

Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel

por Eleonora Rapan y Gustavo Costantini*

Resumen: El propósito de este trabajo es señalar la compleja y única aproximación al uso del sonido en el cine latinoamericano que detenta la obra de Lucrecia Martel. Desde cuestiones evidentes --como el uso simbólico del theremin en *La niña santa* (2004)-- hasta extremadamente sutiles --como la presencia de acúfenos en *La mujer sin cabeza* (2008) o la extraordinaria continuidad tímbrica en la apertura de *La ciénaga* (2001)-- encontramos en sus primeros tres films un dominio inusual y a la vez estructural del sonido que incide en la puesta en escena y la producción de sentido. Proponemos entonces indicar la articulación de los múltiples recursos que están presentes en la banda sonora de estas tres notables obras cinematográficas, que constituyen una referencia ineludible para el estudio del diseño de sonido en el cine latinoamericano (y acaso mundial).

Palabras clave: diseño de sonido, continuidad, acúfenos, timbre

Abstract: This paper underscores the unique and complex approach to the use of sound in the work of Lucrecia Martel. From the evidently symbolic use of the theremin in *The Holy Girl* (*La niña santa*, 2004)-- to the extremely subtle --tinnitus like sound in *The Headless Woman* (*La mujer sin cabeza*, 2008) or the extraordinary timbre continuity in *The Swamp* (*La ciénaga*, 2001)-- we find in her first three films an unusual and at the same time structural use of sound that influences the *mise-en-scène* as well as the production of meaning. Therefore, we explore the articulation of the multiple resources present in the soundtrack of these three remarkable films that constitute a fundamental reference to study sound design in Latin American (and perhaps world) Cinema.

Key words: sound design, continuity, tinnitus, timbre



El cine de Lucrecia Martel irrumpe en 2001 con el estreno de *La ciénaga* – previamente se conocía su cortometraje *Rey muerto*(1995), incluido en el colectivo *Historias breves* que dio a conocer a la generación que se empezó a denominar como “Nuevo Cine Argentino”– e inmediatamente sorprende por la relevancia dada al sonido. Si bien partícipe de una poética realista – que es uno de los denominadores comunes de estos directores– la obra de Lucrecia Martel recurre a todos los artificios que puede brindar el cine para desplegar sus inquietudes estéticas. En este sentido, su trabajo con el sonido, el montaje, la construcción del encuadre, el cuidado de los detalles de vestuario y diseño de producción, la construcción de un imaginario visual a partir de una planificada y claramente intencional dirección de fotografía, hacen que su propuesta se aleje rápidamente de obras emblemáticas de entonces como *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) o *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). Pero también se aleja de la precariedad y austeridad de *Rey muerto*. El dominio de los dispositivos sonoros y la

confianza en la producción de sentido a partir de éstos es tal que *La ciénaga* se conecta con obras emblemáticas del uso del sonido tales como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979) y *Nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, 1990).¹

La secuencia de apertura de *La ciénaga* (2001), que intercala imágenes del espacio de representación con los títulos y créditos iniciales, es sorprendente por su madurez y establece un poderoso juego de continuidades que envuelve no solamente elementos cuasi musicales sino un gran espectro de objetos sonoros: truenos, voces, impactos, disparos, insectos, acciones humanas. Las acciones ocurren simultáneamente en diferentes espacios o inmediatamente en sucesión, y parecen estar motivadas por algo más que la mera actividad de los seres involucrados y del espacio circundante. Más allá de que ella se distancie de lo que sus personajes sientan o crean, Lucrecia Martel nos muestra un mundo provinciano gobernado por relaciones de poder, invocaciones místicas y por la inexorable presencia de lo trágico. Claramente diferenciada de la aproximación de Leonardo Favio –uno de los directores más influyentes para el Nuevo Cine Argentino– donde su mirada está inmersa en el mundo de sus personajes y comparte muchos de sus sentimientos, Lucrecia Martel parece no tener empatía con sus ambiguos personajes y más bien, de una manera distante, parece estudiarlos y piadosamente tratar de entender –y no necesariamente juzgar– las acciones que desarrollan y los sentimientos que ponen en juego. Este punto de vista es decisivo para comprender la banda sonora y el montaje, ya que sugiere una suerte de causalidad que abre las puertas de la superstición sin invitar al espectador a aceptar ni a participar de creencia alguna.

¹ Nos permitimos sugerir la lectura de nuestros artículos sobre la relevancia de estas obras para la evolución del diseño de sonido en el campo audiovisual. Véase en la bibliografía la referencia a estos textos.

