidades vocales, sin embargo la configuración del lenguaje que finalmente da como resultado el habla tiene su origen en la imitación.

### **2.5.1. La disfonía.**

Uno de los conceptos que más nos llamó la atención fue el de **disfonía** y que tiene directa relación con lo que hasta esta altura podemos comprender como una voz “normal”. En sí la disfonía hace alusión a la voz cuyos parámetros básicos se

encuentran alterados en mayor o menor grado en cuanto a intensidad, frecuencia y timbre (Rivas & Fiuza, 2006:34). Por ejemplo: puede hacer que los tonos agudos se desplacen a los graves, hacer que el rango de alcance se vea limitado e incluso puede hacer que la frecuencia respiratoria se invierta. Cualquier alteración a las cuerdas vocales y a la respiración alterará el sonido de la voz siendo el timbre la primera dimensión en ser afectada. Por ejemplo podemos encontrar inflamación de las cuerdas vocales, resequedad en la mucosa presente en la laringe o bien insuficiencia o parálisis de una de las cuerdas vocales.

Todo lo antes mencionado apela a las características físicas del aparato fonador y si estas sufren un cambio, inmediatamente producirá alteraciones a la voz (disfonía). Sin embargo hay una categoría más que nos interesa profundizar con respecto a este término y que se relaciona directamente la dimensión cultural de la voz. Existe una **disfonía cultural** que entenderemos como la voz de una persona que sin tener ninguno de los padecimientos antes mencionados tiene un timbre de voz ajeno al timbre cultural común.

Entendemos que es un padecimiento que afecta inmediatamente el sonido producido por la voz y que mantiene directa relación con lo que hemos constatado hasta el momento, todo lo que le pase al cuerpo terminará por afectar la fonación en algún grado. En complemento a lo anterior, también entendemos cual es el rol de cada órgano del aparato fonador y cómo funcionan en conjunto, vimos como tiene origen la fonación y por consiguiente la articulación de está que da como resultado la voz hablada.



### **3. Capítulo 3: Desarrollo de la versatilidad sonora.**

Si bien en este capítulo nos adentraremos en todas las posibilidades vocales que tenemos, era necesario iniciar conociendo nuestro “**punto cero**” vocalmente hablando, esto lo entenderemos como la voz en su estado natural sin tener ninguna alteración provocada de manera intencional. Los dos capítulos anteriores nos proveen las herramientas necesarias para identificar nuestro punto cero tras seguir la metodología planteada, iniciando con el desbloqueo emocional y así liberar nuestro cuerpo. Para este punto lo comprendemos como el instrumento que a través de su extensión sonorizada da como resultado la fonación y cuando este sonido es articulado da como resultado la voz y esta se ve directamente influenciada bajo el contexto cultural en el que se desarrolle. Teniendo todos estos puntos identificados podemos comprender como es nuestra voz y sabemos cuál es su amplitud, frecuencia y sobre toso el timbre que nos identifica como individuos.

#### **3.1. La historia del doblaje.**

Nos abocaremos a comprender cómo es el proceso de la animación y el doblaje para ver las áreas de donde el actor se involucra y cómo desempeña su oficio. En la introducción vimos de forma muy breve el origen de la animación y en qué momento los personajes animados empezaron a tener voces propias, ahora veremos el momento en el cual el doblaje hace su aparición en la historia.

Antes de la aparición del cine sonoro, el cine mudo no tenía problemas en ser expuesto a diferentes públicos con diferentes idiomas ya que se ocupaba el lenguaje cinético y expresivo el cual se destaca por ser universal, por lo tanto la comercialización de películas y animaciones en el exterior resultaba bastante benéfica y lucrativa. Con la aparición del cine sonoro y la industria cinematográfica avanzando en dicha dirección, dio lugar a un fenómeno conocido como la sub-titulación, cuyo objetivo era superar la barrera del lenguaje facilitar el entendimiento de las historias narradas, sin embargo en un inicio sólo se hacía en francés, alemán y español. Debido a que millones de espectadores no sabían leer esto generó un gran descontento, por lo que paralelo a la sub-titulación se empezaron a hacer los primero doblajes en 1929 por actores hispanoamericanos para todo el público latino. El problema aquí fue que había una

incongruencia entre lo que se veía y lo que se escuchaba debido a la presencia de desincronización a niveles culturales, de sonido e intención interpretativa. Fue un rotundo fracaso. Tras haber corregido las falencias, ya para 1937, el doblaje haría de Hollywood el líder en entretenimiento cinematográfico a nivel mundial, dándole un 70% de aprobación y preferencia por países extranjeros (Maté, 2015:16-17). Cabe mencionar que el doblaje tiene lugar en series televisivas con actores reales y películas, en animación y películas animadas, video juegos, documentales, entre otros.

### **3.2. El proceso de la animación y el doblaje.**

Ahora veremos exactamente como se involucra el actor de voz en la animación. Primero se debe tener la historia con su respectivo contexto, personajes, relaciones entre estos, los diálogos y de qué va a tratar dicha historia de forma escrita. Ya teniendo en claridad lo antes mencionado, se entra en el proceso de dibujo de todo el universo que tendrá lugar con sus personajes y lugares determinados, así se le da forma a los seres y a todos los lugares en donde ocurrirá la historia. Es aquí donde entra el actor, es gracias a la historia y a los dibujos de los personajes que toma la materia prima para la creación de la voz para un personaje específico. Luego se pasa al proceso de grabación de las voces tras la lectura dramatizada del guión (actuación de voz) y finalmente gracias a la edición de sonido es que se hace la animación en base a la pista sonora, o en su defecto, gracias a las voces de los personajes (Wingert, en DiMaggio). Las voces nutren a los animadores y les dan una noción de cómo el personaje se mueve y se expresa.

Una vez que la animación está completa puede ser doblada, aquí entra un proceso que si bien es similar, es bastante diferente a como ocurre en la actuación de voz. Como tenemos el universo completo y sonorizado en el idioma de origen, con personajes que ya tienen una forma de hablar y expresarse particular, el actor de doblaje debe calzar y sincronizarse con el personaje animado. Funciona de la siguiente forma: al actor de doblaje se le hace ver la animación y se le instruye con respecto su contexto y al personaje que va a doblar. Luego en el proceso de grabación, y ya teniendo identificada la voz que ocupara para dicho personaje, se le muestra un fragmento de la serie que se grabará a continuación para que identifique la situación y tiempos de habla, luego se repite la secuencia pero esta vez el idioma original de la animación es silenciado y se graba lo que el actor de doblaje dice encima del personaje.

### 3.2.1. La Sincronía.

Este concepto es uno de los más importantes en el proceso del doblaje ya que tiene más de una dimensión, y todas son necesarias para hacer que el doblaje sea efectivo y verosímil al ojo y oído de la audiencia.

Sincronía de caracterización	Esta es la sincronía que guarda relación con la voz del actor de doblaje y el personaje que tiene que doblar. Aquí hablamos de la forma y dimensiones que tendrá la voz.
Sincronía contenido.	Hace referencia al texto y su contenido, el cual tiene que coincidir con la nueva versión doblada. Las palabras que se ocupan deben de decir lo mismo o bien lo más similarmente posible a la situación planteada por la animación (contexto).
Sincronía visual	Aquí hablamos de la relación entre imagen y sonido congruente, quiere decir que exista la sincronía entre lo que dice (sincronía labial) y hace (movimientos) el personaje en relación a sonido doblado para este.

Cuadro 4: Tipos de sincronía (basado en Xumet, 2013:12-13).

Cuando todas estas sincronías estén en el nivel necesario para crear el efecto de la verisimilitud, lograremos lo que entenderemos como la **síncresis**.

Síncresis: es la soldadura irresistible y espontanea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento independientemente de su lógica racional (Chion, 1990:65 en Palencia, 2005:30).

El doblaje es una de las formas de traducción audiovisual más popular hoy en día, si bien su inicio fue bastante complejo, gracias a las correcciones de la técnica es actualmente una de las formas de traducir los productos de la industria del entretenimiento más frecuente y utilizada. En países como Francia, Alemania y sobre todo España, por ley fue obligatorio el que todo el entretenimiento extranjero fuera doblado durante la década del 1930 (Díaz, 2001:137 en Maté, 2015: 17).

