La banda sonora en el nuevo cine argentino

*Gustavo Constantini**

Film scoring, tanguedia y música popular

Hacia finales de la década de 1980, la música del cine argentino presenta –grosso modo– las siguientes modalidades: el *film scoring,* la «tanguedia», y la recurrencia a músicos populares ajenos a la tradición cinematográfica. El *film scoring* está representado por músicos tales como Emilio Kauderer [*Made in Argentina* (1987), *Plata dulce* (1982), *Últimos días de la víctima* (1982), *Tiempo de revancha* (1981), *Un lugar en el mundo* (1991), las tres últimas bajo la dirección de Adolfo Aristarain], Leo Sujatovich [*Cien veces no debo* (1990), *Los espíritus patrióticos* (1989), *Chorros* (1987), *El año del conejo* (1987)], Baby López Fürst [*La búsqueda* (1985), *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), *En retirada* (1984), *Espérame mucho* (1983), *El desquite* (1983)] y Oscar Cardozo Ocampo [*Sentimientos* (1987), *Las barras bravas* (1985), *Pasajeros de una pesadilla* (1984), *No habrá más penas ni olvido* (1983)], entre otros, músicos que, más allá de provenir del jazz o de la proyección folklórica, tenían una gran asimilación con el estilo o presentaban una perfecta adecuación a los preceptos del *underscoring*[1], o música que además de recurrir a temas, *leitmotiv*[2] y

* *Con la colaboración de Eleonora Rapan.*

[1] *El* underscoring *es la técnica por la cual el músico va puntuando las acciones con la música haciendo que la música sea «oída pero no escuchada». La proliferación del* underscoring *durante muchos años como técnica dominante hizo que muchos elogiaran como mejor música de cine a la que no se nota.*

[2] *Técnica empleada principalmente por los músicos de los grandes estudios de Hollywood siguiendo el modelo de las óperas de Richard Wagner, quien asignaba un tema musical a cada personaje u objeto relevante en la trama, tema que era sometido a las más diversas variaciones en función del devenir de la acción. Las consecuencias y la profundidad del planteo wagneriano exceden este trabajo. Proponemos la lectura de Chion, Michel:* La musique au cinéma. *París. Editions de l'étoile. 1992 (hay traducción española en editorial Paidós); Costantini, Gustavo:* Leitmotif Revisited. *Filmwaves, vol. 23, London, 2004 (versión online en www.filmsound.org) ; Thomas, Tony: Film Score. Burbank. Riverwood Press. 1991; Zizek, Slavoj y Dólar, Mladen:* Opera's Second Death. *Londres, Routledge, 2002. Colón Perales, Carlos/ Infante del Rosal, Fernando/ Lombardo Ortega, Manuel:* Presencias afectivas. Historia y teoría de la música cinematográfica. *Sevilla, Alfar, 1997.*

demás convenciones tradicionales se ocupaban de puntuar o reforzar climas y crear expectativas a la manera del cine clásico argentino.

La renovación que supone la incorporación a la música cinematográfica de músicos provenientes del rock, tales como Charly García (*Pubis angelical*, de 1982, de Raúl de la Torre, y *Lo que vendrá*, de 1988, de Gustavo Mosquera R.) y Pedro Aznar (*Hombre mirando al sudeste*, de 1986, *Últimas imágenes del naufragio*, de 1989, *No te mueras sin decirme adónde vas*, de 1995, todas de Eliseo Subiela; ha trabajado también con Javier Torre en *El camino de los sueños*, de 1993, entre otras), incorpora a músicos más jóvenes vinculados a su vez a una renovación de la música popular en general. De todas formas, esta renovación está acotada a la instrumentación elegida y a ciertos giros estilísticos relativos al rock y a su infinidad de subgéneros, pero no necesariamente a las funciones de la música cinematográfica que presentaba tradicionalmente el cine argentino. Lo mismo sucede con un músico procedente del folklore como Jaime Torres, quien trabajó junto a Miguel Pereira en *La deuda interna* (1988), o Dino Saluzzi, eminente bandoneonista que fusiona elementos del folklore, del tango y del jazz [*Hijo del río* (1991)].

