

Nuevas perspectivas de las voces en *off* femeninas en las producciones televisivas contemporáneas. Poder, libertad y ambigüedad en serie

Teresa Piñeiro Otero¹

Recibido: Diciembre 2018 / Revisado: Octubre 2019 / Aceptado: Octubre 2019

Resumen. En el contexto de la “Quality TV” la ficción televisiva está recuperando la voz en *off* que se resignifica e integra de diversas formas dentro del relato. Frente a la concepción clásica de la voz en *off* masculina –omnipresente, omnisciente y omnipotente– en las series contemporáneas surgen diversas voces femeninas que vehiculan una parte de la historia y apelan a la audiencia de múltiples formas. El objeto del presente estudio ha sido el de analizar el papel de las voces femeninas en la ficción televisiva actual, especialmente en aquellas series que cuentan con un empleo innovador de estas voces en *off* atendiendo a su relación con su fuente o imagen. Partiendo del análisis del discurso crítico como metodología de investigación se llevó a cabo el estudio de las voces de *El cuento de la criada*, *Por trece razones*, *La Casa de las Flores* y *Alias Grace* desde la perspectiva de su corporalización. Un análisis que permitió determinar tres manifestaciones diferentes de liberación y poder de estas voces en *off* femeninas: a través de la muerte, como forma de resistencia o de narradora poco fiable.

Palabras clave: Televisión, series televisivas, voz en *off*, voz femenina, narradora.

[en] New approaches of women voice-off in contemporary television productions. Serial power, freedom and ambiguity

Abstract. In the context of “Quality TV” television fiction is recovering the voice-off that is resignified and integrated in different ways within the story. In contrast to the classical conception of the male voice-off –omnipresent, omniscient and omnipotent– in contemporary series, diverse female voices arise that convey a part of the story and appeal to the audience in multiple ways. The object of the present study has been to analyse the role of female voices in current television fiction, especially in those series that have an innovative use of these voices in *off* according to their relationship with their source or image. Taking Critical Discourse Analysis as a research methodology, the voices of *The Handmaid’s Tale*, *13 Reasons Why*, *The House of Flowers* y *Alias* were studied from the perspective of their embodiment. An analysis that has identified three different manifestations of the liberation and power of these female voices-off: through death, as a form of resistance or as an unreliable narrator.

Keywords: Television, TV shows, voice-off, women voice, women narrator.

Sumario. 1. Introducción. Las series televisivas en la Quality TV. 2. Sobre la voz en *off*. 3. Voz y teoría feminista. 4. Voces en *off* en las series televisivas. 5. Metodología. 6. Desde la tumba. 7. La manifestación de la voz silenciada. 8. Ambigüedad y engaño. 9. A modo de conclusión. 10. Referencias bibliográficas.

¹ Universidade da Coruña
teresa.pineiro@udc.es

Cómo citar: Piñeiro Otero. T. Nuevas perspectivas de las voces en *off* femeninas en las producciones televisivas contemporáneas. Poder, libertad y ambigüedad en serie, en *Investigaciones feministas* 10 (2), 239-256.

1. Introducción. Las series televisivas en la *Quality TV*

El sonido audiovisual es una ilusión. Resulta de un proceso perceptivo que admite como normales y coherentes artificios como la separación sonido-fuente o acumastización, su reconexión con la imagen, o su ubicación en el espacio filmico (Rodríguez Bravo, 1998).

Ni la pantalla bidimensional, ni el sonido monoaural, ni el lugar donde se localizan los altavoces, rompen la ilusión de unidad entre voz y cuerpo visualizado. Al contrario, el medio audiovisual reviste de “autenticidad” esta relación logrando la “representación de un sujeto de pensamiento homogéneo cuya exterioridad es congruente con su interioridad” (Silverman, 1986, 155).

El proceso de acumastización permite una separación completa de la voz respecto al cuerpo emisor, con consecuencias narrativas, creativas y disruptivas. Mientras los relatos de ficción suturan imagen- voz para crear un cuerpo unitario de personajes e historias, en el documental la voz incorpórea guía a la audiencia y dota de continuidad y coherencia a la imagen (Guarracino, 2007).

La voz puede comportarse como un medio de objetivación y como un camino hacia la subjetividad, en función de quién hable, a quién, cómo y en qué contexto (Rangan, 2015). Por ello Guarracino (2007) destaca que cualquier estudio de la voz audiovisual debe implicar, necesariamente, un discurso de género.

La mayor atención de la teoría feminista a la mirada se ha reflejado en el *ocularcentrismo* de su discurso académico, compartido por los estudios filmicos (Rangan, 2015). La primacía de la imagen en la cultura occidental y en los medios audiovisuales propició la evasión del sonido y, más concretamente, de la voz como objeto de estudio, así como la transposición de su terminología a otros sentidos (Marks, 2000).

Como señala Rangan (2015: 96) aunque la metáfora “tener voz” impulsó a las mujeres documentalistas a subvertir las convenciones audiovisuales del cine narrativo y etnográfico, la teoría feminista no ha sido pródiga en aproximaciones en torno a la voz, ni sobre su capacidad de contrarrestar o propiciar patrones de objetivación como la mirada. Una aproximación que resulta esencial en el caso de las series, dado su carácter performativo (Kozloff, 2000).

En plena era de la *Quality TV* las series no sólo han roto las reglas de la televisión convencional y sus géneros también, debido al incremento de su calidad artística-técnica, presentan aspiraciones cinematográficas y estéticas originales, e incluyen formas narrativas serializadas capaces de generar mitologías complejas y un nuevo imaginario (Thompson, 1996).

Cada vez más producciones televisivas experimentan con las posibilidades creativas del medio audiovisual, e introducen nuevos puntos de reflexión e interacción con el texto, que exigen un papel activo de la audiencia en su decodificación (García Martínez, 2014). El desarrollo de plataformas como HBO o Netflix han situado a la audiencia en el centro de los contenidos televisivos, en tanto decide qué consume y cómo, en función de una nueva lógica cultural (Schweidel y Moe, 2016; Jenner, 2017). Así, aunque la etiqueta *Quality TV* implica un metagénero de narrativas com-

plejas, de estilo característico (Schlütz, 2016), con frecuencia son calificadas (como buena-mala) por personas intermediarias culturales y espectadoras (Kristensen, Hellman y Riegert, 2019), incrementado el valor de las producciones y construyendo su reputación (Sewell, 2010).

Uno de los aspectos más interesantes de la ficción televisiva de calidad ha sido la recuperación de la voz narradora, resignificándola e integrándola de formas novedosas dentro del relato.

Frente a la concepción clásica de la voz en *off* masculina, omnipresente, omnisciente y omnipotente, situada en los fosos imaginarios (Chion, 1993), en las producciones contemporáneas surgen diversas voces femeninas que vehiculan parte de la historia y apelan a la audiencia de múltiples formas. Estas voces han escapado de sus reductos tradicionales, melodramas y otros *chick flicks* (Wilkins, 2016), y tensan al máximo las convenciones de la narrativa audiovisual para situarse en los límites entre la diégesis y la extradiégesis, y ganar nuevas posibilidades creativo-expresivas.

