

LOS SONIDOS DE LO REAL: BANDA DE SONIDO EN EL CINE ARGENTINO DE LAS ÚLTIMAS DOS DÉCADAS

Amparo Rocha Alonso

La imagen es humana, se puede diseñar.
El sonido no: es impredecible.

Aleksandr Sokurov¹

Consideraciones iniciales

El propósito de nuestro trabajo es la indagación de los modos en que la banda de sonido se relaciona con la banda de imágenes en un corpus de películas pertenecientes al cine argentino de las últimas dos décadas. Utilizaremos la categoría “banda de sonido” por una cuestión de practicidad, aunque acordamos con Michel Chion en que, con propiedad, no existe algo así como una banda de sonido equivalente a la banda de imágenes, es decir, no existiría una sintagma o cadena significativa sonora autónoma.²

Partimos de la idea de que en una porción importante del cine actual se han ido diluyendo los rasgos propios de la ficción y del documental, intercambiándose estos en uno y otro régimen para crear efectos autenticantes en la narrativa ficcional, a la par que efectos ficcionales en las películas documentales.

Entendemos que, en este sentido, la banda de sonido, en sus diversas modalidades de existencia: sonido ambiente, voz y música, participa activamente de estos cruces, según estéticas tanto de época como autorales.

En la *audiovisión* (Chion, 2008), el sonido operaría activando todas las posibilidades de la dimensión indicial de la significación: remitiendo a su fuente³ llamando la atención del espectador sobre detalles propios de la imagen y de la *diégesis*, afectándolo de modo imperceptible y evocando aspectos de tipo autobiográfico e histórico, lo que confirma la adscripción de muchos filmes actuales a una *poética del yo*.

Sonido, voz, música

Desde el punto de vista de la Segunda Tricotomía de Peirce, el sonido tiene una naturaleza indicial: reenvía a su fuente, ya que proviene o es afectado por ella e interpela al oyente llamando su atención.⁴

El sonido en el cine reviste múltiples y diversos aspectos: sonido ambiente, voz y música, entendiendo que tanto las voces como la música pueden funcionar a su vez como parte del entorno e, inclusive, en casos menos comunes, el ambiente o las voces ser parte de la música. La naturaleza indicial del sonido se ve, sin embargo, en el cine,

¹ En Imbert, Anne (2008) “Aleksandr Sokurov: Question de cinéma” (film documental sobre el realizador ruso).

² Mientras que la imagen tiene un continente (el marco) y un contenido (lo mostrado) en el sonido no habría continente, sólo contenido. “El sonido en el cine es lo contenido, o lo incontenido de una imagen. No hay un lugar de los sonidos, ni escena sonora preexistente (Chion, 2008: 71).

³ Chion (2008: 33-36) establece tres tipos de escucha: causal (a partir de un estímulo sonoro ir en busca de su fuente), semántica (de códigos como el lenguaje verbal o el telégrafo) y reducida (atenta a las cualidades del sonido).

⁴ “Un índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese Objeto.” (Peirce, 1987, parágrafo 2.248). “Un golpe en la puerta es un índice. Cualquier cosa que concentra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la conjunción entre dos porciones de experiencia.” (Peirce, 1987, parágrafo 2.285). Recordemos que el índice llama la atención *compulsivamente*.

subordinada al poder de la imagen y de la narración. En efecto, la imagen *imanta* al sonido, que llegará al espectador mediado por lo que éste está viendo, salvo los casos en que la pantalla no dice nada y entonces es el sonido el que adquiere un relieve inusitado. Aquella interpelación propia del orden indicial muchas veces se diluirá con la narración, o, para decirlo de otro modo, el espectador será afectado por los sonidos sin ser consciente de ello, al ser tocado en su afectividad.⁵

En la mayoría de los filmes, el sonido ambiente, más allá de su modo de producción, busca verosimilitud. Es decir, coincidir con los objetos o acciones de la historia de una manera verosímil. Un mayor cuidado en la identidad y en la definición del sonido es el *standard* de la ficción, mientras que un cierto rumor-ambiente hace que el sonido genere el efecto de documental o sonido directo.

Como la cámara fotográfica, el micrófono es ciego, en el sentido de que registra de manera imparcial sonidos que luego, en la reproducción, adquieren un valor que, en general no tienen en la vida cotidiana, en que la percepción los filtra por hábito y criterios de jerarquía. Como esas arrugas que sólo una foto es capaz de revelarnos, el micrófono en el cine pone en primer plano ruidos de papeles, roces e infinidad de otros sonidos *de fondo*. Por otra parte, la mezcla privilegiará aquello relevante desde el punto de vista de la narración, por lo general, los diálogos.

Como dijimos anteriormente, el sonido ambiente y la música han sido habitualmente tratados de modo de generar estados de ánimo y una disposición especial en el espectador con el fin de seducirlo imperceptiblemente (salvo cuando la acción necesite de su atención: golpes, choques, música intradiegetica). Por el contrario, las voces, cuando son soporte de los diálogos o de las narraciones y comentarios en off, requieren de la escucha atenta y constante del espectador, que pondrá en práctica su escucha semántica. De hecho, Chion afirma que el cine es vococentrista y verbocentrista. La toma de sonido privilegia casi siempre los diálogos, aún cuando en la vida real no se escucharan (conversación en discoteca con música a todo volumen, diálogo en calles de mucho tránsito o junto a máquinas ruidosas, etc.), dando lugar a una de las convenciones más aceptadas del cine realista, junto a la visión en plena oscuridad. La voz y la palabra vertebran el discurso cinematográfico porque "...si el sonido en el cine es voco y verbocentrista, es ante todo porque el ser humano, en su conducta y sus reacciones cotidianas, también lo es." (op. cit.:16) Baste observar la atención que un bebé de pocos meses dispensa a las voces por sobre otros sonidos de su entorno: es que se ve interpelado por la humanidad que hay en ellas.

