

¿De quién es esa voz? Una panorámica sobre las voces narrativas en el cine latinoamericano contemporáneo (2000-2020)

María José Chinchilla Santiago (*)

Resumen: Este artículo de investigación presenta una revisión bibliográfica de las voces narrativas en el cine latinoamericano. A partir de la búsqueda en una serie de bases de datos académicas como JSTOR, PROJECT MUSE, REDALYC, SCOPUS, PROQUEST, DIALNET y LATINDEX, se identifican 645 artículos de acuerdo con las palabras claves de la investigación, las cuales generan esta ecuación de búsqueda: “Cinema” AND “Latin American Cinema” AND “voice-off” OR “voice over” OR “narrator” OR “narrative” OR “narration”. Los artículos resultantes abordan largometrajes de ficción del cine latinoamericano que, producidos entre 2000 y 2020, utilizan narradores o voces relatoras. La búsqueda permite explorar cómo se abordan teóricamente y se analizan estos procedimientos narrativos en el marco de la muestra de nueve artículos.

Palabras clave: Cine latinoamericano contemporáneo - voces narrativas - ficción - narratología

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 34 y 35]

(*) Comunicadora en Lenguajes Audiovisuales, Universidad de Medellín. Productora audiovisual. Integrante del semillero de investigación en fotografía, auxiliar de investigación en proyectos de los grupos ECA (Estudios en Comunicación Audiovisual) y Holográfico, Facultad de Comunicación, Universidad de Medellín. Correo electrónico: majowork15@gmail.com

Introducción

La narración ha sido el motor de medios expresivos como la literatura, el teatro y el cine. Para David Bordwell y Kristin Thompson, la narración consiste en “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y espacio. Una narración es, pues, lo que normalmente significa historia.” (Bordwell y Thompson, 1995, p.65). Ahora bien, “el hecho de que una narración confíe en la causalidad, el tiempo y el espacio no quiere decir que no puedan tomar parte en las películas otros principios formales.” (Bordwell y Thompson, 1995, p.66).

Aunque el relato fílmico se ha abordado desde diferentes perspectivas teóricas, en lo que concierne a este proyecto^(*) se adoptará la teoría de André Gaudreault y François Jost, quienes aseguran que el filme, además de una historia que parece existir por sí misma, implica una instancia conductora de la narración que se puede encontrar con diversas denominaciones según diversos teóricos del cine, como por ejemplo *narrador invisible* (Ropars-Wuilleumier, 1972), *enunciador* (Casetti, 1983; Gardies, 1988), *narrador implícito* (Jost, 1988) o *meganarrador* (Gaudreault). En *El relato cinematográfico: Cine y narratología* (1995), Gaudreault y Jost adaptan la teoría de Gerard Genette a la narración fílmica. Estos autores definen el concepto de narración modal como

[A]quella que trata ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 20).

La pareja de ensayistas reconoce que una modalidad de narración “consiste en privilegiar, eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo «terreno» (en una misma escena, para ser más concretos), de los diversos personajes del relato” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 33). En este sentido, un medio como el audiovisual presenta la peculiaridad de poder mostrar las acciones sin expresarlas oralmente (Gaudreault y Jost, 1995, p. 47), lo que podría relacionarse con el concepto de *mímesis*.

(**) “Rasgos predominantes, discursos y recepción de los narradores fílmicos en el cine latinoamericano contemporáneo (2000-2020)” es un proyecto de investigación en curso iniciado en agosto de 2024 y cofinanciado por la Universidad de Medellín, la Universidad Católica Luis Amigó y la Fundación Universitaria Pascual Bravo. El equipo está conformado por Alejandra María Laverde Román (investigadora principal), Carlos Mario Berrío Meneses (coinvestigador), Catalina Montaña Maya (coinvestigadora) y José Antonio Planes Pedreño (coinvestigador). Como auxiliares de investigación participan: Lucía Barrera Castañeda, Paula Cuadro Méndez, María José Chinchilla Santiago, Luisa Fernanda García Ospina, Sara Hoyos González, Mateo Manrique Amaya, Sara Palacios Gómez y Carolina Velásquez Ochoa.

Prevalece, entonces, lo que Jost llama el *narrador implícito* (Jost, 1988) o Gaudreault el *meganarrador* (Gaudreault, 1988), refiriéndose a una instancia ficticia e invisible capaz de dirigir la obra y presentar el relato a los espectadores. Esta instancia está situada en el exterior de la diégesis y puede manifestarse, por ejemplo, en la posición de la cámara. Teniendo en cuenta que la cámara determina la percepción del espectador, Francesco Casetti y Federico di Chio, al plantear los niveles de representación —puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie—, reconocen que “si la puesta en escena prepara un mundo, aunque sea mediante la particular restitución que puede otorgar el medio cinematográfico, la puesta en cuadro, por el contrario, define el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara.” (Casetti y Chio, 1991, p. 133). A la puesta en cuadro pertenecen asuntos como “la elección del punto de vista, la selección relativa a qué cosas hay que incluir en el interior de los bordes y qué hay que dejar fuera, la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara en el espacio, la determinación de la duración de los encuadres, etc.” (Casetti y Chio, 1991, p. 133).

