

VOCES DISONANTES, ARQUETIPOS E IDENTIDAD EN EL CINE ESPAÑOL

KATHLEEN M. VERNON

La mayoría de los análisis sobre los arquetipos en el cine, especialmente en relación con intérpretes femeninas, parten de la asociación de los rasgos físicos—tamaño y forma corporal, fisionomía, color de pelo y de piel, juventud o vejez—con roles cinematográficos específicos. En su innovador estudio sobre las estrellas femeninas y sus espectadoras, *From reverence to rape*, Molly Haskell escribe acerca de la «tiranía del tipo», encarnada en «tipos instantáneamente reconocibles como la “virgen” (rubia y pequeña), [y] la “vamp” (morena y seductora, más corpulenta que la “virgen”, pero más pequeña que la “madre”)» (Haskell, 2016: 46). Hasta hace poco, en los estudios sobre el desarrollo y la imposición de arquetipos filmicos se ha prestado menos atención a otro atributo físico: el sonido, la textura y la calidad de la voz del actor. Si bien ha afirmado la importancia continuada de los estándares de belleza y la «fotogenia» como prerequisites para el estrellato, el crítico británico Martin Shingler también ha atendido a la cuestión de la «fonoge-

nia», subrayando el impacto de la voz «como una característica distintiva y definitoria de la personalidad de la estrella» (Shingler, 2012: 72-82), como demuestran las carreras de intérpretes tales como Bette Davis, Marlene Dietrich o Greta Garbo.

En el contexto de España y de la historia del cine español, la industria del doblaje ha sido el área en la que se han codificado y aplicado las asociaciones entre la voz, el tipo de voz y los arquetipos. Aunque se considera una herencia del franquismo, y de la ley de 1941 que imponía la obligación de doblar al castellano todas las películas extranjeras, la práctica ha persistido hasta nuestros días, lo cual puede atribuirse a una costumbre arraigada en los espectadores y a la influencia de una industria del doblaje económicamente potente.¹ En sus numerosas publicaciones sobre la historia y la práctica del doblaje en España, Alejandro Ávila ofrece una serie de tablas y tipologías que ilustran la correspondencia directa entre los roles filmicos y los tipos y características vocales. Así, para el «protagonista galán» la conven-

UNA DE LAS CONSECUENCIAS DURADERAS DE LA PRÁCTICA EXTENDIDA DEL DOBLAJE EN ESPAÑA HA SIDO LA IMPOSICIÓN DE UNA ORTODOXIA VOCAL, ASÍ COMO DE UNA DEMOSTRABLE ESTANDARIZACIÓN Y TIPIFICACIÓN DE LAS VOCES, ESPECIALMENTE EN TÉRMINOS DE GÉNERO, EN PELÍCULAS ESPAÑOLAS ORIGINALES

ción exige una voz «grave y seductora», mientras que la voz del «antagonista galán» se califica como «grave» pero «menos atractiva». De forma similar, la voz de la «protagonista dama» se describe como «dulce y femenina», en contraste con su contraparte antagónica, que posee una voz «algo grave y más afectada» (Ávila, 1997: 67; Ávila, 2000: 124). La edad y la identidad racial también se tienen en cuenta a través de la inclusión de descripciones sobre las cualidades de las «voces maduras» y las de «hombres de color», marcados por una «voz rota y grave» (Ávila, 1997: 67; Ávila, 2000: 124). En su estudio sobre las industrias del doblaje en Alemania y España, Candace Whitman-Linsen informa, con cierta sorpresa, acerca de la predominancia de esas concepciones prescriptivas del carácter y el tipo de voz en las decisiones de contratación de los estudios de doblaje, por encima de la exigencia de que el actor de doblaje tenga una voz similar a la del actor original. Whitman-Linsen escribe que «la tendencia generalizada consiste en proporcionar un personaje cinematográfico original que represente, por ejemplo, un tipo fuerte y rudo de voz profunda y masculina, independientemente de que el actor tenga o no una voz de ese tipo» (Whitman-Linsen, 1992: 42). También advierte de los peligros de la estereotipación de la voz, mediante la cual se alienta al público a «ver a todas las actrices hermosas con voces sensuales similares (o incluso con la misma), a todos los vaqueros con voces viriles y roncas y a tipos supuestamente divertidos con vocécitas chillonas» (Whitman-Linsen, 1992: 42).

En estudios previos he defendido que una de las consecuencias duraderas de la práctica extendida del doblaje en España ha sido la imposición de una ortodoxia vocal, así como de una demostrable estandarización y tipificación de las voces, especialmente en términos de género, en películas españolas originales (Gubern, Vernon, 2012; Vernon, 2016). Quizás el ejemplo más extremo de la aplicación de esta clase de cánones y normas se halla en la carrera de Emma Penella. Celebrada como «[l]a mejor y más famosa actriz española del momento» en un número de 1958 de la revista para fans *Ídolos de cine*, Emma Penella alcanzó el estrellato y el reconocimiento como actriz a pesar de una limitación que en principio habría descalificado a la mayoría de los actores. Un artículo dedicado a «La voz de Emma Penella», publicado el mismo año en *Radiocinema*, señala que, durante la primera década de su carrera cinematográfica, la voz de Penella era doblada por actores de doblaje profesionales. El autor, Adolfo Gil de la Serna, alude a una doble justificación para suprimir su voz: por una parte, el hecho de que su voz se consideraba incompatible con la tecnología de grabación y no era lo bastante «microfónica»; por otra, que su textura y timbre la hacían antiestética y poco femenina, aunque peligrosamente atractiva, «pastosa, hasta si se quiere demasiado bronca para ser de mujer pero de una atracción poderosa» (Gil de la Serna, 1958). Aunque, señaladamente, Juan Antonio Bardem restauró su voz para su interpretación en *Cómicos* (1954), Gil de la Serna lamenta que la práctica persistió, con «directores de la talla de Mur Oti, Sáenz de Heredia, Ruíz Castillo, Ladislao Vajda, etc., de probada solvencia artística, [que] hicieron que la voz de Emma Penella fuese doblada, con lo que se nos seguía dando la presencia física de la estrella, pero se nos robaba [...] su voz inconfundible» (Gil de la Serna, 1958). Entre las estrellas femeninas españolas de mediados del siglo XX, Penella destacó por sus curvas femeninas y su físico exuberantemente sensual. Aludiendo a otras razones para suprimir la voz de Penella, es posible que la convergencia de un cuer-

po demasiado presente y una voz que desafiaba las categorías de género convencionales generara una sobrecarga sensorial en los guardianes de la cultura (y en los espectadores).

