



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR**

TESIS DE GRADO

MÚSICA PARA VER

Un abordaje de la música popular para cine en Argentina

CÁTEDRA: PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL V

PROFESOR TITULAR: JULIO SCHINCA

AÑO ACADÉMICO: 2018

ALUMNO: GABRIEL BARROS (Legajo: 69648/7)

DIRECTOR: GASTÓN CHATELET

Índice

Resumen	2
Introducción	3
Capítulo I	5
Los Comienzos	5
La industria del cine, avances y retrocesos	8
El nuevo cine Latinoamericano	12
El retorno del cine mudo	15
Vuelta de la democracia, el cine postdictadura	18
Capítulo II	22
Condiciones de producción	24
MIDI	25
Osvaldo Montes	34
Ivan Wyszogrod	37
Leonardo Sujatovich	40
Capítulo III	45
La apropiación de los géneros	47
Los que ponen música al terror	58
Alternativas a problemáticas y democratización de la tecnología	64
El cine nacional de la última década y la industria mainstream	67
Capítulo IV: Producción propia	73
1- Créditos finales	73
2- Sueño	74
3- Video Bienal	76
4- Dos casos de Apropiación de género	78
Reflexiones Finales	81
Anexo	83
Bibliografía	86

Resumen

Este trabajo se propone hacer un aporte en el cuerpo teórico de investigación en materia de música popular para cine en Argentina, un campo de exploración poco abordado. Para afrontar el mismo el trabajo estará segmentado en cuatro capítulos. En el primero se analizará el proceso histórico en el cual la música popular entra en la pantalla de cine, para tener un panorama más claro del estado actual: que participación e influencias produjo la industria de aquellos años, movimientos culturales que renovaron estéticamente el arte, también avances y retrocesos político-históricos que impactaron en la producción de cine. En el segundo capítulo se hará una lectura de la utilización de tecnología de audio digital por parte de algunos compositores, con el mismo fin de dilucidar el estado actual de la cuestión: se tratará de aclarar el contexto histórico, herramientas tecnológico-digitales de composición y se analizarán ejemplos de algunas composiciones de la época. El tercer capítulo se centra en estos últimos años y el panorama y problemáticas que se plantean en torno a la industria y el contexto en que se encuentra enmarcado el cine y cuales estrategias adoptan los cineastas para afrontarlas. Por último se mostrarán algunos ejemplos de producción propia, tomando en cuenta algunos de los puntos señalados a lo largo de la investigación.

Palabras Clave: Música para cine, Nuevo Cine Argentino, Tecnología

Introducción

Hablar de la música popular para audiovisuales en la Argentina pareciera ser un desafío, los tratados¹ y escritos que la estudian generalmente la tratan desde un lugar en el que la música pareciera ser un complemento de la imagen y no una dimensión inherente, en el que tanto imagen y sonido forman un todo indivisible, o en el peor de los casos directamente no es considerada. Existen tratados también en el que la música es abordada, pero el espacio que tiene, específicamente, la *música popular* en ellos no es lo suficientemente abundante, o bien, si es abordada, se trata de música popular de alguna otra región no latinoamericana. Otro desafío al tratar de encontrar antecedentes que estudien la música popular para cine en la región latinoamericana y Argentina, es hallar pensadores latinoamericanos que aborden específicamente el tema. Hay algunos escasos tratados y tesis latinoamericanas sobre los primeros años del cine sonoro como: “Cine Musical. Proceso y creación de un guión de largometraje musical latinoamericano” de Felipe Rocha, o alguna mención sobre la música popular en algún ensayo en el que trate una película específica como “Prisioneros de la tierra. La crítica social en el cine Argentino.” de Rolandi, Cristina A. y Tenczer, N. Leticia de la UBA. Resulta entonces imprescindible desde los espacios académicos empezar a generar aportes para enriquecer la reflexión teórica sobre el tema, para poder así seguir pensando la música popular desde aquí y desde múltiples ángulos, y poder desde la creación y experimentación participar en el desarrollo de la misma. Esta tesis se propone, por lo tanto, abordar el tema, para poder plantear algunas problemáticas e interrogantes sobre 1) el papel que ha tenido la música popular en el cine argentino; 2) cuáles son las corrientes que están en boga hoy en día y; 3) cuáles son los desafíos que se nos plantean en el proceso de la creación artística.

A la hora de investigar sobre el tema surgen varios interrogantes: ¿Qué rol ha cumplido la música popular en la historia del cine argentino? ¿Cuál es la diferencia

¹ Los tratados mencionados serían los escritos de Michel Chion y Pierre Schaffer o “El estudio de la músicas populares urbanas en el cine” de Kiko Mora.

entre música popular diegética y música popular extradiegética (o incidental)?
¿Desde los espacios académicos, cuál es el espacio que se le ha dado a la enseñanza de la música popular para audiovisuales? ¿Qué lugar se le ha dado a las expresiones musicales nacionales dentro del mercado del cine argentino?
¿Qué rol cumplen las nuevas tecnologías en la actualidad en la producción y composición de música para audiovisuales?

Estas preguntas nos servirán de guía para ir estructurando la investigación y finalmente trataremos de llegar a algunas conclusiones.

El abordaje metodológico estará basado en un análisis descriptivo de los primeros años de la música popular para cine en Argentina, para poder tener un panorama más claro del lugar en el que nos encontramos desde el presente. Se incluirán, también, datos del contexto histórico para el mismo fin. En dicho análisis se ahondará en las siguientes temáticas:

- Herramientas utilizadas en la composición y avances tecnológicos.
- Recursos narrativos de la música (sonoros, estéticos, innovaciones)
- Géneros de música popular abordados, motivos, timbres, letras, etc.

Finalmente los datos aportados nos permitirán analizar cuáles podrían ser las corrientes que se encuentran en boga en nuestros días y cuáles son los interrogantes y problemáticas que se desprenden de allí al momento de la creación artística.

A modo de guía, y para facilitar la comprensión del texto, se incluirán películas, escenas de películas y audios de música (en los casos que sea necesario) en una carpeta en la web. Las canciones y películas que se analizan encontrarán en el cuerpo del texto, entre corchetes, un número para referenciar a los archivos de la carpeta que se encuentra disponible en el siguiente link:

https://drive.google.com/open?id=1kD_AsVDQoPW3NM05YwYLqheVRTEM9F-7

Capítulo I: Panorama del cine Latinoamericano. Del Cine Sonoro al Nuevo Cine Argentino.

Los comienzos

Si bien la historia del cine comienza a fines del siglo XIX con la creación del *cinematógrafo* por los hermanos Lumiere, describiremos aquí el desarrollo del cine latinoamericano desde que se le incorpora el sonido y deja de ser cine mudo. Vale aclarar que, desde sus inicios, el cine silente² también fue sonoro. Recordemos que la música en el cine mudo estuvo siempre y fue una herramienta narrativa imprescindible. Nos referiremos al Cine Sonoro entonces cuando el cine incorpora el sonido sincronizado, es decir, voces, foley, música, etc.

Una de las primeras películas sonoras en Latinoamérica, que incorporaba los elementos mencionados anteriormente, fue el melodrama *¡Tango!* (1933)³ de Luis Moglia Barth [Ejemplo 1]. Este fue el primer largometraje sonoro argentino, con la participación de cantantes populares como Tita Merello, Azucena Maizani, Libertad Lamarque y Alberto Gómez. Este modelo de película melodramático en el que el desarrollo narrativo se ve interrumpido por canciones, pero que continúan con la trama del film, fue compartido por los países latinoamericanos que tenían mayor producción cinematográfica (México, *Santa* (1931) [Ej.2], *Romance en el Palmar* (1938) en Cuba). Estas películas musicalizadas y protagonizadas por cantantes de renombre de cada país, servían a su vez para que al publicitar el film atrajera mayor audiencia y para que se den a conocer internacionalmente, esto es lo que se conoció como el “star system”, el modelo que consolidó al cine hollywoodense luego del estreno de *The Jazz Singer* en 1927 [Ej.3]. Es aquí

² El cine silente es aquel cine en el que no hay sonido sincronizado, también llamado *cine mudo*.

