

- ES** Diseño del espacio sonoro y la representación de los centros clandestinos de detención en el cine argentino según los paradigmas de producción
- EN** Design of acoustic space and the representation of clandestine detention centers in Argentine films according to production paradigms
- ITA** Disegno dello spazio sonoro e rappresentazione dei centri clandestini di reclusione nel cinema argentino, secondo i paradigmi di produzione
- FRA** Design de l'espace sonore et représentation des centres clandestins de détention dans le cinéma argentin en fonction des modèles de production
- POR** Design do espaço sonoro e a representação de centros clandestinos de detenção no cinema argentino segundo os paradigmas de produção

Alejandro Seba

Diseño del espacio sonoro y la representación de los centros clandestinos de detención en el cine argentino según los paradigmas de producción

Recibido: 05/05/2021; Aceptado: 31/01/2022; Publicado en línea: 17/07/2022.


<https://doi.org/10.15446/actio.v6n2.103754>



ALEJANDRO SEBA

Profesor Regular de Sonido I en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Correo electrónico:
aleseba@gmail.com

 0000-0002-3860-2010

RESUMEN (ES)

Este escrito pone el foco en la representación del espacio acústico en los espacios virtuales audiovisuales que pertenecieron a lo real, como son los centros clandestinos de detención mostrados en tres filmes pertenecientes a tres épocas diferentes del cine ficcional argentino y que son atravesadas por diferentes modos de producción. Por esto, exponen tratamientos y soluciones diferentes, más efectistas en algunos casos y más complejos en otros, produciendo diferentes grados de identificación e inmersión del espectador y niveles más profundos de investigación por parte de los realizadores. Esta investigación y recuperación de la memoria es evidente en el corpus seleccionado. Los testimonios y recuerdos sonoros pueden ser una herramienta sumamente importante a la hora de transportar al espectador de un filme a un espacio y tiempo determinado y lograr esa identificación con los personajes. Analizaremos los filmes *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis y *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano, y el uso que han hecho del sonido para representar el horror vivido por los detenidos.

PALABRAS CLAVE: *diseño de sonido, representación audiovisual, memoria, cine argentino.*

ABSTRACT (ENG)

This article focuses on the representation of acoustic space in virtual audiovisual spaces that belonged to reality, such as the clandestine detention centers shown in three films from different periods of Argentine fiction films and with different modes of production. They therefore present different treatments and solutions, more dramatic in some cases, more complex in others, generating different degrees of identification and immersion in the audience, and deeper levels of research on the part of the producers. This research and memory recovery is evident in the selected corpus. Testimonial and acoustic memories may be a very important tool when transporting the audience from a

film to a given space and time, and for achieving this identification with the characters. We shall analyze the films *La noche de los lápices* (1986), by de Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) by Marco Bechis, and Adrián Caetano's *Crónica de una fuga* (2006), as well as the way they have used sound to represent the horror experienced by the persons detained.

KEYWORDS: *acoustic design, audiovisual representation, memory, Argentine film.*

RIASSUNTI (ITA)

Questo testo si focalizza nella rappresentazione dello spazio acustico all'interno di spazi virtuali audiovisivi che fanno riferimento a luoghi reali, come per esempio i centri clandestini di reclusione, presenti in tre film di finzione argentini di epoca e modo di produzione diversi. Per questo, i trattamenti e le soluzioni usati sono differenti, di maggior effetto in alcuni casi, più complessi in altri, producendo gradi diversi di identificazione e di immersione dello spettatore, così come livelli più profondi di ricerca da parte dei registi. Tale lavoro di ricerca e recupero della memoria risulta evidente nel corpus selezionato. Le testimonianze e i ricordi sonori possono essere uno strumento fondamentale per trasportare lo spettatore cinematografico a uno spazio e a un tempo determinati, e ottenere un'identificazione con i personaggi. Si analizzeranno i film: *La noche de los lápices* (*Notte delle matite*, 1986), di Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) di Marco Bechis e *Crónica de una fuga* (*Cronaca di una fuga - Buenos Aires* 1977, 2006) di Adrián Caetano, e l'uso che ciascuno di essi ha fatto del suono per rappresentare l'orrore vissuto dai detenuti.

PAROLE CHIAVE: *disegno sonoro, rappresentazione audiovisiva, memoria, cinema argentino.*

RÉSUMÉ (FRA)

Ce travail se focalise sur la représentation de l'espace acoustique dans des espaces virtuels audiovisuels ayant réellement existé, comme les centres de détention clandestins présentés dans trois films appartenant à trois époques différentes du

cinéma de fiction argentin et qui sont traversées par différents modes de production. Pour cela, ils présentent des traitements et des solutions différents, plus spectaculaires dans certains cas, et plus complexes dans d'autres, ce qui entraîne différents degrés d'identification et d'immersion du spectateur et des niveaux de recherche plus approfondis de la part des réalisateurs. Cette recherche et récupération de la mémoire apparaît clairement dans le corpus sélectionné. Les témoignages et souvenirs sonores peuvent être un outil extrêmement important au moment de transporter le spectateur d'un film vers un espace et un temps déterminé, et permettre cette identification avec les personnages. Nous analyserons les films *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, et *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano, et l'utilisation qu'ils ont faite du son pour représenter l'horreur vécu par les détenus.

MOTS CLÉS : *Conception du son, représentation audiovisuelle, mémoire, cinéma argentin.*

RESUMO (POR)

Este trabalho enfatiza na representação do espaço acústico em espaços virtuais audiovisuais que pertencem ao real, tais como os centros clandestinos de detenção exibidos em três filmes pertencentes a três épocas diferentes do cinema de ficção argentino e que são atravessados por diferentes modos de produção. Por esta razão, eles exibem diferentes tratamentos e soluções, mais habilidosos em alguns casos e mais complexos em outros, produzindo diferentes graus de identificação e imersão do espectador e níveis mais profundos de pesquisa por parte dos cineastas. Esta pesquisa e recuperação da memória é evidente no corpus selecionado. Os depoimentos e lembranças sonoras podem ser uma ferramenta extremamente importante quando se trata de transportar o espectador de um filme a um espaço e tempo determinados e conseguir essa identificação com as personagens. Analisaremos os filmes *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera; *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis; e *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano, e o uso do som para representar o horror vivido pelos detentos.