Si bien ya hablamos de las dimensiones de la sincronía, existe una cuarta sincronía que se relaciona con el elemento **cultural** del fenómeno de la traducción. En muchos productos, tanto animados como no animados, existen expresiones propias del país de

origen que responden a la cultura de donde vienen dichos productos. Es responsabilidad del traductor el conocer ampliamente los elementos socioculturales del país de origen e identificar la carga semántica de estos para realizar la traducción (Agost, 199:100 en Ariza, 2013:240). Puede optar por las siguientes estrategias: hacer una adaptación cultural, una traducción explicativa, la eliminación o supresión del elemento cultural y finalmente la no traducción. Sin embargo, será responsabilidad del actor de doblaje el darle la veracidad a dicha expresión.

### **3.3. Voz, cuerpo y personaje.**

Debemos encontrar la correcta relación entre la voz y el cuerpo (imagen) del personaje. Este proceso tiene lugar en nosotros como intérpretes para hacer de aquel un ser único. Así como la relación entre emoción, cuerpo y voz nos da nuestra forma de ser particular el personaje debe tener igualmente ese conjunto de elementos bien definidos.

#### **3.3.1. La creación de la voz de un personaje.**

Comprende un proceso de entendimiento de la voz propia en una primera instancia, es desde este punto en adelante que podemos crear un universo sin fin de posibilidades vocales. En el capítulo 2 vimos la intensidad media usual y la frecuencia usual de voz, juntas nos brindan el timbre, pero ¿cuáles son los extremos vocales? Cuál es la frecuencia más alta que podemos producir, y cuál es la más baja ¿Con que tanta amplitud podemos hablar?

##### **3.3.1.1. La experimentación vocal.**

El descubrir esto nos lleva a lo que proponemos como la etapa de experimentación vocal, si sumamos la intensidad media usual y la frecuencia usual de voz, tendremos lo que denominaremos como **rango habitable vocal**, consiste en producir la nota más baja que podamos sin perder tanta amplitud y poco a poco ir elevando dicha nota hasta llegar a la frecuencia más alta que podamos producir sin llegar a voz de falsete. Ahora, ya que tenemos claro el rango vocal en el cual nuestra voz se encuentra cómoda, vayamos más lejos y reproduzcamos la frecuencia más baja que podamos hasta llegar al punto en que solo haya flujo de aire sin vibración por parte

de las cuerdas vocales. Luego debemos producir la frecuencia más alta que podamos llegando a la voz falsete hasta que no logremos subir más la frecuencia y el sonido se atrofie. Estos nuevos límites nos dan lo que denominaremos **extremos vocales**, se recomienda tener mucho cuidado ya que al no ser frecuencias habituales pueden dañar la laringe si su uso no es medido, si en algún caso el resultado de la experimentación es doloroso inmediatamente uno se debe detener.

Es así como tenemos un abanico de frecuencias que podemos producir, ahora debemos integrar los lugares de resonancia, que como ya sabemos son **pecho, faringe, nariz**. Por lo que ahora se deberá probar las frecuencias **alta, media y baja** en estos tres lugares de resonancia y descubrir las posibilidades vocales al mezclar estos dos elementos. Algunas frecuencias no sonarán de forma agradable o armónica en relación al lugar de resonancia, pero eso no es importante, la idea es descubrir la mayor cantidad de mezclas posibles.

Teniendo claro la frecuencia y el lugar de resonancia lograremos un sonido determinado, ahora este debe ser articulado para que se convierta en una voz. Para eso debemos desarrollar lo que denominaremos una **forma de habla**. Básicamente consiste en las decisiones tomadas para darle forma al sonido y articularlo a voluntad. Las posibilidades aquí son infinitas. Por ejemplo: que el personaje pronuncie diferente una o varias letras del abecedario o que las sobre-pronuncie, que tenga algún acento en particular, que sea tartamudo, que tenga escape de aire al hablar, que tenga voz rasposa, entre mucho otros. Todas estas posibilidades y muchas más darán la forma en la que habla el personaje, ahora debemos agregar el **ritmo de habla**, las cuales son: rápida, lenta, media, entrecortada, melódica y mezclada (conjunto de las anteriores).

Entonces, lo que proponemos es que para que **la voz del personaje** este completa, debe tener una “frecuencia determinada”, un “lugar de resonancia”, una “forma de habla” y un “ritmo de habla”, el conjunto de los cuatro nos dará el **timbre del personaje** y entenderemos este conjunto en total como **las dimensiones de la voz del personaje**. Son estos cuatro primeros componentes los que nos dan un sinfín de posibilidades el cual sólo puede ser descubierto a través de la experimentación.

### 3.3.1.2. Análisis de personaje.

Ya teniendo en cuenta que tenemos una infinidad de posibilidades vocales, el elegir de forma aleatoria resulta complejo para determinar cómo es que va a hablar un personaje. Para ello planteamos la siguiente metodología que consiste en seis preguntas, lo único que debemos tener identificado es nuestra “voz normal”.

- Con respecto a la frecuencia de la voz ¿es mayor o menor a la de uno?
- Esta frecuencia cómo es ¿rasposa, suave, con escape de aire, armónica, etc.?
- El ritmo ¿es más rápido, más lento, similar al mío?
- La forma del ritmo ¿es entrecortado, ligado, oscilante, etc.?
- ¿Cuál es el lugar de resonancia?
- Cuál es su forma de habla ¿Puede pronunciar todas las letras, tiene algún acento, agrega letras, etc.?

Estas seis preguntas están basadas en lo que nos plantea Pat Fraley (Alburger, 2015:217), al responderlas tendremos un gran acercamiento a la voz del personaje. Ahora, mientras más detallado sea nuestro conocimiento con respecto al personaje, más precisa será la voz que formaremos para este. Para ello planteamos las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se llama el personaje?
- ¿Qué edad tiene?
- ¿Qué es? Hombre, mujer, animal, espíritu, etc.
- ¿Cuál es su emoción predominante?
- ¿Tiene alguna frase típica?
- ¿Cuál es su apariencia?
- ¿Cómo es la actitud de su voz? Soberbia, humilde, tranquila, enojada, etc.
- ¿Cómo se mueve este personaje?

Estas preguntas están basadas en lo que nos señala J. Alburger (2015:221) para identificar al personaje. En todo caso, puede haber muchas más. Lo que proponemos aquí es que el conjunto de ambos cuestionarios nos dará una buena guía para llegar a la conformación de la voz de un personaje. En el capítulo anterior mencionamos que la

disfonía sería un factor benéfico y ahora explicaremos por qué. No podemos omitir que los personajes viven dentro de un contexto social, si bien el mundo en el que viven puede ser fantástico, sigue habiendo reglas sociales y relaciones humanas, es aquí en donde aparecen las siguientes preguntas:

- El personaje ¿tiene una voz acorde a su contexto?
- ¿Tiene una voz culturalmente disfónica?

Se habló de emoción predominante, pero que tal si agregamos aquí las emociones básicas y mixtas, además de los bloqueos emocionales:

- ¿Cuál es su emoción básica predominante?
- ¿Cuál es su emoción mixta predominante?
- ¿En cuáles emociones oscila el personaje?
- ¿Expresa sus emociones abiertamente?
- ¿Tiene bloqueos emocionales? ¿Cuáles?
- ¿Con cuál emoción le cuesta relacionarse?

El primer cuestionario busca construir el timbre del personaje, el segundo busca formar la personalidad y características físicas y el tercero busca la forma de sentir de este. El conjunto de los tres nos da prácticamente toda la información necesaria para que el personaje pueda existir vocalmente hablado.

### **3.4. Desarrollo del personaje en el cuerpo.**

Como se planteó en el capítulo 1, la emoción, el cuerpo y la voz están constantemente conectados, además, la voz es la extensión sonorizada del cuerpo. Por lo tanto, el cuerpo tiene que estar involucrado en la creación del personaje y es gracias a este que la voz del personaje tendrá un sustento concreto para existir y mantenerse de forma pareja, consecuente y constante.