Crónica de una muerte anunciada



La ciénaga se abre con un trueno anunciando el arribo de una tormenta – tormenta que precede una serie de eventos revelándose como un signo de advertencia a la manera de una antigua premonición (y conectando al film sutilmente con los relatos clásicos: la tragedia es advertida por un fenómeno natural)–. Los dos planos iniciales, el cielo que se prepara para el aguacero y unos morrones que han sido recolectados, presentan algunos significantes claves para el desarrollo de la obra. El agua (que estará presente como lluvia, tormenta, bombitas de carnaval, pileta, tanque de agua donde aparece la imagen de la virgen, ducha, etc.), los ruidos (como los truenos, los disparos, las reposeras, etc.), y ese tono rojo en particular (que se repetirá en el vino, en la sangre, en la ropa de varios personajes) serán elementos clave que aparecerán de diversas formas a lo largo de toda la película. Inmediatamente después escuchamos un trueno o un disparo –la ambigüedad es deliberada– y nos conecta con el espacio del monte donde uno de los hijos de Mecha (Graciela Borges) está con amigos ¿cazando?, ¿jugando? con rifles y observando a una vaca literalmente empantanada en una ciénaga (aquí se pone en juego algo

recurrente en el cine de Martel, que es la oscilación entre lo literal y lo simbólico). El corte a uno de los títulos no interrumpe la continuidad sonora y la suma de todos estos sonidos es filtrada (probablemente con un filtro pasabajos y/o procesos de ecualización), borrando así las fronteras entre lo diegético y lo extradiegético. Lo diegético parece estar intervenido por un comentario extradiegético y el sonido procesado enrarece su naturaleza para abandonar el realismo en pos del artificio. En ese instante, ciertos sonidos cuasi musicales de baja frecuencia (con un leve carácter tónico) son agregados a la mezcla; esto ayuda a reforzar la idea de continuidad que se empieza a evidenciar. Alguien está escuchando desde fuera lo que está pasando dentro del relato.

Esta presencia puede tener diversas interpretaciones: desde la intervención de la propia autora, hasta la sugestión de que algo supra terrenal es partícipe de esta contemplación. En lugar de incorporar la voz en off de un narrador, la presencia de estos procesamientos o intervenciones es más inquietante. Estas bajas frecuencias estarán más o menos presentes durante toda la secuencia de apertura (y, en parte, en toda la película a través de diversos “sonidos-pretexto”) y en estos planos ceden tenuemente para introducir el enigmático y ríspido sonido iterado que se revelará rápidamente como unas sillas reposeras que los personajes están arrastrando en círculos para reacomodarse alrededor de la piscina de agua turbia. Este sonido metálico y áspero parece hacerse eco del temblor que provenía del cielo y que pasó de las bajas frecuencias del trémolo a las más altas del trueno / disparo. A su vez, este temblor ahora va a continuar con el sonido agudo pero también áspero e iterado de las chicharras, y la continuidad se mantiene inmediatamente con los cubos de hielo que Mecha pone en la copa y que empieza a agitar, provocando un tintineo que pareciera generar la respuesta por parte de los pájaros: el plano detalle de la mano haciendo temblar la copa (para enfriar más rápidamente el vino) nos deja ver y oír que este temblor ahora es más agudo y que los pájaros retoman en frecuencias aún más altas pasando así por todo el espectro. Las aves,

lógicamente agregadas en posproducción, se activan a partir del tintineo de los cubitos en la copa y su agitación es claramente de naturaleza imitativa. De esta manera, el montaje y el montaje sonoro establecen una sólida continuidad que parte del cielo y vuelve a él: temblor, trueno / disparo, arrastre de las reposeras que tiemblan como el rumor del cielo, bajas frecuencias extradiegéticas que acompañan y refuerzan la transición, tintineo de los cubos de hielo y golpeteo con el cristal de la copa, eco de los pájaros...

Lo que parece una mera contemplación de una escena realista (y casi naturalista desde lo visual), que transcurre en la finca de una aparentemente decadente familia de provincias (¿otrotra poderosos?), se revela como una construcción pletórica de acontecimientos sonoros que han sido dispuestos allí para plantearnos, acaso, que la anunciación que llega del cielo ha tocado tierra y se ha vuelto a elevar, como el paso de un espíritu. Espíritu que, paradójicamente, los personajes, sobre todo Momi, esperan encontrar y que en vano seguirán esperando. Esta construcción e interacción entre elementos diegéticos y extradiegéticos continúa cuando unos instantes más tarde el personaje de Graciela Borges reacciona a los truenos –preguntándose de alguna manera si son truenos o disparos– y pregunta con quién está su hijo en el monte. Posteriormente, y siempre dentro de la misma secuencia, nos encontramos con Momi dentro de uno de los dormitorios, agradeciendo a Dios la presencia de Isabel, una de las criadas. Pero su rezo susurrante está acompañado por el cimbrar de la cama y otros tenues ruidos que, más sutilmente, siguen la continuidad que antes era más evidente.