PALAVRAS-CHAVE: *design de som, representação audiovisual, memória, cinema argentino.*

pensar en cómo se utilizará este recurso narrativo y cómo afectará a la narración, a los personajes, al espectador y al verosímil de la película.

Empezar a pensar una película implica siempre una investigación con mayor o menor profundidad. En el caso de los documentales, la veracidad de los resultados obtenidos afecta directamente a la credibilidad del autor que propone un tema, obviamente considerando desde qué lugar dice «lo dicho». En el caso de las ficciones planteadas desde la estética del realismo —es decir, dejando de lado los universos imaginados—, existen, además, elementos ligados a la construcción del verosímil y esto se incrementa aún más en películas que intentan reflejar una época, un acontecimiento político o social.

A MEMORIA EN EL POSIBLE ABORDAJE DE LA REPRESENTACIÓN SONORA

Para elaborar el sonido de una obra audiovisual, se debe establecer una vinculación estrecha con la materia prima a utilizar. Es decir, conocer las características del sonido en sí, además de cómo nos afectan las fuentes sonoras en el presente y cómo nos vinculan con el pasado. Debemos suponer que un guionista, el director o el diseñador de sonido recurrirán a su propia experiencia para pensar en ciertas ataduras de ese mundo representado con el mundo histórico —el que consideramos «real»—, pero está probado que se escriben películas sobre temas que no necesariamente los realizadores han vivido y es aquí donde la investigación nos puede dar una idea. Se hace necesario aclarar que las películas argentinas anteriores a los 2000 difícilmente tenían edición o posproducción de sonido. Estas tareas —y los roles encargados— comienzan a aparecer, en algunos filmes, a partir de la llegada del nuevo cine argentino (NCA). En el caso de *Crónica de una fuga*, del 2006, aún no figura un director o diseñador de sonido y en los créditos solo figura el mezclador que, si bien para esas épocas tenían influencia en la estética sonora, no participaban de la construcción de los espacios sonoros. Estos, en muchos casos se realizaban junto a la etapa de edición de imagen. Esto implica que, necesariamente, las decisiones en relación con la construcción sonora recaían en el director, en el montajista o en lo que pudiese estar sugerido desde el guion.

Aún hoy, cuando la mayoría de las películas cuentan con un encargado general de lo que suena en una película —director o diseñador de sonido— y, cuando hay muchos otros roles específicos para cada una de las áreas encargadas de la construcción de la banda sonora, siguen siendo el guionista y el director los que primero deben

La memoria reconstruida en el audiovisual puede apelar a la experiencia personal, pero necesita tener como base la memoria colectiva cimentada por la opinión pública. Esto es indispensable para lograr el verosímil. En este sentido, es lógico pensar que los guionistas y directores de los filmes que reflejan la etapa en la cual el país estuvo bajo la dictadura se han nutrido de los testimonios de quienes estuvieron más afectados por la detención y la tortura propia o la desaparición de un ser querido. La memoria individual, envuelta por la memoria colectiva (Halbwachs, 2004), será a su vez la que modificará la opinión pública, estableciendo un grado de aprendizaje en los grupos sociales. La memoria personal afecta a la memoria social.

Esta capacidad de conservar hechos del pasado de forma individual, ligada estrechamente al aprendizaje, suele estar clasificada según su duración en el tiempo. Así tenemos la memoria a corto y largo plazo, las cuales son elaboradas a partir de la memoria sensorial que es ultracorta y permite registrar una gran cantidad de información proveniente de las sensaciones percibidas mediante la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto. Los tipos de memoria sensorial estudiados son la icónica y la ecoica. La primera «se refiere al fenómeno de postimagen que ocurre inmediatamente después de ver un objeto» y la segunda «es de origen auditivo, y dura más que la visual de una décima de segundo a varios segundos» (Téllez, 2003, p. 20).

Según David Shields, «Lo que se conserva en la memoria no son los verdaderos sucesos, sino el modo en que le damos sentido y los encajamos en nuestra experiencia» (2015, p. 79). Es probable que estos

recuerdos, ordenados en un relato, con un sentido dado por esa experiencia, sean más pertinentes para nosotros que lo que haya sucedido en ese espacio y tiempo real.

Cuando Deleuze y Guattari proponen la idea de *perceptos*, para establecer cierta diferencia con la idea de *concepto* y de *percepción*, afirman que están en el dominio del arte y tienen que ver con el conjunto de percepciones o sensaciones que trascienden a quienes las experimentan. «No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente» (1993, p. 169). La infancia está marcada por imágenes, olores, texturas, gustos y, por supuesto, sonidos, que se comportan como vehículo para conectarnos a ese conjunto de sensaciones. Así, en los testimonios de quienes sobrevivieron a los centros clandestinos de detención, las imágenes afloran mayormente a través de los sonidos —ya que estaban tabicados gran parte del tiempo— y los olores.

El secuestrado arribaba encapuchado —«tabicado»—, situación en la que permanecería durante toda su estadía en el lugar. Ello perseguía hacerle perder la noción de espacio, con lo que se lo privaba no solamente del mundo exterior al «Pozo» sino también de toda externidad inmediata, más allá de su propio cuerpo. La víctima podía ser agredida en cualquier momento sin posibilidad alguna de defenderse. Debía aprender un nuevo código de señales, ruidos y olores para adivinar si estaba en peligro o si la situación se distendía. Esa fue una de las cargas más pesadas que debieron sobrellevar, según los coincidentes testimonios recibidos (Conadep, 1984, p. 60).