Los diálogos proferidos por voces tienen un doble aspecto desde el punto de vista de Peirce: el simbólico, propio de toda palabra y el indicial, de la prosodia o nivel suprasegmental del lenguaje (Rocha, 2004), punto central en la marcación de actores y en los estilos de actuación. Cómo se dice un parlamento, con qué figura tonal, volumen, pausas y acentos, más el timbre y el color de cada voz, decidirán la verosimilitud de una *performance* y el grado de empatía o de distancia que el espectador guarde con lo que está viendo –y escuchando. El semiólogo Eliseo Verón considerará que también en la recepción se pone en práctica la dimensión icónica, de la equivalencia y la comparación: así, esas voces y esos dichos servirán para identificar por contraste diversos parámetros tales como edad, sexo, clase social, proveniencia regional, etc. (Verón, 1993, 149) Volvemos aquí a recordar que en el cine la negociación del sentido es audiovisual, no sonora exclusivamente.

⁵ Recuperamos aquí los conceptos de la Semiótica de las Pasiones en cuanto a la Pasionalidad (Fabbri, 2000: 59-62) la Producción de sentidos y afectos (Calabrese, 1997) y el Ver y el Escuchar (Parret, 1995:83-95).

La voz es cuerpo en el aire en busca de un Otro. Voz y mirada son los dispositivos de contacto humano *a distancia* más poderosos que existen. La voz, por la materialidad del sonido es más cercana al tacto que el trabajo de los ojos, que objetiva, distancia aquello que mira. Por ello mismo más envolvente.

La voz es en infinitud de casos soporte de palabras, pero antes que eso, en sí misma es indicio de existencia, de humanidad, búsqueda de contacto, música en definitiva, en su timbre, color, carácter, modulación, *grano*, entonación, juego con el silencio. Las palabras dichas por una voz están a cargo de un cuerpo que se expresa, que emite, que es caja de resonancia. En el cine, las voces, esos cuerpos, están siempre mediadas por la presencia de los micrófonos y a veces doble y hasta triplemente mediadas por diversos dispositivos tales como radios o televisores, altavoces, reproductores de discos, filmes dentro del film, etc. En los distintos casos que mencionamos, las voces serán tratadas para hacer transparente esa mediación técnica o, por el contrario, para explicitarla cargándolas de sentidos adicionales tales como “disco viejo”, “radio de auto”, “altavoz”, “lejano”, “cercano”, “espacio con reverberación”, etc. A diferencia de estos dispositivos, el micrófono de toma de sonidos, que no se ve en pantalla, no forma parte del imaginario de los espectadores, como sí sucede con la cámara. En este sentido, es como si no existiera: está, al decir de Chion, “escotomizado” (2008:93-94).

Las voces y sus dichos pueden ser parte de la historia o extradiegéticas, tales como la *voice over* del clásico narrador desde afuera. En todos los casos, las voces interpelan por el solo hecho de ser voces, pero lo hacen más aún cuando toman al espectador como polo de un diálogo que funciona como marco de la narración (Casetti, 1983).

Con respecto al discurso musical, probablemente no haya música más convencionalizada que la de cine⁶, que a lo largo de la historia del medio fue construyendo estilos compositivos, porciones autónomas sonoras cargada de significados altamente codificados: amor, humor, drama, pasión desatada, terror, suspenso y demás pueden reconocerse con los ojos cerrados, al menos en relación con el cine tradicional de las décadas de oro de Hollywood y de las industrias cinematográficas periféricas del mismo período.

Los críticos Diego Fischerman y Abel Gilbert afirman que la música de cine fagocita todo género o estilo que sirva a sus propósitos: música electroacústica, barroco, romanticismo, jazz, músicas étnicas, etc.

Alrededor del cine se estaba creando, pocas décadas después de su sonorización, un género musical en sí mismo. Despojada de su función autónoma, utilizada como “fondo”, ubicada en el eslabón más débil de una amplia cadena de significados, peleando por reivindicar su especificidad, la música que acompañaba a las imágenes terminó por encontrar su especificidad. El cine era un banco de pruebas, un canal de absorción de casi

⁶ Todo discurso es simbólico en el sentido en que se elabora mediante marcos y patrones de referencia, reglas estilísticas y genéricas, tradiciones y gestos de ruptura, lo cual implica la dimensión social y cultural de la vida humana. En definitiva, los materiales culturales con que cuentan los actores sociales en su trabajo de producción de sentido. La música para cine es doblemente convencional, porque funciona a partir de gramáticas fuertemente estabilizadas en producción y en reconocimiento. Por supuesto, no hacemos mención a toda la música, sino a la más habitual en el cine comercial de décadas anteriores (del veinte a los setenta, aproximadamente).

todas las técnicas compositivas en boga, permitía el manejo de densidades y texturas de lo más variadas: desde una orquesta sinfónica hasta un theremin.⁷

