



TRABAJO FINAL DE GRADO

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Licenciatura en Comunicación Social

Saber escuchar para poder ver. Un análisis del código sonoro en el cine de Lucrecia Martel

Autor: Manuel Otero

Tutora: Mg. Nadia Schiavinato

2021

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos los docentes y directivos que me han acompañado en mi formación dentro de la carrera, con una especial mención al profesor Pablo Barone, con quien tuve la fortuna de compartir varias materias sobre cine en el plan de estudios. Fue siempre un referente en el análisis de películas, pero fundamentalmente tuvo el toque necesario para poder transmitir su pasión por el séptimo arte.

Por otro lado, quiero agradecer a mi tutora Nadia Schiavinato quien, a pesar de no haber sido mi docente durante la cursada de la carrera, tuvo la predisposición de ayudarme a llevar adelante el trabajo final desde el primer momento, y hasta el día de hoy, no ha aminorado ni un poco su esfuerzo y dedicación. Mención aparte para su increíble capacidad y comprensión en lo que se refiere al armado de trabajo de investigación.

Por último, este trabajo no podría haberse llevado a cabo sin el apoyo de mi familia y amigos, que siempre me incitaron a realizarlo, sin presionarme en ningún momento. Por este motivo, en parte va dedicado a ellos; sobre todo, a mis padres, a quienes les debo todo lo que tengo y lo que soy.

RESUMEN

En abril de 2021 la película *La Ciénaga* de Lucrecia Martel cumplió veinte años desde su estreno en cines. Una película que no solo marcó el prometedor inicio de su filmografía, sino que también instaló a la directora en el plano nacional e internacional, tras haber sido reconocida en el Festival Internacional de Cine en Berlín. El presente trabajo se propone analizar la estructura del código sonoro de su obra, tomando como corpus sus primeros tres largometrajes: *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). La metodología para llevar adelante la investigación se basó en el análisis semiótico del código sonoro de las tres cintas, realizando anotaciones referidas a los tres componentes del mismo: voces (diálogos), ruidos y música. Cada una de estas dimensiones coincide con los objetivos específicos del trabajo, en el intento de identificar cómo se utiliza el sonido en el cine y con qué fines. A partir de un marco teórico sobre la retórica del cine basado en los autores Casetti y Di Chio (1990), se intentó descomponer y recomponer el código sonoro para descubrir la función que cumplen y el significado de cada uno de los elementos de sonido utilizados por Lucrecia Martel en sus películas. Los hallazgos nos hicieron reconocer la importancia que tiene cada voz, ruido o nota musical en la diégesis de las películas, evidenciando que nada de lo que está a disposición del oído está construido al azar. El sonido es un personaje más en las historias de Martel y, en muchas ocasiones, parece el protagonista.

Palabras clave: código sonoro – Lucrecia Martel – cine argentino

ÍNDICE DE CONTENIDO

- I. PRESENTACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN
 - 1.1 Contextualización y justificación del objeto de estudio
 - 1.2 Objetivos generales y específicos
 - 1.3 Enfoque metodológico
- II. ESTADO DEL ARTE
- III. MARCO TEÓRICO
- IV. ANÁLISIS
 - 4.1 Análisis de las voces (diálogos)
 - 4.2 Análisis de los ruidos
 - 4.3 Análisis de la música
- V. CONCLUSIONES
- VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO I

PRESENTACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Contextualización y justificación del objeto de estudio

¿El cine es solo arte? ¿O también entretenimiento? ¿Es una manera de producir un mensaje? ¿O simplemente un formato más para contar una historia? A lo largo de los años existieron diversas miradas que diferían sobre la definición y función del séptimo arte. Sin embargo, todas están de acuerdo en algo: el cine es, en esencia, imagen y sonido. Precisamente, desde el segundo de estos aspectos se desprende el presente trabajo.

En general, hay un marcado predominio de la imagen por sobre el sonido a la hora de hacer un análisis semiótico y semántico de películas o directores (Serrano, 2004; Abraham e Ibarra, 2005; Komiyama, 2018), lo que se tornó en un factor fundamental para delimitar el objeto de investigación, que se centra en el análisis del código sonoro en la filmografía de la directora argentina de cine Lucrecia Martel.

Asimismo, se quiso enfocar este trabajo en un realizador de habla hispana, no solo por el mero hecho de conseguir un mejor entendimiento y profundización del lenguaje utilizado, sino también para lograr un mayor interés en el lector de nuestra habla. Asimismo, se deseaba que existiera la mayor cercanía posible, por lo que se limitó la búsqueda de este autor/a de Argentina o, al menos, América Latina. Es por estos motivos que, finalmente, se arribó a la consagrada cineasta ya mencionada. Para llegar hasta ella, se realizó un relevo a lo largo de varias corrientes y etapas cinematográficas, y se encontró más de una posibilidad para incursionarse.

Una gran tentación fue seleccionar a alguien que se haya consagrado durante la Época Dorada del Cine Argentino (1931-1943), ya que fue en aquel entonces en donde se incorporó el sonido en la producción de cine y consiguió un apoyo masivo de un público que, hasta ese momento, no había prestado suficiente atención al cine mudo. De hecho, fue durante la década de 1930 que se creó el Instituto Cinematográfico Argentino y el primer estudio de cine del país, “Lumiton”, tal como afirma Ceferino Cristian Bavasso (2005):

Por su parte la revista Sintonía abogaba por una mayor unión de los productores, para evitar que los films argentinos se pasasen en muchas salas como material de relleno, y por un alquiler miserable. En diciembre, la publicación, al visitar los estudios Lumiton, los bautizó

como “Hollywood en Munro”. Transmitía así la rápida evolución de las bases industriales del cine argentino. En septiembre de 1936, el gobierno del general Justo, respondiendo a solicitud de la industria –por una parte- y de los miembros de la Comisión Nacional de Cultura (con Sánchez Sorondo a la cabeza) y periodistas como Pessano o Tato –por el otro-, elevó al Parlamento un proyecto de ley por el cual se creaba el Instituto Cinematográfico Argentino. En sus fundamentos, se explicitaba que estaría “destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica, la educación general y la propaganda del país en el exterior, mediante la producción de películas para el instituto y terceros” (p. 11).

Uno de los géneros que me despertó cierta curiosidad fue la del cine documental. Teniendo como uno de los máximos exponentes a Fernando Birri, varios directores aprovecharon este formato para alzar la voz en respuesta a regímenes dictatoriales, y así provocar un resurgimiento artístico con el deseo de transmitir poderosos mensajes a un pueblo que los necesitaba, como bien expone Paola Margulis (2010): “el cine documental argentino está fuertemente influenciado por el documental de corte político y social, identificado con la figura de Fernando Birri – directriz que predominó desde mediados de los cincuenta hasta fines de los años noventa” (p. 4). Sin embargo, hasta aquí ningún cineasta me generaba la suficiente atracción como para estudiar y analizar el uso del sonido en las películas.

El denominado Nuevo Cine Argentino, surgido hacia mediados de la década de 1990, fue aquel que terminó por imponerse. Con sus propuestas novedosas y una explosión de creatividad en el marco de la aparición de un realismo que no había sido visto anteriormente, apareció la riqueza audiovisual que motivaba la búsqueda. Verardi (2008) rotula esta época como novedosa de esta forma:

es posible sostener que la época analizada resulta definitivamente atravesada por la noción de novedad, en tanto ésta aparece instalada en el campo cultural como una formación discursiva que lo constituye, más allá de que la misma posea defensores y detractores. Es decir, más allá de la existencia de reflexiones teórico-críticas que abonen la idea de que efectivamente el fin del siglo XX instituye una nueva era y de otras que rechacen dicha idea, la noción de novedad se ubica como una variable determinante en la construcción del período histórico abordado. Como se desarrolla más adelante, los momentos históricos experimentados como “tiempos nuevos” poseen una particular incidencia en la conformación de nuevas subjetividades, nuevas experiencias y es desde esta perspectiva que la noción de novedad es considerada en el trabajo (p. 32).

Autores como Martin Reijtman, Israel Caetano, Bruno Stagnaro, entre otros, se iniciaron con una nueva manera de contar historias, utilizando elementos narrativos

originales que exigían una mayor atención del espectador para captar ciertos significados, a la par de un cine posmoderno internacional que se desarrollaba en aquella vibrante y arriesgada década. Nuevamente, Verardi (2008) clarifica la función de la audiencia y su vínculo con esta nueva estética:

El surgimiento de una nueva estética, aparentemente acrítica por su renuncia al abordaje directo de temas tradicionalmente entendidos como pertenecientes a la “política”, constituyó a su vez un nuevo receptor transformándose indirectamente en un hecho de carácter político. La figura de este nuevo espectador, descentrado en relación con los relatos y las imágenes propuestas por el nuevo cine halló un punto de coincidencia con la pérdida de significación de la inscripción del sujeto, no solo en el filme como espectador, sino como parte de una escena más amplia. (p. 316)

Como se comentó, el interés de este trabajo terminó decantando en el análisis del código sonoro de algún surgimiento del Nuevo Cine Argentino, y decidí concentrarme en tres films de una de las más importantes cineastas de la época, Lucrecia Martel. Las películas elegidas son: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). La elección de Martel se debe a la particular utilización del sonido en sus películas, como resalta Elbirt (2017):

Sin embargo, esta cineasta agrega un elemento propio de la materialidad del cine: la potencia del sonido como productor de emociones y como fuerza que permite “desactivar la fuerte referencia de la imagen” en el marco de un “sistema de creencias preeminentemente visual” (p. 104-105).

1.2 Objetivos generales y específicos

Este proyecto tiene como principal objetivo realizar un análisis de la utilización de los recursos sonoros presentes en la filmografía de Lucrecia Martel y determinar su importancia dentro de la diégesis de sus películas.

Sería demasiado acotado —y errado— centrarse solamente en los diálogos por la importancia que le otorga la directora a cualquier sonido a la hora de filmar, así que se decidió tomar el código sonoro en su totalidad para poder acercarnos a lo que ella quiere proponer. Y por código sonoro, hablamos de ruido, música y voces, pero más adelante nos dedicaremos a explicarlo con más precisión y profundidad.

Tomando al objetivo general del trabajo como puntapié inicial de investigación, se trazaron otros más específicos que seguirán la línea del primero. Uno de ellos es

identificar los elementos que construyen este lenguaje sonoro en las cintas de Martel y determinar de qué manera están aplicados. Cada director tiene su propia impronta para producir el mensaje que busca emitir y, sin duda, conocer y reconocer ésta es fundamental para decodificar lo comunicado. A raíz de esto, un segundo objetivo específico es evaluar la real importancia de los diálogos, los ruidos y música para la realizadora, ya sean utilizados diegética o extradiegéticamente (también se explayará acerca de estos términos en otro capítulo). Aunque Martel considere al ambiente como una voz más, es indudable que la construcción de las líneas que luego interpretará (y cómo lo hará) el reparto actoral, es sustancial en el momento de entender lo que quiere comunicar. Con un acercamiento y alejamiento de las películas a analizar, se intentará desentrañar estas voces que dicen tanto con tan poco.

En definitiva, los objetivos específicos están a disposición del general del trabajo, quizá con una pregunta de investigación que se apoye más en el “cómo” para, de esta manera, poder brindar un análisis con mayor exactitud de lo que la directora quiere contar a través de lo que se escucha.