Esta forma de registrar los eventos desde lo que escuchamos —mediante la memoria ecoica— permite almacenar grandes cantidades de información en breves períodos de tiempo. Cuando el registro en el dominio de lo visual —memoria icónica— se encuentra disminuido, el cerebro redirige el estímulo al campo auditivo, «Esto hace que dependamos más de la memoria ecoica que de la icónica [...] La memoria ecoica hace posible que percibamos el lenguaje como un continuo. Si este mecanismo no existiera, posiblemente la comprensión del lenguaje no sería posible» (Téllez, 2003, p. 20).

Las personas ciegas no escuchan mejor que el resto, pero recablean ciertas áreas del cerebro no utilizadas, destinando un mayor procesamiento de sonido (Flanagan

et al., 2017). Podríamos pensar que una persona privada de la visión durante largos períodos redirige su atención al entorno sonoro.

Los detenidos por los grupos de tareas del Ejército argentino durante la dictadura eran aislados y permanecían muchas horas en silencio y, en muchos casos, con los ojos vendados. Esto hace suponer que podrían haber adquirido mayor precisión para localizar sonidos provenientes del entorno y relacionarlo con las rutinas de los torturadores.

Inconscientemente, nuestro cerebro chequea constantemente los fenómenos acústicos que acompañan al sonido. Esto nos permite ubicarlos en un espacio con características prefijadas en nuestra mente por la experiencia previa. También esperamos una lógica entre la materialidad, el tamaño, la velocidad, la distancia y la energía aplicada a la fuente, si es que la vemos. El cerebro se vale de todos los sentidos (estímulos) para entender el mundo, establecer hipótesis, realizar juicios, valorar contextos y obrar en consecuencia. El biólogo Estanislao Bachrach (2014) explica que, por cuestiones de supervivencia, nuestro cerebro «es un gran conservador de energía», lo que nos lleva a vivir de acciones probadas y buscar información en esa experiencia. Estos atajos son los que les dan el marco natural a nuestras rutinas, con lo cual será muy lógico que, al entregarnos a un arte mimético como el audiovisual, esperemos una construcción similar a la realidad, lo cual también le exige cierto nivel de verosimilitud a los sonidos utilizados.

Si pensamos que durante el hecho sonoro habrá cuestiones vinculadas a la información recibida que nos permiten interpretar determinadas situaciones, no podemos obviar que otras cuestiones están ligadas a las sensaciones percibidas. Es decir, se comprenda o no lo que está sonando, el ser humano genera una interpretación y siente algo en relación con lo que suena, pero también es lógico pensar que, porque se tiene una determinada sensación, se interpreta de una forma en particular. Lo que se percibe está relacionado con las vivencias sonoras que se han tenido.

El diseñador de sonido —aquí no me refiero solo a quien desempeña este rol en el cine actual, sino, como ya he señalado, a quienes piensan y concretan la película: guionista y director— suele recurrir a sus propias experiencias y los lugares comunes, dado que gran parte del público se sentirá intimidado por el rugido de un tigre

a tres metros de distancia, aunque esté dentro de una jaula o atravesará un estado de inestabilidad al escuchar una flotilla de aviones que pasan a vuelo rasante sobre un barrio tranquilo. El viento, los truenos, las puertas chirriantes, los búhos, los lobos, el fuego, los relojes o las sirenas policiales son solo algunos de los tantos sonidos que pueblan la mayoría de las películas donde hay intención de modificar la percepción del espectador, y se han vuelto lugares comunes porque han funcionado durante años. Lo percibido en nuestras infancias se va almacenando en nuestra memoria asociado a un nombre, de modo tal que al volver a escucharlo podemos recuperar la imagen de la fuente y, en muchos casos, el contexto en el cual fue oído por primera vez.

Esta relación entre signo y el fenómeno cuya representación trae a nuestra mente es la semiosis de Peirce (Vitale, 2013), en la cual podríamos pensar que a partir de un primer signo —ej. hombre silbando al acercarse por el pasillo— se atribuye otro signo —determinado guardia-cárcel llegando— que lo lleva a conectarse con el primero. Así se crea una relación indicial entre determinado sonido que está en lugar de algo que está sucediendo o sucedió en el entorno, por ejemplo una persona sufriendo. Los sonidos producidos por diferentes eventos en los CCD no tenían la intención de comunicar nada, pero podían ser interpretados y conformar una red de sentido para quien los escuchaba.

Si un determinado grupo de elementos sonoros repercuten de similar forma en un alto porcentaje de espectadores, activando los «bloques de infancia», es importante que el encargado de pensar el sonido de la película se vincule con ellos y los incorpore al universo de recursos a la hora de transmitir determinada sensación. Es muy probable que nuestro espectador se identifique con ciertos sonidos del pasado y viaje a su infancia o vincule el espacio que estamos mostrando al pasado.

Si los entornos hostiles, con ruidos que nos sobresaltan, nos provocan una sensación de inestabilidad o debilidad, sería lógico pensar que, al construir ese entorno en la diégesis de una obra audiovisual, nos haría sentir —como espectadores— que el personaje está atravesando esa misma sensación.

INVESTIGANDO EL ENTORNO SONORO DE LOS CENTROS CLANDESTINOS DE DETENCIÓN (CCD)

De la lista de transcripciones de testimonios de sobrevivientes compilados en el Informe *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas

(Conadep), presentado en 1984, he seleccionado algunas para dar una idea de la importancia de la relación con el entorno sonoro que tenían los detenidos.