Gracias al segundo cuestionario, tenemos una idea más clara de cómo es este personaje en términos físicos, lo que debemos hacer ahora es asimilar en nuestro cuerpo estas características. En otras palabras, debemos dejar que nuestro cuerpo sea afectado por la corporalidad del personaje que queremos interpretar, asimilando así su forma de estar de

pie, su expresión facial e integrar todas las particularidades posibles, una vez que estén integradas se hará la emisión de sonido.

Daws Butler, fue uno de los más grandes exponentes de la actuación de voz en Estados Unidos, dos de sus personajes más insignes son el Oso Yogui y Huckleberry Hound los cuales tuvieron sus propias series animadas desde 1958 a 1988. Una de las lecciones que D. Butler siempre transmitió a sus alumnos es que integren al personaje en el cuerpo e inmediatamente la voz los seguirá (Bergen en DiMaggio, 2013). Por ejemplo, D. Butler decía que el Oso Yogui tenía su voz en el pecho, por lo tanto, al momento de interpretar al personaje, D. Butler resaltaba el pecho hacia afuera y hablaba con esa corporalidad e inmediatamente el personaje, en términos vocales, tomaba forma. En base a esto proponemos identificar en que parte del cuerpo de uno se encuentra el personaje que queremos interpretar.

Un buen actor puede hacer mil voces porque encuentra un lugar en su cuerpo para su voz y centra su actuación desde ése lugar (Reilly en Alburger, 2015:215).

Para complementar aún más todas las dimensiones del personaje, hay que identificar también cómo este **respira** en relación a sus movimientos y su corporalidad, para ello planteamos las siguientes preguntas:

- ¿Es lenta o rápida?
- ¿Es profunda o superficial?
- ¿Coincide con algún patrón efector emocional?
- ¿Tiene sonido al efectuarse o no?

Es vital ir avanzando de forma metódica pregunta por pregunta y no dé a varias al mismo tiempo en términos de integrar los elementos encontrados a la forma de hablar del personaje, si bien todas pueden quedar respondidas de forma escrita o mental en un sólo momento, el ir agregando características debe ser uno a la vez.

### **3.5. La lectura.**

Hasta el momento hemos propuesto una guía para crear la voz de un personaje, iniciando con determinar el timbre de este, definiendo su corporalidad y personalidad, cómo es éste en términos culturales, cuál es su forma de sentir y finalmente cómo



integrarlo en el cuerpo con su respectiva respiración para que la lectura e interpretación del personaje sea verosímil. Si bien esto es de suma importancia, no podemos olvidar que el actor de voz o el actor de doblaje deberán leer del guión todo lo que el personaje dice y para ello es necesario que la enunciación sea limpia y con la correcta intención.

Una lectura deficiente tiene su origen en dos lugares:

Primero, por la falta de comprensión de las líneas que se están leyendo y esto ocurre debido al desconocimiento de:

- La claridad del verdadero sentido de las líneas.
- Saber a quién va dirigido el mensaje.
- Cuál es el objetivo del mensaje.

Además, es posible que las ideas del mensaje sean “atropelladas” debido a que no se les da el énfasis necesario o bien no son planteadas en los tiempos correctos, esto último suele ocurrir cuando se lee de forma rápida y las ideas están “una encima de la otra”.

Todos estos problemas se pueden solucionar leyendo de forma más lenta, esto permite que haya tiempo de entendimiento de todo el texto y facilita el transitar de una idea a otra con la correcta intención y tiempos requeridos.

Segundo, por la deficiencia en la pronunciación de las palabras. El origen de este problema es la falta de desarrollo de la musculatura articularia, es bastante común que ocurra ya que dentro de un contexto cotidiano ignoramos si es que pronunciamos todas las letras de las palabras que ocupamos. Para corregir este problema, es necesario el desarrollar ejercicios que fortalezcan la musculatura involucrada, por ejemplo:

- Primero que todo se requiere una conciencia auditiva para identificar cuando no pronunciamos una palabra correctamente y así repetirla inmediatamente con todas sus letras bien pronunciadas.
- Al hablar, el abrir un poco más la boca, de forma gradual va desarrollando la musculatura de los labios y mejillas. Permitiendo así leer más rápido sin perder dicción y articulación.
- Si hay alguna letra que nos cueste pronunciar, debemos identificarla y luego hacer trabalenguas que involucren dicha letra. Para ello recomiendo ir al sitio

web uebersetzung.at (Alburger, 2015:47), aquí podrán encontrar trabalenguas diferentes para más 110 idiomas y en la sección de español hay más de cien.

- Tras conseguir un corcho de botella de vino, lo ponemos entre nuestros dientes frontales y leemos algún texto o trabalenguas para fortalecer la musculatura facial involucrada en la articulación.

Todos estos ejercicios se pueden combinar entre sí, el realizarlos de forma frecuente solucionará el problema de la articulación. Sin embargo es vital el darle importancia a las palabras.

Quiero que entiendas las palabras, quiero que saborees las palabras, quiero que ames a las palabras, porque las palabras son importantes. Pero ellas son sólo palabras. Tú las dejas en un papel, tomas sus pensamientos y los pones en tu cabeza y después tú como actor las recreas como si esos pensamientos repentinamente te hubieran ocurrido (Butler en Alburger, 2015:62).

Finalmente queremos agregar algo con respecto al doblaje en Latinoamérica. Aquí se ocupa lo que se conoce como “acento neutro”, que consiste en un formato de castellano que no tiene ninguna tendencia en su pronunciación hacia algún país en particular. Para perfeccionar dicho acento es necesario el pronunciar todas las letras y evitar las expresiones coloquiales y cadencias reconocibles del país de origen al momento de grabar. El realizar los ejercicios explicados en el presente sub-capítulo ayudará perfeccionar la técnica de la enunciación en el acento neutro que debe ser acompañado por la conciencia auditiva para imitarlo.

### **3.6. Micrófonos.**

Este breve sub-capítulo está enfocado a entender cómo funcionan los micrófonos dentro de una sesión de grabación. Y aprenderemos cual es la posición correcta en la que debemos estar para que la grabación sea técnicamente efectiva. Si bien puede no haber problemas en la interpretación o manejo de la voz, es importante el saber cómo ocupar el micrófono. A continuación tenemos una imagen con los dos principales tipos de micrófonos usados para grabar voces que son “Cardoid” y “Omni-direccional”.

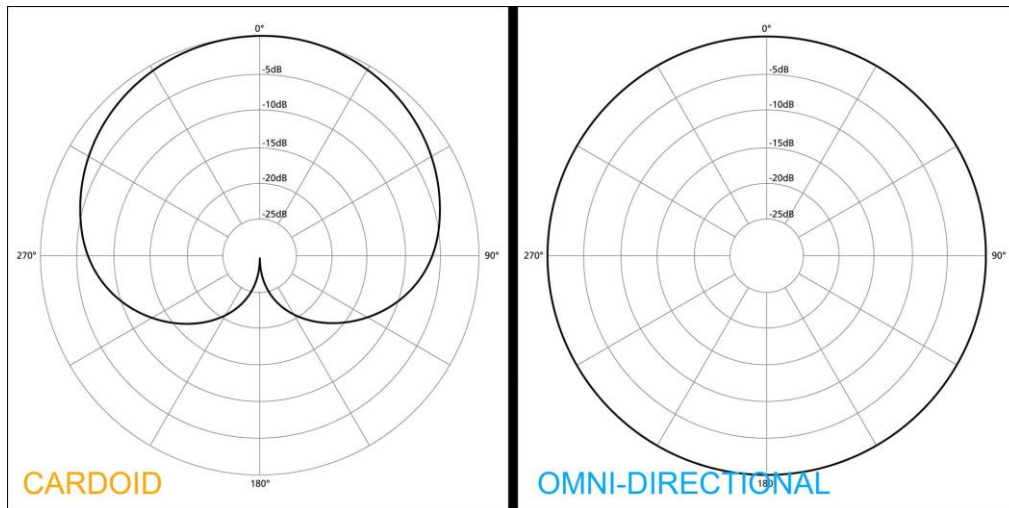
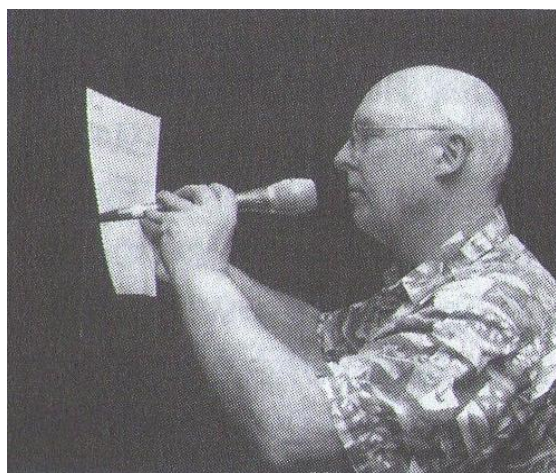
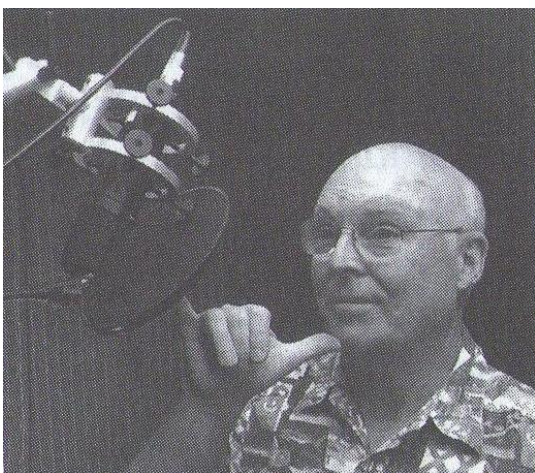