1.3 Enfoque metodológico

Para abordar el tema de investigación, se realizó un análisis del código sonoro en tres películas de Lucrecia Martel: *La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*, en un intento de identificar los recursos que utiliza, cómo lo hace, y averiguar qué lugar, importancia y significado adquiere la sonoridad en sus filmes.

El acercamiento estará apoyado, principalmente, en los conceptos teóricos desprendidos de *Cómo analizar un film* (Casetti y Di Chio, 1990), los cuales se explicarán en el marco teórico del trabajo.

Se comenzó visualizando los tres largometrajes y haciendo anotaciones referentes al sonido (indicando minuto del metraje en que están presentes). Luego, se volcaron los datos en una matriz dividida por película y en función de los tres componentes del código sonoro: voces (diálogos), ruidos y música. Se utilizó esta tabla como base de observación para poder volcar lo obtenido del análisis dentro de los resultados del corpus, que nuevamente estará dividido en ruido, voces y música. Al inicio de ese capítulo, se ofrecerá la sinopsis oficial de cada film, con la inclusión de

anotaciones que se crean pertinentes para el lector. Al final, habrá un apartado en los que se discutirán los contenidos del marco teórico con los resultados expuestos.

Por último, a partir de todo lo analizado, obtendremos las conclusiones del trabajo, que intentarán responder a los objetivos señalados al inicio de la investigación y brindar interrogantes que puedan abrir nuevas miradas en el futuro.

CAPÍTULO II

ESTADO DEL ARTE

Diversas investigaciones han precedido no solamente el cine de Lucrecia Martel en particular, sino también el tiempo histórico en el que éste se encuentra enmarcado, dentro de una corriente renovadora surgida a mediados de la década de 1990 a la que, como ya mencionamos, denominaron como Nuevo Cine Argentino.

La irrupción de este fenómeno se vio antecedido por unos años difíciles para el cine nacional en los que, desde la caída de la dictadura y la vuelta a la democracia, sufrió varios sobresaltos económicos y de distribución que lo terminaban por lastimar cada vez más. Aunque se gozó de algunos estrenos que convocaron grandes cantidades de público, como *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y la ganadora del Oscar a mejor película extranjera *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), la crisis económica y financiera repercutieron en la producción de cine. El trabajo de Malena Verardi (2008), *Nuevo Cine Argentino (1998-2008). Formas de una época. Vól. 1*, es vital a la hora de comprender ciertos aspectos sobre el surgimiento y formas de este movimiento cinematográfico. Ella lo expone de la siguiente manera:

la crisis económica y financiera que tuvo lugar durante el gobierno de Raúl Alfonsín incidió fuertemente en la industria cinematográfica. A las dificultades experimentadas por los directores para la realización y exhibición de los filmes, se sumó un paulatino cierre de salas en todo el país, así como un descenso en el número de espectadores asistente a los estrenos nacionales (p. 66).

A principios de la década la situación empeoró. Entre 1990 y 1991, hubo tan solo veintiséis estrenos nacionales en las casi doscientas ochenta salas que seguían abiertas en el país (Verardi, 2008). A su vez, el desembarco de grandes empresas internacionales como *Cinemark*, *Hoyts-General Cinema*, *Village* y *Showcase* produjeron grandes cambios en lo que refiere a distribución y exhibición, pero esto no resultó ser positivo para la producción nacional. Según Verardi (2008), “de esta manera, los antiguos circuitos nacionales de exhibición (SAC -Sociedad Argentina Cinematográfica- y Coll-Saragusti) comenzaron a perder protagonismo” (p. 66-67). Si bien la ley 17.741 establecía que:

para los exhibidores la obligatoriedad de proyectar una película argentina por cada seis extranjeras (la “cuota de pantalla”), este requerimiento no se cumplió en la mayoría de los

casos. Así, los únicos filmes argentinos que pudieron competir con los extranjeros, fundamentalmente las películas hollywoodenses, fueron los producidos por multimedios (grupos poseedores de canales de televisión, diarios, radios), por presentar características similares a las películas norteamericanas en cuanto a distribución y exhibición. (Verardi, 2008, p. 67)

Fue recién a mediados de 1990 cuando comenzaron a sentarse las bases que impulsaron el nuevo fenómeno, un Nuevo Cine Argentino que bien relatan la manera en que el mismo funcionó, las autoras Acosta y Sasiain (2008):

podemos afirmar que el surgimiento del llamado ‘nuevo cine argentino’ adquiere características propias, que lo diferencian de fenómenos que podrían semejarlo tales como, por ejemplo, las cinematografías surgidas en la década del '60 y en los primeros años de los '70. Este nuevo y original marco tanto nacional como internacional permite la eclosión de un movimiento cultural inédito en lo que a producción cinematográfica se refiere: así surgen centros de difusión cultural y se multiplican las escuelas, talleres y carreras universitarias de cine y de realización audiovisual que ofrecen espacios para el encuentro, la experimentación y la discusión acerca de qué es y cómo se hace este nuevo cine (p.1-2).

Cuando mencionan “las cinematografías surgidas en la década del '60 y en los primeros años de los '70” hacen referencia a otra corriente surgida en aquellos años que también algunos llamaron nuevo cine argentino de los sesenta, que fue una época que es muy a menudo comparada con el movimiento de los noventa por la irrupción de una estética y narrativa particular que se diferenció del cine que se venía dando anteriormente. Como expresa Verardi (2008), si bien representantes de ambos períodos se niegan a declararlos como “movimientos” por la disparidad estética de estos filmes entre cada uno de ellos, “la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario en el universo de la cinematografía nacional aparece afirmada en el campo” (p.71).

Finalmente, en nuestra aproximación al objeto de estudio de esta investigación (el sonido en el cine de Lucrecia Martel), arribamos al surgimiento de la corriente del Nuevo Cine Argentino de los noventa, que mucho le debe a la ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, sancionada el 28 de septiembre de 1994. La misma propiciaba la producción de cortometrajes. De esta manera,

el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales organizó un concurso de guiones, y posterior producción, en el que resultaron ganadores ocho trabajos, todos generados por realizadores jóvenes, en su mayor parte estudiantes de cine que se iniciaban en el medio. El grupo de cortometrajes, que recibió el nombre de *Historias breves*, fue exhibido primero en

el cine Lorange y luego en el cine Maxi, convocando un inesperado número de espectadores: 12.000 (Verardi, 2008, p. 70).

El mencionado grupo de ocho cineastas incluía a realizadores que serían grandes figuras del nuevo fenómeno cinematográfico, como Daniel Burman (con su corto *Niños envueltos*), Adrián Caetano (*Cuesta Abajo*), Bruno Stagnaro (*Guariso, los olvidados*), y una prometedora directora oriunda de Salta, Lucrecia Martel (*Rey Muerto*).

Otros dos factores clave, según afirma Verardi (2008), fueron la creación de nuevas escuelas de cine y la inversión de capital, tanto de fundaciones internacionales que conformaron una nueva generación de productores, como por parte del INCAA – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Se empezó a dar muestra de un crecimiento del cine nacional bastante más vertiginoso, acompañado también por el apoyo del Festival de Cine de Mar del Plata, que en 1997 otorgó el Premio Especial del Jurado a Bruno Stagnaro y Adrián Caetano por su largometraje *Pizza, birra, faso*, y del Festival de Cine Independiente de la Ciudad de Buenos Aires, que en 1999 premió como mejor director a Pablo Trapero por su film *Mundo Grúa*.

Sin embargo, Acosta y Sasiain (2008) hablan de cierta paradoja ocurrida en esta época signada por el neoliberalismo que propulsó al nuevo cine:

el modo en que la aplicación de modelos económicos neoliberales desata un flujo importante de búsquedas estéticas y nuevas formas de producción que sin embargo, abordan una temática marginal desde una factura que no responde a los procedimientos narrativos de la posmodernidad. (p. 4)

Partiendo de esto último, es interesante la mirada que otorgan Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (2002) en su libro publicado en conjunto, *El Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, donde afirman que, a pesar de alguna ayuda económica o ley que protegiera autores, los mismos realizadores eran los máximos responsables de que todo suceda, por la tenacidad y obsesión constantes en sus proyectos. Así lo exponen:

Muchas de las películas de las que se habla en este libro se han realizado sin ningún dinero oficial ni de productoras privadas y han sido motorizadas —básicamente— por la voluntad de cineastas obsesionados por llevar adelante un proyecto, una idea. Esas “dificultades económicas” han obligado a los cineastas a pensar soluciones estéticas. Y, en buena parte, esas soluciones han sido determinantes a la hora del resultado final. (p. 10)

Como se ha dicho, existe una disparidad estética en la mayoría de los filmes del Nuevo Cine Argentino. Sin embargo, hay ciertos puntos en común que vale la pena destacar, como lo son la inclusión de actores y actrices desconocidos hasta ese momento o, en caso de contar con una figura reconocida, ésta interpretaba un papel completamente diferente al que le era propio anteriormente. Esto se hacía con el fin de generar una nueva imagen y modo de representación a lo que uno estaba acostumbrado. Según Verardi (2008), “se advierte una búsqueda por abordar los personajes, los rostros, los cuerpos desde un punto cero, poniendo de manifiesto que una nueva discursividad debía necesariamente anclar en un nuevo modo de organizar la materialidad significativa (la corporalidad, el decir, el mirar” (p. 75).

Otra peculiaridad de este movimiento es la presencia de los espacios públicos reconocibles y la ciudad urbana como punto de conexión con el espectador.

Por un lado, puede observarse en los filmes, como durante los sesenta, un marcado interés por redescubrir y utilizar como escenario principal la ciudad de Buenos Aires. La búsqueda por poner en escena una nueva representación de la ciudad, un nuevo modo de vinculación con el mundo urbano, atravesó la mayor parte de las producciones. Por otro lado, la inclusión de espacios claramente reconocibles para el ojo del espectador introdujo a su vez la tensión entre la representación y lo representado, ya que la mayor parte de las películas establecieron correspondencias espaciales con la realidad extra fílmica de los mismos (historias desarrolladas en ambientes reconocibles, utilización de léxico familiar) (...) (Verardi, 2008, p.76)

La investigación de Verardi, a su manera, dialoga con lo que había expresado previamente Sergio Wolf (2002), quien afirmaba:

La ciudad y la periferia van a ser las contraseñas, el punto de afirmación de una pertenencia que les permita dejar en suspenso aquella “orfandad”. Muchos de los grupos o movimientos que se propusieron un cambio en los modos de representación cinematográfica de un país, empezaron cuestionando la manera en que su ciudad era trabajada por sus cineastas precedentes: ocurrió con el Neorrealismo y la Nouvelle Vague, pero también con el Free Cinema, el Nuevo Cine Alemán y hasta el cine de Hong-Kong de los años noventa. Y sin pretender homologar a esta “generación de huérfanos” con aquellos notorios puntos de giro de la historia del cine, no parece exagerado decir que estas películas argentinas orientan el foco hacia esas premisas, siguiendo la huella de la recuperación que hiciera de Buenos Aires la llamada “Generación del ‘60” (p. 30-31).