REIVINDICANDO LA VOZ: CECILIA ROTH Y GERALDINE CHAPLIN

Aunque Penella acabaría recobrando su voz en películas posteriores (a cambio de ser constantemente encasillada como prostituta o mujer ligera de cascos), se mantuvieron las barreras al surgimiento y desarrollo de interpretaciones e intérpretes que desafiaron la «tiranía del tipo», en términos de voces e identidades fuera de lo común. Aunque las restricciones a las que se enfrentaban eran de distinto orden, las carreras y filmografías españolas de Cecilia Roth desde los años 70 hasta los 90 y de Geraldine Chaplin durante los 60 y 70 revelan un cambio de actitud hacia la diversidad vocal en el cine y su papel en la narración de historias complejas. De forma similar a Penella, Roth y Chaplin fueron objeto, en varios de sus filmes españoles, de doblaje intralingual, descrito por Abé Mark Nornes como una forma «inusual e inusualmente domesticadora» de sustitución de la voz (Nornes, 2007: 193). En el doblaje intralingual, el objetivo principal no es asegurarse de que el diálogo en lengua extranjera sea inteligible, sino proporcionar el encaje «correcto» entre voz y cuerpo, tipo vocal y arquetipo, y actor y papel. En línea con las convenciones vocales normativas descritas por Ávila, las voces de mujer («dulces y femeninas») en particular se confinaron a una gama muy limitada, dando especial preferencia a un sonido suave y refinado del que se eliminaba cualquier exceso o ruido.

En la teoría de la información, el concepto de ruido se refiere a cualquier factor que filtra, perturba o interfiere con el proceso de comunicación, y en los casos de Roth y Chaplin ese factor eran sus acentos nativos en español. Como marcador auditivo que articula la relación entre voces, cuerpos e

identidades, así como las jerarquías sociales, culturales y económicas que aquellos expresan, el acento ha desempeñado un papel importante en la historia del cine a varios niveles, aunque no siempre se haya reconocido. Los acentos fueron un estímulo clave para el desarrollo inicial de la industria del doblaje en España: puesto que la crítica y el público de la España peninsular rechazaban el sonido de los acentos latinoamericanos,² el doblaje se planteó como respuesta y solución a los desafíos planteados por las películas en español del primer cine sonoro producido en Hollywood y Joinville, Francia, que contaban con elencos compuestos por hispanohablantes de varias nacionalidades y acentos. Diego Galán (2003) escribe acerca de una tregua temporal en la guerra de acentos a mediados del siglo XX, a causa del aumento del tráfico transatlántico de estrellas cinematográficas (desde Jorge Negrete y Carmen Sevilla a Sara Montiel, Hugo de Carril y Jorge Mistral) y del crecimiento de las coproducciones hispanolatinas a partir de finales de los años 40. No obstante, hacia los 70 la situación parecía haber retrocedido, y de nuevo había barreras entre acentos. Según Galán, durante los 80 y 90 los filmes latinoamericanos habían desaparecido de las pantallas españolas, y los pocos que seguían en circulación eran objeto de doblaje intralingual.³

Así, cuando Cecilia Roth llegó a España desde Argentina en 1976, se enfrentó al desafío de abrirse paso en una industria cinematográfica extranjera en una época en la que, según la actriz, «lo del acento era una cosa tan incorporada al cine español, que no podía actuar nadie que no hablara un castellano perfecto» (Guerra, 1998: 39). Según el archivo de «www.eldoblaje.com», Roth fue doblada al menos en cuatro de las películas que realizó en España entre 1976 y 1981.⁴ Aunque utilizó su propia voz en la ahora celebrada película de culto *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), su acento era objeto de reflexión dentro de la trama: primero en referencia a la exigencia de doblar su interpretación en la ópera prima de terror de serie B del protagonista; y más tarde en la imitación desdeñosa

que éste hace de su acento argentino y sus vocales alargadas. En una serie de conversaciones publicadas, Roth detalla sus constantes esfuerzos por perfeccionar el acento que se requería de ella: «A mí me preocupaba mucho. Daba clases de dicción e incluso creo que me volví un poco esquizofrénica. Empecé a mentalizarme de que había nacido aquí, a tratar de grabarme esa idea en el cerebro porque, además, los personajes que tenía que interpretar eran españoles [...] No tenían nada que ver con mi propia historia» (Guerra, 1998: 39). Ser doblada, concluye Roth, «[e]ra mi sino. Hasta Pedro me dobló en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)» (Guerra, 1998: 39). En esa película, estrenada en 1980, en el papel identificado como «chica del anuncio de Bragas Ponte», Roth aparece en tres *sketches* breves señalando las maravillosas cualidades de las «Bragas Ponte». La primera de varias parodias de los códigos audiovisuales y las convenciones del discurso publicitario (Roth aparecería en otra para «Café el Café» en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [Pedro Almodóvar, 1984]), los anuncios de Ponte retratan a Roth como una joven completamente moderna

cuyas necesidades románticas y físicas son satisfechas por el poder transformador y la capacidad de su ropa interior. Mientras que Roth ofrece una interpretación exagerada y visualmente expresiva, la voz y la dicción—muy musical y cargada de suspiros y pausas paralingüísticas—corre a cargo de la actriz de doblaje Ana Ángeles García.⁵