³ El primer filme argentino con sonido según otras fuentes fue “Muñequitas porteñas” de Ferreyra en 1931, con otro sistema de grabación.

cuando la música popular comienza a dar sus primeros pasos y se transforma en el combustible del cine local.

A principios de ésta década abundan películas con temática tanguera y predomina el género melodramático, a cargo de grandes estudios como Sono Films o Lumiton, en los que se gastaba grandes presupuestos en la producción, copiando el modelo de los estudios de Hollywood.

A fines de los años treinta aparece en pantalla una de las primeras películas de crítica social argentina *Los prisioneros de la tierra* (1939) de Mario Soffici [Ej.4] "el primer film de lo que después se va a llamar cine latinoamericano de denuncia"⁴. La misma narra la vida de los mensú del litoral. En ella se cuenta, en medio de un drama amoroso, las duras condiciones de trabajo y explotación que sufren los trabajadores del yerbal por parte de sus patrones. Durante algunas escenas, la música diegética⁵ (en este caso la que aparece en pantalla tocada por los personajes) aborda repertorio de la música popular litoraleña, aparecen en escena algunos Chamamés y Canciones Litoraleñas cantadas en idioma guaraní, una música que aún era desconocida o ignorada en los grandes centros urbanos. En una escena mientras los trabajadores viajan en barco hacia las plantaciones de yerba, uno de ellos toma la guitarra y comienza a cantar una guarania compuesta para el rodaje por Mauricio Cardozo Ocampo la cual llamó "Mensú Resay"⁶, con letra en guaraní.

"Una alegoría para nombrar la explotación sufrida por los mismos: "la vida es triste para el mensú...trabajar es su destino". Nuevamente en una secuencia posterior aparece la música, en este caso, clásica europea, Beethoven, para dar fuerza a la

⁴ Abraham, Tomás. "Prisioneros de la tierra (1939). Polémica entre el arte social y el arte por el arte", Sitio oficial de Tomás Abraham.

⁵ La música diegética es la que aparece en pantalla desde alguna fuente visible y que se encuentra en el mismo plano que los personajes, permitiendo que estos interactúen con ella. Podría tratarse de la música que suena en una radio, de algunos músicos tocando en vivo o del tarareo de un actor. La música extradiegética es la que no es escuchada por los personajes, ni vemos su procedencia y es añadida de manera artificial al desarrollo narrativo.

⁶ El llanto del mensú

imagen que representa el abismo cultural, - económico, político y social- que media entre los mensús y los dueños del poder.” (Rolandi y Tenczer, 2007: 9)

El uso del idioma guaraní en esta película podría considerarse como un anticipo del futuro “Nuevo cine latinoamericano” el cual, como veremos más adelante, se caracterizaría por el abordaje de de las realidades sociales del continente como principal temática.

Aquí podemos ver como la música popular está presente en ambas tendencias de cine de la década: 1) la corriente del *arte por el arte*, característica del melodrama, con grandes producciones al estilo hollywoodense, dirigidas hacia la clase más pudiente de la sociedad y; 2) la corriente *arte con compromiso social*, donde las clases marginadas son, a su vez, destinatarias y protagonistas. A esta línea perteneció Mario Soffici, la principal figura de este período:

“Ese afán aparece ya resueltamente en Viento Norte (1937), drama rural sobre los conflictos sociales y humanos del peón de campo. Lo continúa en Kilómetro 111 (1938), en el que aborda la explotación que ejercían los intermediarios acopiadores sobre los agricultores, en medio del manejo imperial de los ferrocarriles nacionales. La búsqueda culmina en esta etapa en la producción más importante de la década de los ‘30. Prisioneros de la tierra (1939), abierta denuncia de la explotación inhumana en los yerbatales, a la cual se incorpora la propia naturaleza, como un protagonista más del drama. Explotación social, conflicto humano, folklore y paisaje devorador, se entremezclan en esta película imprimiéndole una dimensión efectivamente latinoamericanista, circunstancia que no había sido muy común hasta entonces -y después tampoco- en el cine nacional.” (Getino, 2005 :19)

Soffici incluso se atrevió a denunciar el fraude electoral de la “década infame” en películas como *Ya tiene comisario el pueblo (1936)* y *Héroes sin fama (1940)*.

Podemos apreciar que la música popular aparece en las primeras décadas como música diegética, la cual es música preexistente, creada con anterioridad y no especialmente para la película. La música original que se usa en esta época para

acompañar o hacer a la narrativa de la película es música orquestal de tradición europea. Las primeras inclusiones de música popular en estas décadas entonces, fueron de temas musicales ya compuestos con anterioridad al film e incluidos luego, por lo que no podríamos hablar de música popular incidental⁷ para medios audiovisuales sino de música popular preexistente en medios audiovisuales. También se sigue manteniendo el sistema de estrellas traído de Hollywood y esto continuará hasta los años 60, donde empieza a cambiar con el *Nuevo Cine Latinoamericano*, en el que las tradiciones, cosmovisiones y culturas diversas de Latinoamérica empiezan a formar parte de las temáticas y estéticas de aquel nuevo cine.

La industria del cine, avances y retrocesos

A fines de los años 30 y principio de los 40 la industria cinematográfica argentina se va consolidando, al igual que el Tango es el género con mayor participación en la pantalla.

“En 1942, el apogeo de aquel sueño hegemónico era total. Ninguna otra potencia industrial -salvo México- aparecía en el continente para disputar tal hegemonía. Cerca de treinta estudios y galerías de filmación proporcionaban trabajo estable a unas cuatro mil personas en distintas ciudades del país. Una producción de 56 largometrajes realizados en ese año constituía el volumen más alto alcanzado por la industria y que nunca sería superado. Llegó a crearse incluso la "Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas" a la manera de Hollywood. En 1939, el Estado mismo resolvió intervenir, aunque sólo tímidamente, a través de la Municipalidad de Buenos Aires para otorgar premios”. (Getino, 2005: 19)

En 1941 se funda Artistas Argentinos Asociados una empresa dedicada a la producción de películas, produjo algunas de las películas que se consideran más

⁷ La música incidental (o extradiegética) es la que no es diegética, es decir, que no proviene de fuentes visibles, sino indeterminadas. El espectador no reconoce su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. Es la música que suena “de fondo” en una película.

importantes y mejor logradas del cine argentino, como la película de tono épico *La Guerra Gaucha* (1942) dirigida por Lucas Demare [Ej.5]. El guión fue realizado por Homero Manzi, quien también participó en la película *Tango!* y Ulyses Petit de Murat, dupla que trabajó en muchas otras películas más. El film está basado en el libro del mismo nombre de Leopoldo Lugones. Está musicalizada por Lucio Demare, hermano de Lucas, quien desde niño ya acompañaba musicalmente películas de cine mudo y quien años más tarde musicalizó películas en Europa. Luego, al volver a Argentina, se forma en el Tango (compuso Tangos como Malena), encargándose de las músicas orquestales fuera de cuadro de *La Guerra Gaucha* y de la anterior mencionada *Prisioneros de la tierra*. También cuenta con la participación de los hermanos Ábalos a cargo de las músicas folclóricas⁸ dentro de cuadro quienes eran ya artistas consagrados en la época. La trama se basa en la guerrilla de los gauchos partidarios de la independencia, bajo el mando del general Martín Güemes, contra el ejército regular realista en la década de 1810. Esta película es considerada como una de las de mayor éxito en Argentina. Si bien vemos que los encargados de musicalizar el film son músicos de tradición popular, notamos como todavía en esta época la música popular no entra en la escena de forma extradiegética, para ello se sigue utilizando música orquestal de tradición europea.

