XI Jornadas de Jóvenes Investigadorxs

Instituto de Investigaciones Gino Germani

26, 27 y 28 de octubre de 2022

Vanina Garcia Barzizza (UBA-IAE, área liminales)

Estudiante de grado de la Licenciatura en Artes con orientación en Arte Latinoamericano, actriz profesional de voz y escenario

vaninagb@gmail.com

Eje problemático propuesto: Eje 4: Medios y Tecnologías digitales

TÍTULO: Las voces cyborg: vocalidades humanas en performance digital

PALABRAS CLAVE: estética, tecnologías digitales, vocalidad, voces Cyborg, artista-investigadora-docente

INTRODUCCIÓN

El acelerado desarrollo de las tecnologías digitales ha puesto en agenda discusiones de orden ético en torno a los sesgos de racialización y género presentes en las programaciones de inteligencia artificial. Gran parte de estos debates se da sobre las imágenes, pero poco se habla de los modelos vocales que se escuchan a diario en los medios de comunicación, dispositivos electrónicos y plataformas, que también responden a estereotipos hegemónicos.

El presente artículo se inscribe en el marco de la investigación que desarrollo en torno a las vocalidades en performances artísticas y culturales a través de la metodología de artista-investigadora-docente. Esto me permite abordar el objeto de estudio desde una perspectiva integral que busca poner en tensión y diálogo los distintos campos de conocimiento que intervienen en la disciplina de la actuación de voz. Pone en evidencia la escasa conceptualización y ausencia de un análisis crítico específico sobre el tema, como también da cuenta de la desconexión que existe entre la academia y las instituciones educativas y sobre todo la tendencia del mercado a la desprofesionalización de lxs intérpretes de voz.

Uno de los objetivos principales de la siguiente exposición es poner en discusión parte del problema que plantean las vocalidades en performance artística y cultural presentes en el ecosistema sonoro digital desde una perspectiva estética que contribuya a los debates éticos. Además, dar cuenta del impacto que tiene el uso de la tecnología eléctrica para la captación de las voces sobre los cuerpos y las voces, la creatividad de quienes desempeñamos esta labor y la estética resultante, en un contexto en el que el mercado globalizado precariza cada vez con mayor insistencia. También, comunicar la creación del concepto de *voz cyborg* para tomarlo como categoría que me permite analizar el tratamiento que reciben las voces humanas en las producciones audiovisuales y sonoras. Por último estimular una reflexión en torno al modo en el que las voces presentes en las piezas sonoras interpelan a las audiencias y su potencial reflexivo en los procesos de construcción de las subjetividades.

Dada la complejidad de este objeto de estudio, planteo un abordaje mestizo que integre los distintos campos de conocimiento que lo atraviesan, ya sea desde sus aportes como desde las tensiones que se generan al interior de esta figura actoral. Como modo de partir desde un grado cero de la *actuación de voz,* apelo a las teorías actorales que provienen del campo de la estética que conceptualizan sobre la voz y los cuerpos de los actores y actrices y define los límites y alcances de esta práctica particular. Los aportes del campo de la tecnología, específicamente de la acústica, son fundamentales para poner en diálogo con los estudios culturales y de la música popular con sus reflexiones en torno a los cambios producidos en la producción, distribución, reproducción y escucha del sonido en la era digital.

A través del análisis de las narrativas de un corpus de convocatorias a *castings* que reciben en la actualidad lxs intérpretes de voz, me propongo demostrar cierta tendencia estereotipante de las identidades, incluso a pesar de la falta de precisión en los pedidos, e intentaré poner en evidencia los sesgos de racialización y género presentes en las piezas sonoras resultantes y como consecuencia el esfuerzo que debemos hacer quienes trabajamos en este campo artístico para copiar los modelos vocales que las máquinas son capaces de producir y responder a la demanda de una *estética de la alta fidelidad*.

Esto me permite generar preguntas sobre el potencial expresivo que ofrecen estos dispositivos para la captación y reproducción de las voces y los recursos técnicos que abren posibilidades de acceso al campo laboral a las diversidades corporales, vocales e intelectuales. Generar nuevas preguntas que estimulen la necesidad de una actualización de las currículas en las instituciones educativas. Abrir el debate en términos estéticos para la producción de piezas sonoras alternativas que disputen el imaginario sonoro dominante y ofrezcan experiencias diferentes que contribuyan a la reflexión del proceso de la construcción de identidades desde una posición crítica. Como también, arrojar datos a las discusiones en torno a la precarización que sistemáticamente padecemos quienes ejercemos este tipo particular de actuación y ciertas estrategias de mercado para la negación de los derechos de lxs intérpretes de voz que esta tendencia a la desprofesionalización encubre.