Un caso particular es el de Astor Piazzolla y José Luis Castiñeira de Dios, más que nada por su vínculo con Fernando Solanas y el desarrollo de lo que el director denominó «tanguedia». Este curioso neologismo hábilmente refiere al tango, a la comedia musical, a la tragedia, permitiendo una mixtura singular de géneros y estilos que establece un continuo entre alta cultura, ópera, canción, danza y demás, que bien podría verse como la versión fílmica del universo del escritor Leopoldo Marechal. Tanto Piazzolla como Castiñeira de Dios podrían pertenecer a cualquiera de las otras vertientes, pero es el trabajo desplegado con Solanas en *El exilio de Gardel* (1985) el que los coloca en esa situación. Piazzolla volvió a hacer su aporte en *Sur* (1987) y en *El viaje* (1991); mientras tanto, Castiñeira de Dios insistió con la mezcla de estilos y géneros en filmes de dispar resultado como *Cipayos, la tercera invasión* (1989) y *Guerreros y cautivas* (1989).

¿Nuevo cine industrial = nueva música cinematográfica?

Durante la década de 1990, década en la que madura el prolífico y exitoso nuevo cine argentino, Solanas no consigue ahondar y renovar

la idea de la tanguedia, el *film scoring* continúa en su senda tradicional más allá de eventuales modificaciones tímbricas, y los músicos ajenos al cine rápidamente son asimilados por las fórmulas más convencionales. El rock se vuelve protagonista de un éxito de grandes dimensiones cuando el cine apela a la propia mitología rockera en películas tales como *Tango feroz* (1993), película de Marcelo Piñeyro sobre Tanguito, coautor de una de las primeras canciones de rock en castellano de todos los tiempos, *La balsa*, y cuya vida y prematura muerte sirvieron de base para una historia que les ofreció a los jóvenes *slackers* el simulacro de pertenecer a una cultura de resistencia. Idéntica fórmula repite Piñeyro con *Caballos salvajes* (1995), esta vez recurriendo a las canciones del internacional Andrés Calamaro y de León Gieco.

El éxito masivo de estas películas refleja la aparición del *marketing* hollywoodense dentro de la industria cinematográfica argentina. Pero a la vez permite una revisión de la noción de cine comercial en la cual lo autoral podrá coexistir con la producción de gran coste y la distribución masiva. De hecho, el cine de Piñeyro –a partir de una obra más ambiciosa y compleja como *Cenizas del paraíso* (1997)– es la primera manifestación muy exitosa de todo un nuevo cine industrial/ autoral en el cual participan directores tan disímiles como Carlos Sorín [*El perro* (2004), *Historias mínimas* (2002)], Juan José Campanella [*Luna de Avellaneda* (2004), *El hijo de la novia* (2001), *El mismo amor, la misma lluvia* (1999)], Eduardo Mignogna [*La fuga* (2001), *El faro* (1998), *Sol de otoño* (1996)] y más recientemente Fabián Bielinsky [*Nueve reinas* (2000), *El aura* (2005)] y Daniel Burman [*El abrazo partido* (2003), *Derecho de familia* (2006)]. En la mayoría de los casos, el vínculo imagen– música reviste formas tradicionales, donde el *underscoring* puede cohabitar con algún tema de cierto relieve, y donde siempre se garantiza la presencia de alguna canción contemporánea (a la manera de las *soundtracks* norteamericanas *mainstream*) o a partir del revival de algún tema popular revisitado –si se quiere– en clave Tarantino (como ocurre con la canción de Rita Pavone en *Nueve reinas*).