En este sentido, el objeto del presente trabajo ha sido el de analizar las voces en *off* femeninas en la ficción televisiva contemporánea, atendiendo a usos innovadores en función de la imagen.

2. Sobre la voz en *off*

La investigación sobre la voz audiovisual representa los *sound studies* y sus debates terminológicos. La voz incorpórea ha sido denominada voz en *off*, *over*, acusmática o narradora; nomenclaturas que implican la dificultad de ubicar el sonido, su relación con la imagen e incluso su decodificación (Le Fèvre, 2013).

El presente texto utiliza la expresión voz en *off* (Chion, 1993) para referirse a aquellas voces sin fuente en pantalla, habitualmente vinculadas al agente narrador. Dicha denominación supone la más habitual en el ámbito hispanohablante y se sitúa en la línea de la teoría feminista cinematográfica. Así Sjögren (2006) habla de voz en *off* porque se registra en un espacio independiente y diferente de la imagen que, sin estar afectada por relaciones espacio-temporales, se percibe como propia de un cuerpo. Esta pertenencia resulta especialmente patente en las voces femeninas dada su tendencia a la corporeidad

A pesar de que la expresión *voz en off* se refiere cualquier voz cuya fuente no es visualizada, Chion (1993) diferencia entre voces temporalmente sin cuerpo y acusmáticas, las voces en *off* propiamente dichas.

El *acusmase*, personaje que existe como voz pero no como imagen, no se encuadra ni dentro ni fuera de la pantalla, y como tal está revestido de poder. La falta de visualización de su fuente colisiona con la urgencia perceptiva de las personas de unir rostros y voces, aún sin ser congruentes (Fairhurst, Scott y Deroy, 2017), y supone un factor desestabilizador que le brinda diversas potencialidades.

Un *acusmase* puede contar con ubicuidad, panoptismo, omnisapiencia u omnipotencia; unos dones que perderá –parcial o totalmente– con la materialización de su fuente o desacusmización (Chion, 2004).

Siguiendo a Guarracino (2007) la esencia acusmática de la voz audiovisual puede afectar a la atribución de género, tanto por la ausencia de un cuerpo como por su adhesión contradictoria a la imagen. Así la madre de *Psicosis* (*Psycho*, Hitchcock, 1970) a quien Chion (2004) considera la *acusmase* por antonomasia, se superpone

al cuerpo de Norman Bates (Dolar, 2006); una sutura que se mantendrá en el relato serializado de *Bates Motel* (A&E, 2013-2017).

Chion (2004) considera la voz acusmática como representación de la voz materna: una voz cuyo cuerpo está siempre fuera del alcance y que Rosolato (en Le Fèvre, 2013) denomina el “primer modelo de placer auditivo”. Su tendencia a la corporeidad hace de la voz medio y obstáculo para la expresión del habla divina (Rangan, 2015).

En la crítica occidental la voz suele asociarse con atributos como humanidad, interioridad o subjetividad. “Hablar” se entiende como el acto liberador de expresar una idea, pensamiento, opinión o deseo. Esta capacidad de externalizar la interioridad a través del discurso configura el sujeto político (Rangan, 2015).

La asociación de la voz en *off* con autoridad y liberación la ha convertido en una característica del cine feminista contemporáneo (Silverman, 1988; Moss, 2016). La reapropiación de esta voz dota de entidad a sujetos anteriormente objetivados y silenciados y, por su papel estructural, reestablece tácitamente la distinción entre discurso ideal y cuerpo humillado (Rangan, 2015).

Mirar y hablar constituyen actos de poder, de modo que investigación y prácticas feministas han reclamado su lugar en éstos como forma de residencia.

3. Voz y teoría feminista

La influencia de la teoría feminista en los estudios sobre el sonido cinematográfico ha sido destacable desde las últimas décadas del siglo XX (Le Fèvre, 2013). Para Chion (2004) esta influencia reside en la propia esencia de la voz, más fluida y libre que la escritura (terreno masculino) y el interés de las mujeres por conquistarla.

Ya en la década de los sesenta Sontag (en Garin y Villavieja, 2016) señaló la disociación de palabras e imágenes como una poderosa herramienta para cuestionar las narrativas dominantes, mediante el contraste entre el material visto y escuchado. Autores como Lopate (en Rascaroli, 2008) han manifestado la bifurcación entre la voz autorial y el texto verbal, pero también la subjetividad de la voz en *off* respecto a la objetividad permanente de la cámara.

La exposición del discurso cinematográfico como ideal o “no real” se materializa en la disyunción entre voz e imagen, donde la primera evoca lo femenino y contrasta las estrategias falocéntricas de representación (Guarracino, 2007).

En *Placer visual y cine narrativo* (1975) Mulvey abordó la construcción cinematográfica de la mujer como imagen y espectáculo, objetivada y contenida por la mirada masculina, que detenta la voz narradora. Una perspectiva revisada por críticas feministas como Doane (1981) o Silverman (1988) desde la voz en *off*. Estas autoras subrayan el vínculo voz-cuerpo que sitúa a “voz y cuerpo femeninos insistentemente en el interior de la diégesis, mientras relega al sujeto masculino a una posición de exterioridad discursiva aparente a través de su identificación con el dominio de habla, visión o escucha” (Silverman, 1988, 9).

Si para Mulvey (1975) la imagen femenina deviene en objeto de deseo, para Silverman (1988) la voz sincronizada va a ser prisionera de esta imagen objetivada. Las voces flotantes (en ocasiones independiente y en otras atada a un cuerpo) y sobre todo, las incorpóreas (cuya fuente queda totalmente oculta) son más resistentes a la psicología patriarcal opresiva.

En la medida en que la voz en *off* preserva su integridad, también se convierte en una voz exclusivamente masculina (Dykes, 2011).

Atendiendo a Silverman (1988), para que una voz en *off* tenga autoridad debe permanecer al margen de los personajes y la acción de la historia. La voz en *off* es privilegiada porque trasciende del cuerpo. Con cada invasión corporal pierde poder, al igual que con cada intento de sincronización y localización definitiva en la imagen. Cuanto menos visible y más anónimo sea el cuerpo emisor esta voz resulta más confiable, especialmente si es masculina. En esta línea Sjogren (2006) propone traspasar la idea de la mirada, como estructuradora del deseo y decodificadora de la diferencia, para centrarse en el sonido como soporte poderoso de significados

La introducción de una voz en *off* femenina presenta cualidades disruptivas por sí misma, más que como vehículo de la palabra (Dolar, 2006; Rascaroli, 2009). La voz implica la expresión de la subjetividad, del Yo, y –paradójicamente– el soporte material que se opone a la idealidad del significado; su objetivo (Dólar, 2006). Esta voz femenina resiste a la voz en *off* masculina convencional, habitual en la comunicación institucional o el cine clásico (Silverman, 1988).

La voz en *off* femenina genera expectación y una serie de asunciones relativas al género (Moss, 2016). La existencia de estereotipos vocálicos ha llevado a identificar como “adecuada” la voz masculina, de tono grave y acento estándar y, por tanto, a asociarla con características positivas como autoridad, credibilidad o confianza (Klostad, 2016).