El espíritu antes sugerido por el sonido es ahora invocado por el susurro de Momi (que pone a la voz en el límite con el ruido y como un elemento sonoro más en la estructura), y cuando la cámara vuelve al exterior donde se encuentra la familia alrededor de la piscina, se producirá un accidente: Mecha está juntando las copas y vasos de todos ante la inminente lluvia y, ante su estado de sueño o ebriedad –ebriedad y estado cuasi onírico que hace parecer

a todos los comensales como zombies—, ella cae y se corta con una de las copas. Este accidente ocurre en el fuera de campo: vemos parcialmente el impulso de la caída de Mecha, pero el golpe y la rotura del vidrio solamente se evidencian por la escucha. Una vez más, aparece una intervención extradiegética: la rotura del cristal produce un sonido cuasi tónico, y éste es reforzado por una frecuencia alta sinusoidal que prolonga su musicalidad sobre los planos siguientes. La lluvia ahora estalla —¿como respuesta a este accidente?, ¿ratificando que esta podría ser la tragedia anunciada?— y la sangre y el vino se escurren en el suelo mientras la sirvienta junta los pedazos. La emergencia genera toda una serie de movimientos para asistir a Mecha (a pesar de que algunos de los personajes masculinos parecen no reaccionar y continuar en su estado de suspensión), y es así que Momi sube al auto para sacarlo del lugar donde está estacionado y dejarlo listo para que Mecha sea llevada a un hospital. Accidentalmente, el reproductor de música quedó activado y, así, se produce lo que Chion denomina efecto anempático (Chion, 1993), que consiste en la indiferencia del sonido o la música a la situación dramática que está aconteciendo. La música que proviene del auto parece burlarse de lo que acontece y, a la vez, se constituye en sutil comentario a partir de la letra de la canción, que señala que “en esta vida todo se paga” (*Mala mujer*, Luis y sus Colombianos). Alguien ha dejado una botella de vino tinto sobre el automóvil y un hombre mayor va en su rescate. En ese momento, se escuchan dos bocinazos del automóvil mientras la lluvia se mantiene copiosa. Corte a otra escena, ahora en el pueblo, donde la continuidad se mantiene al escucharse también dos bocinazos del automóvil que transporta a chicos que están jugando al carnaval con bombitas de agua: el eco de los bocinazos es acompañado por la presencia del agua que en el plano anterior estaba presente como lluvia fuerte y aquí atrapada dentro de los globos. Si bien esto constituye un recurso típico de montaje y podría no considerarse como parte del artificio al que aludimos, en este obsesivo contexto de articulación de significantes no puede leerse de manera ingenua.

En la secuencia que se abre con el plano de las bombitas pareciera no haber rastros de la continuidad sonora previa. Sin embargo, en breve estamos en casa de Tali (Mercedes Morán), y allí las niñas estarán cantando una extraña canción que alude a un tal doctor Jano (que reaparecerá como personaje en *La niña santa*) a través de un ventilador. Este canto intervenido por las aspas del ventilador introduce el trémolo que abría la película y nos conecta con la articulación precedente. Pero, lo que sorprende más de toda la construcción, es la manera en que estas articulaciones llegan desde Salta a Buenos Aires. Luego de que el accidente ha sido controlado y que no pasó a mayores, una de las chicas llama a su hermano que vive en Buenos Aires, personificado por el hijo en la vida real de Graciela Borges, Juan Cruz Bordeu. Este personaje sugiere un potencial vínculo incestuoso con su madre, ya que vive en un departamento con una mujer mayor a él en edad y que también se llama Mercedes (recordemos que Mecha es el apodo de Mercedes, y que el casting en este caso tampoco puede leerse de manera inocente). En Buenos Aires, ya es de noche, y observamos a Mercedes vestida de rojo, rojo que es tratado fotográficamente como lo fueron antes los morrones, el vino, la sangre, y también la ropa que tiene en sus manos además de la que viste. Mientras vemos esto y escuchamos a José hablar con sus hermanas, el rumor grave del cielo, el trueno y el trémolo se hacen presentes a través del paso de un avión cuyo sonido provoca el tintineo de las botellas dentro de la heladera. Una vez más, todo esto es absolutamente invisible (como los pájaros que se hacían eco de todo en la apertura), pero está ahí para vincular esta comunicación con una continuidad que “contagia” lo que se enunció al inicio. Este contagio sonoro se mantendrá constante de manera menos insistente en todo el resto del film y, de manera más evidente, en cada momento que estemos en el departamento de José y Mercedes: siempre estarán allí los sonidos de invisibles aviones provocando bajas frecuencias y sonidos granulados, y la heladera temblorosa que producirá en cada ocasión el tintineo de las botellas. Este tratamiento podría interpretarse como una mera forma de darle identidad sonora a un

determinado espacio (procedimiento típico del sonido audiovisual), pero nuevamente debemos pensar aquí que está subordinado a una articulación más ambiciosa y que involucra a todos los espacios.

La tragedia que se anunciaba en la secuencia de apertura no es finalmente el tonto accidente de las copas que padece Mecha. En todo caso, el accidente de Mecha ha sido el desencadenante de otros conflictos que estaban latentes y que tienen que ver con la tensión de lo incestuoso no explicitado y de los vínculos que establecen los hijos de Mecha con los otros. La incomunicación final de un José también “accidentado” es un símbolo bastante claro de esta tensión, o el desahogo bajo la ducha de una de las chicas, que no encuentra respuesta a sus inquietudes. La verdadera tragedia ocurrirá, paradójicamente, en el lado “normal” que representa la casa de Tali. No en vano, distraídos todos por una música que proviene del fuera de campo (otra vez lo invisible que se escucha: lo acusmático) observamos distintos espacios vacíos de la casa y fatalmente al niño que se sube a la escalera contra el muro para ver al perro que nunca se hace visible, pero que siempre escuchamos ladrar (perro que ladra y no muerde ni se ve, y que reaparecerá en *La mujer sin cabeza*). Este niño caerá hacia la derecha hacia el fuera de campo –de manera casi idéntica y en la misma dirección y casi el mismo ángulo que el accidente de Mecha– y su golpe fatal será escuchado pero no visto. Otra vez, el accidente será acusmático. Y esta muerte que se estuvo anunciando desde el inicio nos revelará que la tragedia no responde a lo disfuncional de la familia y que acontece sin premiar normalidad alguna.