Wolf (2002) denomina como “generación de huérfanos” a la camada de realizadores que surgieron en el Nuevo Cine Argentino porque, a pesar de la

heterogeneidad de este grupo, éstos se sentían totalmente desarraigados del tipo de cine que lo precedió y del cual terminaron por tomar el poder, formando casi una hermandad. El autor lo expone de esta forma:

Ahí estaba el germen del corte —más estético que generacional o epocal— que se produjo en el cine argentino desde mediados de la década del noventa (...) sino tomar posición entendiendo que todo movimiento de renovación artística busca “tomar posición” como un equivalente de “tomar el poder”. (p. 29-30)

Por su parte, Jorgelina Quiroga Aranda (2007) en *Nuevo Cine Argentino: las formas de su irrupción*, tiene una mirada similar a la de Wolf, pero utiliza el término “niños” para identificar a estos jóvenes directores:

como los nuevos realizadores, que si bien no son niños ni han inventado algo nuevo, sí se han desplazado de los ejes narrativos convencionales, constituyendo una innovación en ello. Son directores que presentan en sus obras modos particulares de mirar y sentir su entorno, de “hablar” a través de sus films. Conforman al menos una modalidad diferente. (p. 24)

El recorrido que realizan tanto Verardi como Bernades, Lerer y Wolf a lo largo del origen y desarrollo del Nuevo Cine Argentino funcionan como un marco sustancial para entender la situación cinematográfica de la época, y como un buen puntapié para esta investigación. De hecho, en ambos trabajos, aunque sea desde distintos enfoques, se interioriza en el cine de Lucrecia Martel. Uno de los puntos más interesantes que destaca Verardi (2008) es el de la configuración espacial en los cuadros de sus películas y cómo esta se encuentra vinculada a las relaciones familiares:

La utilización de encuadres descentrados y la ruptura de la relación campo-fuera de campo, son los procedimientos centrales a través de los cuales se deconstruye el espacio, así como la configuración de un tiempo detenido, suspendido, eternizado, que desmonta la idea de fluidez, la noción de transcurso, es la que instala un presente perpetuo, sin conexiones con el pasado ni proyecciones hacia el futuro. A través de este andamiaje formal, el relato pone en escena la descomposición de un sistema: el espacio del ordenamiento familiar. (p. 140)

Por otra parte, una colaboración de Luciano Monteagudo (2002) en el mencionado libro de Bernades, Lerer y Wolf, otorga un resumido análisis de distintos elementos presentes en *La ciénaga*, el primer largometraje de Martel. El que más se acerca a lo que se va a investigar en este trabajo es la polifonía presente en la película:

Todo tipo de voces y diálogos coloquiales se superponen en *La Ciénaga*, constantemente. Se diría que las palabras en el film de Martel están tan elaboradas como la magnífica banda

de sonido, una composición en sí misma, donde el silencio también tiene un peso específico. Observaciones, reproches, comentarios banales van tejiendo una densa multiplicidad de sentidos. Nada está enunciado como tal y, sin embargo, a partir del lenguaje, se hacen evidentes todas las fricciones familiares, sociales, raciales. (p. 71)

Incluso la autora Quiroga Aranda (2007), además de hacer un paneo general sobre la época en la que los filmes de Martel están circunscriptos, cuando se aproxima a ella, pone el foco en los tópicos que aparecen en *La niña santa* y las referencias visuales en el plano fílmico:

El film se carga de temas como las frustraciones, la decadencia del status, las relaciones humanas, los fracasos amorosos, el despertar sexual adolescente en un colegio privado, líneas que se entretajan en una forma densa y dilatada un tiempo pegajoso y húmedo como el clima. Elementos como el agua, el estar sumergido, lo mojado, la transpiración, lo espeso, el sopor, son forma y contenido. (p. 26)

Sumados a estos autores, existen ciertos trabajos o artículos publicados que se relacionan directamente con el cine de Lucrecia Martel, donde se exploran distintas aristas del mismo, desde temáticas recurrentes en sus filmes, hasta recursos narrativos y fílmicos que utiliza en cada uno de ellos. Al respecto, Elbirt (2007) publicó la investigación *Desplazamientos en la imaginación nacional. Figuras y narrativas del ensayo. Salta: de Lucrecia Martel a un bohemio provinciano*, en la cual realiza un intensivo análisis del imaginario y la poética de sus películas: cómo son pensadas como ensayos, la presencia de metáforas que entretajan cierto discurso y territorialidad, y la fuerza que tienen para hacer re-pensar ciertas tradicionalidades que han existido en el cine que se conoce y que, de alguna forma, reconfiguran el séptimo arte producido en Latinoamérica.

La interrogación incesante en Martel es lo que la lleva a esquivar todo tipo de etiquetas a sus producciones, característica que – entendemos – también pertenecen al ensayo como “cierto campo de improbables”, puesto que “rechaza una definición tajante de su estilo”, poniendo en tensión “el arte, la teoría, la militancia política y todas las poéticas conocidas” (p. 100)

Por otro lado, Punte (2011), en su artículo *Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel. Apuntes desde la teoría crítica feminista*, alude a uno de los temas más relacionables con la filmografía de Martel, que es la presencia de personajes femeninos bien contruidos —y casi siempre protagónicos— en sus cintas, remarcando el rol que ocupan en cada una de ellas, tomando distancia del cine clásico al que la audiencia está

acostumbrada. Es interesante el aporte que realiza vinculado a la voz, concepto clave que se abordará en nuestra investigación:

Pero el método principal que usa Martel para provocar una sensación de falta de certeza e inquietud en el espectador es la superposición de capas sonoras yuxtapuestas. Este artilugio le permite lograr una profundidad de campo recurriendo a algo más que lo visual. La ambigüedad producida a través de este efecto sirve en última instancia para desarmar los sistemas de jerarquización, aquello que da prioridad a algunos elementos por encima de otros. (p. 110)

Por último, el libro publicado recientemente por Christofolletti Barrenha (2020) representa, quizá, una de las publicaciones que más se acercan al objeto de nuestra investigación. De *La experiencia del cine de Lucrecia Martel* se desprenden, entre otras miradas presentes en el texto, algunos elementos “martelianos” que serán eje en nuestro análisis. Aunque sea más bien un amplio reconocimiento del universo de la cineasta (incluye entrevistas a Lucrecia), en varios fragmentos le otorga la merecida importancia al código sonoro dispuesto en sus películas, terreno en el que nos zambulliremos para intentar desmenuzarlo y cargarlo de significado en el capítulo del análisis del corpus de esta investigación. No hay mejor manera que tomar como disparador estas palabras de Christofolletti Barrenha:

Lucrecia imagina la sala de cine invadida por sonidos y reverberaciones, como un espacio que vibra, debido a la cualidad física del sonido: el espectador puede cerrar los ojos y continúa siendo tocado por la película. Mientras que la imagen siempre estará, en un sentido directo, dentro de un cuadrado de luz, el sonido se propagará en ondas tridimensionales. Esta es la única manera de entrar en contacto con la totalidad del cuerpo del público y no solo con un órgano específico. (p. 44)

CAPÍTULO III

MARCO TEÓRICO

Antes de proceder con el análisis del objeto de estudio, es necesario hacer conocer al lector la base teórica en la cual estará sostenido este trabajo. Como lo que se va a estudiar tiene que ver con lo sonoro, es indudable que contará con más de un autor que sea referente sobre esta índole.

El análisis tendrá como principal fuente teórica al libro de Casetti y Di Chio (1990), *Cómo analizar un film*. Los autores no solo conceden una vasta —y profunda— exploración de los distintos códigos audiovisuales y su clasificación, sino que también se internan en el rol del investigador, del crítico, de los distintos tipos de formas y modelos que existen para llevar a cabo un análisis fílmico. En otras palabras, servirá de fuente tanto por la metodología que proponen como también por los conceptos teóricos propios de la narración audiovisual.

Los dos pilares que dictarán nuestro acercamiento al objeto de estudio son la descomposición y la recomposición del texto audiovisual. Según los autores, existe la descomposición de la linealidad o segmentación, y la del espesor o estratificación. La primera no la tendremos cuenta para este trabajo, ya que da cuenta de una observación al texto más ligado a la trama, en los que se divide el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes. Sin embargo, el del espesor supone una serie de procedimientos para estratificar transversalmente la película con el objetivo de divisar los componentes de forma aislada, y como nuestro objeto de estudio particularmente será la utilización del sonido en la filmografía de Martel, este método resulta providencial para el trabajo. Casetti y Di Chio clarifican de la siguiente manera:

Descomponer linealmente, segmentar, es entonces como subdividir la escritura musical en porciones cada vez más pequeñas (movimientos, temas, frases, compases, intervalos...); descomponer el espesor, estratificar, es como analizar el juego sincrónico de las voces, el estructurarse de la «sinfonía» o seguir paralelamente un componente cada vez, un solo instrumento musical, cuyo papel puede analizarse en el segmento considerado, pero también en todo el arco de la composición. (p. 44)

De esta forma, nosotros nos concentraremos en el sonido, pero sin olvidar que es parte de una estructura mayor, sin dejar de lado que está fuertemente vinculado a lo

visual. Obviamente, la recomposición será posterior a la otra, y supone una segunda parte dentro del análisis que se resume en: enumerar, ordenar, reagrupar y modelizar.

(...) se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento. Resulta evidente, de cuanto acabamos de decir, que un modelo se presenta como un instrumento de conocimiento: es algo que, sobre la base de un conjunto de datos, revela una regularidad y una sistematicidad de otra forma ocultas; es algo que, a partir de ocurrencias no siempre claras, muestra sus leyes constitutivas; es algo que proporciona una clave de lectura de una realidad a veces un poco oscura. En una palabra, el modelo es un dispositivo que permite descubrir la *inteligibilidad* del fenómeno investigado. (p. 52)

Los autores hacen hincapié en la conformación de un modelo por el cual se puedan agrupar los elementos identificados dentro de un grupo homogéneo, que funciona como muestra de los rasgos estilísticos, temáticos y/o narrativos del film. Es una manera de encontrar la “línea de partitura”, que está presente, aunque no se pueda ver. Habrá que desmenuzar el film y recomponerlo para encontrarla.

Como mencionamos, también se considerarán los fundamentos de teoría del cine de Casetti y Di Chio para el desarrollo de esta investigación, los cuales profundizan sobre el tratamiento del código sonoro, tomando como base los fundamentos sobre el análisis fílmico de Christian Metz (1971). El reconocido semiólogo y sociólogo francés introdujo algunos conceptos como las cinco “materias de la expresión” del lenguaje fílmico, que constituyen la base misma del “edificio del film”. Estos cinco componentes son las *imágenes*, *signos escritos*, *voces*, *ruidos* y *música*, que corresponden a significantes visuales y sonoros, es decir, a los “materiales sensibles con que se entretejen los signos” en las películas. A su vez, Casetti y Di Chio involucran la problemática de los distintos tipos de signos que se encuentran en el cine. Referenciando a Peirce (1931), los autores explican que en el texto fílmico se encuentran *índices*, *íconos* y *símbolos*. El *índice* es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a descubrirlo, el *ícono* reproduce los contornos del objeto, en donde no se dice nada sobre la existencia del mismo, pero sí se dice algo sobre su cualidad, y el *símbolo* es un signo convencional, que por ello se basa en una correspondencia codificada, es decir, se lo designa sobre la base de una norma (Casetti y Di Chio, 1990). El cine, entonces, está integrado por todos ellos: las imágenes serían signos inmediatamente icónicos, la

música y palabras son símbolos, y los ruidos son índices (indicios de que existe determinado objeto dentro del film, por ejemplo).