Así Lawrence (1991) destacó la existencia de sesgos de género en la ideología de reproducción sonora, que afectaron directamente al empleo de las voces femeninas en los medios audiovisuales como el mito de la voz ‘naturalmente’ menos poderosa o el ‘disgusto cultural’.

A pesar de la inconsistencia de dichos estereotipos (Rodero, Larrea y Vázquez, 2013), las voces fuera de este patrón con frecuencia han adoptado sus características para evitar ser tratadas como “Otro” (Dyson, 1994; Kotzaivazoglou, Hatzithomas y Tsihla, 2018). Asimismo se han revelado actitudes más positivas si el género de la voz se corresponde con el del público destinatario (Casado-Aranda, Nynke y Sánchez-Fernández: 2018).

Frente al deseo, que Mulvey (1975) sitúa como un atributo de la visión, la voz en *off* parece tener lugar en la imaginación o en la memoria. La voz femenina en *off* se relaciona con el fenómeno denominado “imágenes ciegas” (Sjogren, 2006), que exige a las personas espectadoras ver a través del oído, identificándose con la subjetividad. Por ello se suele recurrir a la voz en *off* para evocar el interior del cuerpo-mente, una práctica que –como señala Punte (2013)– ofrece una perspectiva que parece imposible dentro de la diégesis y en claro contraste con el relato visual.

Más allá de la estrategia textual y estética del cine feminista, la incorporación de una voz en *off* parece hablar directamente a un sujeto femenino (Sjogren, 2006). No obstante, no siempre ha sido así. Sjogren (2006) destaca la relevancia de las voces en *off* femeninas en el Hollywood de los años 40, momento en que el cine experimentó con estas voces en géneros tan diversos como melodrama, terror, negro, gótico, en películas de combate; y en producciones dirigidas al gran público. Dichas películas, firmadas por varones, reflejan los esfuerzos de la industria cinematográfica por capitalizar la audiencia del “frente doméstico” durante la II Guerra Mundial, a través de la creciente visibilidad discursiva de las mujeres (Sjogren, 2006).

Más si en el cine-ensayo la presencia autorial se puede lograr con la voz en *off*, en función de diferentes niveles y técnicas (Moss, 2016), en estos relatos de ficción los autores (masculinos) no aparecen representados por esta voz femenina.

4. Voces en *off* en las series televisivas

En la era de la *Quality TV* la voz en *off* suscita interés por su localización entre el mundo de la ficción y el de las personas espectadoras (Le Fèvre, 2013). La narración audiovisual constituye un fenómeno complejo, al igual que la materialización del agente narrativo en la ficción. Además de seleccionar qué se cuenta, las producciones de ficción deben determinar los eventos, espacios y personajes que van a ser mostrados (Allrath, Gymnich y Surkamp, 2005).

Frente la idea del narrador cinematográfico, Janh (2003) habla de “dispositivo de composición filmica” que separa la agencia narradora de la figura del narrador. La primera es inherente al audiovisual, el segundo es opcional. En un texto audiovisual este narrador podría identificarse con la voz en *off*, si bien ésta presenta manifestaciones más complejas que el acto de narrar, añade subjetividad y cambia la esencia de lo visual. En una narración extendida a través del “continuará”, las voces en *off* dotan de unidad al relato y proveen el marco narrativo de cada episodio, tema y tono. No obstante, el empleo de las voces en *off* en la ficción televisiva no ha sido profuso.

Series como *Aquellos maravillosos años* (*The Wonder Years*, ABC, 1988-1993) en la que el protagonista narra sus recuerdos y vivencias infantiles desde el futuro (estructura similar a *Cuéntame cómo pasó*, TVE, 2001-); *Magnum* (*Magnum P.I.*, CBS, 1980-1988) que añadía comentarios –acotaciones a lo sucedido, o las voces en *off* que abrían– cerraban cada episodio-aventura en *Star Trek* (CBS, 1966-1969) y *Batman* (20th Century Fox Television, 1968-1969) constituyeron excepciones en la extensa producción televisiva del siglo XX.

Otra cuestión es su empleo en episodios individuales, como ensoñaciones o monólogos interiores de los protagonistas. Un cambio de perspectiva que no implica transformación de la estructura narrativa, aunque sí un desafío para la audiencia (Allrath, Gymnich y Surkamp, 2005).

Esta situación ha comenzado a mudar en los últimos años. Pese a que el empleo de la voz en *off* es todavía limitado se señala la eclosión de series que la integran de formas cada vez menos convencionales, y que exigen la participación de la audiencia para su decodificación (Host, 2010). Así sucede con *Scrubs* (ABC, 2001-2010), *Dexter* (Showtime, 2006-2013) o más recientemente, *Los Goldberg* (*The Goldbergs*, ABC, 2013-) *Jane the Virgin* (CBS, 2014-), *Daredevil* (Netflix, 2015-2018), *True Detective* (HBO, 2014-) *Narcos* (Netflix, 2015-) o *Atípico* (*Atypical*, Netflix, 2017-), entre otras.

En el empleo de esta voz, las producciones televisivas han experimentado diversas fórmulas de articulación e interacción con la imagen, que van desde el *acusmaseo* integral de *Criando Malvas* (*Pushing Daisies*, Warner Bros TV, 2007-2008), al narrador visualizado de *Una serie de catastróficas desdichas* (*A Series of Unfortunate Events*, Netflix, 2017-), pasando por el fuera de campo cercano de *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I Met Your Mother*, CBS, 2005-2014), o el resumen que Uhtred de Bebbanburg, a modo de “anteriormente en...”, ofrece al inicio de *El último reino* (*The Last Kingdom*, BBC, 2015-).

Otra manifestación, que subraya la naturaleza mediada del texto, es la voz en *off* irónica. Esta voz, empleada en narraciones antihéroe como *Dexter* (Showtime, 2006-2013) o *You* (Lifetime, 2018-), refuerza el metacomentario y sugiere lecturas que subvierten las ideologías dominantes o los significados aparentes (Rajiva y Patrick, 2019).

En su estudio sobre género y voz, Host (2010) reseñó el completo y exitoso dominio de la voz en *off* por los personajes femeninos a partir de series como *Es mi vida* (*My So Called Life*, ABC, 1994-1995), *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002), *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO, 1998-2004), *Mujeres Desesperadas* o *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005-). Estas voces en *off* suponen un poderoso respaldo al discurso de las protagonistas, y generan la ilusión de una interioridad a la que se puede acceder (Punte, 2013). De hecho, para Jost (2011) el uso de esta voz por la ficción televisiva supone un reflejo de la creciente importancia de la intimidad.

Hoy, en plena era Netflix, resulta difícil defender el predominio de las voces en *off* femeninas o su complejidad más allá de ejemplos particulares.

Así, en *Jessica Jones* (Netflix, 2015-) el uso de la voz en *off* es similar al de otras series de la factoría Netflix-Marvel, como *Daredevil* (Netflix, 2015-2018) o *Luke Cage* (Netflix, 2016). Desde el primer momento, la voz de Jessica acompaña a la audiencia para presentar el contexto en el que se mueve. A través de sus comentarios y apreciaciones la protagonista muestra su perspectiva y hace partícipes a las personas espectadoras de sus aventuras. Como particularidad la voz en *off* en *Jessica Jones* detenta una finalidad estética que, como la música jazz y el modo de elocución, sitúan a la serie en una tradición de género *noir*.