El ladrido del perro y el inmediato silencio circundante nos abandona para pasar a la imagen de las hijas de Mecha, quienes ahora se encuentran al lado de la piscina de agua turbia, ocupando siniestramente el lugar que otrora ocupaban sus decadentes parientes mayores. Momi arrastra la reposera para recordarnos el sonido de la secuencia de apertura y para advertirnos sobre el inminente cierre del relato: ella ocupa su lugar al lado de su hermana y señala

que fue a ver a la virgen donde se suponía que aparecía (no casualmente en un tanque de agua), y termina lamentándose que no vio nada. Sus plegarias no atendidas y su sensación de frustración terminan de mostrar un panorama desolador: la tragedia ha acontecido y nadie ha podido escuchar su anunciación, ellas cierran el círculo y el cielo se prepara nuevamente para reiniciar el ciclo con un nuevo temor y temblor en forma de rumor grave y trueno que anuncia la tormenta por venir.²

Del espacio abierto al espacio circundante



La niña santa (2004) explicita todo lo que en *La ciénaga* era una sutil construcción para detectar a partir de una escucha atenta. En el segundo film, Lucrecia Martel pone al sonido en el centro y lo vuelve incluso uno de los protagonistas. Las articulaciones deudoras de la música concreta que estaban

² Sobre esta continuidad sonora y las características particulares de estos sonomontajes que se vinculan a la música concreta sugerimos leer nuestro artículo *Sound continuity and tragedy in La ciénaga*, por Eleonora Rapan (véase bibliografía).

presentes en *La ciénaga* ahora se vuelven más abruptas y evidentes. La apertura con una melodía religiosa y la presencia extraña del theremin en las secuencias de la calle hacen que el sonido sea un elemento protagónico y nos invita a pensar en él. Esto se suma al congreso de otorrinolaringólogos y al padecimiento auditivo del personaje de Mercedes Morán, quien dice percibir acúfenos.³

“¿Qué queréis señor de mí?” canta en la apertura una apesadumbrada maestra de catecismo interpretada por Mía Maestro. La ambigüedad se hace presente una vez más, ya que más allá de hacer referencia al lugar que uno ocupa dentro del plan divino, la mención de lo que el señor quiere de uno anticipa el vínculo tortuoso del siniestro doctor Jano con el personaje de Amelia o Amalia (la ambigüedad se proyecta también sobre el nombre: el personaje es llamado Amalia pero también “Ame” como apócope de Amelia). El llamado de Dios es escuchado por las chicas de maneras muy diferentes. Algunas están muy compenetradas por el mensaje católico, otras no se toman muy en serio lo que se dice, pero todas no dejan de girar alrededor de lo que dice la profesora. Este llamado de Dios es interrumpido graciosamente por un sonido que proviene de la calle: los elementos que se hacían eco de otra cosa, que tanto estuvieron presentes en *La ciénaga*, reaparecen en *La niña santa*. En este caso, se trata del sonido del theremin⁴ que un ejecutante deliberadamente inexpresivo está

³Los acúfenos son sonidos provocados por alguna afección en el sistema auditivo o incluso por cuestiones neurológicas. Afecciones como el tinnitus hacen que la persona esté constante o intermitentemente escuchando distintas frecuencias molestas que interfieren con la audición y hasta pueden estar acompañadas por dolor.

⁴El theremin es uno de los primeros instrumentos electroacústicos inventados. En la década de 1930, Leon Theremin crea en la Unión Soviética este instrumento que consiste en dos antenas dispuestas de manera perpendicular, donde uno de los ejes corresponde a las variaciones de altura y el otro a las de volumen. El ejecutante no tiene que tocar sino acercar sus manos al campo magnético: de esta manera sus manos interfieren ese campo y el instrumento produce sonido siendo tocado sin contacto. Si bien el instrumento fue muy usado en el cine de suspenso, terror y sobre todo de ciencia ficción en films como *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), y más tarde en *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), fue olvidado hasta que entrada la década de 1990 las bandas y solistas del llamado trip-hop le dieron una nueva vitalidad a partir de un gesto “vintage”.

tocando en una vidriera de un local vecino al hotel, donde tiene lugar la convención y que da a la calle para que todos los transeúntes puedan escucharlo y fascinarse, con la particularidad de que es ejecutado por unas manos que no tocan físicamente su superficie sino que virtualmente interfieren un campo magnético, haciendo que “se toque sin tocar”. Hay toque sin contacto... El llamado de Dios parece provenir ahora de la calle y de alguna manera se constituye como una voz aguda y fantasmagórica (voces que de alguna manera reaparecerán en *La mujer sin cabeza*).