- El trato habitual de los torturadores y guardias con nosotros era el de considerarnos menos que siervos. Éramos como cosas. Además cosas inútiles y molestas. Sus expresiones: «vos sos bosta». Desde que te «chupamos» no sos nada. «Además ya nadie se acuerda. de vos». «No existís». «Si alguien te buscara (que no te busca) vos crees que te iban a buscar aquí?» «Nosotros somos todo para vos». «La justicia somos nosotros». «Somos Dios». Esto dicho machaconamente. Por todos. Todo el tiempo, muchas veces acompañado de un manotazo, zancadilla, trompada o patada. O mojarnos la celda, el colchón y la ropa a las 2 de la madrugada. Era invierno. Sin embargo, con el correr de las semanas, había comenzado a identificar voces, nombres (entre ellos: Tiburón, Víbora, Rubio, Panza, Luz, Tete). También movimientos que me fueron afirmando (conjuntamente con la presunción previa por la ruta que podría asegurar que recorrimos) en la opinión de que el sitio de detención tenía las características de una dependencia policial. Sumando los datos (a los que podemos agregar la vecindad de una comisaría, una escuela —se oían cantos de niñas— también vecina, la proximidad —campanas— de una iglesia) se puede inferir que se trató de la Brigada de Investigaciones de San Justo. Entre las personas con las que compartí el cautiverio, lo sé porque oía sus voces y me dijeron sus nombres, aunque en calabozos separados estaban: Aureliano Araujo, Olga Araujo, Abel de León, Amalia Marrone, Atilio Barberan, Jorge Heuman, Raúl Petruch, Norma Ereñú (p. 31-32).

- De noche cuando había más tranquilidad se oían pasar camiones bastante cerca, lo que me hacía pensar que estábamos muy próximos a la ruta 22 y a mi juicio, nos encontrábamos en el Batallón 181 (p. 39).

- Los pasos arrastrados se dirigieron hacia la salida y, luego de dos o tres minutos, se escucharon cuatro disparos. Luego se acercaron adonde yo identificaba que estaba Koltes y sucedió exactamente lo mismo. Cuando me tocó el turno a mí no dijeron nada, sentí el ruido del arma al prepararla para disparar y me tiraron cuatro tiros al lado de la cabeza (p. 46).

- No sé cuánto tiempo permanecí allí tirada hasta que, en algún momento, escuché que alguien preguntaba sobre el episodio ocurrido en la División Planeamiento

de la Policía Federal, donde habían puesto una bomba, mientras que otra persona contestaba que «había sido un hecho político». Ante esa respuesta, el llamado «Turco Julián» comenzó a gritar y a insultar y a «cadenear» a todos los que estábamos allí. El hecho fue dantesco, ya que estábamos esposados y con los ojos vendados, y no teníamos noción de dónde venían los golpes. Nos caíamos unos encima de los otros, escuchándose gritos de dolor y de horror. Pude advertir que también otras personas nos golpeaban y pateaban y nos levantaban de los pelos cuando nos caíamos al suelo. Cuando quedó todo en calma, se oían gemidos y respiraciones entrecortadas (p. 65).

- En este lugar pude ver por unas ventanas a ras del suelo que dentro del «Salón Dorado» había gran cantidad de detenidos con grilletes en las manos y en los pies, sentados en el suelo y encapuchados. Desde donde yo me encontraba se oía música estridente durante toda la noche (p. 129).

- Se escuchaba permanentemente el ir y venir de personas. De noche, los focos de la torre iluminaban por todos lados. Se escuchaban disparos de la mañana a la noche, como si practicaran tiro o probaran armas. También se oían gritos desgarradores, lo que hacía suponer que eran sometidas a torturas las personas que allí estaban. A menudo sacaban de allí cajones o féretros. Inclusive restos mutilados en bolsas de polietileno. Vivíamos en constante tensión, como si también nosotros fuéramos prisioneros; sin poder recibir a nadie, tal era el terror que nos embargaba, y sin poder conciliar el sueño durante noches enteras (p. 164-166).

Este, es solo un pequeño recorte de los miles de relatos del horror. Son los que están ligados a la utilización de la escucha como elemento de contacto con el entorno. Intento mostrar algunos posibles usos, a saber: identificación de espacios —por el tránsito del fondo, por las características de los pasos, por la información de otro prisionero, etc.—, identificación de personas —uno o varios torturadores o compañeros de celda—, deducción de determinadas acciones —fusilamientos o torturas a otros detenidos— o el motivo de una reacción de los torturadores.

De las películas analizadas, se desprende que los guionistas se han tenido que acercar a los relatos de los sobrevivientes que dan cuenta de las acciones atravesadas a diario. Al leer estos testimonios, uno puede notar una de las fuentes de donde han tomado material para representar de algún modo lo irreproducible. Allí aparecen

nombres que han sido trasladados a los personajes de estas ficciones, como «El Tigre», «El Alemán», «El Víbora», «Negro». También están expresadas las formas de tortura que se observan en los tres filmes: picana, submarino seco, submarino mojado, violación, golpes constantes, simulación de fusilamiento, encadenamiento de parado, grilletes en los pies, condiciones antihigiénicas, aturdimiento por música o sonido, etc. Y por supuesto, en los relatos está presente la memoria auditiva que los detenidos usaban constantemente, identificando sonidos que se convertían en índices de acontecimientos desarrollados en el entorno.

De otros tantos relatos —no incluidos aquí— se desprende el reconocimiento del accionar de los secuestradores en operativos; la escucha de trenes, una obra en construcción cercana, helicópteros, aviones Hércules, vehículos militares tipo Jeep o camiones, prácticas de tiro, voces de mando, tambores, gente caminando, cadenas arrastrándose, radios, gritos ahogados, tanques de agua llenándose, generador eléctrico, vacas, música de órgano de una iglesia, entre tantas otras fuentes sonoras reconocidas. Este tipo de sonidos de carácter indicial permiten referir a una fuente concreta. Incluso se puede advertir el uso del sonido —música estridente o discursos de Hitler— como elemento de tortura.

Probablemente, también hayan existido sonidos sin referentes claros, como motores deformados por las resonancias del espacio, la lustradora de un vecino que transmuta en un tono perturbador al alterarse con la distancia, etc. En esos casos, la ambigüedad los hace funcionar como modificadores del ambiente, del mismo modo que determinada música funciona incrementando la tensión o el suspenso.