Figura 9: Micrófonos Cardoid y Onni-Direccional (Wolfcrow, 2017).

Lo que vemos en la imagen es la forma en que estos micrófonos **captan el sonido**. Cardoid (unidireccional) por su parte percibe todo lo que se pone justo en frente de él haciendo que sea ideal para grabar voces de forma particular, potenciado esto gracias a su gran sensibilidad receptiva. El onni-direccional logra percibir el sonido en 360 grados por lo que es muy útil para grabar conversaciones y sonidos ambientes en los que hay varias voces, eso sí, son mucho menos sensibles en término receptivos (Alburger, 2015:130). Cabe destacar que la forma física que tenga el micrófono no guarda relación, necesariamente hablando, con la forma de percibir el sonido. Ahora, este factor determinará la disposición que tomaremos para ubicarnos en relación al micrófono para realizar la grabación. En la imagen diez tenemos lo que se debe hacer y en la imagen once lo que no se debe hacer:



Figuras 10 y 11: Forma correcta e incorrecta de usar el micrófono (Alburger, 2015:131, 133).

Como podemos ver en la primera imagen, entremedio de la boca del actor y el micrófono hay una pequeña pantalla de tela circular negra llamada “anti-pop”, su función es evitar que los sonidos con explosión de aire golpeen directamente el micrófono (ejemplo: las letras T, P, B, y K) además de protegerlo de la respiración que con el tiempo genera humedad dentro del micrófono. Es importante guardar una distancia entre la boca y el anti-pop de al menos unos 15 centímetros para no sobresaturar la grabación en volumen. Mientras más cerca del micrófono se esté, más será la percepción de los sonidos que contaminan la grabación como la respiración, sonido de la saliva, movimiento de la ropa, entre otros como podemos ver en la segunda imagen. En el caso de no tener un anti-pop, es aún más imperante el guardar una distancia del micrófono y disponerlo de forma correcta, este debe estar de forma vertical o levemente diagonal frente a nosotros como vemos en la primera imagen y no de forma horizontal como en la segunda imagen.

Para cerrar el capítulo, consideramos incluir la siguiente cita que nos dará una noción de cómo es el trabajo de la actuación de voz y el doblaje.

No se trata de que... yo puedo imitar a Christopher Walken, puedo imitar a Johnny Depp, puedo imitar a Michael J. Fox, puedo imitar... puedo imitar a quien sea. Eso es genial ¿puedes imitarlos haciendo cualquier cosa? Y quedarte en esa voz por cuatro horas, ¿Puedes gritar en esa voz? ¿Puedes ser electrocutado como Michael J. Fox? ¿Puedes ser golpeado en el estómago como Michael J. Fox? Si puedes, genial y si lo puedes hacer sin tener que decir: espera, dame cinco minutos...justo ahí (Taylor en DiMaggio 2013).

Lo que nos plantea James A. Taylor es que no importa si uno tiene capacidades para hacer voces “divertidas” o “chistosas” e incluso tener la facilidad para imitar a personajes animados o personas conocidas, lo importante es tener la capacidad de hacer **cualquier cosa** como dicho personaje y ser constante durante la grabación para que el personaje sea congruente durante toda la realización de la producción. La actuación de voz y el doblaje tienen su base en la **actuación**, la voz del personaje es secundaria.

Si puedes actuar alguna obra de William Shakespeare como Porky Pig, el Gato Silvestre o el Gallo Claudio y lograr permanecer en el personaje durante toda la obra, probablemente vas a poder actuar el guión completo de la película (Bergen en DiMaggio, 2013).

Tanto en el doblaje como en la actuación de voz, el uso de la voz es vital, en el capítulo 2 apreciamos cómo es su funcionamiento, cuáles son las características de una voz normal y como esta es formada por sus dimensiones. Brindando una comprensión de los

lugares de resonancia, las frecuencias, además de entender el fenómeno de la disfonía dentro de un contexto cultural, lo cual brinda una nueva dimensión de comprensión en el universo desde donde se desarrolla el personaje animado y cómo este debería hablar como vimos en el capítulo 3 con las dimensiones de la voz del personaje. En base a este último, la actuación de voz comparte muchas cosas con la actuación tradicional y por lo tanto el cuerpo no está exento de participación, como vimos en el capítulo 1, es vital el tener un cuerpo dispuesto para la interpretación, que idealmente esté libre de bloqueos tanto emocionales como físicos y mentales para así llegar a compenetrarse con el personaje a interpretar.

#### **4. Capítulo 4: Diseño Metodológico.**

Como ya lo hemos mencionado, como parte del diseño metodológico, se diseñó una entrevista, enfocada a dos públicos en particular, actores de doblaje de Chile y actores de voz de Estados Unidos. El objetivo es destacar sus experiencias personales en relación a sus oficios y así identificar todos los hallazgos interesantes de destacar.

##### **4.1. Epistemia.**

Entendiendo que el conocimiento es subjetivo, individual, irrepetible y, en consecuencia, en estrecha relación con el objeto investigado, el acercamiento epistemológico al objeto de estudio se hace desde una perspectiva interpretativa y cualitativa, en la que el significado y la perspectiva de cada sujeto entrevistado se convierten en el foco central del estudio. Y es en el cruce de las voces de los sujetos, donde hemos puesto la atención para encontrar puntos en común o divergencias, a partir de lo cual poder configurar un posible modelo.

##### **4.2. Desarrollo de metodología.**

Al introducirnos en el mundo de la animación, inmediatamente empezó una búsqueda de información para lograr entender cuáles son las competencias necesarias para desempeñarse en el rubro como un actor de voz. Si bien el objetivo inicial era y es desempeñarse en Estados Unidos, se presentó la oportunidad de incursionar en doblaje en la animación en Chile en AEDEA Studio a cargo de Mauricio Villarroel. Actualmente doblan la serie animada Detective Conan que hasta la fecha sigue siendo muy popular. Las clases consistían en sesiones en las cuales se nos pedía ensayar previamente la escena de una serie animada ya doblada con el fin de desarrollar los diferentes tipos de sincronías con el personaje a interpretar a través de la imitación, además de perfeccionar la forma de hablar para que no se percibieran modismos ni pronunciaciones inadecuadas para las exigencias del oficio. Tras haber terminado el curso y logrado participar en capítulos como personaje secundario, logré formar una pequeña noción de lo que significa ser actor de doblaje.