Maliciosamente, podría decirse que la fascinación de los salteños con el anciano theremin habla de su ingenuidad y de su cualidad provinciana, pero es clara la intención metafórica de utilizarlo en dos sentidos: por una parte, como la voz de Dios corporizada en su sonido *vintage* y reminiscente de las películas de extraterrestres de las décadas de 1950, y como sonido vinculado a los fantasmas del cine desde 1940. Por otra, con la idea de que se toca sin tocar, lo que señalábamos como estar en contacto sin realmente haber tocado. Esto es de alguna manera lo que padece Ame con el doctor Jano: es ultrajada por un contacto impropio que aun así no entra en contacto con ella de manera más que de forma superficial. No deja de resultar interesante, de todas maneras, la asociación del Espíritu con los fantasmas del propio cine y a la vez que este doctor Jano sea también una suerte de fantasma trasnochado que irrumpe en la película de manera extemporánea.

Una de las características más notorias de *La niña santa* es el tratamiento de los espacios circundantes. A diferencia de *La ciénaga*, donde había una presencia fuerte de la naturaleza y de los espacios amplios, aquí estamos frente a una opresiva presencia de espacios circundantes. El hotel se convierte no sólo en un lugar donde se realiza un congreso, sino también en una suerte de lugar de encierro a la manera de un *reality show*. Los personajes parecen convivir en ese encierro y esperan lograr sus anhelos dentro de una serie de

ámbitos acotados: el comedor, las habitaciones, la piscina. En estos espacios es notoria la constante interferencia de las voces que provienen del fuera de campo, así como la reverberación propia de cada ámbito, sobre todo el de la pileta, que ahora sí es una pileta en la que se puede entrar, a diferencia de la de *La ciénaga*, que era una imagen clara (turbia) del deterioro de los personajes y del tejido de las relaciones familiares y personales. El hotel y el aula de catecismo aparecen como espacios de clausura y de encierro, más allá de lo aparentemente confortable del hotel y de su piscina y amplio comedor. El único ámbito abierto es el de la calle, que aún así es mostrado como un lugar atestado de gente y focalizado en la audición del theremin, como si fuese una suerte de ceremonia laica y diaria. A falta de iglesia, el theremin ocupa el lugar de un altar tecnológico *vintage* (*vintage* como lo son muchas elecciones de las canciones que aparecen en estas películas; tonadas de Jorge Cafrune, *Mammy blue* en el final de *La mujer sin cabeza*).



El tema de la escucha se evidencia también en la temática del congreso que tiene lugar en el hotel. Los otorrinolaringólogos hablan casi exclusivamente de afecciones auditivas. Incluso el personaje de Helena (Mercedes Morán) se toca

el oído, dice padecer acúfenos y mira una escena del film *Heroína* (Raúl De la Torre, 1972) donde una muy joven Graciela Borges parece estar en una audiometría pidiendo con voz aguda por su madre⁵ (la presencia de la actriz de *La ciénaga* en una situación análoga a las que tienen que ver con el congreso de *La niña santa*, y si se quiere, con el padecimiento del personaje de Mercedes Morán que estaba también como protagonista de *La ciénaga*, habla de la obsesión de Lucrecia Martel por la continuidad). En esta escena, el espectador escucha una muy alta frecuencia que se supone el personaje de Graciela Borges está percibiendo. Y esta perturbación y molestia que siente el espectador es también lo que dice estar percibiendo Helena, aunque en esta ocasión sólo nos contentaremos con hacernos una idea a partir del film de De la Torre.

En *La mujer sin cabeza*, estas frecuencias estarán ambigüamente presentes como elementos extradiegéticos y, por momentos, como elementos diegéticos, no quedando claro muchas veces de dónde provienen o cuál es su fuente. Esta idea de introducir los acúfenos como parte del diseño de sonido es riesgosa y, aun así, efectiva para transmitir las sensaciones de inestabilidad y de incertidumbre que padecen Helena, en *La niña santa*, y Vero, en *La mujer sin cabeza*. De alguna manera, estas frecuencias anómalas proyectan sobre lo auditivo una suerte de opresión. Opresión que puede corresponderse en *La niña santa* con un trabajo de encuadre donde siempre hay muchos personajes o elementos también “oprimidos” o comprimidos, encerrados en una composición que muchas veces recorta parte de los personajes. Argumentalmente, esto se refuerza con la mención de los médicos a un caso de Menière: este tipo de padecimientos, al igual que la laberintitis, refieren a diversas formas en las cuales el oído está afectado y produce distintas manifestaciones de pérdida del equilibrio.

⁵ En realidad, el personaje está en una cabina de traducción de un congreso de Psicología y, a partir de que un paciente es presentado en el congreso gritando la palabra “mamá”, ella debe repetir esa palabra y es perturbada por la repetición y el énfasis con que eso es dicho hasta que produce en ella un estallido de angustia.