En paralelo a esta corriente es que se ha desarrollado lo que se considera el «nuevo cine argentino», a partir de una frontera difícil de delimitar y que sólo usamos a modo de hipótesis de trabajo, partiendo de cierto consenso crítico y de alguna forma de circulación o distribución de los filmes que puede denotar una mayor diferencia específica. Quizá si se piensa en los referentes cinematográficos tanto argentinos

como internacionales pueda hallarse una división menos riesgosa. Y es aquí donde ciertos nombres y ciertos procedimientos narrativos que afectan al uso de la música y el sonido permiten establecer una reflexión que evite la mera enumeración de nombres y años de realización.

Contrastes

Alejandro Agresti se hace eco de los juegos de contrastes introducidos por Leonardo Favio –uno de los pocos referentes que parecen tener los directores del nuevo cine argentino– en *Gatica,* en su dispar *Buenos Aires viceversa* (1996). Planteada como un retrato caótico de la ciudad en el presente, la película recurre a interesantes desplazamientos de la música y establece algunas oposiciones que permiten ir más allá del típico *film scoring.* Uno de esos momentos es el que presenta a la joven protagonista principal, Daniela (Vera Fogwill) y al chico de la calle escuchando música. La misma proviene de la diégesis, a través de una bandeja giradiscos que está reproduciendo el *Adagio* para cuerdas de Samuel Barber. La pieza, originalmente utilizada como tema principal del filme *Pelotón* (*Platoon*, de Oliver Stone, 1986) se desplaza por diversas escenas a modo de extensión del fuera de campo, de la misma forma que ocurre con el mambo de *Gatica*, sólo que los tipos de contraste que genera difieren sustancialmente. Lo que es interesante aquí es la forma en la que esta música entra en la diégesis y cómo se independiza de ella para recorrer escenas diversas para más tarde volver a mostrarnos que la fuente de la que emana sigue siendo la misma. Otros momentos juegan con canciones de rock argentino (Spinetta, Sui Generis) y por breves instantes la música abandona el efecto empático[3].

Quizás el momento más logrado del filme en cuanto al uso de la música (y nuevamente se trata de una música no compuesta especialmente para el filme, sino un fragmento de una obra preexistente) sea el de la secuencia final: Daniela va con el chico a un *shopping* tratando de encontrar una música que recuerda de algún lugar. Mientras ella

[3] *Tal como lo señala Michel Chion en su* Audiovisión, *el efecto empático es aquél que produce la música cuando ésta parece generar la misma respuesta emocional que la situación dramática a la que acompaña. Su contrario es el efecto anempático, o indiferencia de una música o de un sonido (o ruidos) al drama. Muchas veces este efecto puede lograr un mayor énfasis de lo que se desprende de la imagen justamente por manifestarse como ajeno a lo que está sucediendo en la pantalla.*

tararea la música a los vendedores de la tienda de discos, el chico deambula por el *shopping* y roba algo de una tienda cercana. Aquí se inicia un montaje alterno entre Daniela y el destino del chico, a partir de que ella se pone los auriculares y empieza a escuchar si lo que se está reproduciendo es la pieza que estaba buscando. El sonido ambiental desaparece y lo único que se oye es un fragmento de la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, que proviene de los oídos de Daniela, como sonido interno subjetivo. Mientras escuchamos lo que ella escucha, vemos lo que ella no puede ver: un encargado de la seguridad del *shopping* descubre al chico con el objeto robado y aparentemente le grita para que se detenga; como el chico no lo hace, el hombre saca su arma y dispara sobre el niño, el que obviamente muere al recibir el impacto. Lo atractivo de esta secuencia es justamente la independencia que se plantea entre el punto de vista y el punto de escucha, y a su vez el efecto anempático que la música de Gluck manifiesta respecto de la violencia a la que es ajena.