Ante semejante complejidad para delimitar un solo código cinematográfico por la multiplicidad de signos, los autores lo distinguieron entre cinco tipos de códigos que forman parte del lenguaje del cine: *tecnológicos de base, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos*.

Como deben suponer, este trabajo se centrará en el código sonoro. Ya se ha dicho que está compuesto por música, voces y ruidos. Sin embargo, cada uno de ellos tiene sus propias distinciones, en función de si se encuentra dentro o fuera del encuadre visual o de la *diégesis* de la película. La *diégesis* es todo aquello que pertenece a la historia, al universo ficcional (Casetti y Di Chio, 1990). Los autores afirman que cuando el sonido proviene desde fuera de la “peripetia contada” se trata de un sonido *extradieético* o *no dieético*. Un ejemplo podría ser la voz de un narrador por fuera de la historia o una banda sonora compuesta para la película. Si se encuentra dentro de la misma, es *dieético*. Éste, a su vez, puede ser *interior* o *exterior*, según la fuente tenga una realidad física objetiva o esté dentro del pensamiento de los personajes, y puede ser *onscreen* u *offscreen*, ya sea el referente se encuentre dentro o fuera de los límites del encuadre. Desde estos parámetros, los autores llegan a tres categorías de sonidos: *in*, *off* (*offscreen*) y *over*, y de esta manera los definen:

Resumiendo, pues, podemos distinguir tres categorías de sonidos: el sonido *in* propiamente dicho (el sonido dieético exterior, cuya fuente está encuadrada), el sonido *off* propiamente dicho (el sonido dieético exterior, cuya fuente no está encuadrada) y el sonido *over* (el sonido dieético interior, ya *in* u *off*, y el sonido no dieético). (p. 100)

Estos elementos descriptos serán las bases para la observación de datos de las cintas de Martel y su posterior análisis. Otro de los autores que sustentarán la investigación es Michel Chion (1993), quien, a diferencia de los anteriores, hace hincapié solamente en el sonido dentro del formato audiovisual. Su libro *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* es un pilar en lo que se refiere al código sonoro en el cine y su concordancia con el plano visual del film. Proporciona conceptos interesantes que, sin duda, son pertinentes para el análisis a desarrollarse en el siguiente capítulo.

Una de las teorías que sostiene es la del *vococentrismo* o *verbocentrismo* en el séptimo arte. Esto da cuenta de una preferencia o mayor importancia a los sonidos producidos por la voz de los personajes, por encima de los ruidos o música presentes:

Pero 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. Si en cualquier ruido cercano procedente de su ambiente oye unas voces en medio de otros sonidos (ruido del viento, música, vehículos), son esas voces las que captan y centran en primer lugar su atención. Seguidamente, en rigor, si las conoce y sabe muy bien quién habla y lo que aquello quiere decir, podrá apartarse de ellas para interesarse por el resto. Si estas voces hablan en una lengua que le es accesible, buscará primero el sentido de las palabras, sin pasar a la interpretación de los demás elementos hasta que esté saturado su interés por el sentido. (p. 14)

De todos modos, el autor reafirma que es una responsabilidad no solo del cineasta, sino también de la audiencia, porque ya se encuentra configurada de una manera en la que, en virtud de entender la lengua hablada, predomina la presencia de la voz. Otro de los puntos interesantes que desarrolla es el de las tres escuchas que se pueden dar en cualquier momento. La más sencilla es la *causal*, que se refiere a aquellas que dan un valor informativo (puerta cerrándose); la *semántica* es aquella que necesita de algún código para descifrarla, ya sea lengua hablada o morse; y la tercera, es la escucha *reducida*, que será la que nos guiará a lo largo del análisis. Chion (1993) así la describe:

La escucha reducida es una gestión nueva, fecunda... y poco natural. Altera las costumbres y las perezas establecidas, y abre a quien la aborda un mundo de preguntas que antes ni siquiera imaginaba plantearse. Todo el mundo la practica un poco, pero de manera muy elemental: cuando situamos la altura de una nota o los intervalos entre dos sonidos hacemos escucha reducida sin saberlo, pues la altura es desde luego un carácter propio del sonido, independiente de la identificación de su causa o de la comprensión de su sentido. (p. 31)

La escucha reducida nos permitirá alcanzar un mayor grado de atención a los detalles sonoros, a las texturas, volúmenes, planos auditivos, a la hora de descomposición, para luego recomponerlos en los hallazgos. Asimismo, tanto Casetti y Di Chio (1990) como Chion (1993) exploran las funciones de las voces, ruidos y la música, los posibles significados de cada uno de ellos y de qué manera sirven en cuestiones narrativas o comunicativas. Las transiciones, por ejemplo, se sirven

continuamente de elementos del sonido para tomar forma y unificar el flujo de las imágenes (Chion, 1993).

Por otra parte, otro de los referentes en el sonido cinematográfico que tomaremos como eje es Rodríguez Bravo (1998). Su libro *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, además de compartir y retomar varios conceptos de Chion (1993), es novedoso en cuanto a la posición del receptor y la subjetividad. Con esto nos referimos a un paradigma eterno de la comunicación, en la que todo mensaje emitido por alguien siempre dependerá de la persona que lo reciba. Esta discusión es completamente trasladable al cine, o más específicamente, al sonido del cine. ¿Cómo se puede saber qué efectos producirá determinado diálogo, ruido o notas musicales que se escuchen en el film? ¿Cómo el director puede saber si la audiencia captará el discurso que quiere hacer conocer? Éstos y muchos más interrogantes se cuestiona Rodríguez Bravo, y servirán como pie del análisis que se despegará a continuación, ya que, por más que se pueda identificar, ordenar, reagrupar y modelizar, ¿hasta qué cierto punto es objetiva la mirada o, mejor dicho, la escucha del espectador? En consecuencia, ¿qué tan objetivo puede ser un análisis? Sin embargo, Rodríguez Bravo (1998) trae un poco de calma al relatar los experimentos que la psicología perceptiva ha realizado, en los que distintos sujetos reaccionan de forma similar a determinados estímulos que provocan tensión, miedo, angustia, incertidumbre, ambigüedad... es al menos una base para intentar objetivizar la subjetividad lo mayor posible. Y de esta forma lo explica:

(...) toda sensación que se desencadena en el interior de un sujeto como respuesta a la recepción de estímulos físicos externos objetivos y toda interpretación de estas sensaciones que haga el mismo sujeto receptor son objetivables. Es decir, formalizables como un objeto de estudio científico. (p. 111)

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS

Como ya hemos mencionado, el objeto de estudio se ha reducido a un análisis del código sonoro en los primeros tres largometrajes de Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). A continuación, repasaremos (y ampliaremos) la sinopsis oficial de cada una de ellas para introducir al lector en el universo de estas películas. Las mismas están extraídas de la página web de las distintas productoras.

La sinopsis de *La Ciénaga* es la siguiente:

Febrero en el noroeste argentino. A unos noventa kilómetros de la ciudad de La Ciénaga, está el pueblo de Rey Muerto, y cerca de ahí la finca La Mandrágora, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. Tali, prima de Mecha, también tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demonio. Pero no todos lo lograrán.

Para el análisis que se desprenderá a continuación, es importante que el lector también sepa que Momi, Vero y José son tres de los cuatro hijos de Mecha y Gregorio (el que se tiñe el pelo), mientras que Luchi es el hijo más chico de Tali. Por otra parte, la sinopsis de *La niña santa* explica:

Es invierno en la ciudad de La Ciénaga. Después de los ensayos de coro las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan acaloradamente de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua. Josefina viene de una típica familia de clase media de provincia, Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy. Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento estrafalario: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso. Amalia durante días espía al médico. Jano jamás advierte su presencia, pero sí la de la madre, Helena, a quien en la adolescencia admiró por ser una gran nadadora, y por la que se ha sentido nuevamente

atraído. Helena disfruta enormemente de la pudorosa atención que le prodiga este hombre, sin muchas esperanzas. Sabe que está casado y que tiene una familia. Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre. El mundo de este respetado médico de provincia, atrapado en una trama de buenas intenciones, está a punto de desplomarse.

En este caso, el resumen otorgado es más extensivo y preciso, por lo que no es necesario agregar nada al lector. La sinopsis de *La mujer sin cabeza* detalla:

Una mujer maneja por la ruta. En una distracción atropella algo. Los días siguientes a este incidente, ella no reconoce los sentimientos que la unen a las cosas y a las personas. Sólo se deja llevar por la vida social. Un día ella dice a su marido que ha matado a alguien en la ruta. El marido la acompaña al lugar, pero sólo hay un perro muerto. Todo vuelve a la calma y el mal momento parece superado, hasta que la noticia de un cadáver preocupa nuevamente a todos.

Lo que se podría añadir sobre esta película que servirá de ayuda al lector para involucrarse en el análisis es que la protagonista se llama Vero y es odontóloga. El resto no es suficientemente necesario. Habiéndonos introducido en la trama de estas películas, procederemos a desmenuzar específicamente el objeto de estudio en cuestión, es decir, el código sonoro. Para ello, dividiremos al mismo, tal como explicaban Casetti y Di Chio (1990), en tres asuntos a tener en cuenta: voces, ruidos y música.

4.1 Análisis de las voces (diálogos)

Lucrecia Martel es una perfeccionista a la hora de la escritura del guion. Para ella es importante recalcar y describir lo más posible todo lo que tiene que ver con lo técnico del sonido, así como también las distintas inflexiones, tonos y ritmo que desea en las líneas de los actores. Como afirmó en una conferencia que dio en 2009, cree fervientemente que “uno cuando habla se disuelve como sujeto... hay una disolución del espacio y el tiempo”. Es por este motivo que considera sustancial la voz de cada personaje y su cadencia para expresarse, ya que termina siendo la clave para conocerlo definitivamente. También quiere que sea natural y real la manera de hablar, como si no estuviesen en una película. La contratación de muchos actores no profesionales para sus filmes —al igual que hicieron la mayoría de los cineastas del Nuevo Cine Argentino— tiene relación a esto último; busca que no estén condicionados por conocimientos

previos de actuación frente a cámara en los que se manipula el castellano al que estamos acostumbrados.

Las tres películas que analizaremos transcurren en su Salta natal. Por su compromiso casi político por su propia historia en la provincia donde creció, siempre tiene especial preocupación por mostrarle a la audiencia las costumbres, vivencias, formas de hablar y hábitos propios de los salteños, en un afán de visibilizar otras regiones de Argentina. En consonancia con la camada del Nuevo Cine Argentino, que se muda a los suburbios y periferias de Buenos Aires, Martel extiende este camino directamente hacia su lugar de nacimiento.

La Ciénaga, como comentamos, es un film de presentación de situaciones que se dan en un núcleo familiar enmarcadas en un determinado contexto, en donde las líneas de los personajes y la manera en que las reproduce el reparto juegan un papel análogo que sirve a modo de descripción de cada uno de ellos. Las diferencias de clases sociales, el autoritarismo (o sumisión) y el deseo son algunas de las características que, a lo largo del metraje, se van desprendiendo de los diálogos. También existe una polifonía marcada y dividida de acuerdo a la clase social, ya que tanto Tali y su familia no hablan como Mecha y su marido, y mucho menos como los empleados de La Mandrágora, que tienen raíces indígenas. Es en conversaciones en camas repletas de personas o a las orillas de la pileta (tópico que atraviesa cada cinta de Martel que ya desarrollaremos) donde se produce esta mixtura de voces que, como advertía Monteagudo (2002), componen una banda de sonido en sí misma.