La propia Helena intentará más tarde explicarle al Dr. Jano la naturaleza de su padecimiento auditivo. Jano le pregunta cómo es el sonido que escucha y ella dice que es “como un pitido o una radio mal sintonizada”. Jano le explica que algunas personas escuchan sonidos que parecen voces lejanas (si las frecuencias son graves), que por lo general “la gente escucha cosas”, “cómo escucha, qué escucha... ese es mi trabajo”. Este diálogo describe más o menos todo lo que ocurre auditivamente en la película. Y esto da pie para que se sugiera una ficción dentro de la ficción (o ficción dentro del contexto médico), al plantearse la posibilidad de que en el congreso se dramatice un caso para mostrarle a los asistentes la relación médico-paciente. Que este caso sea el de los acúfenos que padece Helena, y que sea ella la que participe como actriz para actuar su propia afección, introduce el tema de la retroalimentación: frecuencias altas que se escuchaban en la televisión en el film de De la Torre se proyectan sobre lo experimentado por Helena, que a su vez será actuado en el congreso como demostración.

La escucha del llamado de Dios vuelve a ponerse de manifiesto en una conversación entre las chicas. Jose le pregunta a Ame si ya sabe cuál es su misión en el mundo y si recibió una señal. En ese mismo instante, se produce un confuso episodio donde primero se escucha un golpe o disparo – nuevamente las ambigüedades sonoras– y aparece en el balcón un hombre desnudo –más tarde se sabrá que cayó del segundo piso– que deambula como zombie al borde de la pérdida del conocimiento (¿otra vez los “zombies” del inicio de *La ciénaga*? ¿Anticipo de los “zombies” de *La mujer sin cabeza*?; ¿otra vez la inestabilidad y la incertidumbre?).

El primer acoso de Jano hacia Ame ocurre en la calle, mientras el theremin está ejecutando el *Aria de la cuerda en sol*, de Johann Sebastian Bach. Ese paradójico momento a la vez sublime y patético en cuanto lo musical –la famosa obra de Bach se ve trastocada por la sonoridad del viejo futurismo del theremin– se conjuga con el espanto y la sorpresa que experimenta la niña.

Más tarde, en el ascensor, ella intenta acercarse a él por detrás, invirtiendo tenuemente la situación de acoso al sorprenderlo con su mano que apenas roza la de él. En ese espacio cerrado, Jano parece sentirse atrapado y escapa. Como un perverso juego de seducción, Jano vuelve a acercarse a Ame, nuevamente en la calle, mientras todos están escuchando al theremin. En ese momento, la melodía que se interpreta es un fragmento de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet, y no en vano refiere a la seducción, sólo que aquí es la de Carmen a José, y no la aproximación del varón a la mujer. Como si Ame estuviese a la vez explorando su sexualidad y tratando de redimir a su abusador, ella toca su mano: cuando el contacto es real, de “piel a piel”, Jano se desentiende y se distancia. Siguiendo la metáfora del theremin, todo puede tocarse sin tocar, se puede jugar sin realmente estar en contacto. Es por ello que Jano se retira y no quiere ir más allá (al menos durante el lapso que enmarca la película), pero es probable que esto se deba a que Ame ha tomado un rol activo y desenaja la perversión de Jano. El sonido, una vez más, nos permite hacer lecturas a partir de su lugar protagónico.

Del espacio circundante el espacio de la mente



La apertura de *La mujer sin cabeza* hace mención a la pileta y al cloro: Vero (María Onetto) está con familiares y se ha teñido el pelo de rubio. Ella habla del

deterioro que producen en el pelo la pileta y el cloro. Una vez más, el agua y la pileta se hacen presentes reforzando cada vez más la idea de que estos films constituyen una trilogía en la cual los temas y obsesiones se repiten y se manifiestan de diferentes formas. El agua como significante que lava y limpia (rostros, ropa y pecados) vuelve a entrar en juego, aunque el paisaje circundante sea mayormente seco, y el hecho de que el agua “dañe” entra en conflicto con la idea del agua como elemento sanador y purificador. La pileta de *La ciénaga*, de alguna manera, era la ciénaga misma dentro de la finca familiar. Y su agua nunca podría limpiar ni lavar las almas de esos personajes. Las piletas colectivas y opresivas del hotel de *La niña santa* y del hotel de *La mujer sin cabeza* son lugares públicos donde una clase social acomodada intenta purgarse, refugiarse o protegerse, pero este intento siempre será vano (¿o los personajes femeninos de Lucrecia Martel desean quedarse en este remedo del vientre materno?, ¿es el sumergirse una forma de sentirse protegidos y de sentir de otra forma a la madre?).

Hay una referencia más a las piletas, que no puede pasarse por alto: el jardinero que está trabajando en el fondo de la casa de Vero lucha incesantemente con el contorno de tierra con el que está construyendo el cantero. Debajo de la tierra descubre que habría una pileta que estaría sepultada. ¿Es esta pileta un retorno a la de *La ciénaga*? ¿Es esta sepultura un símbolo de lo que quiere ocultarse?

