

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); Constantini, Gustavo: *Leitmotif Revisited*. *Filmwaves*, vol. 23, London, 2004 (versión online en www.filmsound.org); Thomas, Tony: *Film Score*. Burbank. Riverwood Press. 1991; Žizek, 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 empático³.

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.