Uno de los principales personajes que se deshace al hablar es Mecha. Mecha es la dueña del lugar. Lo hace saber con cada palabra que dice, con el tono con que lo ejecuta, las inflexiones que realiza al dirigirse a distintas personas. Es el ejemplo claro de una de las principales temáticas de la película: una decadente clase media alta que rebaja a la servidumbre de la casa, pero que, al mismo tiempo, no podría vivir sin ella. Del “*esta india*” o “*estos coyas no entienden nada*” dichos con desprecio, al casi tierno “*mamina, tráeme algo fresquito*” cuando recurren a ellos. Es un permanente juego entre discriminación y necesidad, claves en la filmografía de Martel. El punto cúlmine de esta relación es hacia el final de la película, cuando Isabel le comunica a Mecha que no va a continuar trabajando en la casa. La respuesta de la patrona es contundente: “*¿Cuál será el motivo, no? Chinas carnavaleras, uno les da todo, comida, familia... Así te dejan, desagradecidas. Andate, andá*”. Martel deja una vez más en evidencia el egoísmo y odio de clase. Mecha también rebaja constantemente a su marido Gregorio, a quien trata

de inútil con indirectas (a veces, directas) quien, sometido, no responde y se limita a callar sumisamente. Para lo único que casi todos los personajes del film se refieren a Gregorio es para hacer alusión a que constantemente se está tiñendo el pelo para ocultar sus canas. Incluso los niños se esconden de él y se mofan: “*No lo miren, no lo miren, está con el pelo teñido*”. Las repeticiones de ciertas frases que recorren todo el metraje son una constante en sus películas, y las utiliza para definir personajes o a veces simplemente como rasgo estilístico de su lenguaje cinematográfico.

Por otro lado, está Tali, la prima de Mecha. Tali no para de hablar, pero a nadie parece importar mucho lo que tiene para decir. Cada frase que expresa la dice con dudas o inseguridad, hace notar que ni con sus propios hijos pequeños tiene la autoridad suficiente. A diferencia de Mecha y Gregorio, la relación con su marido es a la inversa. Es él quien decide en la casa lo que se hace o no se hace. La situación del viaje que quiere hacer a Bolivia para comprar útiles baratos del colegio es un buen exponente de la situación, y en donde se deja al descubierto la habilidad para escribir diálogos que tiene Martel. El esposo de Tali no quería que ella fuera por temor a que le pasara algo, y en vez de seguir discutiendo el asunto —el viaje es una cuestión que atraviesa varias escenas de la película—, él termina comprando los útiles en Salta sin darle aviso a Tali. Cuando ella se entera, en vez de reaccionar o enojarse, simplemente empieza a auto-explicarse junto a sus hijos que su marido tenía razón, exponiendo los argumentos que él previamente había sostenido: “*Además viajar es un peligro. Nos llegaba pasar algo en el camino, quién nos va a ayudar... sin papeles del auto. Vamos a gastar más plata*”.

A Martel no le interesa mucho que todo se entienda a la perfección. Además de haber poca exposición en sus guiones, tiene la peculiaridad de que, cuando hace a sus personajes hablar, no le interesa del todo que se escuche claramente lo que dicen. Piensa que la voz y la manera de expresarse, si es en volumen bajo o alto, las texturas, es más importante a la hora de comunicarle datos al espectador, que la línea en sí. Momi, una de las hijas de Mecha, es una representante de estas creaciones *martelianas*. Es una susurradora. Casi siempre le dice cosas al oído a Isabel (de la que pareciera estar enamorada) y de esta forma, Martel nos introduce en un mundo habitado por el deseo, en donde el descubrimiento de la sexualidad (tópico recurrente en su filmografía), en vez de hacerse carne, podría decirse que se hace voz. Pequeñas frases acostadas, gestos, miradas y suspiros componen a la inocente Momi. Russell (2008), en esta relativización de la construcción de un discurso, retoma un concepto de Chion, llamado *emanation*

speech, según el cual el diálogo no necesariamente tiene que ser oído y comprendido, sino que es más una emanación, una silueta significativa. Vero, su hermana, también es parte de un juego extraño con su hermano mayor, José. Los raros lazos familiares, a veces demasiado cariñosos, están presentes en toda la obra de Martel; siempre está instalada una conexión de deseo que juega con los límites. Otro de los puntos que resaltan esto es cuando José, mientras habla por teléfono con su novia Mercedes desde la cama de su madre (con ella al lado), la llama “Mecha”, lo que provoca una mirada poco agradable de la verdadera Mecha. Muchas situaciones que construyen el relato se dan en camas; como bien afirma Oubiña (2003), *La Ciénaga* es un film sobre camas. Señala que hay una sola escena que se da en la mesa familiar y termina resultando extraña. De hecho, vinculando al sonido con el plano visual, el cual por lo general se encuentra descentrado y desarticulado entre tantos personajes, muchas veces termina dejando a las voces en *off*.

Esta película otorga la sensación de que algo terrible está por suceder. Más adelante, veremos el papel de los ruidos en este ámbito, pero hay determinadas frases que también preparan a la audiencia para algún accidente. “*Muerto, muerto, muerto Luciano*”, le gritan las nenas a Luchi cuando juegan, un pequeño adelanto de lo que ocurrirá al fin del film. El niño, en otra escena, juega a aguantar la respiración, lo que provoca tensión en el espectador. El relato del mito del perro-rata —según Martel (2009) las anécdotas terroríficas de su abuela inspiraron su obra y siguen persiguiéndola hasta su adultez— que cuentan a la orilla de la pileta, asusta a Luchi y se queda obsesionado con la historia durante todo el metraje. Estos recursos funcionan como un presagio que termina consumándose en el tercer acto. Incluso en una secuencia donde la cámara está tomando solamente a Luchi tirado en el suelo, Tali, en *off*, reta a sus hermanas y dice que está prohibido subirse a la escalera. Martel juega con el espectador y la muerte de principio a fin.

La noción de circularidad se ve reflejada en varias líneas en *La Ciénaga*. Cómo todo se repite y los personajes están condenados a sufrir lo que sufrieron sus antepasados, otra de los tópicos recurrentes de sus películas. “*Se va a quedar muerta en su cama como su madre*”, advierte Tali sobre Mecha a mitad del film. Unas secuencias más tarde, es su hija Momi que le dice directamente lo mismo a Mecha, a lo que ella misma termina diciendo: “*A ver si todavía me quedo encerrada como la mami...*”, haciendo referencia a que vive acostada en la cama de su cuarto, tomando alcohol y quejándose de su marido. La última frase del film termina siendo un puntapié para su

segundo largometraje. Momi suspira y dice, tirada en la reposera como su madre al inicio de la película: “*Fui a donde se aparece la virgen. No vi nada*”.

En *La niña santa*, al igual que su ópera prima, Lucrecia Martel deja en exposición, a través de la utilización de frases mordaces, la decadencia del hotel donde se realiza el congreso de otorrinolaringología que, a la vez, es el lugar donde vive Helena con su hija y su hermano. “*No te bañes con champú del hotel*”, “*si no querés nada recalentado, andá a otro hotel*” son indicadores del estado en el que se encuentra algo que pareciera haber perdido un esplendor que tuvo en otros años; funciona del mismo modo en que todo en *La Mandrágora* pareciera estar viniéndose para abajo. Nuevamente, la convivencia de distintos grupos sociales y raciales se hacen presente en varias líneas. Sin estar tan marcadas como en *Mecha* y sus empleadas, quienes limpian el hotel también son maltratadas por lo bajo por sus dueños: “*china inmunda, china atrevida...*”.

La película empieza con un cántico *a capella* entonado por un grupo de chicas en una clase de catequesis que, como su título ya lo predice, marcará la dirección en que irá lo principal de la trama: la búsqueda del llamado de Dios y la devoción religiosa. “*Vuestra soy, para vos nació...*” se van alternando con los créditos iniciales. Con el juego del oír el llamado divino o descubrir la vocación, Martel, mediante el uso de distintas capas sonoras, nos va introduciendo de lleno en la búsqueda constante de Amalia y Josefina, en quienes la palabra tiene un peso específico que las interpela. Amalia, en su confusión vocacional y su deber en la Tierra, le otorga distintos significados a cada palabra del Doctor Jano, luego de haber sido abusada sexualmente por él. Martel realiza una perfecta utilización del *punto de escucha* o *punto de audición* a lo largo del film. Este concepto es retomado por Rodríguez Bravo (1998) a partir de lo explicado por Chion (1993) sobre el tema. Éste último hacía una comparación del *punto de escucha* con el *punto de vista*, que sería el lugar desde donde ve el espectador, y muchas veces es subjetivo (cámara subjetiva), es decir, vemos desde los ojos de un personaje. Rodríguez Bravo entiende al punto de escucha como posición en el espacio, desde donde el espectador oye la escena; sin embargo, Chion también acepta el punto auditivo de manera subjetiva, en donde el espectador oye exactamente lo que el personaje escucha. Martel está constantemente aprovechando este recurso para acentuar lo que quiere según lo exija la escena. En las clases de catequesis, son los susurros al oído de las chicas por encima de lo que dice la profesora. Cuando Amalia o Helena observan a Jano, el foco auditivo está en todo lo dice o lo rodea.

A diferencia de lo que sucede en *La Ciénaga*, *La niña santa* se rige un hilo conductor de la historia mucho más específico, y no es simplemente un conjunto de situaciones aisladas en las que parece no haber desarrollo diegético. Martel, sin embargo, no va dando tantas pistas al espectador y deja que se involucre y obtenga propias conclusiones (Verardi, 2008). De hecho, los malentendidos son puntos de giro constantes en la trama de la cinta, lo cual genera una complicidad implícita con el espectador que tiene más datos que los personajes; el recurso de la ironía dramática potenciado por la habilidad para escribir de Lucrecia. Incluso hacia el final de la película, Helena escucha a Jano llorar y cree que es por sentir algo por ella cuando es un hombre casado, pero en realidad es por la culpa de haber abusado de la hija de ella. Ella responde: “*es una locura, yo me siento igual*”.

Otro tema recurrente que se desprende de las voces de los protagonistas es el del ego, el orgullo, el qué dirán. Dependiendo de la persona con la que traten, exteriorizan cosas distintas para aparentar ser algo que no son. Ya desde la concepción del hotel del que son dueños, en donde bromean sobre la pobreza de las instalaciones, pero para los clientes demuestran otra cosa, queda todo esto expuesto. Aunque el más claro ejemplo es el de Helena, quien está angustiada porque su ex marido va a tener mellizos con su nueva novia. Sin embargo, ante la mirada del Doctor Jano, no para de pretender que ya tiene olvidado al ex marido y le afirma una y otra vez que se encuentra divorciada. Por su parte, Josefina, la amiga de Amalia, es una pantalla completa. Se llena de palabras que sugieren castidad, incluso riéndose de la profesora de catequesis que “tranza” con su novio, pero al mismo tiempo se la ve teniendo relaciones sexuales con su primo (nuevamente el tema de los límites familiares en la obra de Martel). El deseo está instalado desde el minuto cero, esta vez con la consonancia con la pérdida de la inocencia y el llamado de Dios del que tanto quieren saber y que, en varias ocasiones, lo relacionan con la sexualidad.