El efecto anempático vuelve a aparecer de manera interesante en *Un oso rojo*, de Adrián Caetano (2002). En esta obra de uno de los directores de la emblemática *Pizza, birra, faso* (1997), hay dos casos. El primero presenta al personaje de Julio Chávez (el «Oso») llevando a su hija a la calesita. Mientras se escuchan sonidos asociados al carrusel y la canción *Voy a llorar por ti* (interpretada por La Coco Band), la niña se divierte y su padre la observa. Cuando el Oso es interceptado por un policía y es detenido, la música continúa como si nada pasara, manifestando una indiferencia que sólo es atenuada por algún elemento no musical sugerido por la letra de la canción. El segundo caso ya no es de naturaleza musical sino sonora: el Oso entra en un bar para matar al «Turco» (René Lavand) y a su banda. Todo esto ocurre mientras en la diégesis se escucha aparentemente un partido de fútbol, que nuevamente muestra la indiferencia del mundo frente a aquello que se constituye en trágico. Aquí, como en *Buenos Aires viceversa*, se hace patente la idea de una oposición que tiene más implicancias que el simple contraste. «Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando», canta Carlos Gardel en su conocido tango. Y pareciera ser que esta generación de cineastas está interesada en marcar la dimensión trágica personal dentro de un contexto colectivo ajeno; ajeno no sólo por no participar de la situación sino hasta cierto punto voluntariamente ajeno por mirar hacia otro lado. Es claro que nadie puede acusar al personaje de Daniela de no querer ver la muerte mientras escucha la gesta de Orfeo,

pero es interesante pensar que esta indiferencia involuntaria es «viceversa» o reverso de los ancianos que se niegan a ver lo malo que pasa afuera. En el filme de Caetano –y esto supuesto a partir de su insistencia con el recurso– opone distintos tipos de ser ajeno: por una parte, la mirada inocente de la niña que no puede hacerse cargo de lo que afecta al mundo adulto; por otro, la mirada puesta en un espectáculo que en la Argentina fue usado para distracción de una violencia de Estado de la que la violencia actual es de alguna manera eco (al menos en la lectura de muchos directores de este nuevo cine; nótese que aquí está planteado como mera sugerencia).

Una versión un poco más sofisticada de estos contrastes supone el *contrapunto didáctico*, figura también postulada por Michel Chion[4] y que plantea una desconexión entre la imagen y la música a nivel emotivo que se reconecta por razones intelectuales, plásticas, etc. En *Un oso rojo* aparece una interesante manifestación de este recurso cuando se plantea un acto escolar de celebración patriótica en contraposición con el robo de un auto por parte del «Oso» que lo conducirá inmediatamente a la escena de un crimen. Este montaje comienza como un montaje alterno, ya que al comienzo se ve al «Oso» en el acto escolar observando a su hija. Luego comienza el discurso pronunciado por la directora de la escuela y es ahí cuando él abandona el lugar y se dirige a robar un automóvil. Mientras el espectador ve esta acción en pantalla, las palabras de la directora siguen escuchándose a modo de extensión del fuera de campo y manteniendo un punto de escucha en el acto escolar (el otro se mantiene atado al punto de vista que plantea la cámara, escuchándose los dos simultáneamente, un poco a la manera de la secuencia de montaje entre bautismo y asesinatos de *El padrino*, de Francis Ford Coppola). Es interesante notar el texto de la directora: «(...) un grupo de hombres en un pasado ya lejano creyeron en la posibilidad de ser libres e independientes y por esa causa lucharon con la convicción de que era un derecho (...)». Más allá de la indudable iro-

[4] *La noción de contrapunto didáctico es postulada por vez primera en* Le son au Cinéma *(1985). Allí el autor de alguna manera limita la noción a una oposición de elementos musicales y sonoros que estarían «explicando» al espectador algo que debería entender dentro de lecturas políticas y sociales. Esto es ampliado y discutido posteriormente y así Chion arriba a un nuevo concepto, el de disonancia audiovisual, que si bien es más complejo, deja de lado hallazgos que la noción anterior podía contemplar. Al hablar aquí de contrapunto didáctico, nos tomamos la libertad de usar con mayor libertad la noción y hasta de ampliar sus alcances e implicancias. Para un desarrollo mayor de esto sugerimos la lectura del artículo* The Dense Clarity of the Didactic Counterpoint, *Filmwaves Nro. 27, London, 2005.*