DESARROLLO

**La actuación de voz, una figura en doble estado de emergencia**

Las voces humanas grabadas y reproducidas por parlantes o auriculares son habitantes destacados de nuestro paisaje sonoro cotidiano. Cada una de éstas fue grabada por una persona. Ese GPS, videojuego, dibujo animado, doblaje, audio descripción, publicidad, audiolibro, Siri y Alexa, fueron grabados por una persona. Es más, también las voces que no escuchamos, pero sí nos escuchan desde nuestros dispositivos electrónicos para atiborrarnos de publicidades al final del día. Porque para programar esas aplicaciones, muchas personas distintas tuvieron que grabar un listado casi infinito de palabras y números. Esas personas puede ser que vivan en algún país de Latinoamérica o en Argentina, recorran la ciudad de estudio en estudio de sonido para prestar su voz al servicio de la industria radiofónica, audiovisual o los medios de comunicación electrónicos. Aunque lo más seguro es que en este momento, luego de haber atravesado una cuarentena estricta que hizo migrar nuestros trabajos a los hogares, esté dentro de su placard, con un micrófono, auriculares y una computadora, grabando palabras, oraciones, instrucciones de uso, números sueltos o diálogos en español neutro de una serie koreana.

A pesar de que cada vez más personas aspiran a ingresar a la “Especialización en doblaje y actuación de voz” que se dicta en el ISER[[1]](#footnote-1) y que en el país existen numerosas carreras de actuación y locución que incluyen en sus currículas una intensa carga horaria destinada a la preparación vocal de lxs alumnxs[[2]](#footnote-2), la figura del actor/actriz de voz permanece en la periferia del campo. Esto arroja una primera consecuencia: un vacío conceptual en torno a la actividad, poca claridad de sus límites y alcances y sobre todo de su omnipresencia invisible en los paisajes sonoros cotidianos y los ecosistemas digitales.

Se puede tomar como punto de partida la definición de voz que proponen Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima en su libro “Lenguajes escénicos” (2006) donde explican que la voz conforma una unidad con el cuerpo, una *ecuación cuerpo-voz*. La piensan como una fuerza material, capaz de generar movimiento, direcciones y detenciones. Destacan que compromete a todo el organismo, con el que no existe ni separación ni dualidad, y que a su vez se proyecta en el espacio, más allá del cuerpo. El abordaje que plantean las autoras amplía el sentido de este objeto de estudio, ya que además de referirse a su resultante sonora, da cuenta de un cuerpo que la produce y el espacio en donde vibra y genera respuestas afectivas y hasta motoras. En esa misma línea, Silvia Davini incluye en su definición el lugar del cuerpo de lxs interlocutorxs e incorpora el concepto de *vocalidad* acuñado por Paul Zumthor para referirse a la voz puesta en acto desde su dimensión histórica. Por lo tanto, el análisis de las performances vocales no se acotan a una descripción formal del sonido desde su dimensión cosal, ni tampoco se conforma con la apreciación de la destreza de la función vocal, sino que incluye estos aspectos y los trasciende en su puesta en acto, ya sea que se dé de forma presencial o mediatizada. Concibe a la voz como:

“(...) una producción del cuerpo capaz de generar significados complejos, controlables en escena. Dando lugar a la posibilidad de la palabra, a la cual excede, la voz comporta una alta definición en términos de producción de significado en performance.” (2007:18)

En esa puesta en acto de las vocalidades humanas, tanto en una escena teatral como en una pieza sonora digital, podemos encontrar la figura profesional del actor y actriz de voz. Es necesario delimitar esta figura emergente para poder analizar sus alcances y potencial expresivo para traducir en sonido las historias, sean imágenes visuales, los procesos emocionales de personajes, textos poéticos o dramáticos. Silvia Aira en su libro “Doblaje. Sugerencias para el aprendizaje del oficio” (2016) propone una definición muy sencilla pero potente, que abre el juego a una serie de preguntas como las que nos planteamos y escuchamos quienes practicamos este tipo particular de actuación y también la enseñamos:

“Se llama actor de voz a quién utiliza sus recursos expresivos vocales en función de la creación de un personaje, sea la voz de un personaje de animación por crearse o la recreación de la actuación de un personaje humano o animado que ya tiene una voz y a la que es necesario doblar a otro idioma.” (2016:30)

Esta definición no reduce la actividad al doblaje de películas y series animadas, sino que incluye la creación de voces originales[[3]](#footnote-3). Se puede pensar que abre su campo laboral a otros formatos y dispositivos en los que el sonido sea el vehículo de expresión, como radioteatros, *podcasts*, personajes de un libro para el aprendizaje de idiomas, un *acting* en una publicidad, por nombrar algunos.

Por su parte, James Alburguer (2015) llama la atención sobre el riesgo que tiene usar la denominación de *voiceover* a cualquier tipo de performance artística y cultural cuyo soporte sea la voz ya que para él corre del centro de atención el aspecto actoral que esta disciplina conlleva. Destaca como rasgo principal de estas performances vocales su *believability*, a la que podríamos traducir de manera rápida como: credibilidad. Se sirve de esta clasificación para distinguirla de las voces no profesionales y más adelante, en la introducción de su libro, contrasta a aquellas que le resultan “planas y sin vida” presentes en los comerciales de tevé, con otras en las que sí percibe emocionalidad, que interpelan a la audiencia, son capaces de captar su atención y crear momentos “memorables”.

Si bien su abordaje es estético, le sirve para establecer una valoración de las voces profesionales más que arribar a una definición de la actividad, en la que clasifica a las voces entre creíbles y no creíbles, o estilizadas y no estilizadas, sin tener en cuenta que una voz que suena poco creíble o sin vida puede ser el resultado de una búsqueda estética particular, de un rasgo estilístico requerido en determinadas producciones. Este tipo de categorización que establece de manera arbitraria como suena lo “creíble” y lo “no creíble” está presente hasta el día de hoy en las narrativas de las convocatorias a *castings* para cualquier tipo de pieza sonora y en las estrategias de dirección de actores y actrices en el momento de grabación.