La música acompañó al cine desde sus comienzos, tapando el ruido del aparato proyector y ambientando, subrayando, comentando la historia. Ha pasado mucho tiempo desde fines del siglo XIX, pero la música de cine no ha hecho sino desarrollar sus posibilidades como lenguaje acompañante a partir de su propio desenvolvimiento estilístico y con la intervención de los adelantos técnicos tanto de sincronización y definición como de aparición de nuevas fuentes sonoras (electroacústica, digitalización). Las bandas de sonido para filmes encontraron en el sistema de estudios de Hollywood y en los diversos países que lograron desarrollar una industria cinematográfica de ese tipo una modalidad de desempeño que tuvo su momento de auge en las décadas del 30, 40, 50, hasta los 70. La contratación de un compositor, en su gran mayoría de formación clásica que creaba, orquestaba y eventualmente dirigía una partitura *ad hoc*, siguiendo el sistema wagneriano del *leit motiv* fue la norma por aquella época. Se recuerdan grandes nombres de la composición para cine y duplas famosas de directores-compositores que transitaron sucesivos filmes de trabajo conjunto (Xalabarder, 1997).

La música para cine sigue manteniendo, de hecho, la modalidad ya descrita de partitura total a cargo de un compositor. Sin embargo, ha venido imponiéndose otra práctica, tanto en el cine independiente como en el fuertemente comercial: la selección de canciones, preferentemente baladas, canciones folk, country, raperas o rockeras que luego se vende como CD independientemente, dado el atractivo que suscita.⁸ En una zona intermedia surgen nuevos estilos de compositores, como es el caso proverbial del argentino Gustavo Santaolalla, que trabaja con instrumentos étnicos y tradicionales creando música esencialmente climática.

Por otro lado, desde los años 80 comenzaron a usarse máquinas electrónicas para la creación de bandas musicales. En algunos casos como opción estilística o porque el tema lo reclamaba⁹, lo cierto es que para industrias en crisis o filmes de bajo presupuesto, constituyó una verdadera solución. De ahí que encontraremos numerosísimos filmes que hacen uso de esta modalidad, en la que a veces un solo músico resuelve la totalidad de la banda musical, como sucede en muchos casos en nuestro cine.

Finalmente, están los filmes que hacen un uso muy dosificado de la música, con lo cual jerarquizan el silencio, el sonido ambiente, las voces y *la propia música*, que se recorta más nítidamente sobre la austeridad del fondo sonoro.

La música, tanto por la naturaleza indicial de su materia, el sonido, como por la convencionalidad de sus sintagmas más codificados ha sido destinada tradicionalmente a despertar emociones, a generar la empatía del espectador con aquello que ve. También, para ambientar épocas y lugares. Gran parte de la cinematografía que busca otro tipo de recepción ha reaccionado contra este modelo en el trabajo con el sonido, responsable muchas veces no advertido de la estandarización del cine.

⁷ Fischerman, D. y Gilbert, A., *Piazzolla, el mal entendido*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, págs. 165-166.

⁸ Un caso que marcó tendencia fue el de Stanley Kubrik en 2001 *Odisea del Espacio* (1968). El director desechó la partitura que Alex North había compuesto para su film a pedido y se inclinó por una selección de obras clásicas heterogéneas, que va del “Danubio azul” a “Atmósferas” de Ligeti. La banda musical se transformó en un éxito (“Atmósferas. Música clásica y contemporánea en 2001: *Odisea del Espacio*, de Stanley Kubrik”, Leandro González, inédito, monografía para el Seminario de Música y Comunicación, 2011).

⁹ Ambos casos pueden aplicarse al más famoso de los músicos electrónicos para cine: Vangelis, que ambientó de manera futurista la ciudad de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y creó la emocionante “Carrozas de fuego” (Hugh Hudson, 1981) para una historia de principios de siglo XX.

El caso del cine argentino actual

No todo el cine que se filmó a partir de fines de los noventa corresponde a la denominación de Nuevo Cine Argentino (NCA en adelante). Sin embargo, podemos decir que el interés que el público tiene actualmente por películas producidas en Argentina, aún por aquellas muy alejadas de sus principios estéticos, debe mucho a la renovación que se operó en aquel momento y cuyo inicio se acostumbra a datar en 1998, con el estreno de *Pizza birra faso* (Stagnaro-Caetano) o incluso un poco más atrás, con *Rapado*, de Martín Rejtman (1991). La existencia del NCA, que fue objeto de controversias a comienzos de siglo ya no se pone en duda, aunque sí sus límites y alcances estéticos y de recepción. Convendría preguntarse qué quedó de esa corriente y si muchas de sus películas se sostienen por sí mismas si no se las compara con el cine argentino que las precedió inmediatamente.

El realizador Mariano Llinás, voz polémica y desmitificadora, afirma que el NCA no tiene propiamente una obra, sino sólo una película fundacional, *Pizza birra faso*, una en su punto culminante, *Mundo Grúa*, y una de madurez, *La ciénaga*.¹⁰ No suscribimos afirmación tan tajante, pero nos parece un mapa interesante para extendernos hacia múltiples abordajes.

Los presupuestos que guiaron a los directores del NCA –de manera voluntaria o más inconsciente según los casos- fueron un rechazo a la sobreactuación, a la alegoría, al énfasis en todos los niveles de la narración (en lo demasiado dicho y explicado, en la acentuación visual y musical). No es casual, entonces, que nos encontremos con un corpus de películas más realistas en la imagen, en el sonido, en la dicción y gestualidad de los personajes.