nía, de alguna manera esas palabras hablan acerca del grupo de hombres al cual el «Oso» se suma para consumar un robo. Mientras observamos el robo –ahora en montaje paralelo con el momento en el cual se canta el *Himno Nacional Argentino*– el contrapunto se mantiene, dado que el sonido o escena sonora del colegio sigue sin cortarse, y se acentúa cuando el «Oso» mata a un policía justo antes de la entrada del coro entonando «sean eternos los laureles que supimos conseguir/ coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir». Cuando este coro termina se observa un plano del policía muerto.

Caetano se toma –felizmente– ciertas libertades para editar esta secuencia[5]. Porque al comienzo, los sonidos provenientes de la escuela marcan la presencia del tiempo real. Tiempo real que luego es flexibilizado o forzado para que el «Oso» pueda abandonar la escuela, robar el automóvil y participar del robo en el cual asesinará al policía. Esta libertad supone una interesante continuidad respecto de la libertad que se toma en el montaje y en el sonido Favio (sobre todo en las secuencias acompañadas por el mambo), donde comienzan a independizarse los puntos de vista y los puntos de escucha, a la vez que superponerse escenas en el montaje utilizando al sonido y a la música como una interesante amalgama. Si bien estas libertades ya existían en cinematografías de mayor envergadura, es bastante raro en una como la de la Argentina, en la cual pareciera haber cierta condena a un naturalismo que tiene cautivos a recursos del sonido y del montaje sin permitirles abrir ese discurso hacia otros horizontes. Y quien más se toma estas libertades (aunque suponemos dentro de un absoluto rigor y con previsión en el guión) es Lucrecia Martel.

Continuidad de los parques y crónica de una muerte anunciada

La secuencia de apertura de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), en la que se intercalan los títulos y créditos, sorprende por la madurez con la que se establece un poderoso juego de continuidades que atañe no sólo a los elementos musicales sino a la totalidad de lo audible en la banda sonora: truenos, voces, golpes, acciones. Acciones que ocurren en simultáneo en diversos lugares o inmediatamente en tiempo sucesi-

[5] *El montaje corrió a cargo de Santiago Ricci.*

vo y que parecen estar animadas por algo más que la mera actividad de los seres involucrados.

Si bien tomando cierta distancia en cuanto a lo que sienten o viven sus personajes, Lucrecia Martel presenta un mundo provinciano gobernado por relaciones de poder, invocaciones místicas y por la inexorable inminencia de lo trágico. A diferencia de Favio, su mirada desde la narración no se manifiesta como totalmente solidaria con las ambigüedades de los personajes, pero sí con cierto tono piadoso a partir del cual puede leerse que su cámara intenta comprender y no necesariamente juzgar el accionar de cada uno. Esta mirada es relevante para la comprensión de la banda sonora y por supuesto del montaje, ya que se sugiere una suerte de causalidad que permite la entrada de lo supersticioso sin invitarnos a participar de ninguna creencia en particular.

La ciénaga se abre con truenos que anuncian la inminencia de una tormenta; tormenta que antecede a una serie de acontecimientos que a posterior se podrán leer como preanunciados por ella. Desde el fuera de campo se oyen tiros, que tímbricamente se conectan con los truenos a la vez que activan la presencia de otra escena todavía no vista en la cual se revelarán niños portando escopetas en una cacería en el cerro. El intercalado de uno de los carteles de título no interrumpe esta continuidad y señala la presencia de la misma más allá de las fronteras de lo diegético: la suma de muchos de los ruidos es filtrada (creemos que por un filtro pasabajos) y disminuida en volumen, lo que permite enmascarar unos sonidos artificiales de baja frecuencia que permitirán mezclar de manera eficaz los diversos elementos a la vez que señalar una «audición» externa desde el lugar propio de la narración (¿y por extensión del espectador que haría oídos sordos al mundo que se le muestra?). Estas bajas frecuencias continuarán a lo largo de todo el filme y se ocuparán de manifestar simbólicamente una espera que acaso puede conectarse con la espera mística de unos personajes, con el advenimiento de ciertas revelaciones personales y familiares en otros, y con el desatarse de lo trágico para todos. No en vano ya en el comienzo se escucharon los disparos y pronto se producirá un accidente.