En su siguiente película con Almodóvar, *Laberinto de pasiones* (1982), Roth ascendió al papel protagonista de Sexilia, la hija ninfómana de un especialista en reproducción asexual asistida. En ella, Roth consigue neutralizar casi totalmente su acento argentino. Como si confirmara su oralidad auténticamente española, Roth se posiciona en contraste con la psiquiatra argentina Susana (Ofelia Angélica), que actúa como su contraparte cómica y lingüística. En su estudio sobre las películas de Roth en España antes de su regreso a Argentina en 1985, Carmen Ciller y Manuel Palacio hacen una dura crítica sobre la incapacidad por parte de la industria cinematográfica española de generar un espacio receptivo para que los artistas desarrollaran su carrera: «Como extranjera se le amputa parte de su cuerpo como es la voz: en oca-

Imagen 1



siones, con la disculpa de que el cine español no acepta los acentos que no sean los de Valladolid, directamente se le dobla al castellano; en otras, incluyendo sus intervenciones en películas de autor, le obligan a reducir los modismos argentinos para alcanzar un español casi neutro que para el espectador podría ser de muchos lugares y de ninguno» (Ciller, Palacio, 2011: 345).

Ello hace que el sonido de la voz de Roth en el cine español (esto es, el cine hecho en España) se vuelva aún más impactante en *Todo sobre mi madre*, dirigida por Almodóvar en 1999. En realidad, no era la primera vez que los espectadores españoles habían tenido la oportunidad de oír la voz «original» de Roth, especialmente si se tiene en cuenta la amplia distribución de dos coproducciones hispanoargentinas dirigidas por Adolfo Aristarain, *Un lugar en el mundo* (1992) y *Martín (Hache)* (1997), ganadora del Goya. Por no mencionar el caso de la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz escrita por María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas* (1990), memorable por ser la película en la que Roth dio voz a la virreina interpretada por Dominique Sanda. En cualquier caso, *Todo sobre mi madre* fue la

primera ocasión en la que el público oyó la voz de Roth en una película de Almodóvar.

La voz de Roth ocupa una posición importante en la primera aparición de su personaje en *Todo sobre mi madre*, en la que se identifica en una llamada telefónica con su contraparte en la Organización Nacional de Trasplantes: «Soy Manuela, Ramón y Cajal». No se necesita ningún apellido: su identidad se hace evidente de forma inmediata a través de su distintiva voz cálida y ronca, un instrumento vocal maduro que está a kilómetros, y años, de distancia de la frívola ingenua que se oía en *Laberinto de Pasiones*. En su estudio sobre la semiótica de la voz en el cine, Theo van Leeuwen (2009) ofrece un útil marco descriptivo y analítico para evaluar el impacto y las implicaciones de diferentes texturas y tipos vocales. Van Leeuwen cuestiona la división establecida por Roland Barthes y Kaja Silverman entre las funciones comunicativa y sensorial de la voz, lo que Silverman identifica como «sentido y materialidad», e insiste en que la voz y sus significados sólo pueden entenderse como producto y expresión de la experiencia corporal (van Leeuwen, 2009: 425). No obstante, hay voces y tipos vocales

Imagen 2



que encarnan más claramente esa materialidad y hacen más evidentes las huellas de la historia personal. Generalmente, los oyentes interpretan la voz ronca o «áspera» de una actriz como Roth, o Penella, como consecuencia del «uso y desgaste, ya sea como resultado de fumar y beber, de las penurias y la adversidad o de la vejez» (van Leeuwen, 2009: 429). Como tal, se opone diametralmente a la voz más estándar, suave, refinada y «limpia» —una caracterización exacta de las voces femeninas convencionales empleadas en el doblaje cinematográfico y publicitario en España, un ejemplo del cual se oye en el segmento de «Bragas Ponte» en *Pepi, Luci, Bom*. Según Van Leeuwen (2009: 429)—, en ciertos contextos culturales las voces con rugosidad e historia se valoran en tanto que portadoras de sabiduría y/o una carga emocional especialmente potente. Podemos señalar, como ejemplo, el momento auditivamente cargado de la muerte de Esteban, hijo de Manuela, marcado por el desgarrador grito visceral de dolor de su madre. En *Todo sobre mi madre* estas connotaciones de experiencia y sabiduría adquirida a través del sufrimiento se relacionan con la interpretación de Roth, y confieren gravedad a su retrato de la *mater dolorosa* apenas pero no resignada.

La voz del personaje tiene, por supuesto, otra característica notable que tiene que ver con la recuperación del acento «nativo» de la actriz, y con él la identidad argentina de Roth. En su brillante análisis de *Todo sobre mi madre*, Juan Carlos Ibáñez (2013) rastrea la incorporación de la propia biografía de Roth (nacida Cecilia Rotemberg) —su formación inicial en la floreciente escena de teatro experimental de Buenos Aires, su huida en 1976 a raíz de las amenazas recibidas por su familia en Argentina y su sucesivo exilio en España junto con sus padres y su hermano— como intertexto en la película. Así, en la película Roth recupera no sólo su voz y acento, sino también los vínculos entre la identidad personal y la historia colectiva. Como apunta Hamid Naficy, además de su papel como marcador de la «diferencia individual y la personalidad», el acento

es también «uno de los marcadores más íntimos y poderosos de la identidad grupal y la solidaridad» (Naficy, 2001: 23). La interpretación vocal de Roth en *Todo sobre mi madre* aprovecha esa intersección con poderosos resultados, y crea un personaje complejo que trasciende las limitaciones de los arquetipos femeninos convencionales.