Esto desprende la segunda acepción de la idea de emergencia de esta figura ya que estamos ante una práctica artística con un marcado vacío conceptual y subsumida a la teorización provenientes de otros campos de conocimiento. Al carecer de categorías analíticas específicas que se desprendan de un análisis crítico desde una perspectiva que integre las dimensiones estética, tecnológica y física, nos encontramos ante la repetición mimética de estereotipos y clichés como estrategia para responder a las demandas del mercado laboral. Esto anula cualquier destello de creatividad o deseo de investigación de lxs artistas de la voz sobre los propios recursos expresivos y codifica registros de actuación, fija patrones para la expresión de las emociones y estereotipa los perfiles de personajes y audiencias, entre otras cosas. A la vez que desconoce que este tipo de actuación se realiza frente a un micrófono, adentro de una cabina y no para un público en un escenario, dentro de un teatro. Silencia la enorme influencia que han ejercido los dispositivos electrónicos y el impacto en los cuerpos y las voces de lxs intérpretes, como también en el cambio en los modos de producción y las estéticas resultantes de las piezas sonoras y en los hábitos de escucha de las audiencias.

**La "estética de la alta fidelidad" en las piezas sonoras en la era de la digitalización**

Paul Theberge sostiene que sin el desarrollo de la tecnología electrónica la música popular del siglo XX sería inconcebible y que si bien su influencia no es determinante en la estética actual, sí la modifica profundamente. En su texto del año 2006 titulado: “Conectados: la tecnología y la música popular” toma tres grupos como ejes de análisis: los instrumentos, los artilugios para grabar y reproducir ese sonido y también las distintas técnicas que han generado una estética de la música popular. Estas ideas se pueden extrapolar sin grandes modificaciones al ámbito de la actuación de voz ya que este tipo de actuación tiene más puntos de encuentro con la grabación de música que con la radiofonía o la filmación de piezas audiovisuales. Se suelen realizar en estudios de grabación de sonido y se usan los mismos artilugios: micrófonos, auriculares, atriles, pantallas, cabinas acustizadas, islas de grabación y mezcla provistas de *softwares* específicos y parlantes.[[4]](#footnote-4)

Es pertinente destacar que sí existe una particularidad en la microfonía, ya que se requiere una específica para la captación de voz. Estos micrófonos son mucho más sensibles y exigen un estado de quietud de los cuerpos mayor, ya que puede captar el impacto de una pisada en el suelo o el roce de la tela de la ropa que viste quien actúa, incluso el movimiento del pie que lo sostiene. También, marca una posición particular de la cabeza ya que si la boca se aleja del rango que el micrófono ofrece se la escucha “fuera de plano”.

Theberge explica que el uso del micrófono trajo un importante cambio en el registro de cantantes, ya que tuvieron que aprender a cantar para el micrófono y no para una audiencia, por lo tanto desarrollar una técnica adecuada. Casos como el *whistle, crooning, scream*, etc, no pueden apreciarse si la mediatización de la tecnología para la captación y amplificación.

Lo mismo ocurre con la palabra hablada. Para su registro es necesario tener en cuenta la suavidad en la pronunciación de los fonemas sibilantes, evitar el uso del “yeismo”[[5]](#footnote-5) y hasta considerarlo como un error de articulación. Si se presta atención, es extraño escuchar las tomas de aire de lxs conductores de radio o en las locuciones comerciales, los audiolibros, narraciones en documentales, por citar algunos ejemplos. La inhalación en estos casos debe ser inaudible, lo mismo que cualquier sonido del cuerpo que salga de manera involuntaria por nariz o boca, porque se considera distractivas del logos, las señales que emite el cuerpo que produce la voz que se escucha. En el doblaje y la creación de voces originales, también se busca la correcta articulación de las palabras, pero además se actúan estas reacciones, a las que se suele llamar estertores o *fx* y figuran en los guiones. Es decir, todos los sonidos que salen por nariz o boca que se ven que realiza el personaje en pantalla o señalan las *didascalias*. Por ejemplo, la agitación al correr o un bostezo, incluso el sorber de la sopa se simulan frente al micrófono. Lo mismo ocurre con la distancia entre las fuentes sonoras y receptoras, hay que simular el espacio que recorre la voz que sale de la fuente sonora hasta la receptora, es decir, desde donde está situado el personaje que la pronuncia hasta el o los oídos que la escuchan en la escena que se actúa. Esto se obtiene con el trabajo combinado del uso de los equipos técnicos, la actuación y la mezcla del sonido. En el caso de simular la distancia entre la fuente sonora y la receptora, como sería llamar con un grito a alguien que está lejos, no se obtiene alejándose del micrófono, sino bajando la ganancia del mismo y crearla a través de los recursos expresivos de la voz esa energía y graduar la proyección para actuarla. Lxs intérpretes debemos gritar como si estuviéramos en el espacio de la escena que el cuadro muestra y a la vez modificar la posición del cuerpo frente al micrófono, ya que la salida de un caudal mayor de aire provoca saturación en la cápsula del micrófono y se lo toma como error. Muchas veces se suele decir que el micrófono representa el oído de la audiencia. Sin embargo, esta imagen, transmite una concepción errada del dispositivo ya que el micrófono es el artilugio que capta la voz la transforma en un archivo digital que luego será procesado, transformado, a través de un software en la isla de edición. Por esto, Theberge habla de la estética de la “alta fidelidad”:

“La estética de la ‘alta fidelidad’ ha reforzado la idea de que los micrófonos, los amplificadores y los altavoces son tecnologías de la *reproducción*, y que son desde su diseño, tecnologías transparentes en su operación. Sea como fuere, esa ideología tan sólo sirve al propósito de difuminar el impacto que estas tecnologías siguen teniendo en nuestra experiencia de la música popular, incluso en el siglo XXI.” (2006:27)

Entonces, además de tener que planificar entrenamientos específicos de los cuerpos y las voces para actuar para los dispositivos, existen numerosos *softwares*[[6]](#footnote-6) para la inscripción digital y postproducción de las vocalidades e instrumentos. Con éstos se realizan varias acciones para quitar ruidos de ambiente, sincronizar el sonido a la imagen, ecualizar los volúmenes, etc. Por ejemplo, se puede quitar el sonido que hace la saliva al abrir la boca y despegar los labios en el momento de hablar. La onda sonora se representa en pantalla como una línea de tiempo y un trazado similar a un electrocardiograma. A través de las herramientas del programa esa onda se puede desplegar, como si se hiciera un *zoom* sobre alguna zona en particular, hasta ver representado el sonido del chasquido cómo un zigzag que irrumpe la suavidad de la curva. Con un lápiz se dibuja sobre la línea y "suavizan" el trazo, lo "limpian". Lo mismo ocurre con las respiraciones audibles, sobre todo en los audiolibros. El sonido que provoca el ingreso del aire al cuerpo se borra como se borra una palabra en el programa *Word* del *Office* de *Microsoft*. Se lo identifica en el dibujo de la onda sonora, se lo selecciona, se corta para separarlo del resto y se elimina. Se puede jugar con el *pitch* de las voces, subirlas o bajarlas para que suenen más agudas o graves, comprimirlas para aumentar la velocidad o estirarlas para enlentecerlas, variar los volúmenes. También quitar o alargar las pausas de los signos de puntuación. En los audiolibros lxs técnicxs de sonido deben respetar las medidas de tiempo de los silencios que se pautaron para los distintos signos de puntuación. Ciertas estéticas consideradas intimistas, también llamadas *pillow talk*, tienen un rango marcado de decibeles. Esto quiere decir que si el actor o actriz se pasaron de la medida esperable en mezcla se baja el volumen.[[7]](#footnote-7)

Silvia Davini, en su investigación en torno a las vocalidad en performances escénicas, advierte sobre un efecto en el público de la ópera que surge a partir de este tipo de manipulación de las voces grabadas. Ella dice que la performance en vivo tiende a decepcionar a las audiencias. Es decir, que éstas cuando asisten al teatro o conciertos esperan escuchar a sus cantantes o músicos conocidos tal como los escuchan en sus casas a través de sus auriculares o equipos de amplificación. Y luego agrega que “La creencia de que solo una performance predecible y perfectible puede adquirir el estatus de obra de arte resultó en una búsqueda constante de estilos de actuación fijos, rigurosamente aliados a un número de preceptos y técnicas.” (DAVINI, 2007:101)

Como puede verse, gracias al empleo de la tecnología electrónica y la inscripción digital del sonido, las voces humanas reciben un tratamiento de estetización y como consecuencia se crean estilos. Al ser convertidas en *files*, es decir en archivos digitales de fácil manipulación y transformación, se pueden tomar numerosas decisiones sobre éstas y también establecer parámetros y valores de referencia para codificarlas. Esto incide de manera directa en el establecimiento de modelos vocales y registros de emociones y sonoridades. La programación de inteligencia artificial y la creación de bibliotecas de voces que no requieren de la grabación de la voz humana como materia prima[[8]](#footnote-8) se basan en estos indicadores.

En la actualidad, uno de los trabajos más curiosos que se ofrece tanto a profesionales como a no profesionales, incluso a personas con patologías vocales consiste en la lectura en voz alta de un listado de palabras y párrafos, en distintos volúmenes y simulando emociones básicas para la conformación de estas bibliotecas. A partir de los datos que arrojan estas grabaciones sobre las medidas que señala por ejemplo el sonido del enojo de una voz considerada femenina de veinte años, se establecen los parámetros ante los cuales responden los programas de asistencia de asistencia que se activan por voz, como son Siri, Alexa o Google Assistant. Recientemente se han incorporado en algunos *call centers*, un programa de asistencia con la inteligencia artificial programada para detectar en las llamadas el enojo o satisfacción de lxs potenciales clientes y advertir a lxs operarixs.

