LA MÚSICA EN EL CINE DE FICCIÓN DE MARTIN REJTMAN

Luis Menacho / menacho.luis@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Rapado (1992), primer film largometraje de Martín Rejtman, narra la historia de dos jóvenes (Ezequiel Cavia y Damián Dreizik) en el Buenos Aires de comienzos de la década de los noventa; el robo de la motocicleta a uno de ellos pone en marcha la narración del film. La música incidental fue compuesta por el compositor holandés Paul M. van Brugge, la cual consiste en una textura minimalista para piano solo que se escucha en las escenas de exterior cuando el personaje principal anda en moto. Largos planos de música e imagen son casi una excepción en la filmografía de Rejtman.

Mediando el film, el joven, víctima del primer robo, se roba a su vez otra moto y, cuando la revisa, descubre debajo del asiento un casete con la grabación del ensayo de una banda. En este aparece escrito «La estrella roja»[1] y comienza a escucharlo una y otra vez. Acto seguido, se encuentra con uno de los músicos de la banda en el salón de videojuegos que frecuenta y comienza a tener un vínculo con él ¿amistoso? En un film casi sin música —a excepción de la música incidental de Van Brugge—, la música emerge a partir del soporte del casete y la banda grabada: la música es aquí un objeto que circula[2] y que crea una relación entre el ladrón y la víctima.

Aquí no debe haber canto

Luego de *Rapado*, Rejtman filma *Silvia Prieto* (1999), la cual se erige dentro de su filmografía como una película clave no solo porque consolida un universo poético ya sugerido desde sus primeros trabajos, desde *Dolli vuelve a casa* (1986), sino porque inaugura un nuevo paradigma cinematográfico hacia el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA).[3] Alejado de las temáticas del cine de la posdictadura —centrado principalmente en los relatos del terrorismo de Estado—, Rejtman nos muestra un nuevo paisaje: el emergente de las consecuencias del proyecto neoliberal. En la plenitud de la Argentina menemista, con su correlato de convertibilidad monetaria, asistimos a la postal de un país periférico que se erige en la sombra del fallido imaginario primermundista.[4]

Desde el comienzo del film, Silvia Prieto (Rosario Bléfari) [Figura 1] formula una declaración vital y que es, a la vez, la tónica del carácter del film. Luego de cumplir 27 años,[5] decide cambiar de vida y, entre las acciones que determina para esto, quiere comprar «un canario anaranjado que no cante» (Rejtman, 1999, 00:01:29), según su pedido al veterinario. Este inusual deseo entra en el registro de toda una serie de actividades (cambiar de trabajo, dejar de fumar marihuana, viajar), pero todas esas acciones las realiza desapasionadamente, como carente de ningún tipo de incentivo a futuro, en otras palabras *como por que sí*. En el film, la

1 La Estrella Roja es el nombre de fantasía que tomó la banda de *rock* alternativo Suarez, autora e intérprete del tema del film. En ese grupo una de las artistas es Rosario Bléfari quien será Silvia Prieto en el próximo film de Rejtman.

2 La circulación de los objetos es algo muy típico en los films de Rejtman. Podemos verla en la circulación de la estatua de Silvia o en la lámpara de botella en *Silvia Prieto*.

3 Tendencia que comenzó en la década de los noventa y que renovó el lenguaje cinematográfico argentino tanto en la emergencia de una nueva generación de realizadores como en el abordaje de nuevas temáticas.

4 Hacia el año 1999, este panorama económico y social ya muestra las fisuras que conducirán a la crisis del 2001. El espejismo que implicó el relato de la inserción de la Argentina en el primer mundo en la adscripción del país al consenso de Washington y que se tradujo en el recorte del Estado, las privatizaciones y el alineamiento de la política exterior con los Estados Unidos. El crecimiento producto de la política económica entró en recesión y empezaron a mostrar las debilidades y contradicciones de una economía atada al dólar. En este sentido, se explica como la Argentina sufrió de manera directa las consecuencias de la crisis del Tequila en 1995.