Ya en Estados Unidos, inmediatamente fui a la Voice Acting Academy a cargo de James Alburger quien tiene una trayectoria en la actuación de voz de más de 50 años.

Gentilmente me abrió las puertas de su casa y me introdujo al mundo de la actuación de voz al permitirme participar de forma gratuita de sus clases en línea hasta el día de hoy. Consiste de un grupo de personas, todos actores de voz en distintas partes del globo que buscan mejorar y pulir sus técnicas interpretativas en el área de la actuación de voz. Los alumnos comparten los guiones que deben interpretar y se hace un ensayo en vivo en el cual James y todos los demás critican y comparten sus opiniones de cómo podrían mejorar la forma de interpretar (leer) las líneas. Paralelo a estas clases, se dio la oportunidad de participar de un proyecto independiente en animación como actor de voz, si bien fue simple me dejó experimentar de primera mano lo que es grabar un personaje que no está animado aún.

Ambas experiencias resultaron gratificantes y enriquecedoras, sin embargo, tras haber incursionado en ambos mundos no pude evitar compararlos. Para ello decidí con la ayuda de mi profesora guía hacer una entrevista que me permita relevar la opinión tanto actores de voz en Estados Unidos como actores de Doblaje en Chile, para tener un margen más amplio de comprensión de cómo son estos rubros.

#### **4.3. Diseño de trabajo de campo.**

Como ya hemos mencionado, los sujetos, objeto de estudio son actores de voz y actores de doblaje, al haber tenido la oportunidad de relacionarnos con profesionales de ambos rubros, lógicamente buscaríamos entrevistarlos a ellos. Para ello fue necesario diseñar un correo que explicara las intenciones investigativas, además de crear un documento de consentimiento informado en el que explícitamente se expusiera que la información recogida se utilizaría exclusivamente para fines investigativos enmarcados en el contexto de memoria y se diera garantía de la confidencialidad y resguardo de la identidad de los entrevistados. Una vez que se tuvo el consentimiento informado<sup>2</sup> elaborado y la entrevista<sup>3</sup> mejorada y validada, se tradujeron al inglés y fueron enviadas a los posibles participantes, apoyándonos, para el caso de Estados Unidos con J. Alburger, quien compartió generosamente la entrevista con sus alumnos. Al poco tiempo nos llegaron correos de actores de voz de distintos niveles de experticia, había desde novatos hasta grandes figuras de la animación cuya trayectoria abarca décadas.

---

<sup>2</sup> Si se quiere revisar el consentimiento informado, por favor ir a la sección de anexos.

<sup>3</sup> Para revisar ir a la sección de anexos.

Por otra parte, en Chile buscamos la ayuda de actores de doblaje en AEDEA Studio, con profesores de la carrera de teatro de la Universidad de Valparaíso que se hayan desempeñado en el área, además de haber mandado correos a DINT (doblajes internacionales) pero lamentablemente, en este último no tuvimos respuesta alguna. La profesora guía de esta memoria nos brindó el contacto de personas de su conocimiento que se desempeñaran en doblaje.

Tras numerosas insistencias en todas las redes de contactos, llegamos a recaudar un total de ocho entrevistados. Si bien el número es bajo, aun así nos sirve, ya que nos habla de uno de los primeros hallazgos que se pueden percibir y es que en Chile el área de trabajo con la voz es menos masivo en relación a Estados Unidos.

#### **4.4. Método de recolección de datos.**

Decidimos ocupar la entrevista ya que tiene la posibilidad de contener diversas temáticas de interés. Esto permite que tenga una gran versatilidad en términos de construcción y por ende permite una gran variedad de respuestas, lo cual fue una de las intenciones al diseñar las preguntas. Estas fueron:

- ¿Qué edad tiene?
- ¿A qué edad comenzó a trabajar en doblaje?
- ¿Hace cuánto tiempo se desempeña trabajando en doblaje?
- ¿Ha tomado seminarios, talleres, cursos, etc...relacionados al perfeccionamiento de algún área del doblaje? (uso y cuidado de la voz, actuación, manejo de implemento técnico, etc.). En caso de que la respuesta sea si, por favor especificar.
- ¿Aproximadamente en cuantos seminarios participa para perfeccionarse al año?
- Mencione tres características técnico-profesionales y tres características personales que debe tener todo actor de doblaje.
- ¿Qué seminarios, talleres y cursos han sido los que más le han contribuido a su formación como actor de doblaje?
- ¿Por qué medios logra gestionar trabajos relacionados al área del doblaje? y ¿Con que frecuencia?
- Mencione al menos 3 personajes o trabajos que desee destacar de su carrera.



- ¿Cuál o cuáles son los referentes que lo impulsaron a incursionar en el doblaje?
- En base a su experiencia ¿Cuáles serían las claves de un buen doblaje?

En la entrevista a Estados Unidos, las preguntas son esencialmente las mismas, la diferencia es que en vez de decir actor de doblaje dice “**voice acting**”, que traducido literalmente al español significa *actuación de voz*.

#### **4.5. Proceso de validación.**

La entrevista, si bien no fue validada por algún juicio de experto externo, durante el proceso de creación de esta y gracias a los conocimientos metodológicos de la profesora guía de este estudio, en tanto su formación profesional, se perfeccionaron y ajustaron el enfoque e ítems de la entrevista, de modo que permitieran abarcar de manera adecuada los objetivos que perseguía el instrumento. Por tanto, podemos concluir que se trató de un proceso de validación interna.

#### **4.6. Selección de la muestra.**

La investigación encuentra su materia prima en dos grupos entrevistados, uno de actores de voz de Estados Unidos y el otro en actores de doblaje de Chile. La decisión de elegir ambos grupos tiene su origen en la curiosidad en incursionar en el rol del actor en la animación. Dado el estado de nuestra residencia, Chile, buscamos personas que se desempeñaran en doblaje ya que es el exponente máximo de la relación entre actor y animación en este país. Con respecto a Estados Unidos, y dada la ventaja de haber podido cursar un semestre académico allá, tomó importancia la figura del actor de voz ya que este se encuentra profundamente relacionado con la industria de la animación.

Para llegar a ambos públicos fue necesaria la confección de un correo electrónico que explicara el objetivo del estudio para así invitarlos a participar. Este correo fue enviado a la mayor cantidad de personas posibles, para así garantizar la recepción de un número considerable de respuesta, que permitiera definir los principios de la guía que se propondrá, como resultado de esta investigación.

En Estados Unidos hubo 19 entrevistados, mientras que en Chile hubo 8. Como podemos ver hay una gran diferencia, sin embargo, en ambos grupos encontramos personas con distintos niveles de experiencia lo que nos permitirá tener un margen más amplio de respuestas en relación a los años de experiencia de los entrevistados. Para fines del estudio se consideró la totalidad de entrevistados.

#### 4.7. Método de análisis.

Como método analítico para tratar los datos, generamos categorías y definiciones en base a las respuestas recepcionadas. En primer lugar se categorizó por género, rango etario y luego por años de experiencia como primer filtro. Seguido a esto, constatamos los años de participación en seminarios de preparación para desempeñarse en el rubro y también la cantidad de estos tomados al año.