En otras producciones, como *Outlander* (Fox, 2014-) o, la española, *Las chicas del cable* (Netflix, 2017-) se observa un uso convencional de la voz en *off* femenina. Tanto Claire, en la primera, como Lidia, en la segunda, relatan las particularidades del tiempo en el que viven, las vicisitudes de ser mujer o de formar parte de un determinado bando/grupo social, y justifican algunas de sus acciones o decisiones a una audiencia mayoritariamente femenina.

Sin embargo en el caso de *Outlander* la voz en *off* se ve privilegiada por el viaje en el tiempo de la protagonista (de 1945, finalizada la II Guerra Mundial, a 1743 en la Escocia previa a las revueltas jacobitas). Claire como narradora omnisciente guía a la audiencia a través de su pasado, pero desde la experiencia del presente, y así la voz en *off* vehicula los pensamientos de la protagonista sobre el futuro o su cuerpo en pantalla.

Otra serie cuya voz en *off* une dos realidades separadas en el tiempo es *¡Llama a la comadrona!* (*Call the Midwife*, BBC, 2012-). Al igual que en *Cuéntame cómo pasó*, el relato vincula las vivencias visualizadas de la joven enfermera Jenny Lee, con los eventos narrados por la voz en *off* de su “Yo” mayor y, por tanto, mediados por la memoria, el filtro de la experiencia, las características de una voz femenina senior y el acceso privilegiado a situaciones que no presenció (Jennings y Krainitzki, 2015). El contexto de enunciación está notablemente ausente de la narración: la audiencia sabe quién era Jenny pero no quién es, a excepción de algunos rasgos que pueden inferirse de sus comentarios (Santana, 2015).

Por su parte en *Revenge* (ABC, 2011-2015) la voz en *off* de Amanda Clarke introduce y hace cómplice a la audiencia de su venganza y –de una forma poética– aporta pistas sobre las verdaderas intenciones detrás de sus acciones-movimientos. Esta voz

en *off* permite ‘entrever’ a la Amanda real frente a la apariencia de la imagen, su *alter ego* Emily Thorne.

Al margen de estos usos más convencionales se pueden señalar otros ejemplos de producciones que experimentan con las posibilidades narratológicas y estéticas de la voz en *off* femenina. Más allá de *Sexo en Nueva York*, *Ally McBeal* o *Mujeres Desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012), que han suscitado el interés de la academia, producciones como *Veronica Mars* (United Paramount Network, 2005-2009), *Por trece razones* (*13 Reasons Why*, Netflix, 2017-), *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Hulu, 2017) o incluso, *Fleabag* (BBC, 2016-), entre otras, han destacado por el uso de esta voz.

En cualquier caso, en estas series la voz femenina no puede escaparse de la corporalización. Como señalaron autoras como Dykes (2011) o Butkus (2012) el poder emana de una voz en *off* que intenta conectar con la mujer materializada en pantalla. Por ejemplo, en *Sexo en Nueva York* la narración de Carrie en *off* mientras se observa como escribe la columna supone un recurso excepcional para presentar el tema del texto-episodio. Esta voz flotante cuya identificación con la protagonista la dota de corporalidad, incluso cuando está despegada de su fuente, revela emociones y temores privados de las mujeres –sus amigas– e incluye alguna acotación puntual que estructura el relato audiovisual.

Dykes ha visto en esta voz en *off* un acto feminista en el sentido de que proyecta públicamente la heterogeneidad femenina. Aunque podría argumentarse que dicha voz solo profundiza en las diferencias de género, la expresión del deseo sexual femenino e incluso la manifestación de su existencia supuso un movimiento radical en la televisión de finales del siglo XX (Dykes, 2011), al igual que la representación de la sororidad (Martínez-García y Aguado-Peláez, 2017).

Para Lotz (2006) este empleo de la narración en primera persona, a través de la conversación de las protagonistas con sí mismas o con *partenaires* imaginarios-fantásticos, posibilita una caracterización más compleja del personaje por medio de convenciones y estructuras tradicionales. El monólogo interior-exterior permite levantar una capa de la superficie para revelar sus pensamientos, temores, recuerdos y deseos más íntimos, de manera que se cree una complicidad con la audiencia, quien va a conocer aspectos de la protagonista ocultos a otros personajes. Así sucede con *Ally McBeal* cuya voz en *off* fue empleada para enfatizar el contraste directo entre su discurso privado y público (Smith, 2007).

Esta técnica, muy habitual para conocer a las protagonistas de las telenovelas, sus expectativas y frustraciones, sirve también para abordar de forma sencilla una realidad tan poco cinematográfica como los pensamientos.

5. Metodología

Para estudiar las voces en *off* femeninas en la ficción televisiva contemporánea se ha optado por el análisis del discurso crítico como metodología de investigación. Dicha metodología permite abordar cómo el poder, el dominio o la desigualdad son reproducidos o combatidos por los textos (van Dijk, 2009).

El carácter disruptivo de las voces en *off* femeninas respecto al discurso audiovisual convencional, hace preciso un estudio de su articulación con los restantes componentes del relato. Dado el peso de la imagen en la teoría cinematográfica feminista se propone el análisis de las voces en *off* partiendo de la idea de corporalidad en

función de la categorización propuesta por Silverman (1988) de sonido sincrónico, voz flotante y voz incorpórea.

De las series de calidad estrenadas entre 2017 y 2018, se han seleccionado cuatro producciones que presentan manifestaciones diferentes de la voz en *off* femenina. Dichas producciones –*El cuento de la criada*, *Por trece razones*, *La Casa de las Flores* (Netflix, 2018-) y *Alias Grace* (CBC, 2017)– tienen en común su distribución bajo demanda en plataformas como Netflix o HBO, que permite su revisión por la audiencia, así como su orientación a un público no marcado por características de género.

El audiovisionado de dichas series y el posterior análisis de sus voces en *off* desde la perspectiva de su corporalización, su papel en el relato y el discurso que vehiculan, ha permitido concretar tres tipologías de narradoras en la ficción televisiva.

6. Desde la tumba

En nuestra cultura existe una amplia tradición de narradores póstumos, utilizados en múltiples géneros con resultados diversos. En el cine el ejemplo más paradigmático es el de Joe Gillis, quien en *El Crepúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), se presenta como un cadáver flotante en una piscina.

En el caso de las voces femeninas García Lorenzo (2017) destaca la arraigada tradición que asocia mujer y muerte, además de la fascinación del arte por los cadáveres femeninos que ha sublimado la desaparición física y social. Una fascinación de la que no escapa la televisión, y que va a ser explorada por la ficción de la *Quality TV*.

Así sucede con *Mujeres Desesperadas*. Como Gilles, la voz de Mary Alice se presenta y se refiere a la repercusión de su suicidio en los periódicos. Completamente descorporalizada tras su muerte, es solo verbo (García Lorenzo, 2017).

En la misma línea *La Casa de las Flores* emplea una narradora póstuma: Roberta Sánchez.