En relación con el tratamiento del sonido, se pueden trazar algunas líneas comunes: aún con escasez de recursos, se advierte un interés por procesarlo con efecto de directo y de que los diálogos suenen naturales; lo mismo puede decirse con respecto al trabajo con la música, destinado a extrañar al espectador o a mantenerlo a raya, pero pocas veces a conmoverlo. El cine, hijo de la fotografía, pero también de la fonografía participa del destino de registro de la realidad: imagen y sonido, ambos huellas del objeto, están para dar a ver una verdad, tal el presupuesto baziniano que parecen seguir muchos de los realizadores por nosotros relevados.¹¹

Ya el ensayista Gonzalo Aguilar, autor del libro *Otros Mundos*, aguda y certera reflexión sobre el NCA, había dedicado algunos capítulos a la cuestión de la banda de sonido en estas nuevas películas. Además de consignar la atención especial que se le dispensaba, señalaba particularmente cómo en dos poéticas tan disímiles como la de Rejtman y la de Martel se tematiza la audición, el escuchar y sus implicancias (*Los guantes mágicos* y *La niña santa*). Paralelamente, por dichos de sus autores sabemos que la dicción de los personajes es casi una obsesión para ellos, que cuidan hasta el mínimo tono con que un parlamento debe ser dicho (Rejtman¹²) y que tratan de reproducir

¹⁰ Amatriain, I. (2009): *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*, Buenos Aires, pág. 41.

¹¹ José Luis Fernández afirma que la fotografía y luego la fonografía son fenómenos que comparten los “rasgos de *captación naturalista, registro/impresión* y búsqueda de *instantaneidad* que son los ingredientes que han constituido el estilo de época predominante en siglo XIX” (2008:7).

Para considerar la vigencia del pensamiento baziniano ver “Actual/inactual. El realismo de Andre Bazin. Un comentario sobre su ontología del cine” (Choi, 2009: 19-37). En todo caso, diríamos que en el caso del NCA, aunque fuera por determinación de las pobres condiciones de producción, hay una apuesta al realismo, aunque sin fidelidad a la “prohibición del montaje” del teórico francés. Al contrario: muchos filmes trabajan un montaje que hace gala de la discontinuidad.

¹² “No me interesa lo pretencioso”, Página12, 18/9/2005.

fielmente las músicas de la oralidad de la provincia natal, y quizá la de su infancia (Martel).

En derredor de la ciudad

Aguilar señalaba dos grandes ejes temáticos que este cine argentino ponía en escena: el de los *descartes del capitalismo* y el de la *disolución de instituciones sedentarias como la familia*. Pizza, birra, faso corresponde al primer eje, lo mismo que Mundo Grúa, Bolivia y Un oso rojo, con personajes arrojados del sistema, en la periferia territorial o simbólica. Los seres de Stagnaro-Caetano deambulan por el centro de la ciudad, rodean el Obelisco, transitan Lavalle, Florida, 9 de Julio, siempre alrededor de un centro que no puede alcanzarse.

En Pizza, birra, faso (PBF en adelante) la ciudad es la protagonista sonora: el tráfico ruidoso, las sirenas policiales, la radio en los taxis, el radiollamado policial, la cumbia oída al pasar en la calle.

Los personajes traen de manera verosímil sociolectos, jergas juveniles de origen lumpen, dialectos (el Cordobés es reconocido como tal por su acento).

La música forma parte de la historia para pintar un ambiente claramente reconocible, como las calles y las líneas de colectivo: Silvio Rodríguez, como resabio irónico de la primavera alfonsinista cantada por El Rengo en la calle Florida y cumbia en la bailanta, que se hace extradiegética en la escena del robo a ese local. Aquí aparece un procedimiento que luego encontraremos en otros filmes (Un oso rojo, de Caetano y El bonaerense, de Trapero).

En PBF esas vidas en tránsito, precarias y en puro presente –aunque el Cordobés y su novia arriesgan planear un futuro–, encuentran una banda de sonido en una música popular-masiva despreciada: la cumbia. Este film instaura un modelo muy poderoso en la narrativa audiovisual¹³, que aparecerá recurrentemente en el cine posterior y migrará a la televisión, actualmente productora de gran cantidad de formatos que rondan alrededor de las figuras marginales, de los escenarios bailanteros y de la música tropical.

Curiosamente –o no tanto, dado el carácter fundacional del film–, la música fue encargada a un músico popular prestigioso, Leo Sujatovich, que trabajó a partir de las letras de Bruno Stagnaro, uno de los directores. Verdadero caso de mimetismo estilístico, la cumbia de base electrónica comenta la historia de una manera harto verosímil.

Ronda Nocturna (Edgardo Cozarinsky, 2005) pone en escena también un derrotero por una Buenos Aires devastada por la crisis y surcada por sus nuevos habitantes, los cartoneros. El protagonista taxi-boy entra y sale de diversos lugares que lo devuelven a uno y otro extremo de la escala social: un hotel de lujo, un bar de barrio, la plaza con los cartoneros, el spa gay, y así toda la noche... El trabajo con la música de foso, una canción de Los Piojos, tangos tradicionales y música de aires piazzollianos hace preguntarse por algo que podríamos llamar “el punto de vista musical”, es decir, ¿a quién reenvían esos sonidos?, ¿a Buenos Aires, para refrendar el cliché que dice Buenos Aires es tango?, ¿a su autor, por pertenencia generacional? En cualquier caso, el filme, que oscila entre la imagen documentalizante y los raptos oníricos, también en la música prefiere no ambientar a su joven protagonista (¿cuál sería su música?) sino escapar por la veta nostálgica.

¹³ A la vez que puede continuar la serie en la que Deprisa deprisa, de Carlos Saura (1981) fue un hito. En un giro estético importante, el director español trabajó con actores no profesionales –muchachos de la calle– y ambientó su filme con música que se oía en las barriadas populares de Madrid y Andalucía.