Los espacios de *La mujer sin cabeza* y el formato de encuadre más amplio con el que decide trabajar la directora no son aparentemente opresivos como los del film anterior. Sin embargo, este lienzo más extenso es utilizado como un espacio para el trabajo con el montaje interno: los personajes son dispuestos en el encuadre en primero y segundo plano, haciendo que uno de los dos esté mayormente fuera de foco, simbolizando la falta de claridad en la mente del personaje. Esta engañosa amplitud se convierte, entonces, en una proyección

de la mente de Vero, o bien puede decirse que lo que observamos está tamizado por el estado en que ella se encuentra. El espacio natural, tan presente en *La ciénaga*, ha cedido en favor de los espacios cerrados o atestados de *La niña santa*. Y, a su vez, estos espacios circundantes ahora son ya una proyección de la experiencia de Vero, cuyo estado de “sin cabeza” hace que todo esté borroso y atravesado por un aletargamiento e indefinición que proviene de la mente de la protagonista.

Es interesante observar el cambio que se ha ido dando en cada uno de los films respecto del espacio de representación –y de ahí de su construcción sonora–, y cómo se fue pasando de lo abierto a lo cerrado –y de ahí a lo virtual / mental–. Gran parte de *La mujer sin cabeza* podría verse como una ampliación de la secuencia de apertura de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), donde Willard (Martin Sheen) está en una especie de estado de indefinición: no se sabe si está dormido o despierto, si las imágenes son recuerdos o anticipos de acciones futuras (de hecho hay *flashforwards*), si está drogado o lúcido, si sus sentidos están atentos o si están anestesiados...

Las proyecciones se hacen presentes desde el comienzo mismo: los niños de familiares y amigos han estado jugando en los automóviles y han dejado la marca de sus pequeñas manos en la ventilla del lado del conductor. Cuando Vero está manejando en la ruta el reflejo de la luz hace visibles estas manos fantasmagóricas, y es en ese momento cuando sentimos dos impactos. Luego del segundo, Vero frena pero no se baja allí del auto ni realiza intento alguno por entender qué ha sucedido. Vuelve a arrancar el auto y lo que observamos detrás del auto es un perro tirado en la ruta al lado del canal. ¿Es un perro lo que ha matado y es por eso que es lo único que yace tendido en el cemento? ¿El niño que veíamos jugar con sus amigos al costado del camino está a salvo o ha caído al canal y es por eso que no lo vemos? Vero parece querer saber qué es lo que ha sucedido y comienza a entrar en un estado de (¿)negación(?).

No puede hablarse de culpa, porque no hay certeza de que haya matado a nadie (aunque matar al perro podría constituir una sensación de culpa suficiente). Más bien, podemos hablar de “no querer saber”. Es por este mirar para otro lado que el film ha sido leído como una metáfora de las clases acomodadas durante la dictadura de 1976-1983 (y antes con los asesinatos de la Triple A). Pero creemos que la obra cobra otras dimensiones si se la piensa en un sentido más abierto y menos fijado a lo político. El trabajo con las percepciones es notable y constituye una exploración de los sentidos que bien podría tener al accidente como pretexto y no como centro.

Los espacios de *La mujer sin cabeza* están siempre atravesados por el estado de la mente de Vero. A diferencia de lo coral de *La ciénaga* y *La niña santa*, aquí hay una protagonista excluyente y que domina la totalidad de la puesta en escena. Cuando más tarde llega al hotel para encontrarse con el que entenderemos que es su amante (y marido de una familiar) escuchamos una frecuencia alta muy molesta, que parece no tener otra procedencia que una proyección del aturdimiento que experimenta Vero. No es claro si este sonido es extradiegético o diegético. Parece ser lo primero, pero más tarde estos sonidos se repetirán, pero con algún elemento del ambiente o del decorado sonoro, y la ambigüedad entre el lugar del narrador y el mundo narrado volverá a estar presente (como ocurría en la secuencia de apertura de *La ciénaga*). Por momentos, estos sonidos enarbolan una continuidad menos obsesiva que en el primer film, pero igualmente eficaz: las altas frecuencias que no conseguimos precisar son reemplazadas por una alarma de automóvil (que proviene del fuera de campo) y luego por el golpeteo de unas cucharitas (también del fuera de campo). Todos sonidos de alta frecuencia y extremadamente molestos por su insistencia y por momentos omnipresentes.

Estos (¿)acúfenos(?) que, en el pasado, eran comentados por Helena, hoy son experimentados por el espectador. No es claro si son sonidos internos

subjetivos (Chion, 1993), si provienen de los ambientes o si son, como se ha mencionado, extradiegéticos. Lo que sí es claro es que su presencia en el film es explícita, no es ya un comentario sobre lo que un personaje dice padecer o la descripción médica de un caso particular. Una vez más, el uso es riesgoso porque incluso puede llegar a pensarse que hay alguna anomalía técnica en la reproducción de la película. Sin embargo, esa misma anomalía y esa incomodidad que puede sentir el espectador son deliberadas y constituyen parte de la incomodidad e incertidumbre que intencionalmente Lucrecia Martel quiere transmitir a sus espectadores.