Interrumpiendo este tipo de flujo tímbrico comienzan a escucharse sonidos más agudos y chirriantes: chicharras, cubos de hielo que golpetean dentro de una copa, copas de vino que se agitan coreográficamente mientras de manera idénticamente coreográfica una serie de personajes deambula alrededor de una piscina a la hora de la siesta como

si no supiesen qué hacer ante la pronta llegada de la tormenta. Uno de los personajes se levanta de la reposera en la que descansaba y la arrastra torpemente por las baldosas, produciendo un fuerte ruido intermitente que nos devuelve a la rugosidad y la irregularidad de los truenos. Este ruido excesivamente molesto contrasta con la abúlica presencia de los familiares que como muertos vivos lentamente tratan de un sopor que va más allá del cansancio o de la ingesta de comida y alcohol durante el almuerzo. Inmediatamente se produce –fuera de campo– una rotura de una copa, se escucha (y parcialmente se ve) la caída del personaje de Graciela Borges y el ruido de otras copas que se chocan y se agitan da entrada a otro sonido –esta vez una nota continua como si emanara de una de las copas de la escena– que es el reverso agudo y homogéneo de las bajas frecuencias antes citadas. La continuidad de este sonido se conecta con las plegarias de una de las niños de la familia, Momi, que se encuentra en el interior de la casa. La niña está agradeciendo a Dios la presencia de una mujer, Isabel, en la casa, mientras los demás están asistiendo a su madre, que se ha cortado la mano con la copa rota. Una de las niñas intenta poner en marcha el automóvil que está cerca de la entrada de la finca, y al encenderlo se escucha la canción *Mala mujer* (por Luis y sus colombianos), cuya letra podría relacionarse con los personajes pero cuya música claramente funciona como efecto anempático (¿cabría pensar en muchos de los otros personajes indiferentes a muchas cosas como también anempáticos?).

La bocina del automóvil da lugar a otro *raccord* sonoro, esta vez con la bocina de otro auto en otra parte localizada inespecíficamente entre esta finca y el pueblo. Las bocinas a su vez se relacionan con los gritos de los chicos en el pueblo y con las voces de los niños en la casa de Tali (Mercedes Morán), las que suenan fantasmales por estar hablando a través de un ventilador que entrecorta la emisión. Estas voces macabras y las plegarias de Momi se relacionan vía montaje con las imágenes televisivas de unas personas que dicen ver a la virgen María en la parte externa de un tanque de agua (en el barrio de San Francisco). Agua que se conecta con la lluvia que se desata y más tarde con el plano –en la ciudad– de unos chicos jugando con bombitas de agua por la celebración del carnaval. Estallido de bombitas que retoma la idea de la rotura de la copa y de la liberación de la tormenta que inicialmente anunciaban los truenos. El retorno del sonido de los truenos es acompañado por el sonido fuera de campo de otro disparo y por el pregunta de Mecha (Graciela Borges), preocupada por su hijo más

pequeño, que se encuentra en el cerro. Reaparece así el ruido de las reposeras y en el montaje se suceden imágenes del monte, en el cual se observan y se oyen las aves espantadas por los disparos y el quejido de una vaca que ha quedado atrapada literalmente en una ciénaga.