Dadas las características del cine actual, sería sumamente complejo intentar representar el universo sonoro de una película sin ahondar en el conocimiento sobre como varían los eventos de sonido según cómo y dónde suenan, o si se ignora cómo impactan en el oyente en relación con su capacidad sensorial y percepción psicológica. Para lograrlo, es necesario adquirir conciencia de las capacidades del sonido como recurso narrativo, y pensarnos como seres insertos en un espacio acústico que nos afecta incesantemente. Resulta indispensable construir una «escucha especializada» que «escoge deliberadamente [...] lo que ella quiere oír y elucidar» (Schaeffer, 1988, p. 72). Michel Chion (1990) habla de tres tipos de escuchas: causal, semántica y reducida. Esta última guarda estrecha relación con la escucha

especializada, es decir, poner el oído en cuestiones que están más allá de una primera capa semántica que da información de la relación causal u ordinaria.

Se trata de tomarse los tiempos necesarios para contemplar el entorno y entender qué está sonando, cómo suena, cómo nos modifica, cómo afecta el espacio al sonido producido por una fuente determinada, cómo las cualidades del sonido dan cuenta del espacio en el que resuena, cuántas capas —a nivel comunicacional y en correlación a los planos sonoros— podemos percibir, qué relación tiene la voz con respecto a los demás sonidos, cuáles ruidos remiten a cosas diferentes de la fuente que los produce, qué parámetros se modifican en el tiempo, qué ritmos surgen de las repeticiones, qué nos ocurre cuando giramos la cabeza o nos tapamos y destapamos un oído, entre otras cuestiones relacionadas con la escucha, el espacio y las fuentes causantes de sonidos. Los detenidos en los campos del horror han tenido que agudizar sus capacidades de escucha a la fuerza y el tiempo en el que se encontraron expulsados del mundo conocido siguió transcurriendo en esos espacios aislados, sucios, mal olientes y oscuros, en donde los sonidos eran la única guía para interpretar el devenir de las horas.

El sonido le da identidad a cada espacio en un determinado tiempo (Sonnenschein, 2001). Cada sitio tiene una serie de características que lo hacen único. Las particularidades de estos entornos deberán ser tenidas en cuenta al ser recreados por los diseñadores en las películas, además de considerar el nivel de comunicación por capas, dado que así pueden ser desglosados, y cada una de ellas tendrá un nivel distinto de información sobre nuestra percepción. Así tendremos suburbios residenciales, industriales o comerciales con más o menos contaminación sonora que afectará directamente a las personas que los habiten.

La construcción de un espacio sonoro —pensado desde el guion— implica prestar atención a las características sonoras del entorno que nos rodea y de cómo nos afecta. Si la memoria auditiva está más desarrollada o tiene almacenados más objetos sonoros en diferentes situaciones de escucha, no siempre somos conscientes de esto ¿se puede pensar en el sonido para cine si no se ejercita cotidianamente la escucha? Cuando nuestros oídos no han podido estar en el lugar que vamos a reconstruir sonoramente, tenemos que intensificar nuestra imaginación y una fuente sumamente importante

son los testimonios de quienes sí han vivido esa situación y que, aunque no sean diseñadores, naturalmente escuchan el entorno instintivamente.

REPRESENTACIÓN DE LOS CCD EN EL CINE ARGENTINO

Según un meticuloso trabajo de investigación y catalogación llamado *La dictadura en el cine*, realizado por el colectivo de organizaciones Memoria Abierta, 31 películas pertenecen a la categoría «lugares de represión». Esto significa que narran historias en torno a los centros de detención. 25 de ellas son documentales, 2 de carácter experimental y 6 están definidas como ficcionales.

Para este trabajo, he dejado de lado el análisis de la construcción del espacio acústico en el documental o las piezas experimentales, dado que implicaría una investigación imposible de abarcar en la extensión de este escrito.

De las ficciones catalogadas en el informe, me he quedado con aquellas tres que representan 3 momentos muy diferentes en la historia de la realización cinematográfica argentina, ya que en ellas cambian principalmente los modos de producción, de financiación, las tecnologías y la autopercepción que tienen los directores del cine argentino en sí. Por esto, analizaré la representación del espacio acústico audiovisual y la construcción de memoria en los filmes *La noche de los lápices* (1986), *Garage Olimpo* (1999) y *Crónica de una fuga* (2006)¹.

Los diferentes modos de producción, obviamente, afectan a la mayoría de las áreas de realización del filme y, en especial, a la construcción sonora. Además, a mediados de los 90, el cine argentino comienza a buscar nuevos temas y formas no tradicionales de narrar vinculándose de manera más directa con el entorno social y la crisis económica previa al 2001. Este período es llamado: «nuevo cine argentino» o «cine independiente argentino».

La noche de los lápices narra un hecho real sucedido en la fatídica noche del 16 de septiembre y recrea las detenciones en el Pozo de Arana y el Pozo de Banfield.

¹ La investigación del sitio Memoria Abierta nombra otras dos ficciones: los largometrajes de Daniel Bustamante, *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009), la cual no está focalizada desde el interior de los pozos, como pretendo analizar aquí, y *Condenados* (2013) de Carlos Martínez película que no tuvo estreno a nivel nacional y no está disponible para su visualización.

Pertenece al cine de posdictadura cuyas características de actuación e imaginarios narrativos habían derivado en fórmulas, seguramente necesarias, para dejar atrás los años de oscuridad, mostrar la identidad y demanda política (Aguilar, 2010), pero también para intentar atraer al público, necesitado de acercarse a lo indescriptible. En este sentido, la película refleja el daño psicológico y corporal de los adolescentes secuestrados, pero desde un verosímil que, a la distancia, resulta un tanto superficial o estereotipado. La música ocupa un lugar preponderante y se hace más evidente la manipulación sentimental del espectador. Así encontramos música de suspenso, de acción, romántica o idílica, e incluso se permite introducir, a modo de comunión entre los personajes, el canto de canciones muy reconocidas de la época como «Canción para mi muerte» o «Rasguña las piedras» de Sui Generis.