En plena celebración del cumpleaños de Ernesto De la Mora una figura femenina se destaca visualmente la concurrencia, suscitando la curiosidad de la audiencia y dirigiendo la mirada a través de la cámara. Esta curiosidad será satisfecha tras el suicidio de la mujer. En este momento la voz de Roberta se libera del cuerpo al que parece que pertenece, para vagar libre. Pese a que en un primer momento dicha voz continúa anclada a un cuerpo, sugerido a través de sus piernas, presenta características de la voz incorpórea de Silverman (1988).

Como Mary Alice en *Mujeres Desesperadas*, Roberta desde el más allá constituye una voz omnipresente y omnisciente que va a desmontar la fachada de familia idílica de los De la Mora, y de otros personajes que transitan por la florería, quienes presentan una caracterización compleja lejos de la concepción maniquea de las representaciones de género en el audiovisual.

Roberta aporta una perspectiva que le dota de libertad narrativa y le permite deconstruir los sujetos escapando del control patriarcal. Así se produce una ruptura entre Roberta personaje y narradora: la primera sujeta por la imagen y constreñida por su rol de “Otra”, la segunda vaga libre y se muestra subversiva frente al discurso patriarcal.

Al no estar contenida en ningún cuerpo esta voz se empodera: elige qué contar pero también cómo; es omnisciente y aporta información que carecía mientras vivía e incluso sobre personajes que no llegó a conocer. En ocasiones, la cámara parece convertirse en su propia mirada y puede desarrollar una función activadora.

A pesar de sus coincidencias con *Mujeres desesperadas*, *La Casa de las Flores* constituye una comedia negra cuyas tramas y conflictos descienden directamente de las telenovelas. Si Mary Alice tiene entidad y respeto, como las restantes vecinas del barrio, en *La Casa de las Flores* el suicidio de Roberta le revestirá de autoridad frente a un cuerpo desdeñado, al que la mayoría de los personajes se referirán como “la colgada”.

El discurso de una narradora póstuma, sin cuerpo, revela –siguiendo a Raymond (2016)– un punto ciego en la metáfora paternal de mujer y muerte. Frente al silencio y quietud de la muerte, que han objetivado la belleza femenina, Roberta se rebela a través de la palabra. Si en vida fue una mujer conformista, atrapada en una relación que la situó en el lugar de la “Otra” (mujer, familia, Casa de las Flores...), en la muerte escapa del cuerpo que la constriñe para rebelarse contra su mundo y sus convenciones. Solo como voz Roberta osa retar a Virginia de la Mora, la esposa oficial y su antigua jefa.

La voz en *off* de *La Casa de las Flores* muestra la verdad en contraposición con la apariencia de la imagen y adelanta algunos cambios y conflictos del mundo de la diégesis. En algunos casos su narración subraya su carácter omnisciente e introduce sucesos muy posteriores como un guiño a la audiencia más activa. Además de empoderarla como voz el suicidio-descorporalización dotará a Roberta de presencia continua y desestabilizadora en el relato.

Otro ejemplo de narradora póstuma se encuentra en *Por trece razones*, adaptación de la novela de Jay Asher. En esta serie la voz en *off*, identificada como Hannah Baker, suena por primera vez cuando ya está muerta. Sin embargo no se trata de una voz que ha vuelto del más allá empoderada, “aquí y ahora”, con capacidades como la omnipresencia y la omnisciencia. Esta voz pertenece a un tiempo anterior. Liberada de su cuerpo, la voz de Hannah vuelve a ser contenida en una cinta magnética.

La voz en *off* de *Por trece razones*, atrapada en otros tantos casetes, relata a sus “amigos” hechos del pasado y les ofrece nuevos datos respecto a eventos compartidos; una información que no deviene de su omnisciencia sino de su perspectiva como testigo y víctima.

Hannah es una autonarradora. A pesar de que constituye una voz flotante, sus palabras se escuchan y afectan a la diégesis, en especial a su compañero Clay Jensen quien intentará vengar las diferentes formas de violencia que empujaron a Hannah al suicidio.

Esta voz diegetizada a través del magnetófono tiene una mayor capacidad de atención que la propia Hannah. La descorporalización, como señala Silverman (1988), dotará a la voz de la joven una mayor resistencia frente a las diferentes formas de objetivización y violencia patriarcal a las que fue sometida.

Su propia materialización como un sonido *on the air* (Chion, 1993), en lugar del esperado sonido retransmitido (con ruido derivado de su grabación-reproducción) le confiere la potencialidad de ocupar todos los espacios a la vez, tornándose más poderosa. En cualquier caso la voz flotante no “es ella, en vivo y en estéreo”(S01E01) sino que adquiere otra entidad

Como voz, podrá decir todo aquello que como cuerpo no se atrevía, interpelando a sus amigos por su comportamiento. La propia Hannah es consciente del poder de su voz, e incluso sugiere una cierta omnisciencia.

“Voy a mencionar varios lugares en torno a nuestra ciudad. No puedo obligarte a visitarlos, pero si quieres un poco más de información dirígete a las estrellas. O,

ya sabes, simplemente tira el mapa y nunca lo sabré ¿O sí? (...) No me subestimes. No otra vez” (S01E01).

Frente a la idea de voz en *off* femenina para relatos destinados a mujeres, en *Por trece razones* es una adolescente que habla a sus pares, e incluso se pone en su lugar para explicarle sus motivaciones. Una apelación directa que ha suscitado la preocupación por el tratamiento explícito del suicidio (Santana *et al.*, 2019).

A pesar de las diferencias en la voz en *off* ambas series coinciden al situar el suicidio, el acto de descorporalización, como un acto liberador que las empodera.

7. La manifestación de la voz silenciada

El uso de la voz en *off* cobra especial relevancia en *El cuento de la criada*, basada en la novela homónima de Margaret Atwood. A pesar de encontrarse próxima a la corporalización, la voz de June-Defred flota libre de las restricciones a las que es sometido su cuerpo, e incluso de los ataques a su propia identidad. La voz en *off* dice lo que la boca no puede.

La República de Gilead es un régimen patriarcal, totalitario y fundamentalista cristiano con una estratificación social basada en la procreación, que refleja una estructura binaria: hombres-mujeres; infertilidad-fertilidad; poder-esclavitud, etc. Esta realidad justifica diversas formas de opresión contra las mujeres, entre ellas la institucionalización de la violación como un ritual familiar bendecido por Dios. La reproducción, pues, se erige como un imperativo moral (Himberg, 2018).

Según Maher (2018), desde una lógica emocional, Gilead es un espacio terrorífico tanto por la tiranía sexual como por la distorsión de la relación humana básica para la reproducción. Así, la voz en *off* vehicula el relato de los hechos que dieron lugar a la situación actual, las percepciones, pensamientos y sentimientos de June respecto eventos cotidianos –incluso con una perspectiva histórica (antes-después de Gilead)– su identidad o su papel en la casa del Coronel y en la nueva sociedad. Ocasionalmente introduce comentarios que funcionan como apartes a la interacción con otros personajes.

De este modo voz y cuerpo se bifurcan, mostrándose como dos identidades diferentes.

