

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 niñas 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–.

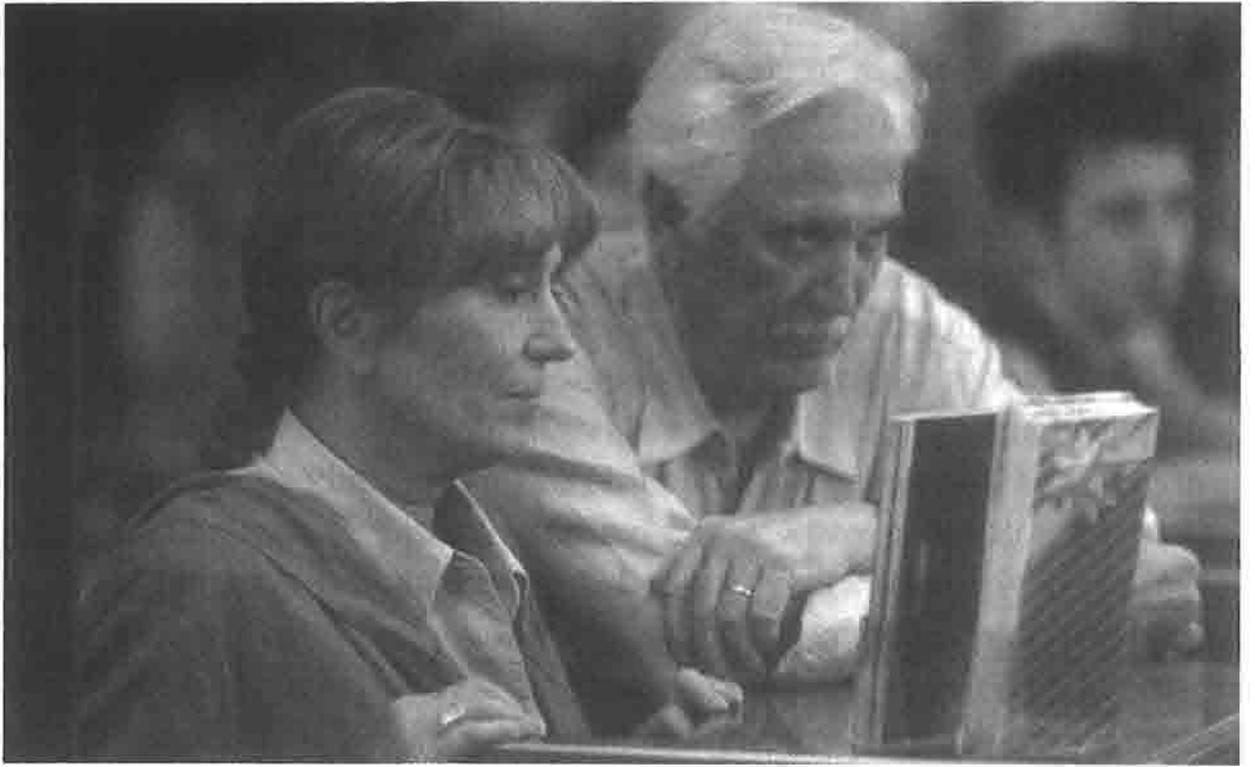
Esta continuidad sonora y visual no sólo no es casual sino que va sistemáticamente a repetirse en distintos momentos del filme, sobre todo cuando se produzca la muerte del niño Luciano, muerte que estuvo anunciada todo el tiempo a través del vínculo del personaje con la vaca empantanada y otros animales 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)