A esta secuencia le sucede otra que intercala otros personajes importantes ubicados en la ciudad de Buenos Aires. La introducción del personaje de José –hijo mayor de Mecha– a través de un llamado telefónico por el cual se entera del accidente de su madre, es acompañado por un señalamiento sutil de las frecuencias bajas. Este rumor constante y perturbador parece introducido por un sonido proveniente del exterior y que podría asignarse a un avión o a un tren. Sin embargo, esta posible fuente nunca es revelada y sólo sirve de pretexto para poder no sólo reforzar la continuidad antes señalada sino para comenzar a ver cuál es la verdadera naturaleza de su función: perturbar y sugerir así la naturaleza no explícita pero promiscua de muchas de las relaciones entre los personajes (y sobre todo entre mayores y menores), así como ciertas invitaciones al incesto que sobrevuelan la interacción de varios personajes. No en vano el guión sugiere simétricamente los nombres de Mecha y Mercedes para la amante y la madre de José –además del acierto en el *casting* al hacer que Juan sea protagonizado por Juan Cruz Bordeu, hijo de Graciela Borges en la vida real y en la ficción–.

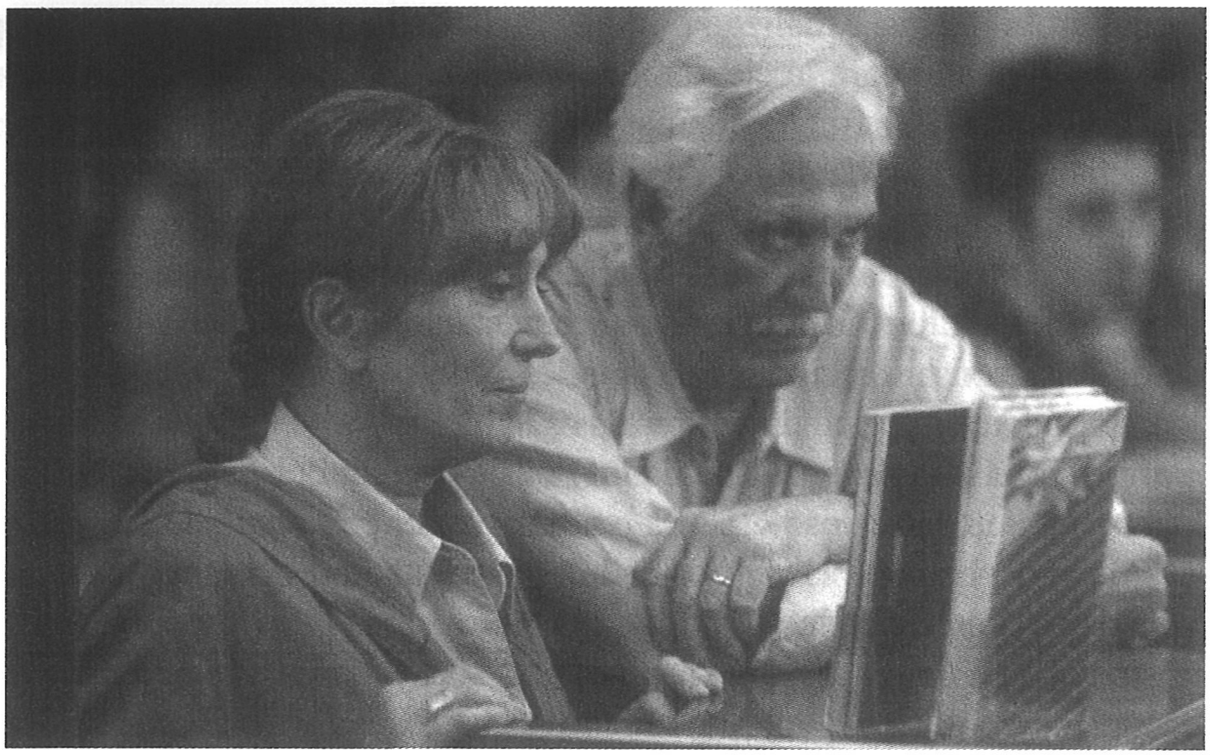
Esta continuidad sonora y visual no sólo no es casual sino que va sistemáticamente a repetirse en distintos momentos del filme, sobre todo cuando se produzca la muerte del niño Luciano, muerte que estuvo anunciada todo el tiempo a través del vínculo del personaje con la vaca empantanada y otros animales referidos en leyendas populares, más sus propios cortes y su oscuro juego obsesivo de dejar de respirar. Lo mismo puede señalarse del juego con los elementos (tierra, agua, fuego, aire), en particular con el significante «agua», atrapado o contenido de diversas formas, sobre todo en lo referente a las tormentas que anteceden al accidente de la madre y al del hijo.