El personaje de la diégesis es Defred, existe como cuerpo fértil propiedad del Coronel y su familia. Su identidad es colectiva. Desde su forma de vestir hasta sus conversaciones se rigen por un código común a todas las criadas.

La voz en *off* es June, quien mantiene su propia identidad, pensamientos y recuerdos y se resiste a ser sometida, aunque su cuerpo y boca no le pertenecen.

Como señala June “Hubo una Defred antes que yo. Ella me ayudó a encontrar mi salida. Ella está muerta. Ella está viva. Yo soy ella. Nosotros somos criadas” (S01E04).

June es la voz de Defred, cuya identidad ha sido minada despojándola de su apariencia y nombre. Defred pertenece al Comandante Fred, si ella desapareciese otra Defred la reemplazaría.

Como voz en *off* June pierde el miedo que limita y reprime al personaje. Defred es demasiado temerosa y vulnerable a las influencias de otros, por lo que no logra convertirse en individuo dentro de un régimen totalitario (Stillman y Johnson, 1994). Su única insurgencia es el habla.

En este marco la voz en *off* constituye a la vez al resistencia y transgresión. Próxima a su cuerpo, esta voz se escapa de la opresión patriarcal y lo acompaña a su liberación. “Ahora estoy despierta. Estaba dormida antes. Así es como dejamos que suceda. Cuando acabaron con el Congreso, no nos despertamos. Cuando culparon a los terroristas y suspendieron la Constitución, tampoco nos despertamos” (S01E03).

Más allá de jaculatorias de tintes bíblicos, en Gilead las mujeres tienen restringida la palabra. La orden del Comandante para que Defred lo acompañe al *scrabble* se presenta a la vez como privilegio y transgresión bajo sospecha, tan censurable como la visita al prostíbulo clandestino.

La voz en *off*, June, se rebela contra los límites impuestos a Defred. “Una niña atrapada en una caja. Ella solo baila cuando alguien abre la tapa, cuando alguien más la enrolla. Si esta es una historia que estoy contando, debo contársela a alguien. Siempre hay alguien, incluso cuando no hay nadie. No seré esa niña en la caja” (S01E08).

June conecta narrativa y composición a través del discurso, para que el “Yo” se convierta en una puesta en escena consciente. La distinción entre innato y adquirido identifica el poder objetivador del régimen, si bien la voz en *off* expresa que toda persona debe ser “compuesta”, con o sin Gilead (Davies, 2017). Al relatar su vida, la voz en *off* se convierte en un objeto compuesto a través de la autorrepresentación.

8. Ambigüedad y engaño

Siguiendo la categorización de Silverman (1988), *Alias Grace* presenta el ejemplo de voz flotante más corporalizada, aunque con una construcción destacada de la narradora. Esta producción televisiva, basada en otro texto de Atwood, relata la historia de Grace Marks, una joven sirvienta en prisión por doble asesinato que es visitada por un alienista, contratado para esclarecer los hechos de los que se le acusa.

Mediante el diálogo el Doctor Jordan intenta definir el perfil de la joven, determinar si es un ángel o un monstruo. No obstante, Grace es quien lleva el ritmo de la conversación, quien decide qué contar y cómo.

En *Alias Grace* la fuente de la que emana la voz se sitúa en el foco de la mirada. La corporalización es continua. La proximidad de Grace la hace presente incluso cuando su voz fluye fuera de los márgenes de la pantalla.

Más que una voz de foso (Chion, 1993) la narración de esta serie discurre próxima a la imagen, situándose en un fuera de campo cercano que bascula entre el mundo interior de la protagonista y la diégesis compartida con el alienista.

Pero la cándida imagen de Grace y su dulce voz enseguida se revelan como fachadas. La interacción con el Doctor Jordan suscita una cascada de imágenes-recuerdos contrapuesta al discurso verbal de Grace. Una experiencia audiovisual que destaca fisuras en el testimonio de la joven.

El relato de *Alias Grace* se vehicula a través de una narradora poco fiable (Booth, 1991), cuya construcción no reside en la inconsistencia o desviaciones de la narración sino en su recepción (Nünning, 1999). Dicha implicación de la audiencia en la concreción de la fiabilidad de la narradora evidencia su papel activo. A lo largo de seis episodios, de forma más o menos intencionada, verbalmente o a través de su mundo interior, Grace va relatando algunos aspectos del pasado que el público tendrá que unir y completar.

Es en este proceso de reconstrucción cuando se revela la fricción entre el discurso verbal de la joven y sus recuerdos. Las discrepancias entre declaraciones y acciones aparentes, del discurso y la historia recordada, e incluso de la voz interior, subrayan la complejidad de la narradora-personaje (Nünning, 1999).

El contexto de Grace arroja luz respecto su historia. Como mujer inmigrante Grace se sitúa en la base del orden social y cuenta con pocas opciones. Siguiendo a Medlyn (2017) historia, raza, etnicidad, clase y género interaccionan de formas complejas, proyectándose en las diferentes identidades de Grace.

Tal y como queda patente en el primer episodio no hay sólo una Grace. En su primer encuentro el Doctor le da una manzana y le pregunta si existe alguna manzana que no debería comerse. Después de una cascada de imágenes mentales Grace, impávida, contesta: “*Una podrida, supongo*”. Esta respuesta lleva a dudar de si la protagonista es irónica o extremadamente cándida; un supuesto que aclarará la voz en *off* cuando, una vez sola, Grace señala “*La manzana del árbol del conocimiento es a lo que te refieres. Dios y diablo. Cualquier niño puede adivinarlo*” (S01E01).

En *Alias Grace* el relato de la narradora contrasta con las conjeturas de la persona espectadora sobre sus verdaderas intenciones (Hansen, 2007). Así, el audiovisionado de la serie propicia la reflexión sobre la difícil vida de las mujeres, la institucionalización de la violencia contra éstas, los límites sociales, etc. más que la verdadera implicación de Grace en el asesinato.

Pero Grace comunica tanto por lo que dice como por lo que calla. Con frecuencia, durante el visionado de algún recuerdo o de la secuencia de los dos cuerpos cayendo por la trampilla, Grace se escuda en el pudor o en la corrección social para evadir cuestiones.

Las imposiciones de género y clase, que marcaron profundamente la vida de Grace, sirven a la narradora para fingir candor, excusar respuestas u orientar la conversación a temas intrascendentales “femeninos” como la costura.

Si para Mulvey (1975) el placer de mirar, la escopofilia, en el cine narrativo se sustenta en el eje de la actividad masculina y la pasividad femenina, en el caso de *Alias Grace* se produce una inversión de los papeles. Grace asume un papel activo, tanto como narradora como personaje, ocupando una posición dominante en su relación con el alienista, aunque en su interacción simule asumir un rol más propio de su género y clase

Mientras Grace despliega sus recuerdos y responde con evasivas o medias verdades, alimentando su imagen pública, el Doctor Jordan se presenta como un oyente pasivo. Incluso cuando efectúa alguna pregunta se limita a escuchar lo que dice la joven, con independencia de que se trate de la respuesta requerida o de cualquier otro tema donde ésta le quiera conducir. Pese a esta inversión de papeles y al poder de la protagonista sobre su discurso, Grace también constituye un objeto de observación o –más propiamente– de escucha.