El ítem “Mencione tres características técnico-profesionales y tres características personales que debe tener todo actor de doblaje” abrió un espacio de subjetividad en los entrevistados ya que cada uno priorizó distintos aspectos de la actuación de voz y el doblaje. Esta información emergente nos permitió crear siete aspectos:

Actuar	La actuación es considerada como un elemento vital de todo buen actor de voz. Los entrevistados mencionaron habilidades que se desprendían de la actuación como: la facilidad para la improvisación, flexibilidad y versatilidad interpretativa, cómo entrar en el personaje, cómo hacer un estudio de personaje efectivo, entre otros. Una vez más la actuación aparece como matriz del trabajo del actor en la animación. El objetivo de la actuación es poder entrar en el personaje e poder interpretarlo de forma verisímil.
Ser dirigido	Los entrevistados enfatizaron en la habilidad de permitirse dirigir. Esto se traduce a aprender a seguir indicaciones y adaptarse, lograr hacer cambios “sobre la marcha” de la interpretación del personaje que se actúa. Aquí aparece la figura del director, es quien guía al actor de voz o actor de doblaje durante la grabación y le entrega indicaciones para que realice cambios.
Uso de	Aquí hablamos de todas las habilidades de uso del aparataje técnico que

tecnología y Programas	engloban el mantenimiento y correcta ejecución de micrófonos y todos sus componentes como: atriles, anti-pop (pantalla que protege al micrófono de golpes de aire), gato muerto (forro felpudo que se coloca en la cabeza del micrófono para neutralizar las ventiscas cuando se graba en exteriores, cables, interface, computador, entre otros). También hablamos de manejo del programa o software que se ocupa para grabar y también los relacionados a la postproducción de dichas grabaciones. Muchos consideran necesario saber editar sus propias pistas de audio para el posterior envío a sus clientes.
La Voz	Nos referimos aquí al correcto uso de la voz y toda su implicancia biológica, cuidados y también los mantenimientos de ésta. Paralelo a esto, también se enfatizó en la correcta pronunciación de las palabras. En ningún caso se hizo alguna mención al tipo de voz que uno posee.
Leer	Lo definimos como el dotar a la lectura de guiones con: tiempos, pausas y entonaciones. Respetando también la puntuación y correcto entendimiento de las ideas contenidas en las palabras. El ideal sería leer 5 palabras más delante de lo que se está diciendo en voz alta.
Equipamiento tecnológico	Si bien ya se habló del uso de equipamiento técnico, el énfasis aquí está en la <b>calidad</b> de éstos, por dar un ejemplo muy concreto, en la página web <a href="http://sweetwater.cl">sweetwater.cl</a> , uno puede cotizar y ver las características de los implementos de sonido. Podemos encontrar micrófonos de 100 dólares hasta de 2.200 dólares. La diferencia radica, en el caso del micrófono, en la calidad de grabación que se logra. Un buen micrófono es capaz de captar el sonido de las burbujas de saliva al reventarse que uno produce al hablar. La calidad es aplicable a cada implemento que se usa en la grabación.
Marketing	Aquí nos referimos a como los actores de voz y de doblaje logran gestionar trabajo. Esto puede ser a través de páginas web, con algún agente que les esté informando de audiciones a las cuales ellos pueden participar, etc. Básicamente es el conjunto de habilidades que va directamente relacionado con la comercialización de su voz para así generar una vía de ingreso monetario.

Cuadro 5: Los siete aspectos importantes de la actuación de voz (Elaboración propia basado en el diseño metodológico, 2017).

#### 4.8. Análisis de resultados y hallazgos.

Como ya hemos mencionado antes, los dos grupos de entrevistados fueron actores de voz de Estados Unidos y actores de doblaje de Chile, a continuación veremos una tabla que nos contextualizará los aspectos más básicos de la entrevista y así proceder al cruce de información.

Total de entrevistados: 27 personas	Chile	EEUU
Mujeres	5	7
Hombres	3	12
Edad: 25 o menos años	3	1
Edad: 26 a 40 años	3	3
Edad: 40 o más años.	2	15
Experiencia: 1 a 4 años	5	3
Experiencia: 5 a 15 años	0	8
Experiencia: 15 o más años	3	8
Ingresa al rubro: con 30 años o menos	6	8
Ingresa al rubro: con 40 años en adelante	2	11
Participación en talleres, cursos de formación	8	19
De 1 a 2 talleres de formación al año	1	10
De 3 o más talleres de formación al año	0	7
Se desempeñan en docencia	2	3

Cuadro 6: La información básica de los entrevistados (Elaboración propia basado en el diseño metodológico, 2017).

Uno de los hallazgos que más llamó nuestra atención es que no es necesaria ninguna edad en particular para iniciar la práctica de alguna de las dos disciplinas. Dentro de los entrevistados hay algunos que tienen más de 50 años y están recién empezando, como hay otros que tienen la misma edad pero tienen 30 o más años de experiencia, por lo tanto podemos inferir que no existe un rango etario determinado para desempeñarse en alguno de los dos.

Lo que sí es absolutamente necesario, es tener una formación en los siete aspectos recientemente descritos a través de cursos, seminarios, grupos de ensayo, o tutorías con algún profesional con años de experiencia. Todos los entrevistados a excepción de uno,

han participado en alguna de las instancias de aprendizaje recién mencionadas. A continuación nos gustaría destacar una de las respuestas de uno de los entrevistados:

“Actuar, actuar y actuar. ¡Todo está en el actuar y menos en el sonido de la voz! No hay tal cosa como una buena voz. No hay tal cosa como una mala voz. Sólo hay buenos y malos actores” (Entrevistado 1, 2017).

La respuesta de este entrevistado, con décadas de experiencia, nos da una noción de lo importante que es el saber actuar y tener la experiencia suficiente en ello para desempeñarse eficientemente. Se esclarece así la común percepción que engloba a ambos oficios con respecto a “la voz” porque en sí, no tiene relevancia la voz que uno tenga, sino cómo esta es ocupada. Si bien un tercio de los entrevistados considera la voz como uno de los elementos más importantes, apelan al dominio del aparato fonador y correcta articulación de las palabras. A continuación tenemos la siguiente respuesta:

Creo que todo actor/actriz de doblaje debe manejar una técnica que implique un conocimiento y dominio completo de su voz, ejercicio fonético diario y control de aire para evitar el “popeo” o saturación de sonidos frente al micrófono. En cuanto a lo personal, es necesario que el/la intérprete sea abierto a jugar y proponer matices, lo que implica flexibilidad y creatividad a la hora de doblar. También debe ser una persona tolerante a la frustración, pues muchas veces se puede enfrentar a una mala crítica de parte de productores en un estudio profesional, donde los tiempos suelen ser acotados para grabar, característica que se relaciona con la última, que es la capacidad de autocrítica a la hora de desarrollar su trabajo (Entrevistado 22, 2017).

Como podemos ver, este entrevistado nos da una noción prácticamente completa de las exigencias del doblaje, que si bien algunas coinciden con las de la actuación de voz, cabe destacar que todos los entrevistados de Chile enfatizaron en la “**pronunciación**”, la cual es estrictamente necesaria para desempeñarse en el rubro y que se convierte en una de las barreras más difíciles de superar ya que requiere entrenamiento diario y constante.

Por otra parte en Estados Unidos, a diferencia de Chile, la posesión y uso de aparataje técnico es una prioridad. Muchos de los entrevistados de dicho país tienen su estudio de grabación propio en su hogar, lo que les da la facilidad de gestionar y producir sus grabaciones cómodamente. Este hallazgo nos habla de dos cosas más al comparar los países. Primero: Estados Unidos, tiene una mayor demanda de actores de voz en relación a Chile con los actores de doblaje, esto se debe al hecho de que existe un campo laboral mucho más extenso. Segundo: Los entrevistados de Chile priorizan con

tener una buena formación en las áreas de actuación, voz y lectura antes de considerar el tener su propio estudio de grabación.

Otra cosa que resultó interesante encontrar, es que en Estados Unidos existe una gran variedad de grupos independientes de actores de voz que se reúnen de forma virtual a ensayar líneas de trabajos que deben entregar, o bien, en su defecto ensayar los aspectos técnicos de la actuación de voz para así mejorar la interpretación, pronunciación, entre otros. Por lo general son acompañados y tutelados por algún profesional del rubro. La minoría de los entrevistados de Estados Unidos participa en algún grupo de estos de forma frecuente. En Chile, si bien puede que exista algún grupo similar, ninguno de los entrevistados comentó algo al respecto.

En la actualidad, solo cinco de todos los entrevistados se desempeñan dictando docencia, en el caso de Estados Unidos son tres y en Chile uno. Los cuatro manejan todas las dimensiones del oficio correspondiente, por lo que pueden enseñar en los siete aspectos.

Finalmente me gustaría destacar las respuestas de dos entrevistados en particular, a la pregunta final: En base a su experiencia ¿Cuáles serían las claves de un buen doblaje? o actuación de voz.