El contexto sociopolítico de la época está enmarcado en la segunda guerra mundial, en la cual Argentina se había declarado como país neutral, lo que genera un bloqueo por parte de Estados Unidos de ciertos productos en los cuales se encontraba la cinta virgen utilizada para hacer los rodajes. La industria argentina entonces comienza a decaer. En esos años México crece y se perfila como el centro de producción cinematográfica más fuerte de Latinoamérica apoyado por Estados Unidos:

“Estados Unidos montó una abierta campaña para derribar el gobierno argentino y, como parte de un paquete de restricciones, negó al país el acceso a las existencias

⁸ “Carnavalito quebradeño” y “Vidala del angelito”

de película virgen, mientras, al mismo tiempo, promovía el ascenso de su gran rival, México, so pretexto de que este último "respaldaba el esfuerzo bélico y la solidaridad hemisférica". En consecuencia [...] Argentina no pudo mantener la posición que ostentaba como cabeza de la producción cinematográfica en América Latina. México, por su parte, con la ayuda financiera norteamericana, ingresó en una pasajera Época de Oro. Después de la guerra, Hollywood se movió rápidamente para recapturar mercados." (King, 1994: 60)

En Argentina, unos años luego con el gobierno justicialista, la industria comienza a recuperarse gracias a la ayuda del Estado, cobrando un pequeño impuesto a las entradas de los cines y también subsidiando proyectos cinematográficos.

"Antes y después de su llegada a la presidencia en 1946, Perón promulgó el proteccionismo estatal de las industrias nacionales para fortalecer el desarrollo económico de Argentina y su posición en los mercados internacionales. Su gobierno patrocinó varias medidas para proteger la industria cinematográfica argentina, que incluían el establecimiento de cuotas de pantalla y distribución sobre una base porcentual para las películas argentinas, préstamos bancarios para la financiación de la producción cinematográfica, un programa de producción subsidiada basado en un impuesto sobre la boletería y restricciones sobre el retiro de las utilidades obtenidas por las compañías controladas por el capital extranjero en Argentina ." (López, 1988: 50)

Algunos pocos casos de películas de estos años pueden ser acusadas de algo de propaganda política, el ejemplo de *Payadas del tiempo nuevo (1950)* de Ralph Pappier [Ej.6] es claro en este sentido, en la cual en una escena el payador en uno de sus recitados elogia al General Perón.

También en esos años Perón nombró "Subsecretario de Prensa y Difusión de la Nación Argentina" a un controversial periodista: Raúl Alejandro Apold, el cual estableció listas negras dentro del periodismo, el mundo del entretenimiento y espectáculo, la política y la ciencia. Así y todo no hay una bajada de línea directa desde el gobierno hacia los directores, ni se puede hablar de controles sobre la

producción cinematográfica o algún tipo de censura institucionalizada como la que va a haber unos años después desde 1963 hasta 1983⁹, veinte años de censura dictaminados a nivel nacional¹⁰, por una entidad¹¹ y una ley (18.019).

Más allá de ello, una gran parte del cine argentino entre los años 1940 y 1955 reflejó las transformaciones sociales nacionales de esos años: adquirieron mayor visibilidad las masas rurales oprimidas, sus condiciones de vida y sus características culturales. Las causas de sus padecimientos también ingresaron en los contenidos plasmados por el cine desde distintas perspectivas político-ideológicas.

“En este sentido, es conocida la producción cinematográfica del director, actor y cantor de tango peronista Hugo del Carril, quien durante los gobiernos justicialistas incorporó a sus películas a este sector social oprimido. Especialmente, en su film *Las aguas bajan turbias* (1952), basado en la novela *El Río Oscuro*, del escritor y militante comunista Alfredo Varela publicada en 1943.” (Mateu, 2012: 1)

Las aguas bajan turbias [Ej.7], al igual que *Prisioneros de la Tierra* de Soffici, relata la vida de los mensúes, sus condiciones de trabajo, así como las características de la cultura guaraní y criolla del nordeste argentino de la que formaban parte.

Estos cambios empiezan a mermar con el golpe de estado de la llamada “Revolución Libertadora” en el 55, donde el cine argentino nuevamente se ve interrumpido. Aramburu pronuncia en esos años que la libertad cinematográfica es igual a la libertad de prensa, lo cual da lugar a una serie de censuras, provocando que durante casi 2 años no haya producción en Argentina. En los años previos a la

⁹ Periodo que estuvo marcado por una profunda inestabilidad política, la imposición de dictaduras y una creciente violencia en el marco de la Guerra Fría.

¹⁰ El 27 de Septiembre de 1963 se dicta el decreto-ley 8205 por el que se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica que fuera reemplazado el 24 de Diciembre de 1968 por el decreto-ley 18.019 cuya vigencia duró hasta 1984 en que fuera derogado por la ley 23.052.

¹¹ El decreto-ley 18.019 creó el Ente de Calificación Cinematográfica, que durante su existencia prohibió 727 películas entre el 1º de Enero de 1969 y Diciembre de 1983. Sus atribuciones iban desde la lectura previa de los guiones, el control de los repartos, la “sugerencia” de cortes en las películas ya filmadas, hasta la prohibición.

dictadura el cine latinoamericano estaba siendo influenciado por el cine crítico de Europa, más por el cine de Francia que por el neorrealismo italiano, este último caracterizado por una fuerte crítica social y por mostrar las realidades sufridas luego de la guerra, con la dictadura este tipo de cine comienza a decaer. Triunfa entonces un cine no politizado. Películas como *El Jefe* de Fernando Ayala en 1958, con la música del hoy consagrado Lalo Schifrin.

En este periodo músicos como Astor Piazzolla participan en algunas películas como *Bóldos de acero (1950)* [Ej.8], la cual extrañamente no está enmarcada dentro del Tango, género donde este se formó, sino dentro de un estilo orquestal europeo que como veníamos viendo se acostumbraba a usar todavía.

Ese mismo año encontramos algo de candombe de Alberto Castillo en *La barra de la esquina (1950)*, pero sigue siendo música popular preexistente e introducida en el cine después.

Hacia el final de la década tienen lugar una serie de cambios políticos a nivel mundial que harán que el cine latinoamericano tome un nuevo giro: la Revolución en Cuba, la cual junto con las ideologías anticolonialistas de Frantz Fanon, van a marcar ideológicamente durante los años sesenta a una nueva corriente de cine latinoamericano que se autodenominó El Nuevo Cine Latinoamericano.

El Nuevo Cine Latinoamericano

“Pienso que aquellas ideas que manejamos en lo que se dice que son los orígenes del Nuevo Cine Latinoamericano, ideas que nacieron estando nosotros no comunicados, sino por el viento del siglo. Es decir, porque de alguna manera era el viento que soplabá en aquel momento en América Latina y nosotros éramos como las hojas externas de un gran bosque, de una gran selva, que sentíamos esto y temblábamos, posiblemente antes que temblará toda la selva, ahora la selva tiembla entera. “Una selva entera que tiembla”, eso es el Nuevo Cine Latinoamericano”

-Fernando Birri-¹²

¹² Entrevista a Fernando Birri perteneciente al documental *Donde comienza el camino* (2005).