Desde la primera visita queda patente el goce del Doctor Jordan a través del oído. Pese a que la escucha constituye su metodología de trabajo, enseguida se manifiesta su disfrute y el carácter de Grace, de su voz, como objeto de deseo. La voz se constituye así como instrumento que revela el deseo del “Otro”, en la línea señalada por Lacan (2006).

Enunciación y contradicción suponen los dos pilares sobre los que se sustenta *Alias Grace*. Tanto la voz en *off* femenina como el mundo interior de la protagonista, permiten a la persona espectadora establecer un punto de vista subjetivo así como

una conexión retroactiva con Grace y con el doble asesinato. Aunque la ruptura voz-imágenes suscita la duda en torno a protagonista, su conexión tampoco es reveladora del papel de la joven en los hechos que le imputan.

Si para Dykes (2011) el uso de la *voz en off* permite hacer público aquello que habitualmente queda en privado, las particularidades de *Alias Grace* harán que la narradora obvие o vele intencionadamente algunos pensamientos, sentimientos, emociones, etc. o mienta sobre éstos.

En cualquier caso, la voz narradora en *Alias Grace* sigue pegada a la imagen, constituyendo una corporalización inevitable y condenada a significar desde la fuente de emisión. En este proceso la voz se enriquece al adherirse a la apariencia angelical e inocente de la protagonista, incrementando el valor añadido tanto del sonido sobre la imagen como de la imagen sobre el sonido, pero también se objetiviza constituyendo un elemento más de un cuerpo deseado por diversos personajes masculinos. Esta capacidad de suscitar el deseo es, a la vez, su perdición y su salvación.

9. A modo de conclusión

El análisis de las voces en *off* femeninas en las series seleccionadas refleja una mayor libertad y poder de estas voces respecto a los roles y discursos tradicionales de género. Se trata de una articulación de dichas voces a partir de la idea de voces flotantes de Silverman, si bien se pueden señalar divergencias en su relación con el cuerpo que las contiene y somete.

Estas voces se muestran entre la subjetividad y la resistencia a la mirada patriarcal. En el caso de las narradoras póstumas el proceso de descorporalización las empodera dotándolas de capacidades otrora reservadas a los narradores masculinos, como la omnisciencia o la omnipresencia.

Sin embargo, las voces flotantes próximas a la corporalización presentan los resultados más interesantes. Las voces en *off* de mujeres protagonistas permiten establecer una ruptura entre el discurso diegético y extradiegético.

Si en series como *Sexo en Nueva York* o *Anatomía de Grey* la voz en *off* permite a la audiencia adentrarse en la subjetividad de las protagonistas, en sus ideas, pensamientos e inseguridades, en *El cuento de la criada* dicha voz es crucial para contar lo que la boca no puede. La separación de su cuerpo constituye para June una válvula de escape de la violencia y represión, pero también implica una ruptura respecto a su *alter ego* Defred.

En el caso de *Alias Grace* la corporalización de la voz es prácticamente continua y revelará a la protagonista como narradora poco fiable. La voz de Grace vaga a través de las imágenes y se contrapone a éstas, ofreciendo a sus oyentes –dentro y fuera de la diégesis– una versión divergente.

La proximidad de voz e imagen, aún sin sincronía, convertirá la voz en *off* en objeto de deseo como proyección de su cuerpo.

A pesar de que no se señala ningún ejemplo de voz incorpórea propiamente dicha, el carácter de las series como narraciones expandidas, permitiría señalar como tal a Roberta de *La casa de las flores*. Esta voz solamente se presenta atada a su cuerpo en el episodio piloto, liberándose a través del suicidio. Más allá de alguna alusión visual la voz de Roberta vagará libre, incorpórea, como si nunca estuviese sujeta a un cuerpo.

Sea como fuere estas voces en *off* enriquecen la narración de múltiples formas y apelan a la audiencia para que completen el relato o la construcción de los personajes. La ruptura entre las voces en *off* y sus cuerpos no sólo subraya la libertad de las primeras y su resistencia a la visión convencional de las mujeres en el audiovisual; también permite la caracterización del personaje –cuerpo y voz en la diégesis– por oposición. Las narradoras póstumas se empoderan y adquieren una autoridad de la que carecían en vida, June se rebela mientras Defred calla y en *Alias Grace* el contraste con las imágenes revela la existencia de múltiples *Graces*.

10. Referencias bibliográficas

- Allrath, Gaby; Gymnich, Marion y Surkamp, Carola (2005). Introduction: Towards a Narratology of TV Series. En Gaby Allrath y Marion Gymnich. (Eds.) *Narrative Strategies in Television Series* (pp. 1-43). Londres: Palgrave Macmillan.
- Booth, Wayne (1991). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdaa, Melanie (2011). Quality Television: construction and de-construction of seriality. En Miguel Ángel Pérez Gómez (coord.). *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión* (pp. 33-43). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Butkus, Clarice (2012). Sound warrior: Voice, music and power in *Dark Angel*. *Science Fiction Film & Television*, 5(2), 179-199. doi: 10.3828/sfftv.2012.11.
- Casado-Aranda, Luis-Alberto; Nynke, Laura y Sánchez-Fernández, Juan (2018). Neural correlates of gender congruence in audiovisual commercials for gender-targeted products. *Hum Brain Mapp*, 39, 4360-4372. doi: 10.1002/hbm.24276.
- Chion, Michael (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.
- Chion, Michael (2004). *La Voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Davies, Madeleine (2017). Self/Image: Reading the Visual in Atwood's Fictive Autobiographies. *Contemporary Women's Writing*, 11 (3), 373–390. doi: 10.1093/cww/vpx021
- Doane, Mary Ann (1980). The voice in the cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies*, 60, 33-50. doi:10.2307/2930003.
- Dolar, Mladen (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.
- Dykes, Ashli L. (2011). “And I Started Wondering...”: Voiceover and Conversation in Sex and the City. *Studies in Popular Culture*, 34, 49-66.
- Dyson, Frances (1994). The Genealogy of the Radio Voice. En Daina Augaitis y Dan Lander (Eds.), *Radio Rethink: Art, Sound, and Transmission* (pp. 167-186). Banff: Walter Phillips Gallery.
- Fairhurst, Merle; Scott, Minnie y Deroy Ophelia (2017). Voice over: Audio-visual congruency and content recall in the gallery setting. *PLoS ONE*, 12(6), e0177622. doi: 10.1371/journal.pone.0177622.
- García-Lorenzo, María M. (2017). El empoderamiento de las narradoras póstumas: El caso de Mujeres Desesperadas. En Marina Sanfilippo, Helena Guzman y Ana Zamorano (Coords.), *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*. Madrid: UNED.
- García-Martínez, Alberto Nahum (2014). El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. En Enrique Fuster (Ed.), *La figura del padre nella serialità televisiva*. Roma: EDUCSC.