En contraste con el relato lineal de la supresión y redescubrimiento en última instancia de la voz de Cecilia Roth en las películas de Almodóvar, la trayectoria de la voz de Geraldine Chaplin en los filmes que realizó con Carlos Saura es más complicada a varios niveles. Chaplin apareció en ocho películas con Saura entre 1967 y 1979, comenzando con *Peppermint frappé* (1967) y finalizando con *Mamá cumple 100 años* (1979). Su voz fue doblada al español en cuatro de ellas; en cinco de los filmes interpreta a un personaje extranjero y habla español con su propia voz y acento, aunque existen solapamientos, puesto que en al menos tres de las películas interpreta un doble papel. Y en dos, *Cría cuervos* (1976) y *Elisa, vida mía* (1977), interpreta a personajes claramente españoles hablando con su propia voz.

La prensa española prestó especial atención a Chaplin y también a su acento, en virtud de su condición de hija y nieta de la realeza literaria y cinematográfica angloamericana, y de representante de la «voz móvil» cosmopolita definitiva (Whittaker, Wright, 2017: 3), puesto que actuaba en tres idiomas y acababa de salir de su papel en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965).⁶ Como no era de extrañar, las caracterizaciones de su voz en entrevistas y la valoración crítica de sus interpretaciones vocales fueron heterogéneas: «Geraldine, de voz rubia entre güisqui y tabaco americano» («Película americana», 1978); «habla un español pasado por USA meloso, acariciante, irritante a veces» («Hija de Charlot», 1974); «acentillo suave que casi llega a ser castellano» (Manzano, 1976).

La opinión propia de Chaplin sobre su inglés nativo hace énfasis en una cierta indefinición: «En Los Estados Unidos dicen que mi acento es muy inglés, pero en Inglaterra sucede todo lo contrario

[...]. Creo que mi acento no es de ninguna parte» («Hija de Charlot», 1974). Si, como observa la sociolingüista Rosina Lippi Green, «el acento sólo puede entenderse si hay algo con lo que compararlo», en la medida en que el habla ajena es distinta de la propia, y «las características prosódicas y la fonología marcan al otro como alguien de un lugar distinto» (Lippi-Green, 2012: 44), entonces el caso de Chaplin es ejemplo de un lugar permanentemente distinto, o incluso de ningún lugar. Interrogada sobre su acento en español, en concreto sobre doblarse a sí misma en *La madriguera* (1969), su última película hablada post-sincronizada con Saura, Chaplin contestó: «A mí me dicen que no está muy bien el doblaje que hice en *La madriguera*, pero como no tengo buen oído para el español no me doy cuenta, aunque me parece que está muy bien» (Olid, 1971).

Chaplin y Saura dieron uso a la cualidad desencajada y disruptiva del acento de aquella en películas como *Peppermint frappé* y *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973). En ellas, su voz subraya el atractivo perturbador y la exótica amenaza de sus personajes, que inducen a los protagonistas masculinos a destruir y expulsar el cuerpo extraño del organismo nacional. Estos efectos se muestran abiertamente en su interpretación dual en *Peppermint frappé*, en la que interpreta a la engañosa Elena conservando su voz y llevando una peluca rubia, mientras que es doblada para el papel de la apocada

secretaria Ana.⁷ Julián (José Luis López Vázquez), un radiólogo provinciano y amigo de la infancia del marido de Elena, Pablo (Alfredo Mayo), queda admirado de la glamurosa y mucho más joven novia extranjera de éste. Su ropa moderna, pestañas postizas y otros embellecimientos se corresponden con la propia obsesión fetichista de Julián por las imágenes y objetos de una belleza femenina idealizada. Con Elena fuera de su alcance, Julián instruye a Ana en un cambio de imagen con el que ella parece

Imágenes 3 y 4





Imagen 5

estar de acuerdo, y que la posiciona como sustituta de Elena después de que Julián asesine a la pareja. Si el acento argentino de Roth funciona como marcador de autenticidad y de los vínculos inmutables entre voz e identidad, el acento de Chaplin apunta a significados más ambiguos.

Aun así, esos papeles y prácticas vocales permanecen dentro de los confines normativos, domesticando voces disonantes y acentos a través del doblaje o de la coartada del origen extranjero del personaje, consistente con el arquetipo de “la peligrosa extranjera de siempre” (Manzano, 1978), en palabras de la propia Chaplin. En lugar de ello, me centraré en las dos películas/interpretaciones en las que los personajes de Chaplin se presentan como españoles pero hablan como «alguien de un lugar distinto». En la primera película volvemos a ver y oír a Chaplin en dos papeles: como María,

imagen del recuerdo de la madre de la protagonista infantil Ana (Ana Torrent), y también en una serie de monólogos recurrentes dando voz a los pensamientos y rememoranzas de la Ana adulta, 20 años más adelante en un futuro inconcreto. La mayoría de las apariciones de la madre en la película tienen una cualidad ritual, basada en la repetición: la madre lleva siempre el mismo peinado hacia atrás y viste siempre de forma idéntica. De forma análoga, el diálogo entre madre e hija consiste en variaciones sobre un intercambio sobre lo tarde que es y la incapacidad de la niña para dormirse, su propio *drame du coucher* proustiano, lúdico y finalmente reconfortante. Otras situaciones presentan a la niña como testigo de duras realidades adultas: un matrimonio infeliz con un marido negligente y mujeriego, la tortura física de una enfermedad dolorosa y la muerte. En cada una de estas seis es-

cenar (cinco de ellas con diálogo), el personaje de Chaplin habla con su propia voz y acento inglés. Nunca se explica por qué no suena como los otros personajes y miembros de la familia, como su hermana Paulina, interpretada por Mónica Randall.