El sonido tiene un uso subordinado a la imagen, con poco peso narrativo —una característica de las películas de ese periodo—. No se utiliza el espacio fuera de campo, salvo por una tormenta o las campanas y fuegos artificiales que señalan los festejos de la navidad. Prácticamente no hay ambientes —en los créditos solo figura el responsable del sonido directo y, como dije anteriormente, para la época no se realizaba posproducción de sonido— y los que aparecen no tienen una construcción en capas. Tampoco hay espacialización, es decir la simulación de que una música o un sonido suena en el espacio visualizado no es tenida en cuenta, sino que apenas se cambia el plano sonoro mediante el nivel. Además, en esos años, las películas se realizaban en mono, es decir que el sonido sonaba por un único parlante, sin posibilidad de crear un panorama de los objetos que suenan a izquierda o derecha. Las grabaciones de sonidos agregados, como los gritos en la tortura de Pablo, se repiten en modo de *loop*, lo cual muestra la artificialidad que aleja al sonido del realismo. Se puede destacar el uso de silencio aplicado en algunas situaciones de tensión. Estos espacios en la banda sonora también funcionan como un descanso de la música incidental que se utiliza en muchas escenas.

Garage Olimpo, cuyo director fue un detenido-desaparecido que estuvo en los pozos infames, es un drama testimonial que se centra en el funcionamiento del CCD El Olimpo. Es una coproducción con Italia realizada cuando ya había más de una decena de películas pertenecientes al «nuevo cine argentino» y la estética está más cercana a esta clase de filmes, aunque a Bechis no se los considere uno de los realizadores pertenecientes al NCA. La película hace mayor hincapié en una minuciosa descripción del funcionamiento del centro clandestino y de cómo los soldados de los grupos de tareas se manejaban dentro y fuera del lugar. Remarca la rutina casi fabril que allí tenían, así como la naturalización con la que ejercían las más despiadadas torturas. Si bien se muestra

el sufrimiento del personaje principal, María, en las celdas clandestinas y su degradación y deshumanización, no se pone el punto de vista en la destrucción síquica que sufre. Los sistemáticos ultrajes corporales son hechos fuertemente incómodos para contrastar con la pasividad de los torturadores que desempeñan tal sadismo, cómo podrían atender la caja de un banco, tomarse su tiempo para conversar con sus novias o matar las horas en la mesa de *ping-pong* hasta que una nueva tarea les es asignada. Esta descaritización de los villanos los vuelve mucho más peligrosos, por la cercanía que el espectador siente que tuvieron con el resto de la sociedad.

Las escenas transcurridas en las precarias celdas tienen una construcción sonora más avanzada que el caso anterior. En los créditos —además de los responsables del sonido directo— figura Verónica Chen como «audio montaje», con lo cual se infiere que hubo una instancia de posproducción. Además, la película fue mezclada en Italia, por Alberto Doni, un especialista con mucha experiencia por aquel entonces. Hay evidente avance en el uso narrativo del espacio sonoro.

Comenzando por las músicas, en el campo incidental podemos observar que no se ha elegido una composición armónica que lleve al espectador rápidamente al lugar común «suspenso», «emotividad» o «tensión». Estas sensaciones son logradas por el uso de cuerdas (chelo o violines) que son pulsadas repetitivamente y que buscan, a través de las disonancias, la inestabilidad emocional del espectador. En el caso de las músicas² pertenecientes a la diégesis, como la que escuchan los verdugos y que utilizan para enmascarar los gritos de las víctimas o para aturdirlos, se han elegido temas populares pertenecientes al momento en que se sitúan los hechos. Así se puede escuchar a Los Iracundos, Los TNT, Abracadabra, Chico Novarro o Pepino Di Capri interpretando canciones ligeras e inocentes que contrastan notablemente con la actividad llevada a cabo. Pero, además, los títulos de las obras o las letras guardan relación o comentan lo que estamos observando.

Por ejemplo, en el momento en que se inicia la sesión de tortura a María, suena: «Tienes eso, eso, eso, que me tiene preso. Eso, eso, eso, tienes todo eso, eso, eso, que me gusta a mí. Tienes *swing*, juventud, fantasía, tienes más

2 Para esta investigación, se ha tomado la versión de *Garage Olimpo* reeditada con motivo de los 40 años del golpe de Estado del año 2016 —con títulos de crédito en francés— que tiene diferencias con otra versión disponible que dice estar realizada con la colaboración de la RAI (Radiotelevisione Italiana) y tiene títulos de créditos en italiano. Por ejemplo, esta última se inicia con la misma imagen del vuelo sobre el Río de la Plata, pero suena «Brilla el sol» de Bárbara y Dick (1973), en lugar de sonar la radio que informa el cierre de la bolsa. Este tema no aparece en el listado de temas finales de los créditos.

mucho más, para mí» (Los TNT, 1960). Sin dudas, comenta el atributo «juventud» que posee la secuestrada y también podría insinuar lo que les sucedía a los torturadores que parecían disfrutar de ese grado de sadismo que aplicaban como una especialidad de la casa. Esto se va a repetir con la canción «La niña»:

La niña ya no sonríe, la niña muy triste está, pasa en silencio las horas, sola con su soledad. La niña no dice nada, quiere ocultar su dolor y yo comprendo su pena, pena primera de amor...

Ella no sabe que yo la he visto rezando frente al altar, mantilla blanca, carita triste por alguien que ya no está...

La niña espera el regreso de quien ya no volverá, él se olvidó de la niña, la niña no olvidará... (Lalo Fransen, 1998).

En este caso, suena también desde la radio cuando uno de los niños separados de sus padres se ha escapado de la celda en donde lo tienen junto a varios otros niños y deambula por los pasillos. Luego continúa en el pasillo en donde vemos a María con otro detenido cambiando los tubos fluorescentes, llega Félix, les dice que están «cuchicheando como ratas» y le acaricia la cara a María. Hay aquí una intención evidente de generar sentido desde el texto de la música. Según Herbert Paul Grice sería una «significación no natural», la cual «se apoya en la capacidad del espectador para percibir el porqué de la visión o, llegado el caso, del uso de la canción» (Piedras y Dufays, 2018, p. 37).