Este nuevo movimiento, como hemos mencionado, tomó ideas de Frantz Fanon en contra del colonialismo, se basó en neorrealismo italiano, estuvo comprometido con la realidad latinoamericana y se volcó hacia un cine más popular. El mismo se centró en mostrar las problemáticas que afectan a estas zonas del mapa surgiendo así nuevas expresiones culturales, como por ejemplo, las películas del director boliviano Jorge Sanjinés. Este director incluyó las culturas andinas en sus películas, invisibilizadas en el cine hasta ese momento, en las que sus costumbres y músicas populares se mezclan dentro de la trama de la película. Sanjinés fue quien realizó el primer film hablado en lengua aimara: *Ukamau* (1966) [Ej.9]. En Argentina *Los inundados* (1962) [Ej.10] de Fernando Birri, muestra las realidades de los pueblos pobres del litoral argentino, en ella se aprecia algo de música popular del litoral. La música está compuesta por Ariel Ramirez. Al director se le debe el manifiesto "*Por un cine nacional, realista, crítico y popular*". Donde proponía:

“(el cineasta) Al testimoniar cómo es esta realidad - esta subrealidad, esta infelicidad - la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer - de buena o mala fe - que son).” (Birri, 1964 : 13)

En esos años, en 1963, desde un grupo de músicos argentinos y en medio del “Boom del Folklore” surge también un movimiento latinoamericanista que pone de relieve la cultura popular, en este caso la música y la poesía: el Manifiesto del Nuevo Cancionero. Este estaba en contra del tradicionalismo cultural, el cual intentaba mantener vivos los elementos culturales del pasado. Sus postulados, por el contrario, estaban en sintonía con el nativismo cultural. Según Pablo Kohan el nativismo:

“No tiene como objetivo la eternización de la tradición, sino la recreación artística de algunos de sus contenidos a través de nuevas experiencias estéticas, que se

producen como resultado de los fenómenos de transculturación” (Kohan, 1999: 657-658)

Su objetivo fue promover el desarrollo de un cancionero nacional con proyección latinoamericana que se mantuviera en renovación permanente y abrió camino a una visión de la música popular más orientada a la innovación.

Ambos movimientos, tanto el Nuevo Cine Latinoamericano como el Movimiento Nuevo Cancionero son reflejo de los cambios que trajo consigo la revolución cultural de los años 60 tanto a nivel latinoamericano como mundial. De aquí en más, la música popular entrará de a poco en el cine nacional como música incidental, la que con los años estará cada vez más presente en sus escenas.

Unos años más tarde, otro caso argentino dentro del Nuevo Cine Latinoamericano es la producción de un ensayo político cinematográfico de los directores Pino Solanas y Octavio Getino, integrantes en ese entonces del Grupo de Cine Liberación: *La hora de los Hornos* (1968) [Ej.11]. En ese momento el país se encontraba bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, por lo que pudo ser estrenada unos años más tarde en Argentina (en 1973) aunque ya había sido estrenada en Europa. Esta película dividida en tres partes en el que abordan distintos momentos de la historia, critica las nuevas modalidades del colonialismo: los medios masivos de comunicación y a la invasión de la industria cultural norteamericana. Músicas populares argentinas ambientan el documental, Tangos, Cumbias, Rock.

Por fuera de estos movimientos algunos músicos componen música popular para las escenas del cine también, que como habíamos dicho, empezaba a incorporarse a estas como elemento que hace a la trama y a la narrativa de las películas. Abunda y continúa el Tango en la pantalla: Astor Piazzolla participa en varios rodajes como *Paula cautiva* (1963) y *La fiaca* (1969) ambas del director Fernando Ayala y en *Breve cielo* (1969) de David José Kohon.

Horacio Salgán por su parte se encarga de musicalizar *Los de la mesa 10* (1960) de Simón Feldman. Atilio Stampone participa en *Un guapo del novecientos* (1960)

de Leopoldo Torre Nilsson. Y en *Tute cabrero* (1968) de Juan José Jusid musicaliza Juan Carlos "Tata" Cedrón. Unos años más tarde *La Tregua* (1974) de Sergio Renán es musicalizada por Julián Plaza.

El Jazz argentino también hace su aparición en pantalla: Oscar López Ruiz guitarrista que participó en el quinteto de Astor Piazzolla compone la música de dos películas de Rodolfo Kuhn: *Los jóvenes viejos* (1962) y *Pajarito Gómez* (1965). El Gato Barbieri en *Dar la cara* (1962) de José Martínez Suárez y en *La guerra del cerdo* (1975) de Torre Nilsson [Ej.12] donde en esta última empieza con un tema con aire de Chacarera de estilo moderno, mezclada con Jazz y un solo de saxo de Barbieri generando una composición musical original e innovadora. Baby López Furst hace su aporte en *Piel de verano* (1961) también de Leopoldo Torre Nilsson.

El Rock argentino da sus primeros pasos en el cine con películas como *Tiro de gracia* (1969) de Ricardo Becher con música compuesta por Manal.

Desde el Folklore, Ariel Ramírez hace su aporte en tres películas de Torre Nilsson *Martín Fierro* (1968) [Ej.13], *El santo de la espada* (1970) y *Güemes* (1971). Y Luis Víctor Gentilini en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1974) de Gerardo Vallejo.

Alfredo Zitarrosa y Roberto Lar en *Los hijos de Fierro* (1972) de Pino Solanas

El retorno del cine mudo

A mediados de la década de los 70 se produce uno de los periodos más oscuros de la historia Argentina: la dictadura militar que tuvo lugar durante los años 1976 al 1983 autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Mientras duró, fueron acalladas y censuradas la mayoría de las expresiones culturales. El cine que tenía algún tipo de compromiso social, en ese entonces, vuelve a entrar en una etapa de silencio, esta vez no por decisión estética, sino producto del terrorismo de Estado. Continuaron solamente aquellas películas del cine no politizado, películas

comerciales y vacías de contenido social o de abierto apoyo al golpe de estado. Ejemplo de estas últimas son algunas películas de Palito Ortega en las cuales se desempeña como músico, actor, productor y director *Dos locos en el aire* (1976) [Ej.14a] componiendo la música junto a Pocho Lapouble y *Brigada en Acción* (1977) [Ej.14b] dirigida y musicalizada por el mismo, las cuales defienden valores como la familia o Dios y donde se deja ver una clara intención propagandística de la Fuerza Aérea y de la Policía Federal, respectivamente. En la escena final de *Dos locos en el Aire* cuando Palito Ortega se despide de Evangelina Salazar para “prestar sus servicios a la Patria”, se escucha de fondo una marcha militar cantada por el mismo, la cual tiene por letra:

*“Son las alas de mi patria
que en el aire van surcando
con orgullo su grandeza y esplendor
mientras brilla el cielo azul y blanco.*

*Allá van, valientes defensores
de la patria y de esta gran nación.
Allá van los hombres que a la patria
le entregaron su fe, su valor.*

*Van volando en el espacio
como pájaro rugiente
van mostrando su coraje
con amor cumpliendo su deber.*

*Son las alas de mi patria
que en el cielo van surcando
con orgullo su grandeza y esplendor
mientras brilla nuestro pabellón.”*

En *Brigada en Acción* luego de la escena en la que muere un policía, mientras Palito Ortega, Altavista y Balá se van del hospital llorando, se oye de fondo la canción de Ortega “Para siempre en soledad” de tono triste y melancólico, la cual tiene por letra:

*“Pobre de esa gente
que no sabe adónde va
los que se alejaron
de la luz de la verdad*

*esos que dejaron
de creer también en Dios,
los que renunciaron
a la palabra amor.*

*Pobre de esa gente
que olvidó su religión
esos que a la vida
no le dan ningún valor
los que confundieron
la palabra libertad,
los que se quedaron
para siempre en soledad.*

*Pobre de esa gente
que desprecia a los demás
pobre del que mata
simplemente por matar
esos que perdieron
la esperanza y la razón
esos que eligieron
el camino del dolor.”*

En estas películas, Palito Ortega fusiona su obra musical con el lenguaje militar. Ejemplo de ello son reversiones de canciones hechas marchas militares para las películas como “La sonrisa de mamá” y “La felicidad”.

En una época de censura, donde las películas argentinas eran habitualmente examinadas o directamente prohibidas y donde hubo cineastas secuestrados y desaparecidos por el régimen militar como Raymundo Gleyzer, Palito Ortega recibió todo el apoyo económico e institucional de las Fuerzas Armadas para producir y dirigir películas de obvia propaganda militar.

También hubo películas donde su complicidad era menos obvia y de tono más inocente y comercial como *La carpa del amor* (1979) de Julio Porter con José Carli a cargo de la música o *La parte del león* (1978) [Ej.15] del director Adolfo Aristarain con música de Aníbal Guart y Jorge Navarro, en la cual estos incorporan sintetizadores y algunos de los avances en tecnología de audio digital de la época, la cual puede ser tomada como ejemplo del imperialismo cultural que denunciaba el Nuevo Cine Latinoamericano, al absorber los avances tecnológicos como algo abstracto o “universal” y no supeditada a la cultura y problemáticas de la época.