**Entre las voces humanas orgánicas y las voces maquínicas procesadas: las *voces* *cyborg***

Propongo entonces pensar en las vocalidades en performances artísticas y culturales presentes en los medios electrónicos y digitales como *voces cyborg*. Esta idea se desprende del concepto de *cyborg* acuñado por Donna Haraway en el año 1985. En su libro “Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” lo define como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.” (2019:10)

Haraway a lo largo de su manifiesto insiste en dejar de pensar a las máquinas por fuera de nuestras experiencias subjetivas de la realidad y propone tomar la tecnología, para volvernos activos frente a éstas, aceptar el placer que genera manejar herramientas para así disputar el ámbito de lo imaginable, su dimensión simbólica. De este modo, no delegaríamos en las máquinas la función de reflexividad de las subjetividades que intervienen en los procesos de construcción de identidades, sino que nos abriríamos a las posibilidades que las nuevas tecnologías proponen desde nuestra propia agencia.

En el caso de la actuación de voz, nos encontramos ante un significativo cambio ocurrido en los modos de producción a partir del uso de tecnologías digitales. Las grabaciones, sean en estudios o de forma remota, se han convertido en un momento de investigación de los propios recursos expresivos de lxs intérpretes en diálogo con lxs directorxs. Tienen el potencial de convertirse en espacio-tiempos creativos, donde las equivocaciones no generan desperdicio de insumos ni pérdidas económicas, ya que ante una equivocación se presiona una tecla que borra lo que hay que descartar. Se pueden hacer múltiples tomas, hasta incluso seleccionar de entre ellas las mejores partes y ensamblar las partes en una propuesta. A su vez, la miniaturización de las máquinas y el abaratamiento de los dispositivos, habilita cierto grado de nomadismo de lxs trabajadores y podemos imaginarnos viviendo en distintas localidades, cuando hasta hace dos años el trabajo se concentraba casi exclusivamente en la Ciudad de Buenos Aires.

Desafortunadamente, esto se va perdiendo a partir de la reducción de personal que las empresas creen que reemplazan por máquinas. La figura de directorx y operadorx de sonido se ha fusionado en la de operadorx-directorx, y cada vez son más los trabajos en los que lxs intérpretes deben auto grabarse.

Para Haraway se han roto tres límites. Uno de ellos es el que se pensaba a lo animal como lo distinto a lo humano. Esa idea no le resulta convincente ya que no cree que exista una barrera entre la naturaleza y la cultura. Llevado a las vocalidades, podría pensarse en el lenguaje simbólico, la palabra, como aquello que nos distingue de lo animal, sin embargo, como ya fue expuesto anteriormente, la voz humana se produce en el cuerpo, por lo tanto, no se la puede pensar ajena al organismo. El segundo límite que se rompió es entre organismos y máquinas. Si antes las máquinas no eran autónomas y no decidían por ellas mismas, ahora, remarca Haraway, no podemos estar tan segurxs. Por ejemplo, en el terreno de las tecnologías aplicadas a las voces, existe un equipo llamado *Avalon* que es capaz de regular automáticamente la ganancia del micrófono para que no se rompa la onda sonora que llega a la isla de edición si de pronto subimos la intensidad de un grito. Incluso existen ciertos tipos de micrófonos captan frecuencias que el oído humano no llega a escuchar y que amplificadas en el *software* pueden ser usadas como materia prima sonora. Por último, el tercer límite que se rompió es entre lo físico y lo no físico. Habla de las máquinas invisibles, la nanotecnología y la micro superficie electrónica. Con la miniaturización de los dispositivos, como el caso de los *headsets* o los micrófonos de vincha, el cuerpo recupera los rangos de movimiento dentro de la cabina de grabación que el micrófono de pie restringe. Éstos a la vez captan mayor cantidad de sutilezas en los sonidos corporales, como cambios en la respiración de acuerdo a los esfuerzos o emociones que se simulan o transitan o intentan ocultar para no develar el artificio, etc.

Llamo entonces *voces cyborg* a este tipo de vocalidades humanas en performances digitales artísticas y culturales, para proponer una categoría de análisis en los debates estéticos que integre y ponga en tensión y diálogo las distintas perspectivas desde donde pueden ser pensadas. En la actualidad resulta inconcebible la no mediación de las voces para la composición de piezas artísticas sonoras. De hecho, ni siquiera la estética *unplugged* está desconectada de la electricidad. Es necesario desnaturalizar la modificación en los hábitos de escucha en ciudades cada vez más sonoras y no tomarlo como un proceso orgánico, ya que como la misma Haraway nos alerta: “Las máquinas están inquietantemente vivas y, nosotros, aterradoramente inertes.” (2019:15) A su vez, este concepto me permite arrojar luz sobre los sesgos de racialización y género presentes en las producciones sonoras que suenan tanto en los productos audiovisuales como radiofónicos y sonoros que se nutren de los datos que arrojan las investigaciones y análisis de las *voces cyborg* para programarlas.

Para esto procederé al análisis de las narrativas de las convocatorias a castings para audiolibros y publicidad. En contraste con un caso en la grabación de *e-learning* en la que se pidieron diversas modificaciones de la voz humana para que coincidía con los parámetros de tiempo diseñados.