Puede decirse que el efecto disruptivo de la voz de Chaplin se halla en otra parte y es independiente de su cualidad foránea, como atestiguan los tres monólogos recitados por Chaplin en el papel de la Ana adulta. Tanto la interpretación como la escenificación de los monólogos proponen una reflexión perturbadora sobre las nociones de identidad y diferencia, del yo y del otro. Aunque los papeles de madre e hija son interpretados por la misma actriz, el discreto maquillaje de Ana, su corte de pelo a la altura del hombro y su franco discurso a cámara transmiten una modernidad sofisticada que contrasta con su retrato de la madre María, un marcador claro de cambio generacional que tal vez era más agudo en el contexto de una (proyectada) España posfranquista.⁸ Notablemente, el primer monólogo sigue a una especie de fuga disociativa experimentada por la niña Ana. La fuga se representa visualmente como una división literal en dos, con una Ana de pie en los terrenos similares a un parque de la casa familiar, mirando a otra pequeña Ana situada en la azotea del bloque de apartamentos al otro lado de una calle concurrida y ruidosa. En la segunda mitad de la secuencia, la niña desciende por una escalera de piedra en el inmueble y llega a un almacén subterráneo, de cuyo escondrijo extrae una lata de bicarbonato que cree veneno. Pone una pizca del polvo en su lengua y rápidamente lo escupe, cerrando la lata con cuidado justo antes de que en la banda sonora empiece a sonar una voz de mujer, de origen e identidad desconocidos. La voz narra un recuerdo del primer día que Ana vio la lata, descubierta durante una sesión de limpieza con «mi madre», cuyas instrucciones cita: «Ana, tira esto a la basura». Como respondiendo a la orden, la niña se vuelve para mirar de frente a la cámara mientras esta se desplaza a la derecha, deteniéndose en un primer plano de Chaplin como

**PUEDE DECIRSE QUE EL EFECTO
DISRUPTIVO DE LA VOZ DE CHAPLIN
SE HALLA EN OTRA PARTE Y ES
INDEPENDIENTE DE SU CUALIDAD
FORÁNEA, COMO ATESTIGUAN LOS TRES
MONÓLOGOS RECITADOS POR CHAPLIN
EN EL PAPEL DE LA ANA ADULTA**

la Ana adulta, filmada delante de un muro gris liso. En oposición con la continuidad visual establecida mediante la cámara, todo lo demás en la escena es disyuntivo e inconexo. Somos testigos del colapso de los límites temporales, mientras el presente y el futuro convergen en la narración de un pasado recordado y las identidades también se entremezclan mediante una Ana futura que asume la voz de su madre para interpelar directamente a su yo presente. La ilusión de un espacio fílmico unificado se fractura a partir de la transición no explicada entre el espacio oscuro del almacén desordenado y el fondo gris y descontextualizado que remite a un estudio fotográfico; así como entre los sonidos del tráfico y el crepitar del papel en la lata de bicarbonato en la primera mitad de la escena y la sucesiva eliminación de sonido ambiente, desaparición que acentúa la voz del personaje en pantalla, registrada desde cerca. Suena otra nota discordante en el sonido de esa voz española nativa, muy sibilante, algo teatral, que no guarda ningún parecido con la voz de Chaplin en el papel de la madre ni con la interpretación vocal naturalista de Torrent como la niña Ana. No existe un crédito de doblaje para el papel en las filmografías de *Cría cuervos* ni en «www.eldoblaje.com», pero la fuente e identidad de la voz de Ana, proporcionada por Julieta Serrano, estaban ocultas a simple vista en el perfil de ésta en IMDb. Serrano había aparecido en un puñado de películas hasta mediados de los 70—de entre las cuales destaca la brillante *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), y había desempeñado un papel menor en *La prima Angélica* (1974) de Saura—pero

era conocida principalmente por su carrera teatral. Serrano no es una actriz de doblaje profesional y la voz que presta al personaje de Chaplin se desmarca considerablemente de las tipologías vocales convencionales descritas por Ávila. En lugar de ello, refleja la experiencia y seguridad de una artista acostumbrada a ocupar el centro del escenario. En lugar de proponer una fusión sin fisuras de la voz con el personaje, las interpretaciones reconocen el artificio inherente al multiforme juego de identidades de la película y a las mediaciones implícitas en el proceso mismo de doblaje, que, según Michel Chion, «produce un palimpsesto bajo el cual fluye un texto fantasma» (Chion, 1999: 154).

El siguiente film de Saura y Chaplin pasa de centrarse en la relación madre-hija (o hija-madre) de *Cría cuervos* a los vínculos entre padre e hija. Prescindiendo del doblaje, *Elisa, vida mía* continúa explorando, sin embargo, las posibilidades dramáticas del sonido de la voz, y desgrana sus múltiples significados y efectos a través de una serie de secuencias alternantes de voz en *off* que literalmente «dan voz» a las «memorias» del padre de Elisa, Luis, interpretado por Fernando Rey. La película se abre con una narración fuera de campo doblada por Rey, que acompaña el plano de una carretera rural atravesada por un solo coche. No obstante, las palabras—que detallan la alienación de la hija (Geraldine Chaplin) respecto de su padre y su fracaso matrimonial—expresan la perspectiva de Elisa, cuya visita es el pretexto que da pie a la historia. Una forma similar de ventriloquía caracteriza una escena posterior, en la que Elisa entra en el

estudio de su padre y se acerca al escritorio y a las páginas manuscritas que hay sobre él. La escenografía audiovisual es deliberada y perturbadora: la melodía de piano de la *Gnossienne No. 3* de Erik Satie suena en la banda sonora; el ojo de la cámara recorre los objetos y fotografías sobre el escritorio; y la voz de Chaplin se alza desde un susurro apenas perceptible hasta ser completamente inteligible a medida que lee las páginas. Sus palabras no encuentran correspondencia con unos labios en movimiento hasta que atisbamos su reflejo en la foto enmarcada de la joven Elisa, interpretada por Ana Torrent, junto a su hermana cuando ambas eran niñas. Marsha Kinder propone el evocador término «revocalización», que toma prestado de Bakhtin, cuando lidia con situaciones relacionadas en el cine de Almodóvar. Definido por el teórico ruso como el acto de combinar «voces de autoridad» con «la voz propia internamente persuasiva» (Kinder, 2013:284), el concepto también ilumina el enfrentamiento artístico y existencial entre padre e hija, que intentan erigirse como voz de la familia para controlar su historia, así como el pasado, presente y futuro de sus miembros individuales.