A principios de los 80 en este contexto, los pocos casos en que buscaban de algún modo una mirada crítica sobre la realidad, fueron aquellos que se fusionaron con el cine de género.

“Los filmes que iniciaron esta tendencia (Tiempo de revancha, Últimos días de la víctima) son casos paradigmáticos: a través del policial negro brindan claves para describir la realidad represiva que vivía la sociedad.” (Aprea, 2008: 31)

Sobre este modelo se basaron luego las películas del cine de posdictadura como *Camila* y *La historia oficial*.

La vuelta de la democracia, el cine posdictadura

Luego de 7 años de un profundo retroceso y censura, en 1983 retorna la democracia en Argentina. El cine nacional para ese entonces se encontraba devastado. Según Gustavo Aprea en estos primeros años:

“Para abastecer a la audiencia local se definían dos tipos de producción: una ligada a formas de entretenimiento popular y otra que justificaba su existencia definiendo al cine como un arte. Más allá de esta dicotomía, no existían corrientes alternativas de peso que retomaran las propuestas del realismo documental, el cine militante o las vanguardias de décadas anteriores.” (Aprea, 2008: 29)

Con el Gobierno de Raúl Alfonsín el cine comenzó de a poco a recuperar sus niveles de producción. Una de las primeras medidas del gobierno fue la sanción de la Ley 23.052, que acababa con las prohibiciones de películas y devolvía al Instituto Nacional de Cinematografía (ente encargado del control de la producción, distribución y exhibición) el poder de clasificación de las películas que buscaban ser exhibidas en las salas de cine. Durante casi seis años el cine nacional mantuvo una producción de 20 películas por año y se incorporaron 50 nuevos directores. Más allá de estas mejoras, el Gobierno de Alfonsín a fin de esta década entró en un periodo de profunda crisis económica que desembocó en el estallido hiperinflacionario de 1989, poniendo en peligro la persistencia del cine nacional.

“Con el avance de la crisis, pasada la mitad de los ochenta, el debilitamiento de las fuentes de financiación y recaudación local planteó una perspectiva importante para la coproducción con otros países.” (Aprea, 2008: 18)

Situación que provoca un cine nacional “de exportación” para satisfacer a las audiencias extranjeras, el cual veremos en el siguiente capítulo.

Durante los seis años que duró la recuperación del cine, antes de la posterior crisis, se perciben dos tendencias en el cine:

1) Resurge un cine con una mirada hacia la sociedad, cuestionando los años pasados de dictadura:

“La nueva política estética que se consolidó a principios de los ochenta buscó al mismo tiempo construir una opinión explícita sobre la realidad social y cumplir con las reglas del espectáculo cinematográfico que parecían garantizarle el acceso a un público masivo. Esto era necesario tanto para la subsistencia de una cinematografía muy debilitada como para su llegada a una ciudadanía ávida de interpretaciones sobre la tragedia vivida.” (Aprea, 2008: 31)

Películas como el melodrama histórico *Camila (1984)* o el drama testimonial *la Historia oficial (1985)*.

2) La anterior mencionada, apuntada hacia un cine más comercial y vacío de contenido social. Tendencia que había comenzado durante la dictadura y se mantuvo:

“La otra línea de producción que determinó una corriente importante se basaba en géneros y figuras fácilmente reconocibles, como distintos tipos de comedias y musicales relacionados con otros medios: la televisión y, en menor medida, la industria musical. Entre las comedias se distinguían aquellas basadas en la presencia de capos cómicos de la televisión (Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Juan

Carlos Altavista y Juan Carlos Calabró) en espectáculos “picarescos” o “para toda la familia”.” (Aprea, 2008: 33)

Este tipo de cine parecía tener una relación más cercana a medios de comunicación como la televisión que con otro tipo de arte, tanto por sus temáticas como por los actores que se reclutaba para interpretar los personajes, películas como *Sálvese quien pueda* (1984) y *Galería del terror* (1987), *Mingo y Aníbal, dos pelotazos en contra* (1984) *Los bañeros más locos del mundo* (1987), *Johnny Tolengo, el majestuoso* (1987), *Tres alegres fugitivos* (1988), *Enfermero de día, camarero de noche* (1990). Estas tres últimas a cargo del músico Carlos Noceti, compositor de música para TV también, el cual ya comenzaba a utilizar los avances de la época en materia de desarrollo tecnológico musical, componiendo estas enteramente con lenguaje MIDI¹³.

En esta época empiezan a aparecer también músicos populares componiendo música para cine (Charly García, Litto Nebbia, Pedro Aznar, Jaime Torres) una corriente que tendrá su clímax en la década siguiente. La música popular participa en rodajes como:

Sur (1988) y *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) películas de Pino Solanas, ambas con música de Astor Piazzolla, participando también en esta última músicos como Castiñera de Dios y el propio Pino Solanas, ganadora además del Premio César a la mejor música para películas. *Evita, quien quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignogna con música de Litto Nebbia. *Cuarteles de invierno* (1984) de Lautaro Murúa con música de Astor Piazzolla e interpretada con su quinteto. *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela [Ej.16] con música de Pedro Aznar y Andrés Boiarsky. En este último caso, la música que compone Aznar es un anticipo de lo que vendrá unos años después: la fusión de tecnología de audio digital de la época con elementos de la cultura de aquí. En una de las escenas que musicaliza en el film usa instrumentos andinos (sikus), loopeándolos y alterándolos de forma electrónica para crear un ambiente de tensión necesario en

¹³ Este concepto lo abordaremos más adelante en el siguiente capítulo.

la escena, el tema se llama Jeroglíficos [Ej.16a] y en el tema principal [Ej.16b] se aprecia el uso de tecnología de audio de la época.

Lo que vendrá (1988) de Gustavo Mosquera [Ej.17] con música compuesta e interpretada por Charly García y en la que participa además como actor. *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira con músicas folclóricas compuestas por Jaime Torres.

La anterior mencionada *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo con música a cargo de Atilio Stampone, destacado músico argentino de Tango, pianista, arreglador, director y compositor. Músico que integró entre otras agrupaciones el famoso Octeto de Astor Piazzolla. Esta película ganadora de varios premios cinematográficos, incluidos los premios Oscar, hace una fuerte crítica a la dictadura y denuncia varias de las atrocidades sufridas en esos años. Con el pasar de los años este tipo de cine empieza a decaer, no sólo debido a la crisis económica que señalamos, sino también debido a que la temática comienza a agotarse y también el lenguaje clásico del que se vale este tipo de cine. Este último provoca que luego de la hiperinflación, en la década siguiente, una nueva generación de directoras y directores considere obsoleto aquel lenguaje y comience a sentar las bases de un nuevo cine argentino.

Capítulo II: El Nuevo Cine Argentino.

Si recapitulamos lo que hemos visto hasta aquí encontramos que en los comienzos del cine sonoro la música popular para cine (que de alguna forma era crítica con la realidad o con el contexto del cual formaba parte) se mantuvo fuera de competencia comercial, ya que el cine industrial de los grandes estudios cinematográficos fue quien predominó en las carteleras. Esto fue posible gracias a la lógica de mercado de las productoras de cine de aquellos años, que habían importado de Hollywood el modelo de estrellas (Star System) para promocionar los filmes y atraer audiencia. A su vez, predominó en ellas la música incidental orquestal de tradición europea, incluso en películas como *La Guerra Gaucha* donde se intenta relatar una parte de la historia Argentina. Recordemos también que la música popular participó casi en la totalidad de las películas de aquel primer cine como música diegética. Es así que el cine de las grandes productoras triunfa y predomina durante los casi 30 años siguientes, dejando además sin competencia a las películas que no tenían presupuesto para afrontar grandes producciones, lo que a su vez fue acostumbrado al público a aceptar o consumir un determinado tipo de cine.