**Mensajes encriptados en las convocatorias a los *castings* de intérpretes de voz**

Para acceder a estas convocatorias suele ser necesario crear un usuario en plataformas donde se cargan los pedidos, o pertenecer al staff de una o varias productoras de publicidad y contar con los equipos para realizar la auto grabación. Generalmente se envían por mail, sin mayores explicaciones de las que el cuerpo del mensaje incluye. Es raro que respondan dudas sobre cómo resolverlas. Por lo tanto, quien aspira a obtener estos trabajos debe traducir en sonido las ideas que infiere imagina, quienes convocan. Veamos algunos ejemplos:

Ejemplo 1: Convocatoria al *casting* para una publicidad radiofónica.

“Lo que buscan es escuchar un tono más bien cercano, relajado, medio “la clave de la vida” como si te estuviera contando la posta cuando habla de encontrar ese alivio que necesitás. Voz masculina alguien de edad media (joven), entre 30-45 años (aprox). Que no sea TAN locutor. Está bien que sea locutor pero es una locución para un comercial que tiene un quiebre/guiño humorístico. Buscaría locutores que sean más relajados, cancheros, más tirando a actor.”

Para comenzar, esta convocatoria sólo le llega a hombres cis género que están dentro del rango etario requerido. Vemos que ya la idea de voz “masculina” tiene estrecha relación con el sexo biológico y la de “joven” se la adjudica al rango de edad que va entre 30 y 45 años. Podría suponerse que desde los parámetros del sonido, el timbre debería ser grave, con textura brillante pero no demasiado, lectura ágil que no llegue a afectar al ritmo respiratorio, pero que realice pausas de silencio entre aquellas palabras que quiere destacar del texto. Tal vez, acompañar la lectura con alguna sonrisa de boca cerrada y aire por nariz al dirigirse a lxs interlocutores a los que considera inexpertos. Al pensar en estas opciones de actuación, surgen nombres de personas o personajes conocidos. También publicidades ya hechas o incluso marcas que eligen este tipo de registro para copiarlas o tomar ideas.

No quiero dejar pasar ese pedido particular de simulacro: que el locutor haga de actor para hacer una puesta en acto de lo que se considera “relajado”, “canchero”.[[9]](#footnote-9) Entonces, además del modelo de actuación naturalista que se pide, se le puede agregar dos estereotipos que sobrevuelan el imaginario de lxs creativos. Uno trata sobre cómo tiene que hablar un joven que sabe, no sabio, sino con calle. El otro, sobre la personalidad de alguien que estudió locución en contraste a la de quien estudió actuación.

Por último, destacar que aclara que tiene un “quiebre/guiño humorístico” por lo tanto se espera que el convocado sepa cómo suena el género comedia.

Ejemplo 2: Convocatoria al *casting* para la narración de un audiolibro.

“BRIEF: Se busca que sea un libro útil a cualquier pareja, incluso esas que están empezando una relación. A menudo la idea de la separación no está presente sino cuando ya es un trámite necesario. Buscamos una voz femenina, acento neutro, entre 30 y 40 años, profesional pero no súper seria, tono íntimo, familiar, cercano y confidente, cadencia suave, que haga sentir a los escucha como la terapeuta que te habla de qué debes hacer y cómo empezar.”

La autora del libro es una mujer, por lo tanto la convocatoria al casting de narradora es a mujeres cis género que se encuentren dentro de la franja etaria señalada o cuyas voces simulen tener esa edad. Por lo tanto, se puede empezar a pensar que se espera escuchar una voz aguda, ágil, cargada de aire para provocar ese efecto de suavidad, a veces llamado “aterciopelado” o *airy.*

Si bien aquí no hay una aclaración en cuanto a la profesión de quien realice la prueba de voz, si hay una idea de que lo “femenino” y lo “profesional” se asociada a un tono “íntimo” lo que podría inferirse como un pedido de tratamiento de volumen leve a moderado y un plano sonoro cercano, pero no tan íntimo como *pillow talk*. Apela al uso de la palabra “familiar” que por aproximación en el texto se supone sinónimo de “íntimo” y “cercano” y por lo tanto “suave”. El objetivo es que dé la sensación de estar escuchando a una terapeuta que contiene como una madre y enseña como una maestra.

Resulta sencillo reconocer en estos ejemplos las consecuencias que trae quitar la terminología específica que proponen las teorías actorales a las marcas de dirección. Tampoco apelan a la especificación de los parámetros formales del sonido y los recursos expresivos de las voces para que lxs intérpretes respondan a las ideas de personajes o climas requeridos. Si bien se percibe una imagen clara de lo que se busca dada la abundancia de detalles, el nivel de ambigüedad de la explicación provoca que las personas convocadas tengan que trabajar en base a estereotipos o copiando a las producciones que se vienen haciendo, los estilos de moda. Se ha naturalizado esta actitud por parte de lxs creativxs y directorxs, y es frecuente escuchar quejas entre colegas producto de la frustración que la vaguedad de estos pedidos generan.

