

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 «vice-versa» 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 Chion⁴ 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 consumir 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 secuencia⁵. 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 golpean 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