Por si fuera poco, la película se trata sobre un congreso de otorrinolaringología, en la que Helena termina por hacer una demostración con el Doctor Jano sobre el Síndrome de Ménière que sufre ella. Es un problema de audición en el que se sienten zumbidos y pueden afectar al equilibrio interno. Martel aprovecha al máximo esta situación y la utiliza metafóricamente en el examen de Helena, donde confunde las palabras que escucha con otras equivocadas. Es básicamente lo que sucede a lo largo del film, que muchas veces se va construyendo mediante malentendidos. Christofoletti Barrenha (2020) es clara al respecto y afirma que la comunicación es inútil a lo largo de

todo su metraje. Martel, por su parte, se ríe un poco más de la audiencia y de los personajes, agigantando su obra con la última escena. Amalia y Josefina hacen la plancha en la piletta, y una le susurra a la otra “*Hola, ¿escuchás?*”. Ríen y comienzan a tararear. Créditos.

La mujer sin cabeza es la que más se distingue de las otras dos películas, no solo desde su concepción sino también desde la manera de armar los encuadres y planos audiovisuales. Se podría decir que, aunque el sonido siga ocupando un papel importante, es la que más se apoya en lo visual de las tres películas.

Curiosamente, la protagonista de esta historia tiene poquísimas líneas a lo largo del film, lo cual configura su entorno y el tono de la película con mayor fuerza todavía. Vero nos informa más desde su silencio que cualquier otra cosa. El accidente, que ocurre en los primeros diez minutos del film, es un disparador que transforma al personaje encarnado por María Onetto para el resto de la historia. Queda aturdida (ya se verá la utilización de efectos sonoros en la próxima sección), confundida, en trance. De aquí resultan sus pocas palabras, sus “bueno”, en donde se demuestra que la pasividad se apropia de ella y son otros personajes los que toman la acción de la historia.

Como los planos están casi siempre enfocados en su cabeza, con un entorno fuera de foco, Martel usa mucho las voces en *off*, que hasta parecen, combinadas con la configuración del plano, que no llegan hasta ella. En más de un momento, Vero no entiende lo que sucede alrededor y está desconectada del mundo. Un caso puede ser cuando la enfermera le pide que llene sus datos de ingreso al hospital, pero ella escribe el nombre de la empleada en vez del suyo.

Como en gran parte de su filmografía, los diálogos de *La mujer sin cabeza* dan pequeños indicios del desarrollo de la trama. A través del uso del *punto de escucha* de Vero, vamos conociendo lo que pudo haber sucedido en el accidente por lo que dicen los demás miembros del reparto. Y ella está como *zombie*, intentado obtener información, con temor, con paranoia y la incertidumbre de haber atropellado a alguien o no. Martel (2009) reconoce que quería darle ese sentido a Vero, el de estar como una muerta-viviente, sin cuerpo y alma, vagando por el lugar.

Vero está permanentemente perseguida por lo que ocurrió y todo le recuerda al accidente. Sin embargo, hasta que ella no le dice a su marido “*maté a alguien en la ruta*” nadie parecía haberse dado cuenta de que le sucedía algo. La única que se había dado por aludida fue la tía Lala que, con principios de demencia senil, observa que Vero tiene la voz rara, que no parece la suya. Aquí podría decirse que Lucrecia Martel habla

con la audiencia, en el afán de hacerle saber la importancia de las voces de los personajes, de cómo cuentan mucho más de lo que parece. Además, algunas frases de Lala evocando a gente muerta o comentando que hay fantasmas sacuden e incomodan todavía más a la protagonista.

Por otro lado, Martel realiza algunos acercamientos a las concepciones de cómo debería ser una mujer o un varón en esa sociedad, dejando en evidencia a personajes como Josefina, quien se queja de su hija Candita por juntarse con una amiga que “*anda machoneando con la moto*”, o como la tía Lala, quien trata de “*amanerado*” al marido de Josefina por su forma de bailar.

Al igual que en las dos primeras películas, *La mujer sin cabeza* transcurre en Salta, y ésta tiene la particularidad de ser la más rica en tonadas y matices locales, en donde contrastan los de la familia de Vero, con la familia y empleador del Changuila, los enfermeros del hospital, etc. Además, se hace más presente la utilización de palabras o expresiones de la región como “*chencras*” para referirse al pelo, “*me aburro hongo*”, “*chango*”, “*medio chicono*”, que terminan por enriquecer más el castellano que se encuentra plagado de texturas y significados. La visibilización de estos coloquialismos o regionalismos son otra marca registrada de la autora.

El tercer largometraje de Martel nuevamente juega con el deseo y el descubrimiento de la sexualidad. Candita, la joven hija de Josefina, tiene novia (aunque su madre no quiera abrir los ojos para saberlo), pero también incomoda a una ya extrañada Vero en un momento en que intenta besarla y le dice “*¿no te gusto?*”. Las fricciones familiares por límites corporales y/o sexuales se hacen presente en al menos una línea en cada película.

Como dijimos anteriormente, ante semejante inacción en la cinta, por cosas que se van escuchando de los demás personajes, es cómo termina dándose cuenta el espectador de lo que sucede: de cómo su marido y su primo terminan encubriendo lo que pasó, y esto se confirma en el último diálogo de la película, en donde una Vero un poco más activa e intentando dejar atrás lo que pasó, averigua si ella se había instalado en el hotel el fin de semana del accidente. Y no había registro de ello. Es de esa manera sencilla que, casi alejado de las convenciones propias del género, cómo se resuelve este *thriller* psicológico.

4.2 Análisis de los ruidos

El Nuevo Cine Argentino, a diferencia de los años 80, le otorgó un nuevo sentido a las historias al planificar y realizar un innovador tratamiento del sonido en el que éste adquiere mayor autonomía. En la década previa, la sonorización estaba subordinada a la tarea de completar la narración y lograr un mejor acabado técnico y expresivo del film (Aguilar, 2006). Posiblemente, el mayor estandarte de esta corriente sea, al menos cuando hablamos de sonido, Lucrecia Martel.

La cineasta piensa que las escuelas de cine no le prestan la suficiente atención al sonido, postergado por el interés en lo visual. De todos modos, ella recién decide en qué lugar poner la cámara en una escena una vez que ya planeó la idea sonora de la misma. El aspecto de los ruidos o efectos de sonido quizá sea aquel al cual le presta más atención la directora.

En el inicio de *La ciénaga* no ocurre ninguna situación específica que tensione a los espectadores, pero de alguna forma está dotado de una energía terrorífica que estremece. Esto se debe al poder de los efectos de sonido. Comienzan los créditos iniciales y se escuchan ruidos de escopetas, insectos, viento, pájaros, truenos... alternan créditos con imágenes al borde de una pileta... sillas de metal arrastrándose, una tormenta que se acrecienta, tintineos de hielo en copas... y de esa simple manera Martel nos introduce en lo que parece ser una película de terror. El clima opresivo que genera con los ruidos es un protagonista más de *La Ciénaga*. Es el sonido ambiente apoderándose del plano visual. Hay una constante sensación de que algo anda mal, algo está por pasar. Y eso lo hace solamente con efectos de sonido diegéticos, es decir, que forman parte de la diégesis de la película, ya sean dentro del encuadre o en *off*. No hay ningún sonido extra-diegético en todo el film.

Así como mencionamos que hay muchos presagios del accidente de Luchi que se conforman a través de la voz, los sonidos suman más indicios todavía. En cada momento que aparece el niño aparecen perros ladrando, ya sea en el bosque o en la casa del vecino, lo cual es un indicio de peligro. Además, Martel compone una secuencia en donde, en medio de una cacería en la selva, Luchi queda entre el animal y la escopeta, y mientras la cámara enfoca los cerros detrás, se escuchan disparos en *off* que cargan de tensión al espectador, que no sabe si efectivamente fueron al animal o al nene. Incluso, en otra escena en la cual le miran un diente de más que le está creciendo a Luchi, cuando abre la boca suenan sonidos espantosos de máquinas soldadoras funcionando en

la metalúrgica donde trabaja su padre. Todo ruido que rodea cada aparición del personaje es terrorífico.

Otro de los recursos que explota genialmente la directora en *La Ciénaga* es el del teléfono que suena constantemente y nadie atiende. En *La Mandrágora* (donde vive Mecha), suena repetidas veces y ella se queja de que nadie lo descuelga. Martel hace esto para remarcar lo dejado que está el lugar, donde ya nadie se hace cargo de nada. Y solo pareciera que los días pasan hasta un amargo final, como si esperaran la muerte, sin ningún cambio, estancados. Las camas que rechinan, los resortes del colchón chirrían, las puertas crujen, la televisión encendida, aunque nadie esté mirando, los hielos en la copa de vino de Mecha... todo lo que rodea a la casa suena a decrepito y poco atendido, perdiéndose en el abandono. Es para resaltar el volumen de estos ruidos, que Lucrecia los pone constantemente en primer plano (auditivo) para generar este efecto. Todo esto, junto a las conversaciones mezcladas, los gritos y cánticos de las hijas de Tali cuando la visitan, terminan resultando en un ruido casi permanente. Chirstofoletti Barrenha (2020) afirma que los sonidos llenan el espacio y obstaculizan el diálogo entre personajes, ya que son invadidos con violencia por el ambiente.

El agua está siempre presente. En la pileta, duchas, tormenta, dique, bombitas de agua, transpiración. Casi continuamente se la escucha en *off* corriendo por algún lado. Apela a distintos sentidos del espectador porque supone un refuerzo del aspecto precario de la casa, donde casi podemos sentir la humedad de las habitaciones, el aire viscoso y el olor a moho. Martel, más que limpieza, quiere dar la sensación de contaminación, de agua turbia. Incluso en el dique juegan con facones para matar peces, y rechinan los golpes contra el agua, lo cual nuevamente predetermina a la audiencia a estar atento a cualquier accidente, al igual que a lo largo de todo el metraje.

El momento del accidente de Luchi, hacia el final del film, produce semejante impacto por lo bien lograda que está la configuración del sonido en la secuencia. El niño va a tomar un vaso de agua (nuevamente, agua), luego sale al patio porque escucha los ladridos del perro del vecino. Se sube a la escalera a la que Tali había ordenado que nadie hiciera —su escasa autoridad otra vez al descubierto— y se cae. Pero no muestran la caída, el choque contra el piso. Solo se escucha, mientras vemos el plano de la escalera apoyada contra la pared sin el nene. Se comienza a oír la lluvia. Después de algunas elipsis de tomas vacías en habitaciones de la casa de Tali donde solo se oye lluvia, aparece en un primer plano auditivo el sonido de teléfonos descolgados, que ya cortaron, y las caras largas de Vero y José. Ya se dio la noticia. La crónica de una

muerte anunciada. Animándonos a esbozar una analogía con la novela del colombiano Gabriel García Márquez, no estaría tan errado decir que *La Ciénaga* tiene algo de realismo mágico.

Volviendo a la circularidad, al ciclo repetitivo del que ya hemos hablado, Momi y Vero arrastran las reposeras de metal (en primer plano auditivo), al igual que su madre en el inicio de la cinta, y se recuestan junto a la pileta. Imágenes de cerros con el mismo sonido ambiente que al principio. Comienzan los créditos con el ruido de la vegetación que rodea La Mandrágora.