Sabemos que los oídos no tienen párpados (Quignard, 1994) y que Lucrecia Martel ha señalado en diversas entrevistas que el sonido llega al espectador como algo no sólo auditivo sino táctil, inevitable. Por eso, el espectador de *La mujer sin cabeza* podrá cerrar sus ojos, pero no podrá evitar la molestia y la perturbación de los sonidos. En una de las últimas secuencias, la de la cancha de fútbol, reaparecen los sonidos cuasi senoidales que se funden con los ambientes. En el supermercado, los sonidos de las cajas registradoras son utilizados para producir este efecto perturbador. Cuando más tarde llega el primo a la casa –para comenzar con el precavido encubrimiento de las potenciales acciones realizadas– se escuchan sonidos tónicos electrónicos de procedencia indefinida. En el hospital, de la sala de radiología emana un sonido mecánico y eléctrico que funciona como un zumbido o reactancia constante y que se suma a la sucesión interminable de perturbaciones.

Estos sonidos anómalos y la indefinición de los ambientes, sonidos fuera de campo y elementos del decorado sonoro, decíamos, tienen un correlato visual en el fuera de foco que difumina lo que está en segundo plano, y que lo vuelve fantasmagórico. Esto se refuerza argumentalmente con las apariciones de la tía Lala, que padece Alzheimer. Lala desvaría, pero Vero no está en condiciones de contradecirla o corregirla, como sí lo hace su prima. Por momentos, Lala y

Vero se quedan solas y, entonces, lo dicho por la anciana se vuelve una afirmación que proyecta siniestramente algo horroroso: en un momento, están viendo un viejo video familiar y Lala se espanta al ver en él a una tal Genoveva, que por entonces se suponía ya fallecida. ¿Es la aparición de un fantasma? En una escena posterior en la casa se observa el deambular de un pequeño que no habla y que no interactúa con nadie: ¿es el hijo de una mucama?, ¿es el fantasma del niño que Vero podría haber atropellado? En este caso, el silencio se convierte en un significante sonoro importante, porque ni siquiera escuchamos sus pasos o sus acciones y el horror comienza a dominar tenuemente la puesta en escena. Los fantasmas parecen no tener sonido propio.

Conclusiones

La repetida aparición del agua como significante, mayormente en el gran volumen que representan las piscinas que aparecen en las tres películas, y la insistencia en el trabajo con los sonidos ambiente, fuera de campo y con los elementos del decorado sonoro (y la participación audible de casi todo el diseño de producción), nos permite sintetizar todo en la idea de inmersión. Los personajes están igualmente sumergidos en el agua, como lo están también por los sonidos circundantes: naturaleza, reverberaciones, voces, ruidos, acúfenos, constituyen una verdadera experiencia de sumergir al espectador en una ciénaga de sonidos que lleva la experiencia del agua a la de la propagación en el aire. Así, seguimos constantemente hundidos, no ya en el líquido sino en el eco de todo lo que lo rodea, y que no deja escapar ni purificar a los seres que habitan estas ficciones.

Bibliografía

- Chion, Michel (1993). *La audiovisión*, Madrid: Paidós.
- Costantini, Gustavo (2002). "Satan's voice in *The Exorcist*". *Filmwaves*, 18, Londres: Obraz.
- ____ (2003) "The Murch Touch". *Filmwaves*, 21, Londres: Obraz.

- ____ (2005) "Godard's sound of music". *Filmwaves* ,28, Londres: Obraz.
- ____: Interview with Lucrecia Martel, *Filmwaves*, 33, Londres: Obraz.
- Costantini, Gustavo, y Rapan, Eleonora (2007). "La banda sonora en el nuevo cine argentino". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 679, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires: Picnic.
- Quignard, Pascal (1998). *El odio a la música*, Barcelona: Andrés Bello.
- Rapan, Eleonora (2007). "Sound Continuity and Tragedy in La Ciénaga". *Filmwaves*, 33, Londres: Obraz.

* María Eleonora Rapan es diseñadora de sonido y música. Es profesora titular de Psicoacústica en la Carrera de Artes Electrónicas de la UNTreF. Es profesora adjunta de Sonido 1 y Sonido 2 en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA y de Audiovisión en la Lic. de Artes Audiovisuales (UNA). Es profesora invitada de la European Film College, Ebeltoft, Dinamarca. En posgrado es docente de Taller Sonoro en la Maestría de Periodismo Documental (UNTreF). E-mail: eleonorarapan@gmail.com.

Gustavo Fabián Costantini es diseñador de sonido, editor y músico. Es profesor titular de Sonido 1 y Sonido 2 y de Montaje 1 en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido (UBA). Es profesor titular de Audiovisión en la Lic. de Artes Audiovisuales (UNA). Es profesor invitado de la London Film School, de la University for Creative Arts, la National Film and Television School (UK), de la International Film School (Colonia, Alemania). Es miembro del Comité editorial de The New Soundtrack (Edinburgh University Press) junto a figuras tales como Walter Murch, Michel Chion y Randy Thom. E-mail: gcostantini@hotmail.com.