5 Paradójicamente, 27 años es la edad de muerte de varios músicos y cantantes de *rock*.

protagonista se conduce como llevada por un carácter melancólico, como si faltara algo que ha perdido pero que no puede precisar. El mundo ante ella aparece deslucido.

Figura 1. Rosario Bléfari como Silvia Prieto en Mar del Plata con el canario anaranjado

El tratamiento de la música en el film subraya esto, ya que casi no hay música hasta pasada una hora.[6] La banda sonora que ocurre es apenas un barullo de fondo inentendible y siempre en exteriores: bares y restaurantes donde la música del ambiente o la televisión reproducen algo cercano a una cacofonía en el límite con lo indescifrable. Por caso, así escuchamos algo cercano a un bolero cuando ven por televisión el *reality show* de búsqueda de pareja en la pizzería: apenas podemos oír una voz que canta «me muero por tenerte… yo sé…» (Rejtman, 1999, 00:09:17) pero que pronto se desvanece.

Otros momentos musicales los encontramos en el audio del video del casamiento entre Silvia y Marcelo, allí escuchamos una gestualidad de música electrónica en un estilo de *carnaval carioca* tocado con el timbre de un órgano electrónico doméstico. Una música agresiva y prefabricada a la manera de un demo instrumental. Esta negatividad, en el sentido de configurar una música con cualidades acústicas prefabricadas, convencionales y estereotipadas, la coloca en un lugar cercano a una *antimúsica*. Es decir, y si es posible esgrimir ese concepto, podríamos decir que la música aquí es lo más convencional e inhumano que se puede escuchar.[7]

En otro caso, podemos escuchar una música de jazz tocada con un piano, que es la única música que ocurre en un ámbito doméstico, mientras Brite (Valeria Bertucelli) y Marcelo (Marcelo Zanelli), una de las nuevas parejas formadas en el film, conversan y planean su boda inminente. Llama mucho la atención la presencia en ese momento de una música como fondo hogareño. Como una pareja que en su casa *puso música* y que, si bien no parecen prestarle demasiada atención, claramente se escucha como telón de fondo de la vida cotidiana.

6 Casi no hay música no significa que no haya música, como bien señala Michel Chion (1997) —aludiendo a Noël Burch— el cine puede prescindir de casi todos los elementos como los personajes, la imagen (tener la pantalla negra) y por supuesto la música, y, no obstante, sostener un discurso cinematográfico. Véase el apartado «Filmes carentes» en *La música del cine* (1997), de Chion.

7 Vale decir que los archivos de *demostración* (demo) de un instrumento, como en un órgano electrónico, generalmente ponen en juego —en las versiones de bajo costo— una composición esquemática y baja calidad que busca mostrar las cualidades del instrumento.

Aunque no queda claro, puesto que el director no nos muestra la fuente sonora, es decir el reproductor de audio, razón por la cual no podemos afirmar si la música ocurre en la escena o fue agregada con posterioridad en la banda sonora. En suma, llama mucho la atención el uso convencional de la música en esta escena, ya que se genera un gran contraste con su utilización hasta entonces. Podría ser posible que la música ocurra *in situ*, es decir en la escena pero sin ver la fuente, pero también que haya sido colocada en la posproducción. En ambos casos esa música de jazz se encuentra como una música de *fondo*, es decir, como una música funcional, aquella que no requiere nuestra atención y cuya función es simplemente obturar el silencio.[8]

Más adelante en el film, un muchacho asiste a un recital de la banda de rock El Otro Yo; llama la atención el hecho de que la base instrumental de guitarra, bajo y batería acompaña una línea vocal donde no hay ningún tipo de melodía ni texto convencional al correspondiente género del *rock*. Por el contrario, la vocalidad de la bajista María Fernanda Aldana (e hija en la ficción de Silvia Prieto 2: Mirta Busnelli) es profusa en sonidos guturales, gorjeos y gritos más cercanos a una búsqueda sonora a la manera de un devenir animal (Deleuze & Guattari, 2000), y que por esto, prescinde de un canto en el sentido convencional del término.