Por tanto, la capacidad del cine de generar un relato sin aparente narrador no es tan exacta. Los investigadores advierten que, aunque “los acontecimientos parecen relatarse por sí mismos, es una sensación errónea, evidentemente, puesto que, sin una mediación previa, sea cual fuere, no tendríamos película y no veríamos ningún acontecimiento.” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 47). Es por ello por lo que “en el desarrollo mismo de los acontecimientos (...), los actores de cine, al contrario de los de teatro, no son, pues, los únicos en emitir «señales». Esas otras señales, que llegan a través de la cámara, son, sin ninguna duda, emitidas por (...) una instancia superior, (...) que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario. A ella se refiere [Albert] Laffay cuando habla de su «gran imaginador»” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 34). No obstante, existen otras herramientas que rompen la invisibilidad de la narración, entre ellas, el sonido, dentro del cual encontramos procedimientos como la voz, la música o los efectos sonoros.

Los estudiosos distinguen la voz *in*, la voz *off* y la voz *over* como recursos narrativos que forman parte del relato, definiéndolos de la siguiente manera: la voz *in* es aquella que es pronunciada dentro del campo visual; la voz *off* se refiere a la voz del personaje que está fuera del encuadre, pero ubicado en un espacio contiguo; y la voz *over* se corresponde a los enunciados orales que transmiten parte del relato, los cuales son pronunciados por un locutor invisible que no está situado en un espacio y en un tiempo coincidente con los de las imágenes que se presencian en pantalla.

La utilización de estas voces en las películas no es fortuita, toda vez que se trata de elecciones tomadas por los creadores cinematográficos con fines narrativos y expresivos. Las voces narrativas, de hecho, se convierten en recursos empleados estratégicamente para caracterizar a un personaje, transmitir información, revelar el discurso que subyace y expresar emociones.

Dado que el interés de la investigación está enfocado en los rasgos de las voces narrativas en el cine latinoamericano, no es gratuito destacar que estas surgen en la región por la necesidad de crear y defender la producción cinematográfica en español. Rodolfo Rodríguez lo explica así:

El recurso del narrador aparece en las cinematografías latinoamericanas con

la iniciativa del cine sonoro. La comedia musical, especialmente la película *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927), que propone Hollywood al inicio de la década de los años treinta inspira a productores mexicanos y argentinos, quienes advierten pronto la viabilidad de la música ranchera, del tango y del recurso del narrador como potencial de un cine que defienda la producción en idioma español (Rodríguez, 2004, p. 9).

Metodología

Este artículo plantea el estado de la cuestión de un proyecto investigativo que analiza los rasgos de las voces narrativas en el cine latinoamericano del 2000 al 2020. El propósito es ofrecer una revisión bibliográfica que permita identificar y categorizar los estudios académicos que abordan el uso de las voces narrativas en dicho contexto. La búsqueda se realizó en bases de datos académicas de alto impacto, tales como JSTOR, PROJECT MUSE, REDALYC, SCOPUS, PROQUEST, DIALNET y LATINDEX. En ellas se encontraron 645 artículos como resultado de una ecuación de búsqueda generada mediante las palabras clave de la investigación: “Cinema” AND “Latin American Cinema” AND “voice-off” OR “voice over” OR “narrator” OR “narrative” OR “narration”.

Los artículos recopilados fueron organizados en una base de datos y sometidos a un primer filtro para seleccionar aquellos que respondieron a la pregunta de qué películas del cine latinoamericano, producidas entre 2000 y 2020 utilizan narradores o voces narrativas. Los artículos que respondían a la pregunta fueron 34, de los cuales se descartaron 7 con posterioridad en razón a que no cumplían con los criterios establecidos. Estos textos no tenían el cine como enfoque; analizaban películas que combinan ficción y documental, y no abordaban de forma explícita las voces narrativas, quedando así un total de 27 artículos relevantes.

A partir de los artículos seleccionados, se elaboró una ficha técnica como segundo filtro para registrar la información, evaluar su pertinencia y definir su aporte a la investigación. Como resultado, se identificaron 9 artículos que abordaban las voces narrativas y 18 artículos que, si bien no trataban este aspecto de forma central, dilucidaban películas que enriquecieron la filmografía de la investigación, sustentada en las siguientes características: largometrajes de ficción pertenecientes al género del drama, producidos o coproducidos por países latinoamericanos y de habla española, con universos diegéticos ubicados en la zona geográfica del cono sur y con coordenadas temporales situadas dentro de un periodo temporal concreto (2000-2020).

Finalmente, se elaboró un cuadro comparativo en el cual se analizó la temática, metodología y enfoque de cada uno de los 9 artículos que abordaban el uso de narradores o voces narrativas en películas del cine latinoamericano producidas entre 2000 y 2020. La revisión de los artículos se presenta de forma resumida en la siguiente tabla:

Tabla 1
Artículos incluidos en este estudio

TÍTULO	AUTOR	INCLUSIÓN/ EXCLUSIÓN
Unconsummated Fictions and Virile VoiceOvers: Desire and the Nation in <i>Y tu mamá también</i>	Lahr-Vivaz, Elena.	Incluido
Telling Identities: Crime Narratives for Local and International Markets in <i>María, Full of Grace</i> (Marston, 2004) and <i>Rosario Tijeras</i> (Maillé, 2005)	Cortes-Conde, Florencia.	Incluido
<i>Hamaca Paraguaya</i> (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility	Romero, Eva Karene.	Incluido
The last heist revisited: reimagining Hollywood genre in contemporary Argentine crime film	Navitski, Rielle.	Incluido
Voces infantiles, canciones populares y familias descompuestas en <i>La vida según Muriel y Valentín</i>	Dufays, Sophie.	Incluido
Global Markets, Hyperlocal Aesthetics: Framing Childhood Poverty in Contemporary Latin American Cinema	Rodríguez Navas, Ana.	Incluido
Saga libertadores: iberoamerican independence in the cinema	Lavín, José M. & Jiménez Sánchez, Álvaro.	Incluido
The Pirates' Perspective. Geopolitics, Interstices, and Detours in <i>The Gold Bug</i> (Alejo Moguillansky and Fia-Stina Sandlund, 2014)	Oubiña, David.	Incluido
Una historia comparada del cine latinoamericano	Schroeder Rodríguez, Paul A.	Incluido
Paradoxical inscription and subversion of the gendered construction of time, space, and roles in maría victoria menis's <i>el cielito</i> (2004) and ines de oliveira cézar's <i>como pasan las horas</i> (2005) and <i>extranjera</i> (2007)	Tomkins, Cynthia.	Forman parte de la filmografía al analizar películas que cumplen con los requisitos de la investigación.

Are we global yet? New challenges to defining Latin American cinema	Alvaray, Luisela.	
Youth and urban space in <i>De la calle</i> and <i>Amar te duele</i>	Hershfield, Joanne.	
Framing childhood, mediating identity: Re-imagining the family in gustavo loza's <i>Al otro lado</i> (2004)	Finnegan, Nuala.	
Symptoms of a civil war: Affect, disease and urban violence in Arturo Menéndez's <i>Malacrianza/The Crow's Nest</i> (2014)	Caña Jiménez, María del Carmen.	
<i>Princesas rojas</i> : la memoria traumática y la vivencia clandestina	Sanabria, Carolina.	
Introduction: Contemporary Uruguayan cinemas	Martin-Jones, David., Montañez, María Soledad & Brown, William.	
Screening rupture in el sueño de lú and los insólitos peces gato	Waldron, John.	
Bargaining with globalization: The cinema of Juan José Campanella	Schumann Verdu, Daniel A.	
Goodbye to Latin America. The erring man in Lisandro Alonso's cinema	Alvarado Duque, Carlos F.	
National history, allegory and the force of habit in the films of Matías Piñeiro	Lancotot, Brendan.	
What is the 'Silent House'? Interpreting the international appeal of Tokio Films' Uruguayan horror <i>La casa muda/The Silent House</i> (Hernández, 2010)	Martin-Jones, David & Montañez, María Soledad.	
El imperativo alegórico: realidad y violencia en los estudios sobre cine colombiano	Villegas, Andrés.	

Queering the <i>Barrios</i> : The Politics of Space and Sexuality in Mariana Rondón's Film, <i>Pelo malo</i> (2013)	Sampaio, Sofia.	
Repensar la categoría de cine poético como propuesta estética transversal en la obra fílmica de Carlos Reygadas y Lisandro Alonso	González de Canales Carcereny, Júlía.	
Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios	Núñez Domínguez, Trinidad & Vera Balanza, María Teresa.	
Latin American Cinema	Vohnsen, Mirna.	
The future has already happened. Dystopias in contemporary Latin American science fiction cinema.	Racięski, Bolesław.	
Voice and Narration in Postmodern Drama	Richardson, Brian.	Excluido por su enfoque en el teatro posmoderno.
Watching narratives of travel-as-transformation in <i>The Beach</i> and <i>The Motorcycle Diaries</i>	Sampaio, Sofia.	Excluido debido a que su análisis se centra en una película que combina ficción y documental. Además, la película analizada tiene doble nacionalidad: Argentina y Estados Unidos.
Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en <i>También la lluvia</i> de Icíar Bollaín	Prádanos, Luis.	Excluido debido a que su análisis se centra en una película que combina ficción y documental.
Forging her path with her own fists: Autonomy and contradictions of age, class and gender in Florence Jaguey's <i>La Yuma/Yuma</i> (2010)	Salas Murillo, Bertold.	Excluido debido a que su análisis se centra en una película que combina ficción y documental.
Women as Icons in Post-Trauma Societies: "Disappearing" Women in Argentine National Cinema	García Iommi, Lucrecia.	Excluido por no mencionar de las voces narrativas.
Digital access, genre bending: <i>Four Seasons in Havana</i> (Viscarret, 2016) and the Ibero-American audio-visual space	Alvaray, Luisela.	Excluido por no hacer mención de las voces narrativas.

How does a film remember? Cinematic memory as a living constellation in <i>El escarabajo de oro</i> o <i>Victorias Hämnd</i>	Oisalo, Niina.	Excluido debido a que su análisis se centra en una película que combina ficción y documental. Además, la película analizada tiene doble nacionalidad: Argentina y Suecia.
---	----------------	---

Fente: Elaboración propia.