Un buen doblaje debe pasar desapercibido. En otras palabras, no hay que dar cabida a que el espectador piense que está doblado, y el doblaje debe ser tan atractivo que haga que el argumento se luzca y parezca interesante. El actor necesita de mucha concentración, sin embargo hay factores externos como dirección, traducción de textos y gestión empresarial que pueden entorpecer dicha concentración. Por lo tanto la solución pasa por traspasar información para generar conciencia en las empresas (Entrevistado 25, 2017).

Bueno, ¡Es lo máximo! Todos necesitan encontrar esa cosa en la vida que les resulta tan satisfactorio que lo harían gratuitamente. La actuación de voz es eso para mí (Entrevistado 1, 2017).

Estas dos citas bien resumen de cierta forma los hallazgos encontrados gracias a la entrevista. Si bien ambos trabajos tienen grandes exigencias y también requieren de la masterización de múltiples técnicas, no se debe olvidar que también debe estar presente el disfrute al realizar dicho trabajo. Efectivamente uno puede divertirse mucho, pero no hay que olvidar que no deja de ser un oficio y como tal, hay que cumplir con los estándares impuestos para estar en el nivel profesional necesario.

### III. CONCLUSIONES.

Una de las cosas que nos gustaría destacar y que hace referencia al origen de esta investigación, es que el objetivo inicial fue desarrollar una metodología para la construcción de personajes cuyo pie de partida fuera la creación y trabajo de la voz y que desde ahí se desprendieran las características psicológicas y físicas del personaje. Sin embargo, teatralmente hablando, la creación de estos es un proceso que prioriza la forma de pensar y la forma en que el personaje ocupa su cuerpo (moverse), la voz siempre resulta el último elemento en ser considerado y muchas veces ignorado. Con la intención de debatir esta fórmula y con el descubrimiento del doblaje y la actuación de voz, ambas plataformas de interpretación (actuación) se caracterizan por tener como principal característica el centrarse en el trabajo vocal y esto fue lo que inició la investigación. Sin embargo y tras haberlas estudiado con profundidad, tranquilamente podemos decir que estábamos en un error con nuestro objetivo inicial, ya que la creación de voces involucra directamente un reconocimiento corporal para un posterior trabajo con este, como así concluiremos a continuación en esta investigación.

Al haber estudiado múltiples autores que teorizan sobre el doblaje en la animación, tanto en México como España, nos dimos cuenta que su enfoque estaba en los fenómenos culturales que rodean dicha disciplina sin hacer mención alguna a las técnicas involucradas para que un doblaje fuera prolijo. Por otro lado, en Estados Unidos, la literatura y estudios de la actuación de voz abarcan prácticamente todos los aspectos de este: actorales, culturales, técnicos, sociales, financieros, entre otros. Al habernos nutrido de esto, nos dimos cuenta de la necesidad de crear una guía para el doblaje que se enfocara en el desempeño del actor en la técnica de este oficio, siendo este nuestro nuevo objetivo.

Una de las primeras conclusiones más importantes, si no la más importante, es que hacer **doblaje es actuar**, si uno no tiene las competencias para interpretar personajes de forma verídica en alguna plataforma artística, el desempeñarse en este rubro será muy difícil. Se requiere, primero que todo, una sensibilidad y conexión con uno mismo y es por esto que iniciamos el desarrollo de nuestro marco teórico con el bloqueo emocional, con el fin identificar todos los obstáculos que se interpondrán en el fluir de las emociones y cómo estas afectan a nuestro cuerpo limitando así las posibilidades interpretativas. Para ello se necesitan realizar las tres observaciones: corporal,

emocional y el conjunto de ambos en el movimiento que resulta en el tercero. Al realizar estos ejercicios se cumplen dos objetivos: primero, el tener una consciencia del estado actual de la persona en todas sus dimensiones y reconocer cuáles son las áreas que se deben trabajar para desbloquearlas, tanto a nivel corporal como emocional. Segundo, al realizar las observaciones, despertamos una sensibilidad emocional que podremos disponer a voluntad para la creación de personajes y empatizar con la situación en la que se encuentren.

Podemos constatar que el cuerpo es la amplificación de la emoción y a su vez la voz es la amplificación del cuerpo en el espacio, por lo tanto, emoción, cuerpo y voz mantienen una relación constante y siempre consecuente. Por ende, al interpretar un personaje, si no somos capaces de entender las emociones por las que transita y llevarlas a nuestro cuerpo, difícilmente podremos lograr una sincronía total (síncresis) al momento de doblar (actuar). La creación y/o asimilación de personajes, “necesariamente”, debe iniciar con el cuerpo.

Con respecto a la voz, el comprender cómo funciona el sistema fonador y el sistema articulario, nos da una noción de las partes de nuestro cuerpo que son clave tanto en la ejecución del doblaje, como en la actuación de voz. Por su parte, las dimensiones de la voz (intensidad, frecuencia y timbre) nos permiten entender cómo se configuran en un primer nivel las voces. Es importante reconocer nuestra voz con su respectiva intensidad media usual y frecuencia usual de voz, ya que es en este punto que podemos iniciar la construcción de personajes desde un punto de vista vocal. Sumado a esto, al aplicar las seis preguntas planteadas por Pat Fraley y comparar nuestra voz con la que tendrá el personaje, serán mucho más precisas y efectivas las decisiones que tomemos vocalmente hablando.

El conocer a profundidad el personaje que interpretaremos nos brinda un universo de posibilidades vocales y para tomar decisiones en esta situación, debemos responder las preguntas planteadas en el capítulo 3 que apelan a descubrir sus características vocales, físicas, psicológicas, emocionales y sociales; así la voz tomará la forma que le corresponde al personaje en todas sus dimensiones.

Como ya lo habíamos mencionado, los autores que han escrito sobre el doblaje se enfocan en los fenómenos culturales y no en el desarrollo de la técnica, al no haber podido encontrar autores o estudiosos relacionados al área en particular, los



profesionales entrevistados nos señalan lo que para ellos es vital que debe tener presente todo buen doblaje y actuación de voz, es aquí donde se marcan las bases para un posible siguiente estudio. De esto podemos concluir que las habilidades primarias que se deben desarrollar son: actuar y tener una buena articulación. Ambos componen una base sólida para realizar doblajes eficientes y dinámicos.

En relación al capítulo 1 abordamos a Darío Fainstain con el bloqueo emocional. En su libro “La voz y la vibración sonora. “Proyecto Rúaj”, enfoque terapéutico”, este está centrado en las tensiones musculares que impiden el desarrollo de la voz “cantada” y como se termina por generar atrofiamiento en zonas del cuerpo debido al impedimento del libre fluir de la manifestación expresiva personal. En base a esto nosotros lo aplicamos a dos dimensiones más que pueden ser afectadas por los bloqueos emocionales: el aspecto vocal y emocional. Ambas son propensas a atrofiarse al igual que los músculos y por eso es vital el incorporar Alba Emoting como metodología de experimentación con la emoción y así lograr un libre fluir de la emoción, que como ya hemos dicho antes, se manifiesta en el cuerpo y este es el que afectará a la voz. El aporte de ambos autores nos brindan las bases para crear un considerable acercamiento en el plano interpretativo (actoral).

Finalmente sólo nos resta concluir lo siguiente: no se requiere ninguna voz especial para trabajar en doblaje o actuación de voz ya que el foco debe estar en cómo usamos la voz que tenemos.