Por último, las dos parejas formadas a lo largo del film (Brite y Marcelo, Silvia y Gabriel) van a bailar música electrónica: el único momento donde la música de la esfera pública es elegida y disfrutada. A la manera de un trance y una expiación, Silvia Prieto pierde la cartera y con ella los documentos que le permiten cambiar de identidad y de nombre. La música aquí opera como un elemento que hace posible la catarsis y la expiación y, a la vez, induce mediante el baile a un éxtasis que la conduce —cual rito de pasaje— a la elección de una nueva identidad. Ante el oficial de la comisaría decide su nuevo nombre: Luisa Ciccone, el nombre real de la cantante pop conocida como Madonna.

Este recorrido por las piezas musicales que aparecen en el film nos muestra un guión que pone en primer plano una reflexión sobre la música y, en especial, al canto. La ausencia del canto nos devela un mundo sin un rasgo humano fundamental, carente de un elemento esencial en la manera de habitarlo. Hay una *falla* en los personajes del film, y entre ellos, especialmente en Silvia Prieto, que en su discurso se propone cambiar de vida, y, hacia el final de la película, llega a cambiar finalmente su identidad. Pero la *falla* también se evidencia en la fotografía, en las locaciones, como en las múltiples paredes descascaradas y pintarrajeadas a la manera de palimpsestos urbanos, en los equívocos con los objetos y en el *kitsch* —como la estatuita de Silvia Prieto y sus múltiples resignificaciones a lo largo del film—. Todos esos elementos disímiles denuncian algo fallido y parecieran espejar el fracaso de la modernidad periférica del proyecto político menemista de fin de siglo, pero al mismo tiempo muestran una *falla* que es mayor y que —en realidad— toca todo lo que es.

En este esquema, el lugar de la música resulta central puesto que la ausencia del canto implica no solo la renuncia a una manera de *encantar* el mundo, sino que al mismo tiempo esa ausencia deja en primer plano a la palabra, vale decir al uso de la voz hablada que pone

8 La formulación de este tipo de música la podemos encontrar en la obra de Erik Satie titulada *Musique d´ameublemt* [Música de mobiliario] del año 1917. Una colección de piezas para piano para ser ejecutadas en diversas situaciones sociales y cuya finalidad es *estar de fondo* sin ser escuchada realmente. La música funcional que conocemos hoy es aquella que encontramos en múltiples espacios como *shoppings* y aeropuertos y que parecieran buscar un espacio sonoro *neutro*, un fondo sonoro amable que favorezca el consumo o mitigue la espera.

en juego Rejtman con los personajes. La búsqueda de una dicción monocorde —los músicos decimos a esta manera un toque *non espressivo*— sobre la base de una pulsación constante y de densidad cronométrica del habla que produce una gran uniformidad. Resulta muy típico en las películas de Rejtman esa dicción semicorcheística del habla. Los personajes hablan de una manera uniforme en un tempo igual que se mantiene y que genera esa sensación de subdivisión permanente.[9] En otras palabras, Rejtman pareciera buscar una forma de hablar completamente maquinal, desafectada e impasible.

Según el crítico Agustín Campero (2009):

> El iniciador (Rejtman) de la línea no realista y minimalista del NCA radicalizó su concepción de la utilización del habla cotidiana: el lenguaje plagado de lugares comunes, pero despojados de su entonación habitual, repetidos, cifrados. La obsesión del director con la entonación de las frases que componían los diálogos era tal que durante las tomas, en lugar de observar los encuadres y las actuaciones, prefería escuchar los diálogos mediante auriculares y a varios (muchos) metros de distancia (pp. 38-39).

Y precisa acerca del uso del habla en *Silvia Prieto*: «Además de la entonación de lo que se dice (o más bien, del sentido de la uniformidad de la entonación), en esta película importa la velocidad de los diálogos y su montaje "dentro de la escena", como si se tratase de un plano secuencia sonoro»[10] (Campero, 2009, p. 39).