En los años 60 el fervor de los movimientos de transformación social de la época, hicieron que el cine tomara un giro política e ideológicamente. Por primera vez se empezaba a generar un movimiento latinoamericano que buscaba la transformación social desde el cine: mostrar la realidad de los pueblos del sur, conocido como El Nuevo Cine Latinoamericano. Es en donde la música popular en el cine se hace explícita y abiertamente política: en sus modos de producción, en sus temáticas, en el lenguaje en su lugar de procedencia, una música situada. Movimiento que durará hasta la llegada de golpes de estado y dictaduras en toda Latinoamérica, provocando un retroceso e interrupción en la producción de películas durante los próximos años, en el que su cultura es atacada y silenciada,

provocando la desaparición de algunos artistas y el exilio de la gran mayoría de aquellos comprometidos con la realidad social.

Luego de 1983 la dictadura en Argentina abre paso a los años de democracia y es momento en que el cine aborda los años pasados de terror vividos, una temática de la que una gran parte de la sociedad ignoraba que era parte. Mientras que en su música empiezan a aparecer las primeras composiciones que innovan en una búsqueda estética hacia la sonoridad digital, los primeros sampleos, sintetizadores que irán abonando el terreno para que los compositores de la década siguiente comiencen a utilizar el lenguaje MIDI en sus composiciones.

Es así que durante la década de los 90 una parte del cine retorna hacia algunos ideales y conceptos estéticos de los años 60, un cine de denuncia social, en un momento político que se encaminaba hacia la crisis del 2001 producto de las políticas neoliberales del gobierno de la época, un cine que pone en primer plano la cultura nacional y a los actores de la marginalidad, tanto en su forma como en su contenido, y, como veremos más adelante, son estas mismas condiciones de producción de la época las que irán moldeando al cine para que vaya tomando esta estética particular. Entonces, en este capítulo veremos: 1) Como ya se podría detectar una naturalización de la música popular incidental en pantalla por parte del espectador, nos centraremos ahora en cómo empiezan a producirse cambios estéticos en la música popular para cine en materia de innovación tecnológica hacia una búsqueda en la sonoridad digital 2) Hay una nueva generación tanto de directores como de músicos que quiere contar algo basándose en la historia del cine, 3) Hay un sector de la sociedad que empieza a ser contado en el cine, 4) La crisis económica de los años noventa que da por resultado una estética particular al cine y, paradójicamente, en medio de esta crisis económica se aprueba una ley que comienza a solventar los gastos y a apoyar la producción películas independientes.

Condiciones de producción

En la década de los noventa, con la modificación de la legislación de la ley 23.377 sancionada en 1994 (brindando acceso a fondos estatales), ocurrió un cambio en el modo de producir películas, sobre todo en su aspecto formal.

Cambios del Nuevo Cine Argentino (de ahora en más NCA):

- La llegada de series estadounidenses al mercado latinoamericano y la privatización de canales de televisión.
- Modelo de coproducción: El requerimiento de tener que complacer un público extranjero no dejaba margen para un lenguaje artístico innovador. En el plano cinematográfico cuando se intentaba ir más allá de la temática de la dictadura y focalizarse en problemas del presente como la decadencia social y la marginalización. En el musical cuando se quería abordar la composición desde elementos culturales nativos.
- Cambios en los modos de circulación, distribución y consumo. También en los soportes y formatos de presentación: VHS, CD, DVD, TV, Internet.
- El surgimiento de un nuevo público caracterizado por su diversidad, a raíz de este cambio.
- Las nuevas posibilidades de producción que ofrecieron el bajo precio y la portabilidad de las nuevas tecnologías, como el video, audio digital y el software de edición y composición.

Como veremos más adelante, en medio de la producción cinematográfica dominante y de la crisis económica algunos compositores desarrollan nuevas formas de hacer música para cine que señalaron alternativas a los modelos tradicionales de la época.

Nos detendremos en Osvaldo Montes, Leonardo Sujatovich e Iván Wyszogrod como ejemplos de innovación en el campo de música popular que irán de a poco marcando un camino para una música que esté en sintonía con la búsqueda del

NCA. El contenido que plantean estos compositores en su obra se vuelve político por el proceso de producción llevado a cabo y por la resultante estética que de allí surge, es decir, que afirma su independencia a la vez que su contemporaneidad: planteando una estética donde “lo social” es puesto en primer plano y, al mismo tiempo, desarrollando nuevas formas de componer y editar música. Estos compositores son de los primeros que en Argentina comienzan a utilizar en sus composiciones el lenguaje MIDI.

MIDI

¿Qué es el MIDI? El MIDI nació al principio de los años 80 como medio de comunicación (ruteo) entre dispositivos. M.I.D.I es una sigla que en inglés significa “Musical Instrument Digital Interface” (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales). Si desglosamos la palabra encontramos:

- 1) Primero “Musical instrument” (Instrumento musical): lo que ya nos indica que el MIDI fue diseñado específicamente para la ejecución musical. Veremos que con el pasar del tiempo y a medida que la tecnología de audio digital avanza se han encontrado otros usos, por ahora nos sirve para entender que las dos primeras letras de la sigla describen en donde se usa el MIDI.
- 2) Segundo “Digital”: esta palabra hace alusión al lenguaje de datos, el cual se maneja mediante “dígitos”, es decir, el sistema binario de 1 y 0 con el cual se comunican los dispositivos electrónicos conectados. Aquí hay que comprender algo puntual:

“Todo lo que va por un cable MIDI NO es sonido; es información (datos). Un instrumento MIDI típico debe tener alguna clase de salida de audio, ya sea si consiste de parlantes incorporados o jacks para la conexión a una amplificación externa; esta salida de audio es necesaria para oír el sonido que produce el instrumento. Las conexiones MIDI son totalmente distintas y separadas de la salida

de audio. La información en un mensaje MIDI consiste de números. En la jerga de las computadoras, estos números se conocen como bytes. [...] Un mensaje MIDI típico consiste de dos o tres palabras (bytes).

- El primero es un byte de estado, que determina qué clase de mensaje es. Un ejemplo común es el mensaje Note On, el cual se transmite cuando se ejecuta una nota. El byte de estado dice “Esto es un mensaje Note On”.
- Luego vienen uno o dos bytes de datos, que proporcionan más información para completar el mensaje. El mensaje Note On tiene dos bytes de datos: uno determina qué nota ha sido ejecutada y otro la intensidad del golpe de tecla.” (PCMidiCenter, 2005: 6)

Los datos MIDI, transportan la información de cuáles son las notas que tienen que ser tocadas, la duración, el volumen, etc. También se encargan de otros parámetros como la afinación, modulación, el paneo, informaciones que se envían de un transmisor “Maestro” (teclado, controlador MIDI o secuenciador) a un receptor “Esclavo” (otro teclado, tarjeta de sonido, etc.) que podrá tocarlas y/o transmitir las posteriormente. El secuenciador, como veremos más adelante, a diferencia de una grabación tradicional permite grabar estos datos y luego editarlos con facilidad y precisión, corrigiendo o agregando donde sea necesario, una gran ventaja a la hora de sincronizar imagen y audio en música para cine.

- 3) Tercero “Interface” (Interfaz): El significado hace alusión a que el MIDI es un protocolo de comunicación o ruteo entre dispositivos como hemos mencionado. Existen diferentes tipos de conexiones: la primera ruta o conexión se utiliza cuando se desea hacer música con el sintetizador en forma manual, como si se tratara de un instrumento real. La segunda ruta se utiliza para grabar o memorizar una ejecución manual, es decir, datos MIDI que se traducirán en qué notas ejecutar, en qué instantes, con qué timbre, duración, intensidad, etc. La tercera ruta corresponde a la ejecución automática, es decir en la cual la computadora toma el control y envía los mensajes de datos MIDI al sintetizador. También es

posible enviar estos datos automáticamente, por ejemplo mediante algún algoritmo de composición.