Discusión

Las voces narrativas utilizadas en el cine latinoamericano producido entre 2000 y 2020 constituyen un campo aún poco explorado por los académicos. Al revisar las bases de datos académicas seleccionadas —JSTOR, PROJECT MUSE, REDALYC, SCOPUS, PROQUEST, DIALNET y LATINDEX—, se han identificado nueve estudios que ponen de relieve el vacío existente sobre este tema. Si bien la mayoría de los trabajos adoptan un enfoque centrado en el cine y se apoyan predominantemente en la metodología del análisis fílmico, la amplitud temática es considerable. Estos estudios abarcan desde el examen de aspectos industriales, figuras relevantes y recursos expresivos en sus dimensiones formales y narrativas, hasta el análisis de representaciones culturales, políticas, geopolíticas, históricas y sociales, así como problemáticas específicas tales como el crimen, la violencia o la pobreza infantil. Dichos textos académicos, a pesar de haber sido publicados en países como Estados Unidos, Reino Unido, España y Argentina, analizan películas latinoamericanas de países como Paraguay, Argentina, Uruguay, México y Colombia.

Aunque estos artículos no abordan de manera directa las voces narrativas, algunos autores no dudan en conjugar, a lo largo de sus análisis fílmicos, conceptos como narrador, voces *off* y *over*, en algunos casos alumbrando formas novedosas, separadas de sus declinaciones tradicionales. Por ejemplo, Romero, al analizar *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006), destaca que “el público nunca ve una boca pronunciar una palabra” (Romero, 2012, p.313). Aunque su artículo, publicado en 2012, está más orientado a desentrañar el cine en un contexto político y social, la autora dedica parte de su análisis fílmico a preguntarse por las implicaciones que resultan de que ningún personaje mueva la boca. Este tratamiento de la voz resulta interesante, ya que juega con las expectativas del cine tradicional al separar la voz del cuerpo visible incluso en los diálogos entre los personajes. En este caso, no se implementa ninguna de las tipologías de voces preexistentes, lo cual resulta un desafío para la teoría.

En este sentido, en *Hamaca Paraguaya* no se puede hablar propiamente de una voz *in*, puesto que, aunque presenciamos a casi todos los personajes y reconocemos sus voces, no existe sincronía con sus labios, puesto que no se mueven. Tampoco corresponde a una voz *off* debido a que la mayoría de los personajes se encuentran dentro del campo visual, ni se puede clasificar como una voz *over*, ya que no existe un locutor invisible situado fuera

del espacio y la temporalidad del relato, ni siquiera en el caso de la voz de Maximiliano, el hijo de Cándida y Ramón, pues su carácter es ambiguo: aunque el personaje no aparece en escena, ya que no comparte el mismo espacio físico que sus padres al haber partido a la guerra, sí se encuentra en la misma temporalidad y mantiene diálogos con ellos. En esta película paraguaya, el único narrador que podemos identificar es el meganarrador, siempre existente en el cine, un narrador que no es oral. Es precisamente en esta forma de narración tan particular donde el falso silencio parece converger con la soledad y la tristeza asociadas a la espera del fin de la guerra, de un hijo y de la lluvia para acabar la sequía. Sin embargo, Romero considera que

Hamaca se esfuerza por no permitir nunca que sus personajes hablen, pero está alterando una forma tradicional en la medida en que llama la atención sobre el fracaso innato de la narración: crea una forma de contar una historia que también cuenta la historia del fracaso de la narración (Romero, 2012, p.315).

No en vano, el espectador no puede no estar seguro “de si los protagonistas se están comunicando de hecho de forma no verbal, si estos son diálogos internos, o si estas son las conversaciones que han tenido o tendrán” (Romero, 2012, p. 313).

Otro artículo de interés es el de Dufays (2016), quien, al comparar *La vida según Muriel* (Eduardo Milewicz, 1997) y *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002), argumenta que los relatos en voz *off* funcionan como recurso simbólico, toda vez que “Muriel y Valentín sueñan con conocer respectivamente a su padre y a su madre y poder vivir con ellos, pero en ninguno de los dos filmes este sueño se realiza”. En ambos casos, la irresponsabilidad de los adultos (la madre de Muriel, y el padre de Valentín) contrasta con la responsabilidad precoz de los niños, realzada verbalmente mediante su relato en *off* (Dufays, 2016, p. 802). El recurso de la voz en estos largometrajes no sólo se utiliza para revelar los pensamientos y sentimientos de los personajes, sino para transmitir la necesidad simbólica de los niños por desarrollar la capacidad verbal ante la ausencia o separación de sus progenitores. En *La vida de Muriel*, Dufays asegura que “la niña acude a la escritura en cuanto expresión personal y desahogo: llena su cuaderno con comentarios sobre la escuela y sus padres, comentarios que transmite su voz en *off*” (Dufays, 2016, p. 803). Dicho esto, aquí el recurso entra en conflicto con la nomenclatura de Jost y Gaudreault, quienes plantean que la voz en *off* proviene de un personaje que forma parte del universo diegético, es decir, un personaje que es reconocible; pero que, en el momento de la enunciación, no se encuentra en el campo visual. En estas obras, la aplicación del recurso se aleja de la teoría de los dos ensayistas, ya que la voz que el autor clasifica como *off* proviene de un personaje que aparece al mismo tiempo en escena.