La música de las máquinas

En Mundo grúa el Rulo es el protagonista, pero lo es más la máquina, o digamos mejor, las máquinas, como recuerdo, todavía en pie, de un universo en extinción, el del trabajo industrial y el funcionamiento mecánico. Rulo lava su auto con esmero, trata al motor que está arreglando perpetuamente como una bella escultura, y la cámara nos muestra la gran grúa como un animal prehistórico, acentuando por medio de encuadres y planos sus líneas armónicas, su movimiento ciego. Las imágenes de Buenos Aires de lejos tanto como las de la máquina de día y de noche son verdaderas epifanías en la película.

El sonido acompaña este punto de vista: la historia comienza con el ruido de la máquina que tapa casi todo: los diálogos son apenas audibles porque ella está omnipresente. Acto seguido un vals de Francisco Canaro, Corazón de Oro (¿por el Rulo, su optimismo y bondad naturales?) musicaliza el paisaje urbano. Todos los comienzos, esperanzados siempre, dada la naturaleza del personaje- se harán al compás del mismo vals criollo: obtención del trabajo, viaje a Comodoro, vuelta de Comodoro. El mismo procedimiento será empleado en El Bonaerense: cuando el Zapa va a San Justo y vuelve de ella, lo hace también con vals de fondo, esta vez con el aditamento de instrucciones de baile (¡A la voz de aura, dije aura!) irónicamente autoritarias.

Personajes que, como los muchachos de PBF, expulsados por adelantado del mundo del trabajo, o como el Zapa, a quien el destino empuja a la Bonaerense y al ruido del Gran Buenos Aires, o como el trabajador ilegal de Bolivia, que elige un destino laboral supuestamente más promisorio, todos rondan el centro sin tocarlo, sus estruendos, sus voces y músicas mediatizadas.

A veces, por precariedad de la producción se suscitan efectos estéticos interesantes: en Bolivia, la imposibilidad de rodar con dos sonidos hizo que la música de Los Kjarkas saliera siempre como extradiagética, lo que contribuye a acentuar el extrañamiento del personaje respecto de su entorno, el bar, la ciudad hostil. Por su parte, cuando el protagonista y Rosa van a bailar (música interna a la historia), reina inevitablemente la cumbia.

La representación de la realidad

Un documental que no cumple con todos los requisitos del género y uno que sí lo hace, pero que reniega de él. Nos referimos a Los rubios (Carri, 2003) y a La Libertad (Alonso, 2001).

Ya ha sido suficientemente tratada la ambigüedad que genera en Los rubios la duplicación de la protagonista y el uso de play mobs en la representación de los hechos pasados. En este sentido, la voz en off que narra y comenta en primera persona participa de esa indiscernibilidad: ¿la que habla es Albertina Carri, su doble actriz?

Por otro lado, la recreación del secuestro de los padres mediante play mobs es sonorizada con música de ciencia ficción, según las convenciones del género, lo cual acentúa el carácter fantástico que habría tenido en la mente de una niña ese hecho insoportable.

Los sonidos ambientes crean la oposición campo-ciudad, también cargada de valores. El documental, reflexivo e interactivo (Nichols, 1997), pero de alguna manera ficcional, muestra el momento de recolección de sonidos de ruta, que será usado para ilustrar viajes en autopistas. El grito de la doble- actriz protagonista sirve de fondo para el texto en off, ¿de quién?

La música recurre a un tema original y a fragmentos de música (Virus, Sakamoto, B. Herrmann). La canción de Todd Rundgren, *Influencia*, comenta en versión castellana de Charly García, el nudo de la película, ¿Qué hacer con este pasado que pesa sobre las vidas presentes?

La libertad puede verse como un documental de observación: cámara fija que registra sin hacerse notar un día en la vida del hachero Misael en un monte de La Pampa. Por cierto que hay compresiones temporales, elipsis y otros procedimientos narrativos, pero pasan inadvertidos: la contemplación del film sume al espectador en un estado de paz, de asistir al puro presente de las acciones. El sonido de naturaleza, apenas roto por el de una sierra eléctrica fuera de campo o el motor de una camioneta es el marco sonoro adecuado para la vida en soledad del protagonista. Los diálogos son escasos, tal como corresponde a su vida con mínimo contacto humano. Sin embargo, el sonido juega un papel más importante que el que aparenta: luego de trabajar arduamente toda la mañana y de comer, Misael duerme la siesta: la cámara se eleva y se mueve, da vueltas mostrando el paisaje; también se eleva el sonido, que sin fuente definida, espeso, sirve de fondo para ese sueño al calor de la tarde.

Asimismo, la radio, compañera de los momentos de trabajo al lado de la carpa en la que vive, comenta muy discretamente la situación del protagonista: cuando este prepara el almuerzo, suena un ritmo latino, con rasgos de merengue, cuyo estribillo dice: “la libertad, la libertad...”. Un programa de radio en el que se cuenta una anécdota relativa a un condenado a muerte sirve de fondo para la muerte y cocción de una mulita recién cazada.

Misael canta brevemente, y en su canto habla de la dura vida del trabajo. Mínimos detalles que lo mismo servirían para una ficción documentalizante que para un documental guionado –como lo son la mayoría de ellos, y como preferimos entenderlo.