La radio, como fondo permanente, busca establecer la cotidianeidad. Es habitual escuchar música en situaciones de relax o mientras se trabaja en un entorno familiar, como la oficina, el taller hogareño o mientras se lava el auto. Así se establece un espacio de acciones frecuentes. Estas acciones son las torturas y eso las muestra de modo más cruel.

Para el cierre de la película, acompañando al avión Hércules que emprende uno de los vuelos diarios de la muerte, se eligió una versión del tema dedicado a la bandera argentina, «Aurora», que es parte de una ópera encargada en 1908 por el Gobierno nacional «dedicada a exaltar los valores patrios de una joven y pujante nación». Este tema tan reconocido funciona como una ironía sobre el significado de «patria». Se señala cómo, muchas veces,

quienes se arrojan en su defensa y el máximo respeto terminan atacando despiadada y ensañadamente a sus ciudadanos.

En la banda sonora de esta película podemos escuchar muchos de los sonidos que, según los relatos de los detenidos sobrevivientes, eran icónicos de esos espacios. De hecho, cuando Texas lleva a María tabicada rumbo al «quirófano» le dice: «este es el mundo de los sonidos». Estos sonidos —encendido de la máquina para picanear, radios en los pasillos, silbidos de los torturadores, puertas de las celdas abriéndose y cerrándose, gritos de dolor, pasadas de tránsito lejano, murmullo de ciudad, peloteo de ping-pong, etc.— están perfectamente ubicados en el espacio, manteniendo la relación con las diferentes posiciones de cámara. El uso de la estereofonía permite darles un grado de realismo que hace que la película sea mucho más dura por su verosimilitud. El espectador queda inmerso en el asfixiante mundo que transitan los personajes.

El fuera de campo está utilizado permanentemente para reforzar lo que vemos en cuadro. Este recurso tiene su momento más importante cuando, desde la radio, se escucha un partido de fútbol entre Atlanta y Defensores de Belgrano, que transcurre en la cancha en la que debía encontrarse con el grupo clandestino de militantes que le termina confesando a Félix cuando estima que ya se han ido del lugar.

Crónica de una fuga también se basa en un hecho real y ubica la acción en la Mansión Seré. Allí se narran los hechos vividos por Claudio Tamburrini y otros tres detenidos que logran escapar del infierno. El filme pertenece a la etapa de consolidación del nuevo cine argentino, en la que algunos de sus máximos representantes acceden a realizar obras para el *mainstream* local. Justamente, es un encargo de la productora Kramer & Sigman a Caetano, y presenta un nivel de realización técnica y narrativa muy superior en relación con *Garage Olimpo*, estrenada siete años antes. Además, toma elementos del cine de género —suspense o terror psicológico— sin proponerse una representación realista y truculenta como la representación de Bechis.

Así, los elementos narrativos como la fotografía, la puesta de cámara o la banda sonora están pensados desde la estética propia del género. La música echa mano a lugares típicos del *suspense* moderno, como son los colchones sonoros —drones o *dronescape*— que funcionan creando atmósferas opresivas. Incluso en algunas situaciones, como cuando Claudio se debate si abrirles la

cabeza a los guardias con la plancha de fundición, suena de modo muy convencional dentro de lo que sería una película de género.

Para el año en que se estrenó la película, ya era común ver en los créditos a un responsable —mayormente como director de sonido— del sonido general, tanto estética como técnicamente. En este caso, ese lugar lo ocupa el estudio FX Design, que ofrecía servicios de posproducción y mezcla. De este modo, la película tiene un tratamiento muy completo con roles tales como editor de diálogos —Victoria Zalokar—, editor de FX —Jorge Gutiérrez Jiménez—, sonorizadores y editores de sonorización (Foley). El mezclador fue Maximiliano Gorriti. Esto denota haber tenido un gran presupuesto y eso se escucha.

El relevo de sonidos, perfectamente colocados en el fuera de campo que funciona permanentemente para aportar información o tensión —también remite a lugares comunes del género— muestran el proceso de investigación y sondeo en las declaraciones de los detenidos-desaparecidos. Encontramos gritos por torturas, helicóptero, fuegos artificiales en Navidad, campanas de una iglesia cercana, tren lejano, audio de un partido en la TV, etc. En este caso, la banda sonora está armada en Dolby Digital (sonido Surround 5.1), lo que intensifica aún más la inmersión del espectador en ese espacio terriblemente denso. Como dijimos, la construcción sonora en general responde a una película de gran presupuesto, encontradas habitualmente en el cine más industrial de aquellos años, en el cual se percibe mucho detalle, producto de una cuidada sonorización, es decir, la grabación en sala de la mayoría de los sonidos incidentales de la película.

CONCLUSIÓN

Los filmes analizados reflejan perfectamente el paradigma dominante en relación con el uso del sonido en el cine que atravesaba cada una de las épocas de realización.

Durante la dictadura, el ente de censura se profundizó y el conjunto mayoritario de películas funcionó como arma ideológica, tratando temas superficiales con miradas optimistas en uno de los momentos más oscuros de nuestra historia. Todo aquel que quiso expresar algo diferente tuvo que dejar de trabajar y, en la mayoría de los casos, exiliarse o resignarse a morir. Esta degradación intelectual y técnica, sumada a la política imperante de

desnacionalización del patrimonio, resultaron en una paralización de la industria audiovisual y un alejamiento del público, de los estrenos argentinos.

En el retorno a la democracia, el Senado derogó el decreto conocido como «Ley de censura». Así, se buscó retomar la libertad de expresión y esto repercutió en un crecimiento de la producción cinematográfica nacional, aunque las empresas más beneficiadas hayan sido solo tres. Algunos directores como Fernando Ayala, Alejandro Doria, Juan Carlos Desanzo, Fernando Solanas, Luis Puenzo, Héctor Olivera o Miguel Pérez persistieron en sublimar lo que había aparecido en 1981 e incluyen, en sus universos narrativos, el clima vivido durante la dictadura, animándose a sentar una mirada política en sus narraciones. En este contexto, durante 1986 se estrena *La noche de los lápices*.