Como escritor y traductor, Luis emplea la voz como expresión de su sujeto creativo, y análogamente la película hace uso de un buen número de figuras clásicas de autoridad en la literatura española, entre las cuales se incluyen Calderón, Gracián y Garcilaso de la Vega; de este último proviene el título de la película y el nombre de la coprotagonista. En la figura de Fernando Rey, una de las voces más reconocibles del cine español, el personaje activa el doble poder de la voz como vehículo para el lenguaje y fuente de significado y también como sonido vocal hecho carne. Respecto de la voz del actor, el director alude a sus propios intentos por controlar los medios de producción vocal. «El primer día yo le dije [a Rey] que se olvidara de ese tono profesional, serio, aristócrata que él imprime, a menudo, a sus interpretaciones» [Hidalgo, 1981: 82]). Los esfuerzos de Elisa/Chaplin por mantener y proyectar su «propia voz internamente persuasiva» (Kinder,

EN LA FIGURA DE FERNANDO REY, UNA DE LAS VOCES MÁS RECONOCIBLES DEL CINE ESPAÑOL, EL PERSONAJE ACTIVA EL DOBLE PODER DE LA VOZ COMO VEHÍCULO PARA EL LENGUAJE Y FUENTE DE SIGNIFICADO Y TAMBIÉN COMO SONIDO VOCAL HECHO CARNE

2013:284) se ven complicados por las diferencias de poder inherentes a las jerarquías familiares y de género, por un lado, y por la realidad sonora altamente específica de su acento en español por otra parte. De hecho, tanto en *Cría cuervos* como en *Elisa, vida mía* observamos en las interpretaciones de Chaplin una escisión entre el insólito poder y autoridad del efecto «acusmático» de Chion, la voz desligada de una fuente visible, aunque sea momentáneamente, y el acento que la ata a un cuerpo y una imagen corporal concretos. Según Silverman, estas posiciones designan binarios diametralmente opuestos, el primero de los cuales se identifica con la voz en *off* masculina, situada extradiegéticamente, «privilegiada en la medida en que *trasciende el cuerpo*», y por lo tanto muy cercana al dispositivo cinematográfico enunciador, y por otra parte la voz femenina, enclaustrada y subordinada en la narrativa, alejada del poder y la autoridad» (Silverman, 1988: 49). Desafiando esta situación de desempoderamiento, la penúltima escena de la película escenifica el aparente triunfo de la hija, tras la muerte de su padre, a la hora de tomar control de la voz en *off* narrativa. Un lento desplazamiento de la cámara por las habitaciones vacías de la casa conduce al estudio donde Elisa está sentada escribiendo en el escritorio de su padre. Mientras su bolígrafo inscribe las palabras en la página, se oye su voz repitiendo el monólogo inicial, recuperando el control de la voz y el derecho de contar y dar forma a su propia historia. Esta autoridad parece extenderse a la propia película, puesto que su narración sigue sonando sobre la repetición del plano de apertura de una carretera vacía y un solo coche en el horizonte abierto.

Es significativo que, por lo general, los estudios más conocidos de la obra cinematográfica de Saura se mantengan al margen de analizar la voz de Chaplin.⁹ Parece ser que, para la mayoría de los críticos, la voz y el sonido vocal siguen considerándose fenómenos superficiales y meros apoyos para la expresión y el significado verbales, desposeídos de sus vínculos materiales a la identidad, la experiencia y el origen personales y colectivos. Una excep-

ción notable es un ensayo sobre el director escrito por el crítico español Juan Hernández Les (2013).¹⁰ Centrándose en lo que podría denominarse el «período de Chaplin» de Saura, Hernández identifica un cambio en la temática y el estilo que atribuye en gran parte a la influencia que ejerció sobre el director «la existencia de una actriz como Geraldine Chaplin» (Hernández Les, 2013: 131). Al considerar las fuentes de ese impacto, Hernández destaca los efectos de «su acento ambiguamente deslocalizado, [...] el habla singular, diferente y monstruoso, de Geraldine Chaplin» (Hernández Les, 2013: 131), una manera de hablar, continúa, que es «una invitación al vacío, a lo que está por ver, a lo desconocido [...] al horror» (Hernández Les, 2013: 132). Aunque el crítico no desarrolla por completo las implicaciones de esta caracterización, lo que destacan sus comentarios es la capacidad que tiene la voz de Chaplin—y las prácticas vocales que se generan a su alrededor—para perturbar las nociones estables de coherencia temporal y espacial, así como la identidad y autoridad narrativas.

Mientras resalta las amenazas planteadas por el peligroso atractivo de Chaplin, tematizado como hemos visto en varios de sus papeles cinematográficos, Hernández Les (2013) también da con un temor más generalizado del arquetipo femenino «monstruoso». El uso de esa manera hiperbólica de «enajenar» la voz femenina refleja una respuesta común a las mujeres que desafían normas y límites establecidos: «Sus voces se categorizan como 'ruido' o sonido no deseado [que] perturba el ambiente sonoro y [...] a menudo se percibe como disonante y discordante» (Ehrick, 2015: 14). En los casos de Chaplin y Roth, el acento es el marcador de orígenes extranjeros, pero su diferencia sonora nos aleja del significado puro y nos acerca a la materialidad: «Aparece como una distracción, o incluso un obstáculo, para el flujo ininterrumpido de significantes y la hermenéutica de la comprensión. [...] El acento nos hace súbitamente conscientes del soporte material de la voz» (Dolar, 2006: 20). Como otra forma de exceso vocal, el acento, igual que la textura sen-

sual de la voz de Penella, resuena a través y a pesar de las restricciones impuestas en las interpretaciones de las actrices, y genera lecturas que desafían las narrativas habituales de género e identidad.