El cuidado en la disposición de todos estos elementos hacen que *La ciénaga* se constituya en el caso más claro de una tendencia dentro del nuevo cine argentino. La confianza en la transmisión por medios sonoros de muchos significantes realmente importantes le da un estatuto propio y puede considerarse uno de los filmes más musicales a pesar de que la música en sí misma no parezca tener demasiado protagonismo. Es notable su rigor tanto en lo referente a la función que cada elemento debe cumplir, así como por la prolijidad en su exposición y la

forma en la que está realizada la mezcla de la banda sonora. Idéntico rigor es utilizado para la elección de las canciones que salpican diversos momentos del filme: además de la mencionada *Mala mujer*, se escuchan *El niño y el canario*, por Jorge Cafrune (cuando Mecha y Tali están conversando sobre las apariciones de la Virgen), *Lágrimas heladas* (por Los varoniles lirios salteños) y *Amor divino* (ídem), entre otras, todos títulos muy sugestivos y cuyas letras entablan cierta forma de diálogo con las acciones a las cuales acompañan. Un caso especial y más evidente –por no decir obvio– es la inclusión de la canción Salud *amigo* (por Luis y sus colombianos) en la escena del baile en la que hay una pelea entre José y el «Perro» a raíz del personaje de Isabel.

Puede decirse que la rigurosidad de la puesta de Lucrecia Martel es igualmente notoria en los filmes de Lisandro Alonso, *La libertad* (2001, mismo año de *La ciénaga*) y *Los muertos* (2004). Pero en lo relativo a la banda sonora y al montaje se sitúan en las antípodas (si bien son dos nombres que siempre suenan cuando se habla de este nuevo cine argentino y cuando ambos comparten el hecho de retratar vidas ajenas al centralismo de Buenos Aires). En los filmes de Alonso sí hay música diegética, en particular cumbias, que no hacen otra cosa que terminar de delinear el paisaje naturalista que retratan. El juego de oposiciones caro al nuevo cine argentino se da solamente y en algún momento casi excluyente desde lo extradiegético. Sonoridades electrónicas y breves que parecen marcar el lugar ajeno del narrador respecto de lo narrado. En este sentido no podría pedirse una mayor honestidad, ya que el retrato del día en la vida de un hachero que se ve en *La libertad*, o la travesía a través de la selva para llegar hasta la casa de su hija de la que trata *Los muertos*, parecen mostrar realidades muy distintas a las del propio Alonso. Ni la inmersión casi total en el mundo y los sentimientos de sus personajes de un Favio, ni la distanciada piedad y comprensión de una Martel. Aquí la mirada naturalista se extrema, y por ello lo único que queda es la distancia y la extrañeza. Extrañeza acaso reflejada en el contraste por los espacios diegético (marcado por una música accesible y entendida por los personajes) y extradiegético (apenas esbozado por sonidos electrónicos procedentes de un mundo alienado).

Queda claro que el sonido –es decir, la totalidad de la banda sonora– y no la música en particular, es un ítem al que por vez primera se le debe prestar atención al momento de abordar el nuevo cine argentino. O al menos a aquellas manifestaciones que hemos intentado señalar en estas páginas como relevantes.



Adolfo Aristarain: *Lugares comunes (2002)*