La niña santa tiene una particularidad muy notoria en la manera en que está construido el sonido: absolutamente todo resuena. Para darle ese espíritu religioso y divino, Martel decidió utilizar ciertas reverberaciones o ecos que se escuchan con cada cántico, susurro o frase dentro del hotel, para darle el tono celestial que exige la temática del film. El “llamado de Dios” al que las chicas están atentas todo el tiempo es la excusa perfecta para darle esta mística y resonancia a los ambientes, claramente arreglados en posproducción. El bullicio de los pasillos, donde se oyen gritos, empleados que limpian, teléfonos que suenan, componen esta banda de sonido y ayudan a propagar la resonancia que quiere producir la cineasta. Da la sensación de estar adentro de una catedral. Cabe aclarar que todo ruido de la película nuevamente es diegético, al igual que en el primer largometraje.

A la media hora de película, nos recuerda un poco a *La Ciénaga*. Amalia, Josefina y otra amiga se dirigen a un puente en el que supuestamente —en otro mito más que compone el relato del filme— había acontecido algo sobrenatural en un accidente automovilístico. Gritos, chistes y sustos que terminan con ellas corriendo con la vegetación alrededor, mientras se escuchan disparos de escopetas (luego se observa que eran jóvenes cazando animales cerca de allí). No termina sucediendo nada grave pero coloca a la audiencia en un estado de tensión haciendo uso de una banda de sonido similar a su primer film combinado un montaje dinámico.

Como dijimos en el anterior apartado de diálogos, Helena sufre del síndrome de Ménière, por lo cual escucha un zumbido y se somete a un análisis del Doctor Jano y el grupo de otorrinolaringólogos que lo acompañan en el congreso. Aquí, Martel aprovecha una vez más el uso del *punto de escucha*, en el cual nos metemos en la cabeza de Helena y somos capaces de oír lo que le pasa a ella. El recurso puede ser utilizado para generar cierta empatía por parte de la audiencia y conocer la enfermedad que padece.

El llamado de Dios puede provenir de cualquier lado, hay que estar atentos permanentemente según la profesora de catequesis de las jóvenes en *La niña santa*. Sin embargo, la cineasta se mofa de la maestra y de Amalia, ya que, en el único momento en que la chica intenta mirar televisión o sintonizar la radio —a tener en cuenta que en varias partes del film la TV funciona sin problemas— no hay ninguna señal y solo se escuchan interferencias. Amalia termina la escena masturbándose en la cama. Metafóricamente, Lucrecia dictamina su discurso anti-religioso en una simple secuencia. Lo sagrado y lo profano, explícita o tácitamente, están en constante competencia en la cinta.

Otro recurso que utiliza la cineasta es el de bajar el volumen de golpe. En el instante en que Helena le presenta al Doctor Jano a su hija Amalia, cesan el trabajo manual que estaban haciendo unos empleados en ese lugar y por primera vez, se produce un silencio casi total. Luego vuelve y continúa el desarrollo de la trama. Para inundar de tensión a la audiencia, Martel nos descoloca por unos segundos no solo visualmente, sino también desde lo auditivo.

Como ya se había adelantado, las piscinas son recurrentes en la filmografía de Martel, y *La niña santa* no es la excepción. Las chicas y los doctores merodean la pileta en varios momentos en los cuales se puede oír el movimiento tenue del agua o el sonido del filtro cuando se enciende. Nuevamente, aunque para las jóvenes pueda indicar pureza, también se encuentra repleta de mujeriegos o abusadores que disfrutaban de una buena zambullida. Hacia el final del film, Jose y Amalia nadan solas, y pareciera que, por primera vez, pueden escuchar, aunque no sea el llamado de Dios, el dulce sonido del agua moviéndose suavemente bajo sus cuerpos.

La mujer sin cabeza es la que más se despega del tratamiento de los efectos sonoros que venía utilizando Martel hasta entonces, si bien comparte algunas características. Como mencionamos antes, Vero se sumerge en un estado de trance completo desde el accidente. ¡Y qué mejor que la banda de sonido para producir esta sensación! Martel, no solo desenfoca lo visual de lo que está en derredor del personaje, sino que también altera el ruido natural que deberían tener objetos para que el espectador se involucre en cómo el oído de la protagonista está percibiendo el mundo. Los ruidos, muchas veces en *off*, ya que el plano casi siempre apunta a la cabeza de Vero (o la corta), conforman una atmósfera sombría y llena de incertidumbres por momentos similar a las de las películas de David Lynch, e incluso podría decirse que tiene reminiscencias al ambiente de *Night of the Living Dead* (1968) de George

Romero, si tomamos el comentario de Martel haciendo alusión a querer transformar a la acomplejada Vero en una suerte de *zombie* que deambula por su entorno sin entender mucho. La televisión, en *off*, es una constante. No tanto como ruido esta vez o para mostrar interferencias, sino que, en este caso, sí tiene un carácter más informativo. El noticiero cuenta que encuentran un cadáver en el canal junto a la ruta... y el mundo de la protagonista pareciera desplomarse cada vez más. El ruido de la TV luego queda fuera de foco, como todo lo perteneciente al plano, exceptuando la imagen de su aturdida cabeza...

El agua una vez más dice presente. Ya sea cuando se desata la tormenta ni bien ocurre el accidente, en el hospital, en el consultorio odontológico, en la inauguración de una pileta de un familiar (sí, otra vez piletas). En este film, la directora pareciera que usa el sonido del agua, por primera vez, más como limpieza que como algo que contamina. Como si quisiera intentar borrar las huellas que dejó el accidente y eliminar la suciedad, lo turbio. Recordemos que, a diferencia de *La Ciénaga*, que predice que está por ocurrir algo espeluznante, esta película se sitúa en el momento de los ecos que dejan determinada fatalidad. Retomando lo publicado por Elbirt (2007), *La mujer sin cabeza* podría tomarse como un ensayo sobre los vestigios de un accidente y la resonancia que se instala en los involucrados.

Martel, a lo largo del film, utiliza elementos sonoros que ya se habían escuchado en el momento del choque en el auto. El sonido del celular de Verónica (que ayudó a provocar el impacto porque ella perdió la vista del camino) vuelve a escena en varias ocasiones y provocan inquietud en la protagonista. El ruido del motor del auto cuando se enciende (en *off*) también arremete contra el estado mental de ella. Por si fuera poco, cuando asisten a un partido de fútbol, el tremendo golpe que recibe uno de los jugadores, le hacen recordar el accidente. Este impacto pareciera solamente afectar a Vero, en la cual se produce una ruptura del sonido ambiente que se oía en la escena, para luego volver poco a poco a un volumen normal, con la ayuda de un zumbido extradiegético. Por primera vez en su filmografía Martel utiliza un efecto sonoro en *over*, fuera de la diégesis de la cinta. Al efecto producido en esta secuencia, Chion (1993) lo denomina *suspensión*; según sus palabras, está destinado a privilegiar un momento de la escena y otorgarle una cierta trascendencia. Lucrecia utiliza este recurso para acentuar el sentimiento de culpa y de incertidumbre que rodean a Vero a lo largo de todo el metraje.

4.3 Análisis de la música

La música en la filmografía de Lucrecia Martel es, sin lugar a dudas, el elemento menos analizable de los tres que conforman al código sonoro. No porque no tenga sentido, sino porque no es tan utilizada como los demás componentes.

En *La Ciénaga*, las canciones incluidas funcionan, como estamos acostumbrados en todo el código sonoro de la película, dentro de la diégesis de la misma. En otras palabras, cada vez que suena un tema, también la están escuchando los personajes. Martel la utiliza como parte de su narrativa, no está al azar. Hay dos momentos en que se oyen cumbias locales: el primero, en la fiesta a la que acuden Isabel y José, en la cual se pierden las líneas de los personajes mientras el Perro y José se pelean, necesitando del espectador una atención extra para entender los motivos del enfrentamiento entre ellos. El segundo momento nuevamente es en un bar, y nos impide escuchar lo que Isabel tiene para contarle al Perro (la audiencia, a partir de los siguientes sucesos narrativos, entiende que se trataba de estar embarazada de él). Es por esto que Martel, por más dramático sea lo que está sucediendo, pretende preocuparse más por la idea sonora de la escena, y demuestra que puede generar el mismo impacto, aunque no sea oigan las voces. Termina siendo otro claro ejemplo de la poca exposición o relevo de información que tienen las líneas para llevar adelante el relato. Todo es natural, nada es forzado. Punto para Lucrecia.

El único momento de alegría en la casa de Mecha es cuando José prende la radio y suena *El niño y el canario*, de Jorge Cafrune. Todos los presentes comienzan a bailar animadamente, Mecha se ríe y disfruta desde la cama, y el clima no puede ser mejor. Paradójicamente, hacia el final del film, Tali y sus hijos intentan escuchar la misma canción que está sonando en la casa del vecino, mientras Luchi se dirige a su triste final. De esta forma, Martel logra derribar todo el significado positivo de este tema para otorgarle un sentido triste para cualquier personaje y hasta para el mismo espectador. Siguiendo los conceptos de música según Chion (1993), podría decirse que usa una música anempática en esta película. Esto se refiere a que la letra y el tono no refuerzan necesariamente el sentimiento general de la escena, o hasta chocan psicológicamente con lo que sucede.

Con poca utilización de música a diferencia de otros autores, Martel consigue darle una justificación y significación impresionante a cada aparición musical en el film.

La niña santa es otra cuestión. Pegado a las reverberaciones y resonancias del lugar, la música se hace más presente en distintas ocasiones. Desde los coros de las niñas en catequesis para acentuar la búsqueda del llamado divino, hasta los momentos en que la gente se impresiona con el *thermerín* o *themerín*. Éste es un instrumento musical en la que el intérprete no necesita tocar el artefacto para que suene, ya que está formado por dos antenas metálicas que detectan los movimientos de las manos del músico y las señales eléctricas se amplifican y se reproducen por un altavoz. La curiosa utilización de este instrumento funciona como un elemento narrativo sobre el tacto, la materialidad y la inmaterialidad, lo sagrado o mágico y lo mundano, que tanto funciona en esta película por su relación con lo que se puede tocar, lo que suena como si fuese algo del más allá, algo mágico. Y oscila desde notas de Bach, quizá asociado a lo celestial —más aún cuando suena en el momento en que Amalia es abusada por Jano y lo confunde con su vocación espiritual—, para luego escuchar la canción tradicional *Cielito Lindo*, que también puede tener varias connotaciones para las jóvenes de la iglesia.

A diferencia de en *La Ciénaga*, la banda musical es empática en su segunda película. Aunque siempre sonando dentro de la diégesis, ya sea por el *themerín*, los coros o el tecladista del hotel, recarga el sentimiento general de la escena. En un momento en que Helena está sola ensimismada en sus pensamientos, se oye una música romántica al momento en que irrumpe en escena el Doctor Jano. Estas notas musicales de piano terminan funcionando como *leitmotiv* (Rodríguez Bravo, 1998) de la relación entre ellos, ya que se vuelve a oír en varias ocasiones en las que se encuentran a solas.