El fantástico mundo de Lucrecia Martel

Debemos a Lucrecia Martel la creación de un mundo muy personal, perturbador, seductor por su relativa autonomía en relación con otras narraciones contemporáneas. Una mirada femenina, nos atrevemos a decir, que es capaz de mostrar sistemas de relaciones privadas entramadas con otras sociales, de mando, jerarquía y sumisión. Recuerdos de provincia que se disparan hacia algo no calculado.

En muchos sentidos, los tres largometrajes de Martel pueden leerse como una sola y larga película. Especialmente en los dos primeros parecemos asistir a la misma historia, que ha cambiado de actores y escenarios. Los mismos cuerpos en contacto casi promiscuo, la misma agua que da vida pero se torna cada vez más ominosa, estancada; las mismas relaciones de poder entre dueños y siervos (las “chinas ladronas, sucias, que se embarazan”, la cantidad de personal de servicio que está en segundo plano, dando espesor social a la anécdota), la misma religiosidad popular a menudo mediatizada (virgen que llora en el tanque televisada en *La ciénaga*, el rosario, el mantito de la virgen en la tele de *La mujer sin cabeza*, la vocación buscada de las niñas de colegio católico en *La niña santa*), las relaciones familiares que protegen y dañan, lo cerrado, lo clausurado de los espacios, el sinsentido de ciertas situaciones, el accidente, la ambigüedad, la sexualidad que despierta.

El tratamiento de la banda sonora contribuye a generar efectos de sentido casi documentales (la tele y su sonido) a la vez que crea una atmósfera singular, de universo poético. La propia directora es extremadamente consciente de la importancia del sonido en la escritura para cine, tal como lo testimonian sus dichos en la conferencia “El sonido

en la escritura para cine”.¹⁴ Según ella, la narración oral –en especial los tonos con que su abuela relataba historias aterradoras- y el rezo, la letanía en voz alta, son los modelos que la llevaron a recrear en sus películas esos climas. A esto agregaríamos la acentuación de la materialidad sonora (vasos que se rompen, reposeras que se arrastran al comienzo de *La ciénaga*, voz destemplada de Graciela Borges, ruido de naturaleza a la siesta, chicos jugando en el monte en *La ciénaga* y *La mujer sin cabeza*, los susurros y las voces en segundo plano, etc.)

Aguilar observaba, a propósito de *La niña santa*, que esa historia gira sobre el oír y el escuchar –aparecen varios planos de orejas escuchando-, tanto sonidos interiores (Helena) como llamados divinos (la hija). En el film habría dos lógicas que se enfrentan: la de la vista, patriarcal, que objetiva y transforma a la mujer en objeto de deseo, y la del oído, primaria, femenina, envolvente, la de la niña santa, que desea y va a cumplir el llamado divino incluso yendo más allá de la ley religiosa.

El cine de Martel, en sus historias, en sus relatos audiovisuales busca la participación dionisiaca en el sonido, más que la contemplación objetivadora de las imágenes. Nietzsche, en *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* afirmaba que Apolo era imagen, contemplación, distancia, medida, mientras que Dionisos, deidad primordial, era música, participación, confusión, indiferenciación, desmesura. Esas historias plenas de contacto corporal, de aguas y humedad, de sonidos y de ambigüedad, reeditan el espíritu trágico, del constante dolor y del placer en el dolor.

Finalmente, Martel trabaja los pocos temas musicales que salpican sus relatos como entidades autónomas, aún cuando formen parte de la historia. Las zambas de Jorge Cafrune, las canciones “Cara de gitana”, “Mamy blue” remiten, creemos, a su propia biografía, a músicas oídas en su infancia y que reenvían a sí misma, como marca personal, a la vez que son hermosamente extrañas a los acontecimientos.

Lo insoportable

La cara decididamente trágica de los mundos cerrados aparecerá en un film de otra directora: *La rabia*, de Albertina Carri (2008). Allí, una historia que no retacea imágenes cruentas es sonorizada con extrema densidad: sonidos de campo, animales (perros, pájaros, gallos, comadreja) y voces (gritos de *La Mudita*, única forma de expresión de la niña, gemidos y todo un repertorio de sonidos sexuales que a medida que transcurre la historia serán más y más asimilados a la animalidad). La larga escena del carneo de un chanco pone la resistencia del espectador al límite, no solo por las imágenes, sino fundamentalmente por los sonidos de la agonía animal. El tratamiento del sonido ha sido decisivo en el resultado final del film, tal como lo comenta su directora en relación con las escenas de sexo, que fueron interpretadas por cierta crítica como no fingidas, casi pornográficas y que sin embargo fueron producto de una cuidadosa puesta en escena sonora: “Doblamos el sonido y es ahí que las escenas ganaron erotismo; los actores vestidos en una sala de grabación vivían una especie de esquizofrenia entre cuerpo y voz: ahora gemían y se miraban entre sí”.¹⁵

Por otra parte, los segmentos animados deben mucho de su poder de sugestión a los sonidos que acompañan, que recuerdan a algún monstruo de pesadilla, el de *La Mudita*, que solo puede ver, pero no verbalizar aquello del mundo adulto que la supera.

La música de rock en una secuencia nocturna, único momento musical, impone un punto de vista “contemporáneo” y ajeno al mundo rural, acentuando la absoluta ausencia de bucolismo.

¹⁴ Conferencia pronunciada en el Festival Vivamérica, Casa de las Américas de Madrid, octubre de 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=nAC-k8PThzk>

¹⁵ “El sexo según Albertina Carri”, *Rolling Stone.com*, 11/6/08.