Algo similar ocurre cuando Navitski analiza que, en *Plata Quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000), se recurre al recurso de la voz en *off* de una manera introspectiva, también para transmitir los pensamientos del personaje. Navitski subraya que “El Nene reflexiona sobre encarcelamientos pasados con una voz en *off* fielmente adaptada de la novela de Piglia”, y que, “si bien las imágenes y la narración en *off* de la secuencia evocan los códigos del cine negro de Hollywood, las identidades indeseables que El Nene confiesa son inseparables

del contexto argentino” (Navitski, 2012, p. 372). Pero la forma en que Navitski interpreta la voz *off* en *Plata Quemada* no sólo difiere de los postulados de Jost y Gaudreault, sino también de los suyos propios al dilucidar *El Aura* (Fabián Bielinsky, 2005). En el texto correspondiente a este filme argentino, señala que, “como si respondiera a las instrucciones de la voz en *off* del personaje, los extras ya presentes entran en acción como cómplices y la cámara asume una movilidad vertiginosa” (Navitski, 2012, p. 377), por lo que la voz en *off* coincide con las acciones narradas por un personaje que pertenece a la diégesis y cuya voz se escucha mientras permanece fuera del campo visual. Por todo ello, resulta llamativa la diferencia en el uso que el autor hace del concepto de voz en *off* en dos películas disímiles en un mismo artículo publicado en 2012: en *Plata Quemada*, la voz desempeña la función de revelar pensamientos de un personaje dentro del plano, lo cual no se ajusta a los parámetros establecidos por Jost y Gaudreault, ya que no recurre al fuera de campo del personaje; en *El Aura*, el término se aplica para referirse a la función de narrar acontecimientos a través de un personaje reconocible pero que, en esa escena, se encuentra en fuera de campo, lo cual sí que coincide con la definición propuesta por los dos teóricos. En una línea distinta, más interesada por la geopolítica, Oubiña destaca el uso de la voz *over* en la película *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014). En esta adaptación del cuento de Edgar Allan Poe, dicho recurso parece funcionar como un puente que conecta dos dimensiones:

Desde el más allá, evocada del pasado para aparecer en el presente, el espíritu de Benedictsson observa todo lo que sucede y, fuera de pantalla y algo desconcertada, ofrece sus comentarios sobre los acontecimientos de la película que pretende rescatarla del olvido (Oubiña, 2019, p. 529).

La voz, entonces, permite que una figura histórica y relevante en la narración pueda ser partícipe a través de sus opiniones. La tipología que el académico declina en este texto de 2019 concuerda con la definición propuesta por Jost y Gaudreault, en la medida en que se trata de una voz *over* atribuida a un personaje situado en un tiempo y espacio disímil al de las imágenes que se proyectan en pantalla; es decir, dentro de la narración, prevalece una distancia espacial y temporal del personaje con aquello que se está relatando.

La voz *over* también aparece en un análisis de Paul A. Schroeder Rodríguez en *El cine Latinoamericano en el siglo XXI* (2020), pues, al abordar la película *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), asegura que esta “denuncia con sagacidad el auge del neoliberalismo en México por medio de un *voice-over* (en voz de Daniel Giménez-Cacho) que nos va informando sobre las historias locales y los conflictos de clase que siempre acechan bajo la superficie, como cuando cuenta cómo el padre de Tenoch (Emilio Echevarría) logró escalar y hacerse rico por medio de un esquema de corrupción facilitado por la entrada de México al TLC (Tratado de Libre Comercio); o cuando nos cuenta que la nana indígena de Tenoch nació en un pueblito por el cual pasan durante el viaje, sin que Tenoch diga nada al respecto” (Schroeder, 2020, p.372). La voz *over* a la que el académico se refiere coincide con la acepción propuesta por Jost y Gaudreault, ya que se trata de una voz extradiagética: un locutor anónimo, invisible y ausente del universo narrativo

de los personajes, pero que conoce perfectamente la historia. La función resulta doble: *narrativa*, en la medida que proporciona información del contexto a través de las historias locales y los conflictos; y *crítica*, ya que, como se ha mencionado con anterioridad, Schroeder Rodríguez afirma que esta denuncia con sagacidad el apogeo de una ideología política.

En contraposición a lo planteado por Schroeder, Lahr Vivaz, al analizar *Y tu mamá también* en su artículo publicado en 2002, plantea en la película la *viril voice over* como una voz en *off* masculina que actúa como una autoridad narrativa que explica, comenta y adelanta interpretaciones políticas y sociales de la historia y los personajes, además de hacer avanzar la trama.

Encontramos, entonces, no sólo una diferencia frente a la declinación de Schroeder, sino también frente a la de Jost y Gaudreault, puesto que, para estos narratólogos, la voz *off* responde a la voz de un personaje integrado en el espacio diegético, aunque en el momento de la pronunciación no aparezca en el campo visual, así como la voz *over* está asociada a la voz de un locutor invisible situado en un espacio y tiempo distinto al del relato. En este sentido, puede resultar confusa la acepción que Lahr Vivar atribuye a estos conceptos, en tanto parece definir el concepto de voz *off* en los mismos términos en que Jost y Gaudreault definen la voz *over*.

Siguiendo esta línea de análisis histórico y político, dentro de la saga *Libertadores*, Lavín y Jiménez Sánchez mencionan que, de las películas analizadas, *San Martín: El cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2011) y *Artigas: La Redota* (César Charlone, 2011) “son las únicas en las que el punto de vista narrativo no es el del protagonista, sino el de otro narrador” (Lavín & Jiménez Sánchez, 2019, p. 173). En el caso de *El cruce de los Andes*, el narrador es Manuel Corvalán quien revela la información, pero el protagonista es un joven periodista que tiene la misión de recuperar el relato a través de la entrevista a uno de los hombres vivos que cruzaron los Andes junto a San Martín. Es decir, que, a medida que el narrador cuenta la historia desde su experiencia, la película se apoya en escenas pertenecientes a momentos del pasado. Y en el caso de *Artigas*, el narrador es Juan Manuel Blanes, un pintor a quien se le encarga hacer un retrato de Artigas, el protagonista, quien va quedando definido como una figura algo más distante pero que conmueve profundamente al narrador, haciéndole variar su opinión. (Lavín & Jiménez Sánchez, 2019, p. 178). En ambos largometrajes, se evidencia la presencia de lo que Jost y Gaudreault llaman un narrador *explícito*, pues se trata de una voz audible, reconocible y que forma parte de la diégesis. Además, en el segundo filme, se recurre a la voz en *off* en etapas como la inicial, cuando escuchamos al personaje en una pantalla en negro antes de que se nos revele su imagen frente al espejo.