En suma, el uso que hace Rejtman de la música en *Silvia Prieto* es absolutamente original, puesto que no está al servicio de la dramaturgia en el sentido de embellecer o de destacar el carácter de las escenas del film. En su lugar, podríamos decir que pone en juego una negatividad de la música al mostrarnos un lugar *desencantado* —justamente sin canto— con los personajes que llevan sus vidas por ese mundo intentando encontrar un sentido. Como lo precisa el psicoanalista Mario Betteo Berberis (2010) acerca de la voz sin música:

> La emisión de la voz [...] sin música, deja en un extraño silencio al tono de la voz. Sin canto, no hay espectáculo. Hay algo así como un cierto aplanamiento afectivo, una desacostumbrada incapacidad de hacer pasar algo de la enunciación por la vía de la modulación del canto en las palabras (p. 61).

Hay algo que queda escindido en la voz sin canto y en la presencia del habla sobre ese fondo silencioso. Ese *aplanamiento afectivo* al cual refiere Betteo Berberis (2010) es muy pronunciado en los films de Rejtman, emerge como un *hablar desinteresado* donde los personajes deambulan frente a las contingencias; donde no parecieran motivados por una

9 Como podemos sospechar el director debe haber sido especialmente meticuloso en conseguir con los actores esta dicción tan musical.

10 Preparando este escrito se me ocurrió *escuchar* la película como si fuera una música; es decir, sin ver la imagen. Lo que encontré es que *Silvia Prieto* es un film notablemente musical por su dimensión sonora, la cual es marcada por la presencia constante de ese *tempo* que organiza el habla y de allí la temporalidad de su forma sonora. En una oportunidad, Rejtman ha dicho no encontrar antecedentes en el cine argentino desde donde elaborar su poética. Quizá este foco en la audición lo vincule más a un discurso cuasi radiofónico, en el sentido de no descuidar en absoluto la narración que nos ofrece lo sonoro.

finalidad ni un objetivo precisos, he allí su *falla*. Como lo enuncia el director, están disponibles para lo que pueda pasar (Rejtman en Cechetto, 2018).

Asimismo, y como sostiene Jens Andermann (2015) en su estudio sobre la obra de Rejtman, hay en sus films un elemento cómico y delirante proveniente de las *sitecoms* y la tradición del *slapstick* del cine norteamericano, aunque aquí releído en términos de una serie de situaciones humorísticas y casi ridículas que se concatenan unas a otras y que hacen imposible una *síntesis dramática*. Tanto el robo de la moto en *Rapado* como el cambio de vida de *Silvia Prieto* son puntos de inicio de una cadena de sucesos donde el azar y el humor llevan el pulso. Este aplanamiento afectivo de la voz es antagónico con estas situaciones cotidianas humorísticas —casi forzadas y ridículas a veces— y acentúan, de esta manera, las vidas escindidas de los personajes.

Andermann (2015) nos trae además la lectura que realiza Beatriz Sarlo —tanto sobre los films como asimismo sobre la literatura de Martín Rejtman— donde encuentra una puesta sobre la crisis de las identificaciones sobre las cuales se erigió la persona hasta hace poco tiempo atrás antes de la llegada del fin de siglo:

> No hay discrepancia entre la narración, el tipo de plano, la estructura y la puesta, la ausencia de música. No hay discordancia entre la puesta y el tratamiento que se le da. Un mundo sin cualidades, un mundo de postrabajo, de identidades planas que no ocupan ningún espacio como las representaciones y los diálogos de la película en sí (Sarlo en Andermann, 2015, p. 61).[11]

Estas cualidades que en el pasado propiciaron toda una serie de identificaciones, como la vocación y el trabajo, la pertenencia a una clase social, intereses compartidos entre pares, etcétera, colisionan con un nuevo modelo de sociedad de mercado donde el trabajo y las relaciones sociales comienzan a ser precarias, virtuales, móviles. En suma, reúne los atributos de lo que Zygmunt Bauman (2003) habrá de calificar como lo *fluido*,[12] aquel rasgo específico de la modernidad tardía hacia comienzos del nuevo milenio. De aquí que Sarlo (en Andermann, 2015) destaca este tipo particular de sociología que realiza Rejtman con sus films.

