

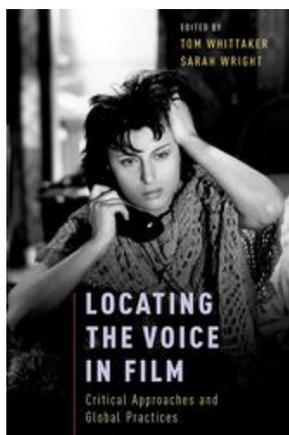
**LOCATING THE VOICE IN FILM.
CRITICAL APPROACHES AND GLOBAL
PRACTICES**

Tom Whittaker y Sarah Wright (eds.)

Nueva York

Oxford University Press, 2017

317 páginas



Editado por los hispanistas Tom Whittaker y Sarah Wright, *Locating the Voice in Film* amplía los estudios dedicados sobre la voz, un campo de creciente interés en el ámbito cinematográfico desde que Michel Chion publicara hace casi dos décadas *La voz en el cine* (*La voix au cinéma*, 1999). En palabras de sus editores, el volumen pretende «cuestionar las explicaciones teóricas tradicionales de la voz en el cine mediante la realización de un análisis comparativo de la voz en diferentes contextos cinematográficos» (p. 9). En efecto, esta compilación explora la voz humana como marca-dora de identidades y comunidades lingüísticas y no solo como mera transmisora del lenguaje.

La introducción al volumen, de muy recomendable lectura, ofrece una completa puesta al día acerca de los presupuestos teóricos sobre la voz. No obstante, la característica más notable de este ensayo es que ofrece una perspectiva verdaderamente global. Además de abrirse a casos de estudios de Corea, Senegal o Chile, es patente la preocupación de los editores por establecer

el equilibrio entre las diversas cinematografías, con un número nada despreciable de ejemplos de diferentes cines nacionales, pero sin excluir al cine hollywoodiense. Al contrario, integra este último para constatar las desiguales relaciones de poder y, de forma simultánea, matizar dichas interrelaciones enriqueciendo el diálogo. Por este motivo, quizá lo más sugestivo es el análisis que se realiza de ciertas prácticas comunes a varias cinematografías de cuyo análisis se extraen conclusiones que difieren de los presupuestos discursivos hegemónicos sobre la voz. El ensayo se interroga sobre cómo dichas prácticas —por ejemplo, el uso del doblaje o el *playback*— reflejan peculiaridades culturales o industriales y analiza las aportaciones que, a pesar de su uso generalizado, han sido mayoritariamente desatendidas, incluso en aquellos países donde estas prácticas son comunes.

Locating the Voice in Film se centra mayoritariamente en cine de ficción, si bien trata algunos ejemplos de documental tales como *Yet atash* (*A Fire*, 1961) del director iraní Ebrahim Golestan o un ejemplo de formato algo más híbrido, en el capítulo dedicado al docudrama, *Sous les bombes* (2007), del director franco-libanés Philippe Aractingi. La compilación aborda además las relaciones del uso de la voz con la música, analizando la carrera cinematográfica del tenor italiano Tito Schipa o la voz de Catherine Ringer, cantante de la banda de música pop Les Rita Mitsouko, en *Cubre tu derecha: un lugar sobre la tierra* (*Soigneta droite: Une place sur la terre*, 1987), de Jean-Luc Godard. El ensayo se ocupa asimismo de categorías audiovisuales como el cine de animación o de la conexión de la voz con otros medios de difusión. Por ejemplo, la radio, de la cual procedían algunas de las estrellas que hicieron su transición al medio cinematográfico y cuya reconocible voz será clave en la configuración de los personajes que interpreten en la gran pantalla.

Locating the Voice in Film consta de diecisiete capítulos. Curiosamente, no se han agrupado en subsecciones, algo que hubiera facilitado el

carácter comparativo al que se alude en la introducción. No obstante, entre los capítulos seleccionados los editores han destacado el papel de la postproducción de sonido en la manipulación de la voz y, más concretamente, el uso del doblaje. Varios capítulos están dedicados o se refieren parcialmente a esta práctica denostada. Pese a que rutinariamente se tacha al doblaje de aberración que despoja a los espectadores de la verdadera voz de sus estrellas, este volumen muestra la función y las características particulares del doblaje a través de varios ejemplos. Estos permiten explorar, más allá de los prejuicios que, como cinéfilos, podemos tener sobre el empleo del doblaje, y extraer singularidades dignas de consideración por los historiadores del cine con los que se pueden trazar paralelismos aplicables a otras cinematografías. Por ejemplo, en la actualidad, el uso del doblaje revela una cierta sensibilidad hacia la diversidad lingüística de las lenguas dominantes. Sin embargo, ello no está exento de contradicciones, como presenta el interesante texto que compara los doblajes al quebequés y al francés de Francia de *Toy Story* (John Lasseter, 1995). El capítulo de Colleen Montgomery es un ejemplo fascinante sobre las complejidades de localizar la lengua de doblaje al mostrar la paradoja de que la industria canadiense evita reproducir un marcado dialecto quebequés. Esto le permite introducir sus doblajes en países africanos francófonos, donde la jerga parisina de las películas dobladas al francés de Francia resulta, en ocasiones, ininteligible. Es decir, los condicionamientos económicos imponen la preferencia por una lengua hasta cierto punto artificial y pretendidamente *neutra*, pero que facilita su exportación. Como bien conocemos, dicha estrategia comercial es perfectamente extrapolable a las variedades de la lengua española, como ocurre con las películas dobladas al español *latino*.