#### IV. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

- Alburger, J. (2015). *The Art of voice acting*. San Diego California, USA: Focal Press.
- Ariza, M. (2013). Consideraciones acerca de la traducción de los elementos culturales en el doblaje de los dibujos animados.
- Bhajan, Y. (2009). *El Toque del Meastro*. Nuevo México: KRI.
- Bloch, S. (2015). *Al alba de las emociones. Respiración y manejo de las emociones*. Santiago Chile: Uqbar.
- Chaume, F. (2013). Panonárima de la Investigación en Traducción por Doblaje. *Trans*, 13-34.
- Fainstain, D. (2006). *La voz y la vibración sonora. "Proyecto Ruáj" un enfoque terapeutico*. Buenos Aires Argentina: Lumen SRL.
- Fernández, S. D. (2015-2016). *Junta de Andalucía*. Obtenido de Junta de Andalucía: <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/21700496/myscrapbook/index.php?section=4&page=7>
- Rivas, M. & Fuiza, J. (2006). *La voz y la voz disfonías disfuncionales. Prevención y Tratamiento*. Madrid Edpaña: Pirámide.
- Fuentes, B. F. (2014). Fundamentos técnicos de trabajo del habla escénica (voz y palabra) en el Teatro de La Abadía, 1994-2010. 74-82.
- John DiMaggio, L. S. (Dirección). (2013). *I Know That Voice* [Película].
- Maté, V. A. (2015). *El doblaje en películas de animación: análisis práctico de las operaciones traductoras en el caso de Gru, Mi villano favorito*. Soria.
- Palencia, R. M. (2005). La influencia del doblaje en la percepción de los personajes: un estudio experimental. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*.
- Pautt, F. (2015). La Caneca del Actor: Dentro y Fuera. *Revista SCNK*, 60-62.
- Reck, M. (. (s.f.). *Uebersetzung*. Obtenido de Uebersetzung: <http://uebersetzung.at/en/dienste.htm>
- Vera, P. (4 de Enero de 2015). *trastornos-lenguaje-comunicacion.blogspot*. Obtenido de *trastornos-lenguaje-comunicacion.blogspot*: <http://trastornos-lenguaje-comunicacion.blogspot.cl/>
- Wolfcrow. (2017). *Wolfcrow*. Obtenido de <http://wolfcrow.com/blog/5-budget-wired-lavalier-microphone-options-for-video-production/>
- Xumet, J. M. (2013). Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes culturales, en España e Hispanoamérica, en películas infantiles: el caso de Madagascar.

**V. ANEXOS.**

- Anexo 1: Entrevista.
- Anexo 2: Consentimiento informado.
- Anexo 3: Interview.
- Anexo 4: Informed Consent.

### Entrevista

Investigación de Memoria: **“Doblaje y Actuación de voz”**.

Nombre entrevistado (a): \_\_\_\_\_ . Fecha: /  
/

Edad: \_\_\_\_\_.

#### Descripción.

El objetivo de ésta entrevista es rescatar sus experiencias personales como actor de doblaje para luego hacer un cuadro comparativo con actores de voz de Estados Unidos y así lograr crear una guía para así ver posibilidades de perfeccionamiento dentro del área del trabajo de la voz en doblaje en Chile. Esto se enmarca en el contexto de investigación de memoria titulada “Doblaje y Actuación de Voz”. Pido su colaboración respondiendo esta entrevista que consta en una serie de preguntas.

Lea y siga las instrucciones con atención, le recuerdo que toda la información que brinde permanecerá privada y será usada únicamente para los fines investigativos de la memoria. Sienta la libertad de sobrepasar el límite de líneas indicadas para dar las respuestas.

**Sección 1** Debe responder de forma concisa.

¿A qué edad comenzó trabajar en doblaje?

.....

¿Hace cuánto tiempo se desempeña trabajando en doblaje?

.....

¿Ha tomado seminarios, talleres, cursos, etc...relacionados al perfeccionamiento de algún área del doblaje? (uso y cuidado de la voz, actuación, manejo te implemento técnico, etc.)

SI – NO (marcar con una X la alternativa)

Si la respuesta fue un si, por favor especificar.

.....  
.....  
.....  
.....

¿Aproximadamente en cuantos seminarios participa para perfeccionarse al año?

.....

**Sección 2** Desarrollar las respuestas.

Mencione tres características técnica - profesionales y tres característica personales que debe tener todo actor de doblaje.

.....  
.....

¿Qué seminarios, talleres y cursos han sido los que más le han contribuido a su formación como actor de doblaje?

.....  
.....  
.....

¿Por qué medios logra gestionar trabajos relacionados al área del doblaje? y ¿Con que frecuencia?

.....  
.....  
.....

Mencione al menos 3 personajes o trabajos que desee destacar de su carrera.

.....  
.....  
.....

¿Cuál o cuáles son los referentes que lo impulsaron a incursionar en el doblaje?

.....  
.....

En base a su experiencia ¿Cuáles serían las claves de un buen doblaje?

.....  
.....

Gracias por su tiempo.

### Consentimiento Informado.

Yo..... acepto participar en la investigación realizada por el Sr. Roberto Alonso Coloma Díaz, alumno de quinto año de la carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Lo que significa que accedo a contestar la encuesta entregada por éste de forma honesta y dentro del plazo especificado. Declaro que, de forma voluntaria, permito que toda la información que entregue sea usada en la investigación.

He sido informado de los objetivos, alcance y resultados esperados de este estudio y de las características de mi participación. Reconozco que la información que entregue en el curso del estudio es estrictamente confidencial y anónima. Además, ésta no será usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. De no ser así puedo solicitar que mi información sea extraída de la investigación.

He sido informado que también puedo hacer preguntas durante el periodo de realización de ésta investigación y que puedo retirarme de ésta en cualquier momento que lo desee sin tener que dar explicaciones o justificaciones.

De tener alguna duda puedo contactar al estudiante en memoria Roberto A. Coloma, quien realiza ésta investigación. (+569-99550448 // [Roberto.funk.cd@gmail.com](mailto:Roberto.funk.cd@gmail.com)).

**Ésta investigación ha sido aprobada por la carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso.**

\_\_\_\_\_x

Firma del Participante.

\_\_\_\_\_x

Estudiante en memoria.

Valparaíso, Enero de 2017.

Interview.

Investigation: **“Voice acting and Dubbing”**

Name: \_\_\_\_\_ Date: / /

Age: \_\_\_\_\_.

Description.

The objective of this interview is to compare personal experiences as a voice actor in the USA with the dubbing actors of Chile to create a guide that seeks improvement in the area of voice work. The investigation is titled **“Doblaje y Actuación de voz”** and translated is **“Dubbing and Voice Acting”**. I ask for your collaboration by answering a series of questions.

Read and follow instructions carefully, I remind you that all the information that you give will be used only in this investigation. Feel free to exceed the limit of lines indicated for the answers.

**Section 1** Respond briefly.

At what age did you start working in voiceover and/or voice acting??

.....

How much time have you been working in voiceover or voice acting?

.....

Have you taken workshops, seminars, etc... to improve a certain ability or skill of voiceover or voice acting?

YES – NO (mark with an X)

If the answer was yes please specify

.....  
.....  
.....  
.....

How many workshops or seminars do you take during a year?

.....

**Section 2** Develop the answer.

Mention at least 3 technical – professional characteristics or skills that any voiceover or voice acting worker must have.

.....  
.....

Wich were the workshops or seminars that have been more enriching for you as a voiceover worker or voice actor?

.....  
.....  
.....  
.....

Wich paltforms do you use to get a job related to voiceover or voice acting?

.....  
.....  
.....

Mention at least three charcaters or works that you would like to highlight during your career

.....  
.....  
.....

Who was the person or the reason that inspired you start working in voiceover or voice acting?

.....  
.....

Based on your experience what makes a voice acting or voiceover work a good voice acting or voiceover work?

.....  
.....  
.....

Thanks for your time.



### **Informed Consent.**

I..... accept to participate in the investigation of Mr. Roberto Alonso Coloma Díaz, dramatic art student of the University of Valparaíso in Chile. This means that I agree to respond this interview in a honest manner. I declare that the information that I will provide is used in this investigation.

I have been informed of the objectives, hoped results and the importance of my participation. I recognize that the information I'll give is totally confidential and anonymous, this information will not be used for other purposes rather than this investigation. If this is not respected I can ask for my information to be extracted from the investigation.

I have been informed that I can ask any kind of question during the process of the investigation and also if I want to quit I'm free to do it at any time with no questions asked.

If I have any doubt I can contact Mr. Roberto A. Coloma Díaz who is the responsible of this investigation. ( [Roberto.funk.cd@gmail.com](mailto:Roberto.funk.cd@gmail.com) )

**This investigation has been approved by the career of Dramatic Acting of the University of Valparaíso.**

\_\_\_\_\_ X

Signature of the interviewed.

\_\_\_\_\_ X

Mr. Roberto Coloma Díaz.

Valparaíso, February 2017.