Y algo parecido ocurre en el filme de *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) analizado por Cortés-Conde en 2011, en donde Antonio es el narrador, quien cuenta su punto de vista de la historia. Aunque la autora no define los conceptos de narrador ni de voz *off*, sí aclara que Antonio ocupa dicha figura, al ser quien hila la historia, en ocasiones a través del recurso de la voz *off*. En esos términos, este personaje se podría clasificar dentro de la nomenclatura de Jost y Gaudreault, ya que el personaje forma parte de la diégesis y a través de sus recuerdos nos cuenta cómo conoció a Rosario, cómo se enamoró de ella y cómo vivió todo lo sucedido a su alrededor desde su punto de vista. La voz *off* también

coincide con lo propuesto por los teóricos ya que, por ejemplo, en la escena donde Antonio llama a Emilio para contarle el atentado contra Rosario, se ve al primero llamando desde un teléfono de la clínica y después se continúa escuchando su voz en el teléfono de la habitación de Emilio.

Finalmente, Rodríguez Navas analiza la película *Voces Inocentes* (Luis Mandoki, 2005), la cual sigue la historia de Chava, un niño que, tras el abandono de su padre, debe cuidar de su madre y sus hermanos menores, mientras vive con el temor constante de ser reclutado para la guerra civil salvadoreña al cumplir 12 años. La autora destaca en este filme el uso de la voz *off* como estrategia retórica en la última escena: un recuerdo donde se ve a Chava jugando en los techos de las casas, mientras se escucha su voz en el presente y se muestran subtítulos con cifras de la guerra. Rodríguez Navas asegura que “los subtítulos finales (...) se muestran durante la última voz en *off* de Chava en una estrategia retórica que conecta explícitamente lo local con lo global, enumerando el número de víctimas del conflicto salvadoreño y describiendo el uso de niños soldados en conflictos globales” (Rodríguez, 2017, p. 85). Es evidente que esta voz en *off* no encaja en la tipología de Jost y Gaudreault —equivaldría a la voz *over*—, ya que pertenece al personaje que está en el encuadre, al cual no vemos hablar, pero escuchamos su voz revelando pensamientos y sentimientos. La imagen, además, pertenece al pasado, mientras que la voz al presente.

Conclusiones

Estas consideraciones ponen de manifiesto que, si bien los autores no teorizan explícitamente sobre los narradores y la tipificación de la voz, es posible identificar y clasificar algunas de las voces narrativas presentes en los análisis fílmicos a partir de las demarcaciones de François Jost y André Gaudreault, dado que comparten el criterio de la función. Sin embargo, existen casos como *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006), *La Vida Según Muriel* (Eduardo Milewicz, 1997), *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002) y *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000) que, por su ambigüedad o complejidad, no se ajustan plenamente a los marcos teóricos preestablecidos, lo que indica un vacío o una limitación en la teoría que requeriría un estudio independiente y en profundidad.

En términos generales, se observa que las voces narrativas, en especial las voces *off* y *over*, constituyen recursos narrativos frecuentes, empleados estratégicamente en el cine. Sin embargo, su estudio en el cine latinoamericano es todavía muy anecdótico. Téngase en cuenta que, de un total de 645 artículos recopilados inicialmente, solamente 9 de ellos resultaron relevantes dentro de la presente investigación. Cabe resaltar que el proceso metodológico, fundamentado en la pertinencia temática y delimitación geográfica y temporal, permite evitar ambigüedades y confusiones con cine de no ficción o estudios de la narración enfocados en otros medios artísticos.

Es importante destacar que la mayoría de los artículos académicos encontrados sobre voces narrativas en el cine latinoamericano son recientes, publicados principalmente entre 2011 y 2020, lo que evidencia un campo potencial para el desarrollo investigativo no

solamente en estas fechas, sino también en el de épocas pasadas.

Finalmente, aunque, en el caso de la *voz off*, esta no suele coincidir con la acepción de Jost y Gaudreault, varios textos académicos no dudan en considerar el recurso una herramienta clave para revelar los pensamientos y emociones de los personajes del presente de la narración.