Estimo que esta es la mayor influencia de por qué la representación del espacio acústico en el que transcurre la historia de los estudiantes detenidos en la ciudad de La Plata no refleja un trabajo profundo desde lo sonoro. Hay una mínima sonorización que funciona como soporte lógico de la imagen y el fuera de campo no tiene un peso narrativo considerable. Todo queda en manos de la música, la cual crea una distancia en la posible identificación del público con los personajes y, más bien, busca dirigir las sensaciones con piezas algo obvias que denotan tristeza, amor o suspenso.

Garage Olimpo se enmarca en la lógica de producción del nuevo cine argentino, en la cual los jóvenes buscan romper con las formas anteriores. Aguilar (2010) destaca varios factores vinculados a la producción que permiten aglutinar obras estéticamente disímiles: el dinero deja de ser un condicionante para filmar; invención de modos no convencionales de producción y distribución; nueva generación de productores (formados en escuelas de cine); instituciones internacionales de financiamiento e inserción y reconocimiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Bechis co-produce con Italia, eso le da un margen autoral diferente al de los proyectos que eran seleccionados por el INCAA para ser financiados.

Aguilar también destaca la siguiente renovación en la producción artística: cambios en la formación del personal artístico-técnico, pericia en la composición del plano y una política de actores (rechazo a los estilos de actuación imperantes).

Por último, señala las coincidencias estéticas: ruptura con el cine argentino de los 80 (ni demanda política, ni identitaria); el cine como herramienta de investigación (ensayo, experimentación); la ausencia de exterioridad

(guiones sin «bajada de línea» o juicio de valor); la dispersión en las narraciones (azar, poética del accidente); personajes fuera de lo social (sin idea de cambio y heroicidad); retorno de lo real transmitido por TV (aparato productor de realidad); una manifestación realista (naturaleza documental de la imagen) y los signos del presente (apertura).

Muchos de estos rasgos se reflejan en la película, sobre todo, es evidente una investigación profunda sobre la memoria de los detenidos sobrevivientes. Los testimonios publicados en el *Nunca más* son rastreables en una enorme cantidad de situaciones que se recrean en la película.

En el caso de Adrián Caetano hay una correspondencia con su pertenencia a ese grupo de jóvenes que, en el 95, irrumpe en el colectivo de cortos *Historias Breves* y trazan los lineamientos del NCA. En *Crónica de una fuga* es clara la consolidación en su forma de narrar y representar espacios marginales. Para esta fecha, además de su gran éxito cinematográfico *Pizza, birra, faso* (1998), había realizado, *Un oso rojo* (2002), *Bolivia* (2002) y en la TV *Tumberos* (2002) y *Disputas* (2003). Por otro lado, si bien encara el proyecto como una película de género, logra un enorme realismo con personajes que nunca se presentan con héroes y donde tampoco hay una demanda política obvia. Dentro de estas características que delinean la estética de autor del filme, la representación del espacio acústico del centro clandestino de detención *Mansión Seré* tiene un nivel de detalle evidente y un uso de la música de un modo muy orgánico que crea la asfixia y tensión necesarias para atravesar la experiencia.

REFERENCIAS

AGUILAR, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos.

BACHRACH, E. (2014). *Ágilmente*. Sudamericana.

BÁRBARA y Dick (1973). *Brilla el sol* [canción]. *Hay música en la vida*. RCA Victor.

BECHIS, M. (Director) (1999). *Garage Olimpo* [película]. Classic, Nisarga Primer Plano Film, Group Paradis Films, RAI Radiotelevisione Italiana, Tele+, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC).

CAETANO, A. (2002). *Tumberos* [serie]. Ideas del Sur.

CAETANO, A. (Director) (2002). *Bolivia* [película]. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

CAETANO, A. (Director) (2002). *Un oso rojo* [película]. Lita Stantinc.

CAETANO, A. (Director) (2003). *Disputas* [serie]. Ideas del Sur.

CAETANO, A. (Director) (2006). *Crónica de una fuga* [película]. 20th Century Fox de Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), K&S Films.

CARLES, L. (2007). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar. *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*. <http://bit.ly/2PLtp2f>

CHION, M. (2018). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora

CONADEP (1984). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba.

DELEUZE, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama.

FLANAGIN, V. et al. (2017). *Human Exploration of Enclosed Spaces through Echolocation*. *The Journal of Neuroscience*, 37(6), 1566-1612. <https://bit.ly/3DTl3Mk>

HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

LALO Fransen (1998). *La niña* [canción]. *Serie Club del Clan*. BMG Ariola Argentina.

LOS TNT (1960). *Eso* [canción]. *Los fabulosos TNT*. RCA Victor.

MEMORIA Abierta (2020). *La dictadura en el cine* [película]. <http://memoriaabierta.org.ar/>

OLIVERA, H. (Director) (1986). *La noche de los lápices* [película]. Aries Cinematográfica Argentina.

PANIZZA, H. (1908). *Aurora* [ópera].

PIEDRAS, P. y Dufays, S. (2018). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Librería.

SCHAEFFER, P. (1988). *El tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

SHIELDS, D. (2015). *Hambre de Realidad*. Círculo de Tiza.

SONNENSCHNEIN, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions. <http://www.sonidoanda.com.ar/aleseba/SD.zip>

STAGNARO, B. y Caetano, I. (Director) (1998). *Pizza, birra, faso* [película]. Hubert Bals Fund, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Palo y a la Bolsa Cine.

SUI Generis. (1972). *Canción para mi muerte* [canción]. Vida. Sony Music.

SUI Generis. (1973). *Rasguña las piedras* [canción]. *Confesiones de invierno*. Sony Music.

TÉLLEZ López, A. (2003). *La memoria humana: revisión de los hallazgos recientes y propuesta de un modelo neuropsicológico*. Universidad Autónoma de Nuevo León. <http://eprints.uanl.mx/1514/>

VITALE, A. (2013). *El estudio de los signos*. Peirce y Saussure. Eudeba.

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