La adolescencia como delicadeza

Hay un mundo hecho de confusión, incomodidad, pereza, conversaciones entre amigos o de chicos y chicas que versan sobre jueguitos de Sacoa, gustos de caramelos o viejos compañeros de colegio, tan viejos como pueden serlo a sólo cinco años. Es el mundo de los filmes de Ezequiel Acuña, quien repasa la misma historia una y otra vez, variando de personajes, o no tanto. Un mundo calmo en que parece no pasar nada, salvo las ansiedades de los chicos. Aunque en verdad, en las tres historias ha pasado algo serio, que gravita desde afuera como una nube gris en un día radiante: la ausencia, o lisa y llana, la muerte.

En este mundo de familias de clase media (colegio privado, departamento con confort, casa con pileta, pero sin excesos), los chicos hacen música, lo que en ese mundo quiere decir alguna especie de rock. Así que en estas películas apenas musicalizadas los protagonistas ensayan y concurren a pequeños recitales de grupos efectivamente existentes, portan instrumentos y remeras con caras de cantantes, echan al bajista “por faltar”. La música es tema, y también poesía. Nos referimos a los segmentos que sin previo aviso de inicio o de final combinan música, generalmente escuchada por los personajes con auriculares (y por los espectadores con la calidad de música de foso) con imagen. ¿Estética de videoclip? Sí, si por ello entendemos una canción con imágenes, lejos del montaje enloquecido y de las imágenes de moda. Apenas dos amigos hablando en la playa o una chica bailando sola en su casa: imágenes que se hacen bellas al contacto con la canción, cantada en castellano por alguien que podría ser el protagonista.¹⁶

Continuadoras del cine de Rejtman, según los propios dichos del director, las películas de Acuña se alejan sin embargo del espíritu distanciado de aquel, para conquistar un matiz elegíaco, a lo que contribuye fuertemente la música .

El extraordinario amor por las historias

Si en algo coincidió la crítica en el momento del estreno de la película *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) es en que era, en efecto, no ordinaria. Se destacó el riesgo de la apuesta estética: cuatro horas de cine sostenidas en una voz narrativa en off, una voz que no ceja, que se adelanta a la imagen, que interpela al espectador y comenta. Un lugar enunciativo imposible: tradicional como en las mejores novelas de aventuras, literario ciento por ciento, pero cinematográfico: habla de lo que está viendo, o de lo que va a ver el espectador, no sabe todo, como el que está en la platea, pero por momentos sí sabe. Verdaderamente fascinante una película sostenida en tres voces¹⁷ y en las palabras que van enhebrando historias como las cuentas de un collar: una lleva a la otra y a otra... En semiótica hablaríamos de semiosis, y en los pueblos le llamamos contar cuentos.

Sin embargo, sería un error decir que la imagen y el sonido (ambiente, música), no cumplen su papel. Las imágenes van ilustrando el relato verbal y se someten a recursos del cine tradicional, como la superposición en numerosas ocasiones (del mapa

¹⁶ Acuña trabaja con grupos de la “escena independiente”, como Jaime sin tierra (Nadar solo, 2003), Jackson Souvenirs y Mi pequeña muerte (Como un avión estrellado, 2005) y Santiago y Nicolás Pedrero y La foca (Excursiones, 2009). Algunos músicos son actores también.

¹⁷ Hacemos aquí diferencia entre la voz narrativa (enunciativa), que es una, y las tres voces de los tres narradores, dos hombres y una mujer, con sus peculiaridades de timbre, entonación y fraseo.

de la Provincia de Buenos Aires, que señala una geografía posible), y a otros más actuales, como el segmento sobre el arquitecto Salamone, hecho a partir de montaje rápido de foto fija; los sonidos también asumen su protagonismo, como en la secuencia del león, en que el misterio de su aparición reposa por entero en la densidad sonora que rodea al protagonista.

Ya en *Balnearios* (2002), documental apócrifo que prefigura *Historias Extraordinarias*, Llinás había trabajado con el compositor Gabriel Chwojnik, con quien había compuesto una *chanson* francesa. Idéntico procedimiento lleva a cabo en HE para pergeñar una canción de camaradería bélica. También en la música se advierte la indecisión entre ficción y realidad que es un sello de su cine.

Tres modelos

Resumendo, y luego de observar el funcionamiento del sonido en un corpus no exhaustivo de películas argentinas de las últimas dos décadas, podemos señalar tres tendencias que ilustraremos con la obra de tres directores. Una modalidad tradicional, la de Campanella, una disruptiva, la de Rejtman y una intermedia, la de Burman.

En cuanto a Rejtman, tanto la voz en off narradora de los acontecimientos, como los diálogos son dichos sin énfasis, de un modo desafectado –que no quiere decir no afectado- con ritmo rápido y tono monocorde. Esa dicción se corresponde con una gestualidad apagada, contenida, impasible, lo cual contrasta con las peripecias de los personajes, absurdas y poco verosímiles.