No escuchar

«My life ain't no holiday
I've been through the point of no return
I've seen what a man can do
I've seen all the hate of a woman too.»
New Order (1989)[13]

11 «Shot, repetition. On living in the New City» (2005), de Beatriz Sarlo. Publicado en *Journal of latin American Cultural Studies*, *14*(3), 303-304. Citado por Andermann.

12 La insistencia de Rejtman de que en sus films prime lo medio: ni ricos ni pobres, ni centro ni periferia. Pero, a la vez, nos muestra un mundo sin sindicatos, asociaciones ni instituciones que den sentido identitario a las personas. En su lugar y como nos muestra el video del casamiento de Silvia Prieto, solo queda la cáscara vacía de un ritual que alguna vez tuvo sentido.

13 Canción incluida en su disco *Technique* (1985). El título de la canción citada, «Vanishing Point», refiere además a la clásica *road movie* de 1971 dirigida por Richard Sarafian.

La sinopsis que nos ofrece el portal Filmaffinity acerca de *Los guantes mágicos*, tercer largometraje de Martín Rejtman del año 2003, nos habla de una diversidad de situaciones alrededor de Alejandro, el personaje principal (Gabriel Fernández Capello: Vicentico) y su auto Renault 12.

> Alejandro es un taxista de unos treinta y cinco años que se encuentra de pronto en medio de separaciones, cambios climáticos violentos, riqueza súbita, personajes que quieren volver a Argentina, otros que quieren irse para siempre, guantes mágicos, música ensordecedora, empobrecimiento repentino, incontables viajes al aeropuerto, una nueva relación, depresiones extremas, adicciones diversas... Nada de esto parece afectarle demasiado. En realidad, lo único que verdaderamente le importa es su Renault 12 (Filmaffinity, s. f. b, s. p.).

En primer lugar, uno de los elementos disparadores de la narración lo encontramos en las dificultades de la percepción, especialmente la audición y, en segundo término, la vista. Alejandro [Figura 2], luego de conocer a Sergio (Fabián Arenillas), hermano de su supuesto amigo, y de escuchar en su casa su disco[14] a altísimo volumen, queda con una hipoacusia temporaria. Luego de visitar al médico y de que este le saque un tapón de cera, podrá volver a escuchar. Ahora lo hará de una manera más nítida pudiendo percibir incluso sonidos del auto que antes pasaba por alto. Resulta muy sugestivo el hecho de colocar a la audición como un elemento determinante y cuya atrofia genera una disonancia con el mundo. Los personajes, primero Alejandro, y luego, siguiendo su consejo, Valeria (Valeria Bertucelli), literalmente destapan sus oídos cual apertura de las puertas de la percepción; pero, a diferencia de las promesas metafísicas de William Blake, no encuentran otra cosa más que escuchar detalles del motor del Renault 12; en palabras de Alejandro, ahora escucha el motor «como una música» (Rejtman, 2003, 00:31:34).

Figura 2. Alejandro lleva en su remis al aeropuerto a la azafata Valeria y a su ex novia con destino a un spa en Brasil para adelgazar

14 Sergio le hace escuchar su disco de *heavy metal* del cual le hace saber la esposa que «grabó todos los instrumentos» (Rejtman, 2003, 00:06:47). Como el paradigma de un emprendedor que toma a la música como su pasión, aunque no busca con ella un rédito económico, será quien los inicie a Alejandro y su hermano en la fallida inversión en los guantes. La canción es extremadamente agresiva con guitarras eléctricas *fortíssimo* y se titula *Humano maldito*, pertenece también a la banda de *rock* alternativo El Otro Yo. A la vez esta idea de *grabar solo* todos los instrumentos resulta destacada puesto que Sergio prescinde por completo de un grupo, es decir del encuentro de varios músicos para una concertación musical.