Software MIDI

Secuenciadores

“Es un tipo de programa que permite grabar, editar y ejecutar datos MIDI. Los secuenciadores existieron originalmente en forma de aparatos independientes. Pero hoy en día se aprovecha el poder de las computadoras para manipular los datos MIDI de mil maneras diferentes. En general, los distintos secuenciadores disponibles comparten varias características básicas, y permiten al usuario aprovecharlas para hacer música.” (PCMidiCenter, 2005 : 48)

Los secuenciadores permiten trabajar con varias pistas que contienen información MIDI a la vez. Generalmente encontraremos dentro del secuenciador varias ventanas, correspondientes a:

- Cilindro de Piano (Piano Roll)¹⁴, en la que se pueden modificar las notas, ataque, duración, etc. Su nombre deriva de la similitud que presenta con las viejas pianolas donde las notas musicales eran almacenadas en un cilindro de papel con perforaciones.

“El papel corre por la pianola, y las posiciones y longitudes de las perforaciones determinan las notas a ejecutar y su duración. Como un grabador de secuencias MIDI, el rodillo de la pianola preferentemente graba y ejecuta la información de ejecución, en vez del sonido. Por eso la grabación puede disminuir y/o incrementar en velocidad, puede ejecutarse en un instrumento diferente, y así sucesivamente, de un modo que las grabaciones de cinta no pueden hacerlo.” (PcMidiCenter, 2005: 16)

¹⁴ Ver imagen Anexo

- Las Pistas, donde podremos manipular pistas enteras, cortarlas, pegarlas, moverlas, etc.
- Ventana de Notación, donde se representa la música en partitura o notación clásica. También algunos secuenciadores presentan notaciones específicas para determinados instrumentos, como por ejemplo el “Guitar Pro”, el cual permite además notación en tablatura para guitarra o bajo si el compositor así lo desea.
- Eventos, que es una lista basada en texto, en la que aparecen todos los eventos de una o más pistas (el momento en que se pulsa la nota, el momento en que se deja de pulsar, la velocidad, cambios de instrumento, etc.)

“Utilizar un secuenciador MIDI, hardware o software, significa tener un control prácticamente completo de los parámetros y de los efectos de los propios instrumentos musicales, y permite realizar a la máquina operaciones complejas de manipulación del sonido que al contrario no habría sido posible efectuarlas manualmente.” (Lucato, 2002: 218)

Programas de notación musical

“Esta es otra categoría de software bastante popular entre los músicos. Como la notación musical tradicional sigue siendo la manera más común de representar la música, los programas de notación musical son una excelente alternativa a la transcripción «a mano». Usualmente estos programas ofrecen una extensa colección de símbolos musicales que pueden ubicarse en la página, para producir partituras de calidad comparable a las comerciales. La mayoría de los programas otorga la posibilidad de ingresar las notas usando el mouse, además de poder transcribir automáticamente la ejecución desde un teclado o instrumento MIDI.” (PcMidiCenter, 2005: 50)

El compositor puede escribir con ayuda del teclado y el mouse o ejecutar directamente su música en el programa, las notas que toque aparecerán en la pantalla del programa en forma de partitura. Una vez ingresadas el programa

permite realizar procesos de edición como copiar y pegar, cambiar la armadura de clave, transportar la ejecución completa o notas individuales, el tipo de compás, etc. También permite acomodar las notas que por la ejecución en tiempo real hayan quedado imprecisas, mediante una función conocida como “cuantizar”.

Archivos MIDI Standard

Se trata de archivos en formato de extensión “.MID” que contienen toda la información (valores, notas, tempo, nombres de pistas, etc.) y que pueden reproducirse en la computadora a través de un secuenciador o estación musical de trabajo. Una vez terminado un proyecto o canción en el secuenciador, nos permite exportarlo en este tipo de archivo, el cual tendrá todos los datos y permitirá ser abierto luego en algún otro dispositivo. En algunos casos también contienen la letra de las canciones para poder cantar en los sistemas de karaoke.

Hardware MIDI

Interfaz MIDI

Para conectar un controlador MIDI o un teclado a una computadora, es necesario disponer de una interfaz MIDI, estas a su vez pueden ser internas o externas. Las Internas son aquellas en las cuales las tarjetas de sonido vienen ya incorporadas dentro de la PC. Las externas son dispositivos externos que se conectan a algún puerto de la computadora.

Sintetizadores

“Dentro del sintetizador se encuentran los componentes encargados de producir el sonido (el “cerebro” del aparato) que responden al presionarse determinada nota en el teclado, o bien al recibir mensajes MIDI desde otra fuente. Al teclado de la unidad se le llama controlador, término que se utiliza en general para cualquier dispositivo MIDI que pueda iniciar una acción.” (PcMidiCenter, 2005: 42)

Recordemos que a diferencia de un instrumento acústico:

“Un sintetizador es un instrumento musical electrónico diseñado para producir sonido generado artificialmente, usando técnicas como síntesis aditiva, substractiva, de modulación de frecuencia, de modelado físico o modulación de fase, para crear sonidos. Este sonido sintético se distingue de la grabación de sonido natural, donde la energía mecánica de una onda de sonido se transforma en una señal que más tarde se convertirá de nuevo en energía mecánica durante su reproducción.”¹⁵

Este sonido sintetizado dota de una sonoridad particular a la música, de una tímbrica “digital” o “artificial” que como veremos será utilizada adrede por algunos de los compositores de música para cine argentino de la década de los 90, aquellos compositores que componían con computadoras o sintetizadores vía MIDI.

Esta sonoridad particular se distinguirá a su vez de los VSTi que llegan una década después: instrumentos virtuales donde cada dato MIDI corresponde a una nota que no es la correspondiente a un sonido sintetizado, sino a un sonido de instrumento real, grabado nota por nota como veremos en el siguiente capítulo.

Samplers

“Se trata de dispositivos electrónicos que permiten grabar audio, manipularlo, y reproducirlo usando comandos MIDI. De hecho, le permiten usar absolutamente cualquier sonido en una composición musical: ladridos de perro, bocinas de automóviles o el estallido de un trueno pueden integrarse a violines y guitarras. Pero los samplers pueden usarse para mucho más que efectos sonoros solamente. Por sus amplias capacidades, se utilizan para crear composiciones musicales completas, usando reproducciones exactas de instrumentos tradicionales.”
(PcMidiCenter, 2005: 45)

La afinación de un sonido sampleado puede ser modificada para crear las notas de toda la escala cromática y poder así crear melodías y acordes. A medida que la

¹⁵<https://sites.google.com/site/evoluciondelamusicaelectronica/evolucion-de-la-musica-electronica/sintetizador-1920>

altura de la nota se aleja de la original, el timbre se irá distorsionando cada vez más, por lo que puede generar una búsqueda deseada (como una tímbrica nueva por ejemplo) o no, según sea la necesidad del compositor.

Uno de los usos más comunes de los samplers es el “loopeo”. El cual permite la repetición constante de un fragmento musical o sonido de forma indefinida.

El General MIDI¹⁶

“El General MIDI nace en 1990, esta especificación establece las características mínimas que ha de satisfacer un sintetizador compatible con el General MIDI:

- Capacidad multitímbrica de 16 canales.
- Polifonía mínima de 24 notas.
- Lista o mapa estándar de 128 programas
- Incorporación de una caja de ritmos accesible siempre desde la canal 10, dotada asimismo de un mapa estándar de 59 sonidos de percusión.

Este estándar es opcional, y los fabricantes no están obligados a seguirlo.” (Jordà Puig, 1997: 82 y 83).

Algunas contras que presenta esta especificación es que si bien detalla los instrumentos que hay disponibles, no se aplica ninguna norma con respecto a la calidad de los mismos. Por lo tanto las diferencias entre un sintetizador de mala calidad con una tarjeta de sonido de calidad alta de una computadora por ejemplo, puede ser realmente distinta.