Referencias

- Alvarado Duque, Carlos. F. (2018). Goodbye to Latin America. The erring man in Lisandro Alonso's cinema, *Communication and Society*, 31(31), 211–222. <https://doi.org/10.15581/003.31.3.211-221>
- Alvaray, L. (2011). Are we global yet? New challenges to defining Latin American cinema. *Studies in Hispanic Cinemas*, 8(1), 69–86. https://doi.org/10.1386/shci.8.1.69_1
- Alvaray, L. (2019). Digital access, genre bending: Four Seasons in Havana (Viscarret, 2016) and the Ibero-American audio-visual space. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 16(2), pp. 155–175. https://doi.org/10.1386/slac.16.2.155_1
- Bordwell, D. y Thompson K. (1996). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Caña Jiménez, M. d. C. (2018). Symptoms of a civil war: Affect, disease and urban violence in Arturo Menéndez's *Malacrianza/The Crow's Nest* (2014). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 15(2), 217–232. https://doi.org/10.1386/slac.15.2.217_1
- Cortés-Conde, F. (2011). Telling identities: Crime narratives for local and international markets in *María, Full of Grace* (Marston, 2004) and *Rosario Tijeras* (Maillé, 2005). *Studies in Latin American Popular Culture*, 29, 80–101. <https://doi.org/10.1353/sla.2011.0001>
- Dufays, S. (2016). Voces infantiles, canciones populares y familias descompuestas en *La vida según Muriel y Valentín*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(7), 799–819. <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.50>
- Finnegan, N. (2013). Framing childhood, mediating identity: Re-imagining the family in gustavo loza's *Al otro lado* (2004). *Transnational Cinemas*, 4(2), 231–252. https://doi.org/10.1386/trac.4.2.231_1
- García Iommi, L. (2019). Women as Icons in Post-Trauma Societies: “Disappearing” Women in Argentine National Cinema. *New Political Science*, 41(1), 55–79. <https://doi.org/10.1080/07393148.2018.1558039>
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). El relato cinematográfico: cine y narratología. Paidós.
- González de Canales Carcereny, J. (2019). Repensar la categoría de cine poético como propuesta estética transversal en la obra filmica de Carlos Reygadas y Lisandro Alonso. *Hispanic Research Journal*, 20(3), 272–288. <https://doi.org/10.1080/14682737.2019.1651994>
- Hershfield, J. (2014). Youth and urban space in *De la calle* and *Amar te duele*. *Transnational Cinemas*, 3(2), 141–156. https://doi.org/10.1386/trac.3.2.141_1
- Jarman, R. (2019). 8 Queering the Barrios: the Politics of space and sexuality in Mariana

- Rondón's film, *Pelo malo* (2013). *Bulletin of Latin American Research*, 38(S1), 158–180. <https://doi.org/10.1111/blar.12951>
- Lahr-Vivaz, E. (2006). Unconsummated fictions and virile voiceovers: Desire and the nation in *Y tu mamá también*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 40(1), 79–101.
- Lancot, B. National history, allegory and the force of habit in the films of Matías Piñeiro. *Studies in Spanish Latin American Cinemas*. https://doi.org/10.1386/SLAC.15.1.45_1
- Lavín, J. M., & Jiménez Sánchez, Á. (2019). *Saga Libertadores: Independencia iberoamericana en el cine*. *Fonseca, Journal of Communication*(18), 167–184. <https://doi.org/10.14201/fjc201918167184>
- Martin-Jones, D., Montañez, M. S., & Brown, W. (2019). Introduction: Contemporary Uruguayan cinemas. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 16(1), 3–24. https://doi.org/10.1386/slac.16.1.3_1
- Martin-Jones, D. and Montañez, M. S. (2019) What is the 'silent house'? Interpreting the international appeal of Tokio Films' *Uruguayan horror La casa muda/The Silent House* (Hernández, 2010). *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 16(1), 25–47. https://doi.org/10.1386/slac.16.1.25_1
- Navitski, R. (2012). The last heist revisited: Reimagining Hollywood genre in contemporary Argentine crime film. *Screen*, 53(4), 359–380. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs033>
- Núñez Domínguez, T. & Vera Balanza, M. T. (2020). Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios. *Cuadernos*, (46), 96–128. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1459>
- Oisalo, N. (2022). How does a film remember? Cinematic memory as a living constellation in *El escarabajo de oro o Victorias Hämmnd*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 14(1). <https://doi.org/10.1080/20004214.2022.2040153>
- Oubiña, D. (2019). The pirates' perspective: Geopolitics, interstices, and detours in *The Gold Bug* (Alejo Muguillansky and Fia-Stina Sandlund, 2014). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 28(4), 527–540. <https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1638234>
- Prádanos, L. (2014). How does a film remember? Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia de Iciar Bollain*, *Confluencia*, 30(1), 87–100. <https://doi.org/10.1353/cnf.2014.0013>
- Raciewski, B. (2020). Przyszłość już była. Dystopie w najnowszym kinie science fiction Ameryki Łacińskiej [The future has already happened. Dystopias in contemporary Latin American science fiction cinema]. *Images*, 28(37), 167–175. <https://doi.org/10.14746/i.2020.37.10>
- Richardson, B. (2001). Voz y narración en el drama posmoderno. *Nueva Historia Literaria*, 32 (3), 681–694. <https://dx.doi.org/10.1353/nlh.2001.0042>
- Rodríguez Navas, A. (2017). Global markets, hyperlocal aesthetics: Framing childhood poverty in contemporary Latin American cinema. *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 77–95. <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.6>
- Rodríguez, R. (2017). El narrador filmico en Juan Morera. Una película de Leonardo Favio. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 7–22. <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.30893>
- Romero, E. K. (2012). “Hamaca paraguaya” (2006): Temporal resistance and its impossibility. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 311–330. <http://www.jstor.org/>