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora» (REF: CSO2017-83083-P).
- 1 La normalización de otros idiomas nacionales en la Península ha extendido la práctica del doblaje de películas y series de televisión más allá del castellano a otras lenguas como el catalán, el euskera y el gallego.
- 2 Vid. Vernon, 2019 para una discusión de la llamada «guerra de acentos» en las versiones en español de finales de los años 20 y principios de los 30, así como las primeras décadas de la televisión española.
- 3 Galán cita los llamativos ejemplos de *Martín Fierro* (Torres Nilsson, 1968) o *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1970), en la que Graciela Borges, «la típica porteña [...] hablaba en un ortodoxo vallisoletano» (Galán, 2003).
- 4 Para el análisis de una selección de las primeras películas de Roth en España, vid. Ciller y Palacio (2001).
- 5 La entrada de García en «www.eldoblaje.com» indica que es la voz habitual de Kristie Alley y, más recientemente, Christine Baranski y Jane Lynch. Hay también una muestra sonora de su doblaje para un anuncio de «*Lentes progresivas Varilux*».
- 6 Hija mayor de Charlie Chaplin y Oona O'Neill, Geraldine Chaplin es también nieta del dramaturgo Eugene O'Neill.
- 7 Su aparición como Ana propone una especie de repetición del papel que la lanzó a la fama dos años antes en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965). En el anterior filme interpretaba a la joven mujer del personaje homónimo, abandonada y reemplazada por la rubia y cautivadora Lara, interpretada por Julie Christie. Sin embargo, en su doble papel en *Peppermint frappé* Chaplin parece asumir ambos roles. Ángela González se identifica en «www.eldoblaje.com» como la voz de

Ana. No hay crédito de doblaje en la ficha para *Stress es tres tres* pero un participante en el foro de la web (<http://www.foroseldoblaje.com/foro/viewtopic.php?t=44309>) identifica a González como la dobladora más probable para esa película también.

- 8 A pesar de los paralelismos con *Peppermint frappé* respecto de la estrategia basada en un doble papel, el contraste entre los dos personajes interpretados por Chaplin en *Cría cuervos* es más sutil que el posicionamiento arquetípico exagerado de la rubia seductora extranjera Elena frente a la soltera provinciana Ana en la película anterior.
- 9 Entre las monografías, destacan Brasó (1974), D'Lugo (1991), Oms (1981), Sánchez Vidal (1988). En contraste, como hemos visto, la prensa diaria y semanal se mostraba más propensa a plantearse esas preguntas. En especial respecto de *Cría cuervos*, la opinión estaba dividida acerca del efecto del acento de Chaplin. Aunque en general aplaudía la interpretación de la actriz, Joaquín Arbide consideraba que «la espléndida interpretación de Geraldine Chaplin quizás se vea empañada a veces por su acento distanciador» (1976). En cambio, Lorenzo López Sánchez lamentaba en *ABC* la pérdida de su voz original, cuando «[d]oblada en los planos en que interpreta a Ana-joven, trueca la seguridad de la dicción por la encantadora ternura de su acento en las otras escenas» (López Sánchez, 1976).
- 10 Una excepción más es el artículo de 2014 escrito por el crítico francés Arnaud Duprat de Montero. Duprat lee las múltiples y variantes instanciaciones de la voz de Chaplin en los filmes de Saura—original o doblada, oída en el diálogo o como voz en *off* fuera de campo—como indicio textual de su colaboración creativa en evolución, y como expresión de «fricciones creativas» (Duprat de Montero, 2014: 3), alternativamente armoniosa y discordante.

REFERENCIAS

- Ana Ángeles García. Extraído de «www.eldoblaje.com» Arbide, J. (1976, 21 de julio). Notas y apuntes, *Cría cuervos*. Sur/Oeste
- Ávila, A. (1997). *La historia del doblaje*. Barcelona: CIMS.

- Ávila, A. (2000). *Así se crean doblajes para cine y televisión*. Barcelona: CIMS 97.
- Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB. Cecilia Roth. Extraído de «www.eldoblaje.com»
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ciller, C., Palacio, M. (2001). Cecilia Roth en España. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, 335-358.
- D'Lugo, M. (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Duprat de Montero, A. (2014). Les voix des héroïnes de Geraldine Chaplin dans le cinema de Carlos Saura ou la mise en lumière d'une collaboration artistique. *Entrelacs*, 11, 1-12. Extraído de <<http://entrelacs.revues.org/912>>
- Emma Penella (1958), *Idolos del cine*, 24, Madrid: Prensa Gráfica.
- Ehrick, C. (2015). *Radio and the Gendered Soundscape*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Galán, D. (2003). El puñetero «ceceo». El español en el mundo. La lengua española en el cine. *Centro Virtual Cervantes*, Anuario 2003. Extraído de <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm>
- Geraldine Chaplin. Extraído de «www.doblaje.com»
- Gil de la Serna, A. (1958, 10 de mayo). La voz de Emma Penella. *Radiocinema XX*(487).
- Gubern, R., Vernon, K.M. (2012). Soundtrack. In T. Pavlovic and J. Labanyi (eds.) *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 370-388). Nueva York: Wiley-Blackwell Publishing.
- Guerra, M., et al. (1998). *Cecilia dice... Conversaciones con Cecilia Roth*. Huelva: XXIV Festival de Cine Iberoamericana de Huelva.
- Haskell, M. (2016). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hernández Les, J.A. (2013). Carlos Saura y el cine (1959-1983). In C. Rodríguez Fuentes (ed.) *Desmontando a Saura* (pp. 127-143). Barcelona: Luces de Gálibo.
- Hidalgo, M. (1981). *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones JC.
- Hija de Charlot, nieta de O'Neill. Geraldine por libre (1974, February 11). *Arriba*.
- Ibañez, J.C. (2013). Memory, Politics and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema. In M. D'Lugo, K. Vernon (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 153-175). Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Kinder, M. (2013). Re-envoicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama. In M. D'Lugo, K. Vernon (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 281-303). Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Lippi-Green, R. (2012). *English With an Accent*. Nueva York: Routledge.
- López Sánchez, L. (1976, January 28). Grande y bella creación de Carlos Saura. *ABC*.
- Manzano, J. (1976, March 7). Geraldine no cría cuervos. *Arriba Dominical*, 25-26.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Nornes, A.M. (2007). *Cinema Babel*. Mineápolis: University of Minneapolis Press.
- Olid, F. (1971, 16 de octubre). Gerarda Chaplin. *Madrid*.
- Oms, M. (1981). *Carlos Saura*. París: Edilig.
- Película americana para Geraldine (1978, June 26). *Pueblo*.
- Sánchez Vidal, A. (1988) *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Shingler, M. (2012). *Star Studies*. Londres: BFI.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.
- Van Leeuwen, T. (2009). A Semiotics of the Voice. In G. Harper, R. Doughty, J. Eisentraut (eds.) *Sound and Music in Film and Visual Media* (pp. 425-436). Nueva York: Continuum.
- Vernon, K. M. (2016). The Voice of Comedy: Gracita Morales. In D. Albritton, A. Melero Salvador, T. Whittaker (eds.). *Performance and Spanish Film* (pp. 76-95). Manchester: Manchester University Press.
- Vernon, K. M. (2019). Crossing the Sound Barrier: *Telefilms* and Acoustic Flow in Early Spanish Television. *Journal of Spanish Cultural Studies* 20(3), 271-286.
- Whittaker, T., Wright, S. (2017) (eds). *Locating the Voice*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.