Un tema común que recorre estos capítulos es la defensa del acuerdo tácito que se establece entre el espectador y la voz del actor de doblaje, creando un tipo distinto de relaciones que se proyec-

tan más allá de la sala de cine. Así, el capítulo de Rayna Denison nos descubre cómo los *seiyū* (o actores de doblaje) son considerados grandes estrellas de la poderosa industria de animación japonesa; una fama que se extiende a videojuegos y muñecos parlantes reforzando la identificación entre el personaje de anime y la voz que lo interpreta. En la misma línea, el artículo que Whittaker dedica a Joan Pera —el actor de doblaje que pone la voz a Woody Allen en español y catalán—, además de exponer la dificultad del actor de doblaje a la hora de sincronizar los titubeos, tartamudeos y las muletillas de los personajes interpretados por Allen, nos habla de la identificación por parte del público de Woody Allen con su *doble* sonoro. Para Joan Pera, si bien dicha identificación afianza su contratación en las futuras películas de Allen, también dificulta ser elegido para prestar su voz a otros actores.

Otro asunto común es la manera en la que las estrellas femeninas cuestionan los ideales de feminidad gracias a su interpretación vocal. Entre las estudiadas se encuentran actrices tan dispares como Anna Magnani, Carmen Miranda, Lata Mangeshkar o Niní Marshall. Así, el capítulo de Christine Ehrick dedicado mayoritariamente a Catita, el personaje creado e interpretado por la actriz argentina Niní Marshall, describe cómo la voz aguda, nasal y de volumen inusualmente alto, que había alcanzado previamente la fama en el formato radiofónico, siguió siendo decisiva a la hora de construir el exitoso arquetipo de muchacha de clase trabajadora, ignorante pero espabilada, destinado a la comedia. Justamente, la lectura de estos capítulos parece sugerir que las cualidades sonoras que no responden a los patrones de musicalidad, dulzura y tono moderado tradicionalmente asociados a la mujer, ampliaron los modelos de feminidad existentes.

Además del timbre o el volumen de la voz, otra característica importante que ensancha, pero también limita la actividad de las actrices, es el acento. El artículo de Lisa Shaw analiza este aspecto en las películas hollywoodienses de Car-

men Miranda. La embajadora de la Samba, que había participado en el primer film brasileño rodado con sonido sincronizado, estuvo encasillada en el papel de latina exótica y sensual debido en gran medida a su acento. Como en el caso de Niní Marshall, esta atípica voz femenina fue empleada como recurso humorístico hasta el punto de que, incluso tras el paso de los años, la actriz hubo de mantener la ilusión de conservar una pronunciación deficiente con el propósito, según indica Shaw, de etiquetar racialmente a los latinos en EE.UU.

Pese a cronificar estereotipos étnicos o sociales, el uso de la voz en el cine puede, en contrapartida, tener una función liberadora, como apunta el capítulo dedicado a Ousmane Sembene. Según Alexander Fisher, el empleo de la *voice over* a modo de monólogo interior utilizado en *La negra de...* (*La noire de...*, 1966), permite articular un discurso anticolonial al registrar aquellos

pensamientos que la protagonista —una criada negra al servicio de una familia francesa— no se atreve a enunciar en voz alta. Incluso cuando el dolor no se expresa con palabras, la respiración agitada y la voz rota puede dejar traslucir los traumas de un país, como expone el artículo de Sarah Wright en su interesante análisis de *Carne de perro* (Fernando Guzzoni, 2012), crónica del descenso a los infiernos de un ex torturador chileno atormentado por su pasado.

En definitiva, *Locating the Voice in Film* explora cómo la voz filmada señala fronteras o levanta barreras sociales, captura el *zeitgeist* o sirve para armar la resistencia. El resultado es una fascinante exposición de los muy variados aspectos de la voz, al que este libro ha devuelto —y nunca mejor dicho— el lugar que le corresponde.

Lidia Merás