En segundo lugar, resulta muy interesante la idea de conectar la música en la determinación de cada personaje, es decir, la música aquí es un *rasgo* o un *leitmotiv* de cada uno de ellos. Según las palabras del director:

> [...] dos protagonistas de la película, Alejandro y Cecilia, tienen cada uno su tema musical. Cecilia tiene «Hombres de hierro» de León Gieco, que habla un poco sobre su juventud perdida, y Alejandro tiene el tema de New Order que suena en la discoteca del final de la película, «Vanishing Point», que también habla de su juventud en los años ochenta, cuando todo era más fresco y él iba a bailar pero no como ahora, que está rodeado de chicos de 16, 17 años. De todos modos, tampoco son temas «propios»; cada personaje se los encuentra. Cecilia tropieza con Gieco en la televisión y el tema termina de deprimirla; Alejandro lo encuentra azarosamente en la discoteca, que es como lo encontré también yo (Rejtman, 2005a).[15]

Pero al mismo tiempo, Rejtman delinea una *trayectoria* en la configuración temporal del film en el sentido de una *prosa* musical.[16] Las distintas músicas nos van contando una linealidad hacia un punto culminante musical, que está determinado por el canto con texto de «Vanishing point», del grupo inglés New Order, y que —como una elegía— Alejandro baila en una discoteca hacia el final del film.[17]

> Y después están las músicas de las discotecas a las que van a bailar a lo largo de la película. En ese caso, lo que hablé con Diego Vainer[18] fue que fueran músicas sin letra, que en un punto contaran la historia de la música bailable de los últimos 30 años y que de alguna manera estuvieran todas dirigidas al tema de New Order del final. Como si todas esas músicas estuvieran buscando una canción, que es la única que tiene letra (Rejtman, 2005a).

Y es esa canción la única de música electrónica que tiene texto, el estribillo de «Vanisihing point» que hace coincidir Rejtman —mediante el montaje— con el baile de Alejandro en la pista rodeado de adolescentes: «una vida sin vacaciones[19] llegando a un punto sin retorno» (Rejtman, 2003, 01:21:01).

Estar desafinado

«Mariano, de 16 años, regresa una madrugada a su casa y encuentra un revólver en el garaje. Sin pensarlo, se dispara dos veces, pero sobrevive» (Filmaffinity, s. f. a, s. p.). Con esta sinopsis se define el punto de partida del film *Dos disparos* del año 2014. Mariano (Rafael Federman)

15 Martin Rejtman entrevistado por Alan Pauls sobre *Los guantes mágicos*.

16 Una prosa musical es un concepto elaborado por Theodor W. Adorno que implica la posibilidad de la música de generar una narratividad desde sus materiales y gramática (Betteo Berberis, 2010).

17 Rejtman parece mostrarnos en este film la música y sus efectos. La música que ensordece, que deprime o que —como en la disco con Alejandro— da un hogar al protagonista.

18 Diego Vainer es un compositor argentino dedicado a la música electrónica experimental, responsable de la música y la curaduría musical de *Los guantes mágicos*.

19 Puesto que Alejandro es remisero y luego chofer de micros de larga distancia, es él el que generalmente lleva a sus vacaciones a los demás.

es un adolescente que estudia flauta en el conservatorio y toca en un cuarteto de flautas *amateur* de música antigua [Figura 3]. A raíz de haberse disparado, toda su familia se moviliza para cuidarlo, su madre esconde los cuchillos y las tijeras, y su hermano mayor lo acompaña en la vida diaria. Él no parece tener consecuencias ni corporales —más allá de las heridas— ni tampoco psicológicas. La única es una tenue desafinación que se revela al tocar con el grupo: no puede afinar.[20] A causa de esto le dan una licencia hasta que finalmente lo despiden.

Figura 3. El cuarteto de música antigua en *Dos Disparos* (2014)

Como una *signatura*, la dificultad de afinar muestra mediante un rasgo perceptible esa falla existencial del personaje, algo que pareciera no ajustarse a un conjunto y a una regla, tal y como la afinación implica en los instrumentos musicales. «Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles» (Foucault, 1997, p. 35).