- Garin, Manuel y Villavieja, Amanda (2016). Willful voices: a/ synchronic sound in Chantal Akerman's self-portrait films. *Feminist Media Studies*, 16(6), 1117-1120. doi: 10.1080/14680777.2016.1234236.
- Guarracino, Serena (2007). The Frenzy of the Audible: Voice, Image, and the Quest for Representation. *AION Anglistica*, 11, 107-115.
- Hansen, Per Krogh (2007). Reconsidering the unreliable narrator. *Semiotica*, 165, 227-246. doi: 10.1515/SEM.2007.041
- Himberg, Julia (2018). The Lavender Menace Returns: Reading Gender & Sexuality in the Handmaid's Tale. *Communication Culture & Critique*, 11 (1), 195-197.
- Hoffman, Courtney (2017). How to Be a Woman in the Highlands: A Feminist Portrayal of Scotland in Outlander. En Srividhya Swaminathan y Steven W. Thomas (Eds.), *The Cinematic Eighteenth Century* (pp. 103-117). Londres: Routledge.
- Host, Stephanie (2010) The Female Voice in Sex and the City and Desperate Housewives: Voice-Over narrator in contemporary American Television Series. En Marion Gymnich, Kathrin Ruhl y Klaus Scheunemann (Eds.), *Gendered (Re)Visions: Constructions of Gender in Audiovisual Media* (pp. 79-104). Bonn: Bonn University Press.
- Jenner, Mareike (2017). Binge-Watching: Video-on-Demand, Quality TV and Mainstreaming Fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304-320. doi:10.1177/1367877915606485.
- Jennings, Ros y Krainitzki, Eva (2015). "Call the Celebrity": Voicing the Experience of Women and Ageing through the Distinctive Vocal Presence of Vanessa Redgrave. En Deborah Jermyn y Susan Holmes (Eds.), *Women, Celebrity and Cultures of Ageing* (pp. 178-196). UK: Palgrave Macmillan.
- Jost, François (2011). *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris: CNRS Editions.
- Kotzaivazoglou, Iordanis; Hatzithomas, Leonidas y Tschla, Eirini (2018). Gender stereotypes in advertisements for male politicians: longitudinal evidence from Greece. *Int Rev Public Nonprofit Mark*, 15(3), 333-352. doi: 10.1007/s12208-018-0202-x.
- Kozloff, Sarah (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Kristensen, Nete, Hellman, Heikki y Riegert, Kristina (2019). Cultural Mediators Seduced by Mad Men: How cultural journalists legitimized a quality TV series in the Nordic Region. *Television & New Media*, 20(3), 257-274. doi: 10.1177/1527476417743574.
- Lacan, Jacques (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, la angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lawrence, Amy (1991). *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema* Berkeley: University of California Press.
- Le Fèvre, Anaïs (2013). Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory, *InMedia*, 4. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3445/ev.3445.pdf (consultado el 18 de octubre de 2018).
- Lotz, Amanda (2006). *Redesigning Women: Television After the Network Era*. Champaign: University of Illinois Press.
- Maher, Jennifer (2018). Torture Born: Babies, Bloodshed and The Feminist Gaze in Hulu's *The Handmaid's Tale*. *Communication, Culture and Critique*, 11(1), 209-211. doi:10.1093/ccc/tcy003
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Martínez-García, Patricia y Aguado-Peláez, Delicia (2017). La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de *Orange is the New Black*. *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2), 401-413. doi: doi.org/10.5209/INFE.54974.

- Medlyn, Maria (2017). Female Insanity: The Portrayal of a Murderess in *Alias Grace*. *Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal*, 4. Disponible en: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons/vol4/iss2/6> (consultado el 11 de noviembre de 2018).
- Moss, Anne (2016). A Woman with a Movie Camera. En Elisabeth Papazian y Caroline Eades (Eds.), *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia* (pp. 167-191). Londres: Wallflower Press.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Mandy Merk (ed). *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. Londres: Routledge.
- Nünning, Ansgar (1999). Unreliable, compared to what? Towards a cognitive theory of 'unreliable narration: Prolegomena and hypotheses. En Walter Grunzweig y Andreas Solbach (Eds.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context* (pp. 53-73). Tubingen: Gunter Narr Verlag.
- Punte, María José (2013). *Destrenzando ataduras: Construcción de la voz en off en Nosoliatij*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3445/ev.3445.pdf (consultado el 11 de noviembre de 2018).
- Rajiva, Mythili y Patrick, Stephanie (2019). "This is What a Feminist Looks Like": Dead Girls and Murderous Boys on Season 1 of Netflix's *You*, *Television & New Media*. doi: 10.1177/1527476419873099
- Rangan, Pooja (2015). In Defense of Voicelessness: The Matter of the Voice and the Films of Leslie Thornton. *Feminist Media Histories*, 1(3), 95-126. doi: 10.1525/fmh.2015.1.3.95.
- Rascaroli, Laura (2009) *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press.
- Raymond, Claire (2016). *The Posthumous Voice in Women's Writing from Mary Shelley to Sylvia Plath*. Londres: Routledge.
- Rodero, Emma; Larrea, Olatz y Vázquez, Marina (2013). Male and female voices in commercials: Analysis of effectiveness, adequacy for the product, attention and recall. *Sex Roles*, 68, 349-362. doi:10.1007/s11199-012-0247-y.
- Rodríguez Bravo, Ángel (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Santana da Rosa, Gabriel; Santos, Gustavo; Andrades, Arthur; Caye, Maria; Hidalgo, Paz; Alves Braga, Melisa y De Oliveira, Luisa (2019). Thirteen Reasons Why: The impact of suicide portrayal on adolescents' mental health. *Journal of Psychiatric Research*, 108, (2-6), doi: 10.1016/j.jpsychires.2018.10.018.
- Santana, Mario (2015) Screening history: television, memory, and the nostalgia of national community in *Cuéntame* and *Temps de silenci*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21 (2), 147-164. doi: 10.1080/14701847.2015.1144307.
- Schlütz, Daniela M. (2016). Contemporary Quality TV: The Entertainment Experience of Complex Serial Narratives. *Annals of the International Communication Association*, 40 (1): 95-124. doi: 10.1080/23808985.2015.11735257.
- Schweidel, David y Moe, Wendy (2016). Binge watching and advertising. *Journal of Marketing*, 80 (5), 1-19. doi: 10.1509/jm.15.0258.
- Silverman, Kaja (1984). Dis-embodiment of the Female Voice. En Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp, y Linda Williams (Eds.), *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism* (pp.122-133). Los Angeles: The American Film Institute.
- Silverman, Kaja (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Sjogren, Britta H. (2006) *Into the vortex: female voice and paradox in film*. Chicago: University of Illinois Press.

- Smith, Greg (2007). *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal*. Austin: University of Texas Press.
- Stillman, Peter G. y Johnson, Anne (1994). Identity, Complicity, and Resistance in The Handmaid's Tale. *Penn State UP*, 5 (2), 70-86.
- Thomson, Robert (1996). *Television's second golden age*. Nueva York: Continuum.
- van Dijk, Teun (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Wilkins, Heidi (2016). Girl Talk: The Postmodern Female Voice in Chick Flicks. En *Talkies, Road Movies and Chick Flicks: Gender, Genre and Film Sound in American Cinema* (pp. 149-185). Edinburgh: Edinburgh University Press.