En *La mujer sin cabeza*, la directora vuelve a jugar con el espectador y le da ese aspecto trágico a una canción que parece de lo más alegre que se pueda escuchar. En la secuencia del accidente, está sonando en la radio (diegéticamente) *Soley, Soley* de la banda escocesa Middle of the Road, pero es brutalmente interrumpida por el choque con la persona o el perro en el medio de la ruta. Este exabrupto supone el fin de la tranquilidad y el comienzo de la incertidumbre para la pobre Vero. Al igual que en *La Ciénaga*, se invierte la felicidad que respiraba esta canción por un sentido más trágico y perverso, como el discurso general que las tres películas analizadas de Martel transmiten.

A lo largo del film, vuelven a sonar canciones de Cafrune quien, paradójicamente, murió en un arrollamiento, aunque pueda ser una casualidad y no algo buscado a propósito por la cineasta. La utilización es siempre diegética hasta la escena final. Así como mencionamos que *La mujer sin cabeza* es la primera de las tres cintas que utilizan ruidos en *over*, lo mismo puede asumirse de la música, ya que, en la última secuencia, donde Vero ingresa al comedor del hotel para reunirse con su familia en un ambiente alegre y de bullicio generalizado, una vez que se la encuentra mucho más tranquila y consciente de lo que sucede, comienza a sonar una música alegre que se encuentra fuera de la diégesis. Ésta acompaña las imágenes hasta que, lentamente, comienzan los créditos, y sigue sonando...

Tal como habían recomendado Casetti y Di Chio (1990), se realizó una descomposición y recomposición de todo lo que se refiere al sonido en las películas seleccionadas en el corpus de investigación: *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. Como era de esperar, nos encontramos con una presencia marcada de todo lo sonoro en cada una de las cintas. A partir de la *escucha reducida* que propone Chion (1993), se pudo lograr una apreciación mayor y un análisis más profundo.

Los tres elementos que componen al código sonoro (voces, ruidos y música) tienen una participación vital en el cine de Lucrecia Martel. En *La Ciénaga* aparecen siempre de forma diegética, es decir, dentro del universo donde está narrado. No existe voz, efecto sonoro o música fuera de la diégesis y, aun así, Martel genera sensaciones terroríficas utilizando solamente al ambiente como medio auditivo. A su vez, hay mucho uso de la voz y ruidos en *off*, lo que enriquece todavía más la escena escuchada. También, tomando como referencia nuevamente a Chion, el cine de Martel no es verbocentrista en ningún momento, ya que quizá la música no lo sea, pero los ruidos son más importantes que lo hablado en esta película.

En *La niña santa*, por su parte, también se hace fuerte la utilización del sonido (siempre diegético), y con un papel más importante desde lo narrativo. Aunque haya malentendidos, los diálogos dan más información y hacen avanzar la trama, mientras que la resonancia propia de los efectos sonoros de la película refuerzan esta idea de celestial, de mensaje del más allá. El uso del themerín, el congreso de otorrinolaringología, el “*hola, hola, ¿escuchás?*” del final... son pequeños guiños a la idea sonora de la obra de Martel.

Por último, *La mujer sin cabeza* es en la que el código sonoro más se vincula con el visual de la película. El enfoque del plano casi siempre sobre la cabeza de la

protagonista, el entorno lejano, es ayudado por la configuración del sonido, como distante. Es la primera vez que utiliza efectos de sonido y música no diegéticos, como mencionamos. Los usa con fines narrativos, tal como mencionamos con el efecto de *suspensión* (Chion, 1993) con la inclusión del ruido que se va acrecentando con el correr de los segundos. Por otro lado, es la obra menos vococentrista de las tres que analizamos del corpus. Es una demostración más de la destreza de Martel para contar una historia con pocas palabras dichas por la protagonista. El ambiente dice más.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo, nos propusimos averiguar, descubrir y recapitular cómo configura el código sonoro la directora Lucrecia Martel. La cineasta surgida dentro de la corriente del Nuevo Cine Argentino de mediados de la década de 1990 es considerada una de las más importantes autoras del país y tiene un reconocimiento internacional admirable. Una de sus máximas para escribir y filmar una película es pensar la idea sonora antes que la visual. Este es el mayor indicio para reconocer que la investigación iba a ser, por lo menos, enriquecedora.

Desde el objetivo principal, que era identificar los recursos sonoros en su filmografía y qué importancia tienen dentro de sus películas, se desprendían los específicos, los cuales corresponden a un análisis más profundo de cada elemento que componen el código sonoro: voces, música y ruido.

Como ya hemos explicado, la metodología para realizar el trabajo iba a ser centrarse en sus tres primeros largometrajes: *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. Luego de una visualización concentrada con una escucha reducida de cada cinta, y tomando las anotaciones pertinentes de todo lo relativo al sonido dentro de ellas, se recompondría lo obtenido dentro de los hallazgos, basándonos en la teoría del cine (y el análisis propuesto) de Casetti y Di Chio (1990), aunque también resultó estar empapado de conceptos de Chion (1993) y Rodríguez Bravo (1998).

Si desde un comienzo se presentía o se esbozaba la idea de que el sonido era providencial en la filmografía de Lucrecia Martel, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que estábamos en lo cierto. De principio a fin, es realmente embriagante e inmersivo el sonido dentro de sus películas. Es fundamental. De hecho, si las cintas se reproducen sin volumen pierden casi todo el sentido, no genera casi nada. Por más que visualmente también sea apabullante, es el componente de lo sonoro lo que hace vibrar su cine.

Los diálogos están constituidos por poca información y funcionan más como un modo de comprender o conocer a los personajes que otra cosa. Más que los diálogos, las voces son vitales. Escuetas, verborrágicas, susurradoras, demandantes, sumisas. Con diferentes texturas, matices. Como intuíamos, su *Salta natal* constituye un elemento primordial a la hora de construir historias que le permite visibilizar dialectos y

sociolectos propios de la región, y esto está plasmado en la manera de hablar de los personajes. En el análisis ya habíamos mencionado que no importa tanto lo que digan, sino cómo lo digan.

Los ruidos son un personaje más. El sonido del ambiente, el entorno, los animales, insectos, paisajes, pasillos, piletas, grifos... conforman un todo que dictaminan el tono de la película, funcionan como disparador de lo que el espectador esperará el resto de la cinta. Aunque sea difícil encasillar en géneros (justamente es cine de autor y no de género), los efectos de sonido nos remiten a películas de terror por momentos, dramas románticos en otros, thrillers posmodernos las pocas veces que utiliza efectos no diegéticos. Probablemente sea difícil encontrar otras películas en las que los ruidos jueguen un papel tan importante.

Por último, la música quizá sea, de los tres componentes del código sonoro, el menos utilizado por Martel. Casi siempre como parte de la trama, ya sea que provenga de una radio, de una fiesta, de un hotel, o hasta de un themerín... Tiene un uso anempático en dos de sus películas, pero en *La niña santa* tiene, en varios momentos, una función empática muy marcada, sobre todo en los encuentros amorosos o románticos que se van dando a lo largo del metraje.

De todos modos, hay que tener en cuenta que funcionan como un todo. Por más que, para el análisis, tomemos estos tres elementos por separado, sería poco atinado no considerarlos como un mundo sonoro completo que, además, está fuertemente vinculado con lo visual, apoyado por él y también como refuerzo de este último.

Lucrecia Martel es un símbolo de los jóvenes cineastas surgidos en el Nuevo Cine Argentino que, por más que se distingan entre sí uno de otros por el tipo de películas que realizan, no caben dudas que rompieron con esquemas audiovisuales previos, en las que, por ejemplo, el sonido (no en todos los casos) estaba más pensado como soporte visual que para otra cosa; era para darle veracidad a lo que se estaba observando en pantalla. Por suerte, Martel llegó para romper los esquemas y darle al audio el lugar que merece, o al menos, intentar hacerlo.

Sin embargo, por más admiración y reconocimiento mundial por la calidad y profundidad de su narrativa audiovisual, es casi inevitable preguntarse, por las temáticas y las formas alejadas de lo comercial que la caracteriza a la hora de filmar, ¿qué tantos espectadores podrían sumergirse en su cine? ¿Podrá este tipo de filmes conformar al espectador promedio?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, N. e Ibarra, N. (2005). *Nuevo Cine Argentino. Cómo es representada la cotidianidad de la sociedad argentina en la miniserie* (Tesis de graduación, Universidad Nacional de La Plata). Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/1907>
- Acosta, M. y Sasiain, S. (2008). *Aproximación teórica para una lectura del cine argentino contemporáneo: Lucrecia Martel y Lisandro Alonso*. V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, La Plata. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/98530/Aproximaci%C3%B3n_t%C3%A9rica_para_una_lectura_del_cine_argentino_contempor%C3%A1neo_5828.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos
- Bavasso, C. C. (2005). *El Cine Argentino durante el período 1925-1935 y sus relaciones con la política nacional e internacional*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-006/648.pdf>
- Bernades, H., Lerer, D. y Wolf, S. (2002). *El Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Tatanka.
- Casetti F. y Di Chio F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chion, M. (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Christofoletti Barrenha, N. (2020). *La experiencia del cine de Lucrecia Martel*. Prometeo.
- Elbirt, A. L. (2017). *Desplazamientos en la Imaginación Nacional. Figuras y narrativas del ensayo. Salta: de Lucrecia Martel a un bohemio provinciano* (Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata). Recuperada de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/65964/Documento_completo_Figuras_y_narrativas_del_ensayo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Komiyama, G. (2018). *Nuevo Cine Argentino: Mujeres y sexualidades alternativas en y detrás de pantalla*. (Tesis de graduación, Universidad de San Andrés). Recuperada de <https://repositorio.udes.edu.ar/jspui/bitstream/10908/16609/1/%5bP%5d%5bW%5d%20T.L.%20Com.%20Komiyama%2c%20Geraldine.pdf>
- Margulis, P. (2010). *Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Recuperado de <https://www.academica.org/000-027/695.pdf>
- Metz, C. (1971). *Lenguaje y Cine*. Planeta.
- Monteagudo, L. (2002). Lucrecia Martel: Susurros a la hora de la siesta. En Bernades, H., Lerer, D. y Wolf, S. (Eds.), *El Nuevo Cine Argentino: Temas, autores y estilos de una renovación* (p. 69-78). Tatanka
- Oubiña, D. (2003). Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90. *Revista Sociedad* 20/21.
- Peirce, C. S. (1931). *Collected Papers*. Harvard University Press.
- Punte, M. J. (2011). Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel: aportes desde la teoría crítica feminista. *Letras*, 63-64. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mirada-voz-cine-lucrecia-martel.pdf>
- Quiroga Branda, J. (noviembre, 2007). Los niños del Nuevo Cine Argentino. *Nuevo Cine Argentino: las formas de su irrupción* (p. 24-28). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36511/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rodríguez Bravo, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.
- Russell, D. (2008). Lucrecia Martel: A Decidedly Poliphonic Cinema. *Jumpcut: A Review of Contemporary Media*. Recuperado de: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/text.html>
- Serrano, A. (2004). Ética y Estética en el cine de Martin Scorsese y Quentin Tarantino. *Fundación Dialnet*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6536692>

Otras fuentes consultadas

Casa de América (26 de junio de 2011). *Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena*. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo&ab_channel=CasadeAm%C3%A9rica

Lita Stantic Producciones (Consultado el 28 de junio de 2021). Sitio web:

<http://litastantic.com/>

El Deseo (Consultado el 28 de junio de 2021). Sitio web: <http://eldeseo.es/>