stable/43855380

- Salas Murillo, B. (2018). Forging her path with her own fists: Autonomy and contradictions of age, class and gender in Florence Jaguey's *La Yuma/Yuma* (2010). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 15(2), 233–248. https://doi.org/10.1386/slac.15.2.233_1
- Sanabria, C. (2018). Princesas rojas: la memoria traumática y la vivencia clandestina. *Hispanic Research Journal*, 19(1), 14–28. <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1418977>
- Sampaio, S. (2014). Watching narratives of travel-as-transformation in *The Beach* and *The Motorcycle Diaries*. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 12(2), 184–199. <https://doi.org/10.1080/14766825.2014.915094>
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 47(1), 1–4. <https://doi.org/10.15517/rfl.v47i1.44334>
- Tompkins, C. (2009). Paradoxical Inscription and Subversion of the Gendered Construction of Time, Space, and Roles in María Victoria Menis's *El Cielito* (2004) and Ines De Oliveira Cézár's *Como Pasan Las Horas* (2005) and *Extranjera* (2007). *Chasqui*, 38(1), 38–56. <http://www.jstor.org/stable/29742304>
- Verdú Schumann, Daniel A. (2018). Bargaining with globalization: The cinema of Juan José Campanella. *New Cinemas*, 16(2), 115–129. https://doi.org/10.1386/ncin.16.2.115_1
- Villegas, A. (2019). El imperativo alegórico: realidad y violencia en los estudios sobre cine colombiano. *Bulletin of Hispanic Studies*, 96, 429–445. <https://doi.org/10.3828/bhs.2019.25>
- Vohnsen, M. (2020). Latin American Cinema. *The Year's Work in Modern Language Studies*, 80, 432–453. <https://www.jstor.org/stable/26936421>
- Waldron, J. (2008). Screening rupture in *El sueño de Lú* and *Los insólitos peces gato*. *Chasqui*, 47(2), 17–31

Filmografía

- Agresti, A. (2002). *Valentín*. First Floor Features, Patagonik, Duque Films, Castelao Productions, DMVB Films, Surf Film, RWA Films, INCAA, y L.C.J. Editions y Productions.
- Bielinsky, F. (2005). *El Aura*. Patagonik Film Group, Tornasol Films, Davis Film Productions.
- Charlone, C. (2011). *Artigas: La Redota*. Televisión Española (TVE), Wanda Films, Lusa Films, AIM Producciones, Cimarrones Películas, Lavoragine Films, Syncho Image.
- Cuarón, A. (2001). *Y tu mamá también*. Producciones Anhelo, Bésame Mucho Pictures.
- Encina, P. (2006). *Hamaca Paraguaya*. Black Forest Films, M6 Films, Lita Stantic Producciones, Silencio Cine, Wanda Visión, Arte France Cinema.
- Ipiña, L. (2011). *San Martín: El cruce de los Andes*. Wanda Films, Lusa Films, Televisión Española.
- Maillé, E. (2005). *Rosario Tijeras*. Río Negro, United Angels, Dulce Compañía, Moonshot,

- La Femme Endormie, Tafay S.L. y Maestranza Films.
 Mandoki, L. (2005). Voces Inocentes. MUVI Films, Organización Santo Domingo, A Band Apart, Altavista Films, Santo Domingo Films.
 Milewicz, E. (1997). La vida según Muriel. V.C.C
 Moguillansky, A. y Sandlund, F. (2014). El escarabajo de oro. El Pampero Cine, CPH:DOX y Svenska Filminstitutet
 Piñeyro, M. (2000). Plata Quemada. Oscar Kramer S.A, Cuatro Cabezas, Tornasol Films, Mandarin Films, Taxi Films.

Whose Voice Is That? An Overview of Narrative Voices in Contemporary Latin American Cinema (2000–2020)

Abstract: This research article presents a bibliographic review of narrative voices in Latin American cinema. Based on a search across several academic databases—JSTOR, Project MUSE, RedALyC, Scopus, ProQuest, Dialnet, and Latindex—645 articles were identified according to the study’s selected keywords, which produced the following search equation: “Cinema” AND “Latin American Cinema” AND “voice-off” OR “voice over” OR “narrator” OR “narrative” OR “narration.” The resulting articles examine fictional Latin American feature films produced between 2000 and 2020 that employ narrators or narrative voices. This search makes it possible to explore how these narrative procedures are theoretically addressed and analyzed within a sample of nine selected articles.

Keywords: Contemporary Latin American cinema, narrative voices, fiction, narratology.

De quem é essa voz? Um panorama sobre as vozes narrativas no cinema latino-americano contemporâneo (2000–2020)

Resumo: Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica sobre as vozes narrativas no cinema latino-americano. A partir de uma busca em várias bases de dados acadêmicas—JSTOR, Project MUSE, RedALyC, Scopus, ProQuest, Dialnet e Latindex—identificaram-se 645 artigos de acordo com as palavras-chave selecionadas, que geraram a seguinte equação de busca: “Cinema” AND “Latin American Cinema” AND “voice-off” OR “voice over” OR “narrator” OR “narrative” OR “narration”. Os artigos resultantes analisam longas-metragens de ficção do cinema latino-americano produzidos entre 2000 e 2020 que utilizam narradores ou vozes narrativas. A busca permite examinar como esses procedimentos narrativos são abordados teoricamente e analisados dentro de uma amostra de nove artigos selecionados.

Palavras-chave: Cinema latino-americano contemporâneo, vozes narrativas, ficção, narratologia.