La música es usada en contadas ocasiones como parte de la historia, como el recital de *El otro yo*, y mediatizada (cortina de programa de casamiento en la TV que se ve en la pizzería, música en la discoteca, León Gieco en la televisión en *Silvia Prieto*; música grabada por Piraña, música en remis y discoteca en *Los guantes mágicos*), por lo cual se impone el silencio, solo cortado por los ruidos ambiente. Laconismo, cierta desidia vital de los personajes le han sido señalados a su filmografía, que ha ido persiguiendo el devenir de los adolescentes (*Rapado*), de los treintañeros (*Silvia Prieto*) y de los cuarentones (*Los guantes mágicos*), un poco siguiendo los avatares de su propia vida. Sin las particularidades estéticas del cine de Rejtman, muchas películas argentinas hacen uso de esta opción: en *Tatuado* (Raspo, 2004) la música sólo aparece como parte de la historia (“mi papá tocaba el bandoneón” y “la música era una cagada”, dice la chica de *Tatuado*, al oír algo en el auto y en un bar de pueblo) y a través de dispositivos, aparatos omnipresentes en la vida de las familias de barrio cerrado, que se prenden y apagan como se abre y cierra una heladera llena (*Una semana solos*, Murga, 2009). Sin embargo, lo que funciona distanciando radicalmente al espectador en los filmes de Rejtman, conduce a la verosimilitud en los otros ejemplos.

Campanella sería el representante de ese estilo tradicional de origen hollywoodense por el cual el sonido, en especial la música, subraya las escenas, guiando al espectador a sentir aquello que se espera de él. La música opera generando empatía a partir de recursos muy codificados, tal como lo explicamos al comienzo del trabajo. En cuanto a las voces de los personajes, éstas son tomadas con mucha definición y, aunque la dicción es natural, la acentuación de la cámara, el recurso al primer plano, el tiempo que se toma el relato para que no queden dudas de lo que están sintiendo, más el subrayado de la música tornan el resultado demasiado retórico. Curiosamente, ese tipo de procedimientos musicales de refuerzo se encuentran también en directores como Cozarinsky, alejado, por otra parte, de la estética del cine comercial (escena de sexo con música incidental de Jorge Franzetti en *Ronda nocturna*).

Finalmente, Daniel Burman se plantaría en un lugar intermedio: la voz en off del protagonista (*El abrazo partido*, 2003) y la música, que comenta entre acciones y por debajo de ellas, pero muy pocas veces *sobre* ellas, se detienen en el punto justo en que el espectador puede reír y emocionarse, pero con mesura. La narración, de matriz muy literaria y a la vez muy cinematográfica (en el uso, y abuso de la cámara en mano y otros recursos) sostiene siempre una distancia consigo misma. La que puede mantener a su vez el espectador. Las historias extraordinarias de Llinás continúan por esa línea, con la ayuda de la colorida música de Gabriel Chwojnik.

Algunas conclusiones

En las películas que hemos analizado muy someramente se acentúa la calidad material del sonido, especialmente en voces, sonido ambiente y hasta en la música interna a la historia y por ello mismo cercana a su fuente sonora. Esta tendencia es correlativa a la que se da en una porción importante de la plástica contemporánea, en la que se trata con materiales corporales (tejidos, fluidos) y otros de variadas procedencias, en la línea del *collage*. Salvo en el cine más ligado a una enunciación tradicional (Campanella) lo sonoro se trabaja con efectos cercanos al del cine documental, lo cual sincroniza con ciertos procedimientos en la imagen: cámara en mano, cámara fija, montaje discontinuo, también ligados al efecto documentalizante.

En ciertos casos (Martel, Rejtman, Burman) el abordaje de los diversos niveles sonoros: voces, ambiente, música, parece apuntar a poéticas de corte autobiográfico que tienden a sintetizar fragmentos identitarios. Se advierte, también, el recurso al género canción, que suspende el relato en momentos de un registro más poético (Martel, Acuña) y de vuelta a un pasado cercano (Cafrune, Roberto Carlos en HE).

Como rasgo de época puede señalarse, asimismo, la mediatización de los elementos sonoros y audiovisuales mediante diversos dispositivos tecnológicos que se ven o se sugieren en pantalla tales como televisores, radios, parlantes, auriculares, lo cual implica una superficie sonora de capas superpuestas y fragmentarias.

Finalmente, entendemos que estas características propias de la banda de sonido de las películas abordadas corresponden a un corpus más vasto, el del cine contemporáneo de raigambre independiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G.** (2010): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Amatriain, I. y Otros** (2009): *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS.
- Calabrese, O.** (1997) “*Antes que un ´medium frío´, este es un teatro de las pasiones*”, en: Telema No.10, otoño, FUB. (traducción: Carla Ormani).
- Casetti, F.** (1983): “Los ojos en los ojos”, en *Communication N° 38 Enonciation et cinéma*, Seuil, Paris, 1983, (traducción: María Rosa del Coto).
- Chion, M.** (2008, 1990): *La audiovisión*, Buenos Aires, Paidós.

- Choi, D.** (2009): *Transiciones del cine. De lo Moderno a lo Contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Fabbri, P.** (2000): *El giro semiótico*. Barcelona. Gedisa.
- Fernández, J.L.** (2008): “Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido”, en *LIS Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, Buenos Aires, Año 1, N° 1, marzo-junio 2008.
- Fischerman, D. y Gilbert, A.** (2009): *Piazzolla. El mal entendido*, Buenos Aires, Edhasa.
- Nichols, B.** (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós.
- Nietzsche, F.** (2003): *El origen de la Tragedia*. Buenos Aires. Andrómeda.
- Parret, H.** (1995): *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires. Edicial.
- Rocha Alonso, A.** (2001): “Algunas consideraciones acerca de la comunicación no verbal”
- (2010): “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido”, revista *Intersecciones en Comunicación*, FACSÓ, UNICEN, año 4, N° 4 diciembre.
- Peirce, CH. S.** (1987): *Obra Lógico-Semiótica*, Madrid, Taurus.
- Verón, E.** (1993): “El cuerpo reencontrado”, en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa.
- Xalabarder, C.** (1997): *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona. Ediciones B.