VOCES DISONANTES, ARQUETIPOS E IDENTIDAD EN EL CINE ESPAÑOL

Resumen

La mayoría de los análisis sobre los arquetipos en el cine, especialmente en relación con intérpretes femeninas, parten de la asociación de los rasgos físicos con roles cinematográficos concretos. En su innovador trabajo sobre las estrellas de cine femeninas, Molly Haskell habla de la «tiranía del tipo», encarnada en las figuras de la virgen rubia e inocente y la *vamp* morena y seductora. Algo menos estudiado en los análisis del estrellato y la interpretación cinematográficos es el papel de la voz y de sus diferentes tipologías. Desde hace tiempo en España, las asociaciones entre los tipos de voz y los arquetipos han sido codificadas y aplicadas en la potente industria nacional del doblaje. El resultado ha sido la imposición de una ortodoxia vocal estricta y de una demostrable estandarización y tipificación de voces, especialmente en términos de género, que abarca tanto las películas extranjeras dobladas al castellano como las producciones nacionales. En línea con las convenciones vocales normativas, se ha confinado a las voces femeninas en particular a una gama muy limitada, dando especial preferencia a un sonido suave y refinado del que se ha eliminado cualquier exceso o ruido. Aun así, las carreras y filmografías españolas de Cecilia Roth desde los 70 a los 90 y de Geraldine Chaplin en los 60 y 70 revelan un cambio de actitud con respecto a la diversidad de la voz en el cine y su papel en la narración de historias complejas.

Palabras clave

Estrellato; voz; género; doblaje; Cecilia Roth; Geraldine Chaplin.

Autora

Kathleen M. Vernon es Profesora en el Departamento de Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Stony Brook. Ha hecho numerosas publicaciones sobre el cine en español desde los años 30 hasta la actualidad y es editora de libros sobre la guerra civil española y las artes visuales, así como sobre las películas de Pedro Almodóvar. Su libro más reciente es una historia cultural del sonido, la música y las voces cinematográficas en España, titulado *Listening to Spanish Cinema*, que será publicado por Liverpool University Press. Actualmente está trabajando en proyectos entre los que se incluye el libro colectivo *Cinema and Everyday Life in 1940s and 1950s Spain: An Oral History*. Contact: kathleen.vernon@stonybrook.edu.

Referencia de este artículo

Vernon, K. M. (2021). Voces disonantes, arquetipos e identidad en el cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 91-104.

DISSONANT VOICES, ARCHETYPES AND IDENTITY IN SPANISH CINEMA

Abstract

Most discussions of archetypes in cinema, especially in relation to female performers, begin with the linkage of physical features with specific film roles. In her pioneering work on female film stars, Molly Haskell writes of the "tyranny of type," embodied in the figures of the blond and innocent virgin and dark haired, seductive vamp. Less studied in discussions of film stardom and performance is the role of voice and vocal types. In Spain the associations between vocal type and archetypes have long been codified and enforced in the nation's potent dubbing industry. The result has been the imposition of a strict vocal orthodoxy and demonstrable standardization and typification of voices, especially along gender lines, that extends from dubbed foreign language films to Spanish original productions. In line with normative vocal conventions, female voices in particular were held to a narrow range, with a preference for a smooth and polished sound from which any excess or noise has been eliminated. Nevertheless, the Spanish careers and filmographies of Cecilia Roth from the 1970s through the 1990s and Geraldine Chaplin in the 1960s and 1970s are revealing with respect to the shifting attitudes toward vocal diversity in cinema and its role in the telling of complex stories.

Key words

Stardom; Voice; Gender; Dubbing; Cecilia Roth; Geraldine Chaplin.

Author

Kathleen M. Vernon is a Professor in the Department of Hispanic Languages and Literature at Stony Brook University. She has published widely on Spanish-language cinema from the 1930s to the present and is the editor of books on the Spanish civil war and the visual arts and the films of Pedro Almodóvar. Her most recent book is a cultural history of film sound, music and voices in Spain, titled *Listening to Spanish Cinema*, to be published by Liverpool University Press. Her work in progress includes the multi-authored book, *Cinema and Everyday Life in 1940s and 1950s Spain: An Oral History*. Contact: kathleen.vernon@stonybrook.edu.

Article reference

Vernon, K. M. (2021). Dissonant Voices, Archetypes and Identity in Spanish Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 91-104.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com