Sin embargo, existen casos que frente a la respuesta del pedido, la aprobación y grabación surgen críticas que nada tienen que ver con la propuesta actoral sino más bien con que la tecnología impuso condiciones que quien creó las piezas no tuvo en cuenta. Es el caso de la grabación de un *e-learning* de difusión interna para una compañía de seguros de salud. Como vemos en el siguiente intercambio de mensajes a partir de reiterados pedidos del cliente para el cambio de la interpretación de los textos ya que no captaba la amabilidad que deseaba escuchar en la voz.

m01\_40\_This Year

El ritmo está mejor, aunque todavía un poco rápido, necesita ser más calmo, como en los otros audios de la narradora 1.. Hacer una pausa mayor después de la primera oración que introduce los temas y entre cada viñeta. Parece que no respirara y no hay una transición audible entre un tema y el otro. Falta una "y" antes de "para mejorar"

El trabajo constaba del doblaje de un video institucional de difusión interna en el que se enseñan protocolos de resolución de conflictos a empleadxs administrativxs en un servicio de salud. Como era doblaje, había una voz original en otro idioma que había que seguir ya que estaba editada y sincronizada con la imagen en pantalla. Como era una animación bastante simple no había que sincronizarlo con el movimiento de los labios pero sí respetar el tiempo que unos carteles con indicaciones que irrumpían en el cuadro y también debían ser leídas en voz alta. El texto en español no se podía modificar ya que había sido traducido y aprobado por el cliente. Surgieron innumerables problemas y obstáculos. Primero, el texto había sido traducido literal del idioma de origen, incluso las siglas estaban desordenadas y no coincidían con los gráficos. Luego, ocurrió que el video era muy breve, estas siglas dichas en ese idioma permitían ser leídas con velocidad y fluidez contrario a lo que ocurría en español. Además el producto estaba editado. Habían acortado las transiciones entre cada cuadro y no había pausas entre los párrafos del texto y estaban borradas todas las respiraciones. El caudal de texto que en el idioma original duraba un minuto y medio, en español, siguiendo estas correcciones, prestando atención al ritmo respiratorio y el pedido de sensación de amabilidad en la voz requerido hacía que se extendiera a mucho más de dos minutos.

En este caso, estaba muy claro que querían escuchar una voz en la que se reconozca su aspecto humano. Lo pedían con claridad. Pero el producto no estaba confeccionado para eso, era una animación y el tiempo estaba medido y programado porque debía responder a las activaciones por teclado que debía realizar la persona que estaba tomando el curso. No podían demorarse un segundo al tiempo estipulado, sino tendrían que reprogramar todos los archivos del *e-learning*. Querían una “maestra humana” para una “escuela cyborg”.

**Disputar el ámbito de lo imaginable, abrir los oídos a las diversidades**

Por último, me gustaría reflexionar en torno al silenciamiento sistemático de las diversidades vocales en el mercado que se da incluso desde los espacios de formación. Aunque afortunadamente se escucha con mayor frecuencia la voluntad de la aplicación del cupo travesti/trans en las instituciones educativas, la apertura a las diversidades vocales, recién en los últimos años se está haciendo efectiva. Incluso para algunos doblajes o publicidades se han convocado voces con patologías vocales, voces que se pedían como de “fumadorx” o “viejas”, no binaries, por nombrar algunos ejemplos. Pero la realidad, es que quedaban en esos trabajos lxs mismxs intérpretes que simulaban esas características frente al micrófono. Hay varios motivos. Uno responde al escaso o nulo caudal de trabajo para estas vocalidades. No se crean muchas piezas que lxs incluyan todavía. Esto obstaculiza que ciertas personas tengan un desarrollo pleno de su carrera y la abandonen al no conseguir trabajo. A esto se le puede sumar el caso de la personas con bajos recursos económicos que no cuentan con la aparatología o el espacio en sus viviendas para armar un *home studio* o incluso grabar el trabajo una vez seleccionadx. Esta tendencia que se aceleró con la cuarentena estricta del año 2020, ya se impuso como modalidad y aún ninguno de los sindicatos que regulan la actividad gestionó su inclusión en los convenios colectivos de trabajo. Otro caso es el de las diversidades intelectuales que a lo mejor poseen voces que responden a los modelos hegemónicos y podrían ser seleccionadas, y cuentan con los requerimientos técnicos para resolver la grabación, pero no pueden acceder siquiera a completar la convocatoria ya que cierta terminología o descripciones metafóricas de lo requerido les resulta incomprensible.

Podría seguir con más casos, pero expongo esos porque los conozco personalmente. Muchxs fueron alumnxs de la Especialización en doblaje y actuación de voz o de talleres que brindo en hospitales, compañerxs de clases de actuación y colegas de la escena teatral.

CONCLUSIONES

El desarrollo de las tecnologías eléctricas de los últimos años y la digitalización de las performances artísticas y culturales presentes en los medios de comunicación han vuelto a las voces humanas en performances artísticas y culturales habitantes frecuentes de nuestro paisaje sonoro cotidiano. Sin embargo, no se puede tomar a estas vocalidades como meras producciones de los cuerpos y subjetividades ya que están intervenidas por máquinas desde el momento de su captación, inscripción y reproducción.

Las innovaciones en las máquinas que procesan el sonido inciden directamente en la estética de las piezas sonoras resultantes e impactan de modo directo en los sujetos que se dedican a este tipo particular de figura actoral, ya que deben ajustar sus performances tanto a los requerimientos técnicos, como también a los espacios donde se realizan las grabaciones y las imposiciones del mercado.