Esta descripción de la *signatura* dentro de la distribución de las figuras del saber en la época preclásica descritas por Michel Foucault (1997) la podemos encontrar actualizada delineando la cualidad del personaje de Mariano. Su marca visible es musical, no tiene un tema musical que lo represente —a la manera del *leitmotiv* como en *Los guantes mágicos* y sus personajes—; al contrario, su rasgo es un elemento musical en cuanto condición de posibilidad para hacer música con otros: la afinación. Lo llamativo es la extrapolación de este elemento a rasgo del sujeto, hay algo en él desafinado. ¿Causa o consecuencia de los dos disparos? No hay respuesta en el film para esta pregunta, simplemente queda en suspenso.

Hemos visto en este recorrido por la obra de Martín Rejtman el singular uso que hace de la música y sus elementos en sus películas. No solo en lo que refiere a su uso no dramático, sino más bien a la presencia de un *fondo sonoro indiscernible* que crea el ambiente. A la vez, la determinación de lo musical como un *rasgo* de los personajes tanto como tema musical —*leitmotiv*— o como un concepto musical, tal es el caso del canto o la afinación o la sordera, le permiten la elaboración de una linealidad de la música que busca generar un universo de

20 Algo similar ocurre en su último film, el mediometraje *Shakti* (2019), cuando Federico, el protagonista, va a un coro vocacional; al momento de afinar, el acorde del piano está terriblemente desafinado, este registro entra en la mirada típica rejtmaniana sobre los objetos. Como en el restaurante chino llamado Tokyo en *Silvia Prieto*, el piano de una escuela o de una sociedad de fomento donde ensaya el coro vocacional está siempre desafinado. El mundo siempre tiene una *falla*.

múltiples sentidos y resonancias. Aquí la música no es un elemento al servicio del drama en cuanto subraye o enfatice la narración. Lo novedoso es que la música y la banda sonora —haciendo énfasis en la particular dicción de sus personajes— inauguran una *prosa sonora que discurre a lo largo de sus films*. Las películas de Rejtman además de verse, se escuchan, y mucho, y esto es algo inusual. En ellas el sonido es un material especialmente relevante con el que el director nos narra un discurso opaco —como con sordina— acerca del mundo.

Parque Sicardi, 1 de noviembre de 2019.

Referencias

Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós Comunicación Cine.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Betteo Barberis, M. (2010). *El soportable horror de la música*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Letra viva.

Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.

Cechetto, C. (12 de abril de 2018). Martín Rejtman: «Mis personajes están disponibles para lo que pueda pasar». *Revista Kunst*. Recuperado de https://revistakunst.wordpress.com/2018/04/12/martin-rejtman-mis-personajes-estan-disponibles-para-lo-que-pueda-pasar/

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre Textos.

Filmaffinity. (s. f. a). *Dos disparos*. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/ar/film387144.html

Filmaffinity. (s. f. b). *Los guantes mágicos*. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/ar/film444928.html

Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.

New Order. (1989). Vanishing point. En *Technique* [CD]. Mánchester, Reino Unido: Factory Records.

Rejtman, M. (1992). *Rapado* [Película]. Disponible en https://mubi.com/films/rapado

Rejtman, M. (1999). *Silvia Prieto* [Película]. Disponible en https://mubi.com/films/silvia-prieto

Rejtman, M. (2003). *Los guantes mágicos* [Película]. Disponible en https://mubi.com/films/the-magic-gloves

Rejtman, M. (2005a). *Doli vuelve a casa. Rapado. Silvia Prieto. Los guantes mágicos* [DVD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo F. Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Rejtman, M. (2005b). *Literatura y otros cuentos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona.

Rejtman, M. (2014). *Dos disparos* [Película]. Disponible en https://mubi.com/films/two-gun-shots

Wikipedia. (s. f.). *Martín Rejtman*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Rejtman