Para esto, paralelo al desarrollo de dispositivos, surgen técnicas específicas dentro de la disciplina emergente de la actuación de voz y estéticas sonoras particulares que se basan en los datos que las interpretaciones arrojan a los *softwares* donde se inscriben las voces devenidas en *files*. Estas intervenciones transforman también los hábitos de escucha de las audiencias en las que se despierta una suerte de expectativa de la alta fidelidad. Por otro lado, se genera una codificación de estilos que refuerzan estereotipos para la caracterización de personajes y composición de piezas artísticas.

Se puede considerar entonces la aplicación de la categoría de *voz cyborg* para los análisis críticos de los productos audiovisuales, ya que toma en cuenta las dimensiones orgánicas y maquínicas que la atraviesan y pretende de este modo abordar el problema estético desde una perspectiva integral y performática. Por otro lado, contribuye con los debates éticos en torno a los sesgos de racialización y género ya que arroja luz sobre el proceso de programación de inteligencia artificial y abre preguntas en torno a la inclusión de diversidades vocales como modo de disputar el ámbito de lo imaginable y el campo simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, S. (2016). *Doblaje: sugerencias para el aprendizaje del oficio*. Ed. Autores de Argentina: Ciudad de Buenos Aires.

Alburger, J. (2015). *The Art of voiceacting. The Craft and Business of Performing for Voiceover*. Ed. Focal Press, Burlington, MA.

Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX.* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos.* Editorial Prometeo, Buenos Aires.

Theberge, P. (2006). “Conectados: la tecnología y la música popular”. En S. Frith, Will Straw y John Street (Eds.), *La otra historia del rock* (pp. 25-51)*.* Barcelona: Robincook

Haraway, D. (2016). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.

1. En la resolución ministerial explica que “En el año 2013 mediante el Decreto 933/13 se reglamentó la aplicación de la Ley de Doblaje (23.316), promulgada en 1986. En el texto de La Ley se indica -entre otros puntos- que los doblajes realizados en la Argentina deberán estar a cargo de los egresados del curso de Capacitación para Doblaje del ISER.” [↑](#footnote-ref-1)
2. En este listado tomo en cuenta las carreras de actuación que se dictan en universidades nacionales estatales y privadas como también en escuelas municipales. También las carreras de canto, popular, lírico o las de comedia musical y títeres y teatro de objetos. [↑](#footnote-ref-2)
3. La creación de voz original está contemplada en la Asociación Argentina de Actores (AAA) dentro de los departamentos de televisión y cine, no así el doblaje que tiene su departamento exclusivo. Si bien ambas actividades son consideradas como actorales, esta división demuestra el nivel de compromiso creativo que la primera figura tiene respecto a la segunda y sus consecuencias en términos de retribución económica y los beneficios que tiene la repetición de emisiones en la televisión abierta. Las locuciones comerciales están reguladas por el Sindicato Argentino de Locutores (SAL) que fija sus propios tarifarios y categorías y defiende los derechos de lxs locutorxs matriculados. [↑](#footnote-ref-3)
4. La cuarentena estricta del año 2020 ha acelerado la tendencia a la grabación remota en los hogares de lxs intérpretes. También proliferaron los bancos de voces en plataformas específicas que permiten contactarse con clientes de todo el mundo al responder a las convocatorias a castings que publican a diario. Por ejemplo, Voice123, Bunny, Castvoices entre otras. [↑](#footnote-ref-4)
5. Fenómeno fonético de la lengua española que consiste en pronunciar el sonido de la doble *ll* en lugar del de la *y* consonántica, incluso ha transcendido a la palabra escrita esta pronunciación, ya que suele escribirse con *sh* cuando se quiere demostrar como esa palabra sonaría afectada en voz alta. Por ejemplo, el uso de la escritura de “shoro” para dar cuenta el estado de ánimo que tiene lx usuarix ante una publicación. [↑](#footnote-ref-5)
6. Como por ejemplo: Pro Tools, Reaper, Audition. Algunos ofrecen descargas gratuitas de sus versiones básicas pero en general las licencias son pagas. [↑](#footnote-ref-6)
7. Estos parámetros son arbitrarios más que normativos. Responden a los requerimientos de quien hace el diseño sonoro de las piezas. Sin embargo, hay estilos que se van asentando a partir de su uso reiterado y se fijan y registran. [↑](#footnote-ref-7)
8. Como es el caso de Miku Hatsune, una biblioteca de voz y holograma con forma humana al estilo animé japonés que canta canciones compuestas por sus mismos fans que también toman decisiones sobre su vestimenta, dimensión de su cuerpo y color de cabello. Se puede ver su material tanto en YouTube como es Spotify <https://www.youtube.com/channel/UCJwGWV914kBlV4dKRn7AEFA> [↑](#footnote-ref-8)
9. No voy a detenerme en esto, pero dejo abierto el debate ya que si tenemos en cuenta la legislación que respalda a ambas actividades y que los locutores tienen el derecho a denunciar la “falta de profesionalidad” es decir, que alguien realice una locución comercial sin estar matriculadx como locutorx, podríamos pensar que ya desde estos textos se subestiman ambas profesiones y precariza la labor actoral específicamente. Creo que no hace falta decir que no hay ingenuidad cuando esto ocurre en medios y sobre todo en publicidad. <https://sal.org.ar/index.php/formulario-de-denuncias-por-profesionalidad> [↑](#footnote-ref-9)