Otra contra es la vaguedad de los nombres de algunos instrumentos, por ejemplo el número 104 corresponde a “FX 8 (sci-fi)”, que hace que se presenten instrumentos totalmente distintos según sea el dispositivo que los reproduzca. Además, que se estandaricen 128 instrumentos disponibles, reduce y limita la cantidad de instrumentos que un compositor dispone a la hora de componer.

Usos en Compositores de Cine

El MIDI por su parte es una herramienta que permite componer y/u orquestar canciones. Hay diferentes modos de trabajar con MIDI: por un lado es común el

¹⁶ Ver imagen Anexo

armado de maquetas musicales¹⁷ en la computadora que luego serán ejecutadas por personas reales; otras veces se graba una canción con la mayoría de los instrumentos reales y se agrega, luego, algún instrumento MIDI que no se haya podido agregar por diferentes motivos, pero por lo general, la gran mayoría de las composiciones MIDI de la época grabadas en la PC son el producto que irá finalmente en la pantalla.

Aunque trabajar con MIDI algunas veces sea una búsqueda estética, en la cual se pone de relieve esa sonoridad artificial anteriormente mencionada (producto de sonidos sintetizados) otras veces y la mayoría, se lo utiliza por dificultades de presupuesto, uno de los problemas que se empezaba a plantear en el cine argentino en la década del noventa durante la crisis económica del país. Los grandes costes que conlleva contratar una orquesta o grandes cantidades de músicos para las canciones hizo que los compositores comiencen a utilizar la orquestación MIDI, lo que generó en los propios compositores y espectadores el habituarse a esa estética musical particular.

Antes de continuar sería conveniente tomar en cuenta tres aspectos:

1) Primero: hemos mencionado algunas de las condiciones de producción en Argentina en la década de los noventa. Según Octavio Getino¹⁸ la nueva ley sancionada, más que ayudar al cine nacional, creó las bases para fomentar la financiación de un cine comercial y de taquilla que compitiera con el mercado hollywoodense (logrado en 1997: 26 millones de recaudación con películas como *Comodines* o *La furia*, contra 23 millones de Hollywood,).

“la combinación de pequeños subsidios para obras estéticamente novedosas y de reembolsos pos-estreno basados en el rendimiento produjo un efecto anormal de alimentar, por un lado, la producción de películas de autor de bajo costo, dirigidas hacia una pequeña elite cinéfila y exhibidas casi exclusivamente en el circuito de festivales internacionales, y de canalizar, por otro lado, la tajada más importante de

¹⁷ Una maqueta musical es una grabación de muestra de temas musicales, normalmente utilizada por los compositores de música para cine con fines de muestra hacia los directores o productores antes de sacar el producto final.

¹⁸ Para más información sobre los alcances de esta ley ver: Getino, O., *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, INCAA-Ciccus, 2005, p. 65

subsidios estatales hacia superproducciones que son de hecho negocios transnacionales. Efectivamente, las principales compañías productoras de *blockbusters*, como Patagonik y Pol-Ka, están controladas mayormente por capitales europeos y estadounidenses: Walt Disney productions es dueña del 30% de las acciones de Patagonik, y otro 30% se encuentra en manos de Telefónica de España y del grupo Clarín, el mayor conglomerado de medios de Argentina, que a su vez está controlado en parte por el grupo español El País y que también controla un 30% de las acciones de Pol-Ka” (Andermann, 2015: 29)

El cine de autor, entonces, siguió manteniéndose al margen de las grandes producciones y altos presupuestos, por lo menos al principio de esta década. Por lo tanto las y los directores del NCA adoptaron con astucia esta estética del bajo presupuesto:

“La crítica plantea que esta nueva generación de directores se diferencia nítidamente de modelos previos de financiación y producción cinematográfica, explorando a partir de la necesidad y de una elección estética y política las posibilidades de un proceso de creación cinematográfica más abierto, fragmentario e improvisado, más afín al ritmo de la época que las narraciones más prolijas de las generaciones anteriores” (Andermann, 2015: 12-13).

De todos modos los fondos del INCAA comenzaron a generar festivales y un circuito de circulación para el cine nacional unos años más tarde, dándole el premio a *Pizza, birra, faso* en 1997 en el festival de cine de Mar del Plata.

2) Segundo: la nueva tecnología de grabación y edición permitió saltar la barrera económica que impedía la realización de filmes con bajo presupuesto, abaratando los costos de producción, y a su vez fue generando una estética particular. Como hemos mencionado anteriormente el NCA se caracterizó por presentar una estética de bajo presupuesto. Incluso en algunos directores la utilización adrede de la baja calidad desde el aspecto técnico, lo que se conoce como tecnología “lo-fi”, fue la marca distintiva de su cine. Uno de los exponentes más importantes de esto es Raúl Perrone. En palabras del propio director: “(Hay que) Cagarse en el formato: si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS tampoco se va a sostener en beta, en super-8, en 16, ni en 35mm [...] utilizar sonido directo, si es

muy bueno, ensuciarlo”. Lo que se pone en primer plano es el potencial poético y no el técnico.

3) Tercero: la elección de la música que hicieron algunos compositores de música para cine de los años 90, música que consumía gran parte de la sociedad marginada: la Cumbia Villera. En un contexto neoliberal que segregaba a la clase social con menos recursos, consumidora de estas músicas populares, clase social que el NCA puso en primer plano. Como veremos, todo esto está condensado en la obra de Sujatovich, en la elección de la música que utilizó para contar junto a los directores de *Pizza, birra, faso*, una historia que era invisibilizada por la sociedad y el cine argentino anterior, aquí contada en primera persona, tanto por lo que narra la película, los actores que participan, los modos y medios de producción utilizados y la música elegida para contar y hacerse cargo de una problemática que alguna vez debía ser puesta en pantalla.

Oswaldo Montes

Como hemos comentado anteriormente uno de los modos de afrontar la crisis económica del país y hacerle frente al gigante norteamericano eran las coproducciones. Muchas de las músicas que se acostumbraba a usar en este tipo de películas en las que había una necesidad de satisfacer a un público extranjero, obligaba a que no estén basadas en géneros populares argentinos y hacía que fuera difícil innovar en un sentido estético, música que en la jerga se le llama “for Export”. Uno de los músicos que más trabajó en el extranjero y en películas producidas de este modo fue Oswaldo Montes, compositor nacido en Buenos Aires en 1952. Sus trabajos en coproducciones incluyen: *Bino Fabule (1988)*. Largometraje de animación, coproducido entre Canadá y Bélgica; *El Verano Del Potro (1989)* Largometraje dirigido por André Melançon, coproducido por GEA Cinematográfica (Argentina) y Productions La Fête (Canadá); en un tema interpretado por Mercedes Sosa. *Tango Feroz (1993)* Largometraje dirigido por Marcelo Piñeyro producido por Mandala Films (Argentina) y Kuranda Films

(España); *Amigo Mío* (1993) Largometraje dirigido por Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa, coproducción Argentino-Alemana; en una canción interpretada por León Gieco. *Plata Quemada* (1999-2000) largometraje dirigido por Marcelo Piñeyro, coproducción Argentina-España-Francia; entre otras.

En la década del 70 emigra a Francia y se instala en París, desde allí, formando parte del grupo los Calcachis, realiza giras por Europa y Canadá acompañado de artistas como Mercedes Sosa con la cual incluso llega a grabar música para sus películas como en la anterior mencionada *El Verano Del Potro* (1989) y *El caso María Soledad* (1993), película argentina policial basada en hechos reales sobre un homicidio ocurrido en el año 1990, en la cual utiliza música MIDI en algunas secciones y en la que compone, para el tema final, la Zamba “Puede el Silencio” con la voz de Mercedes. En la década de los 80 se muda a Canadá y en Montreal inicia su carrera como compositor de música para cine y TV. Montes fue uno de los precursores en el uso de software para la composición de obras destinadas a largometrajes, ya desde principio de los noventa trabajó con MIDI y lo hizo parte de su lenguaje y modo de componer, como deja ver en *Rafales* (1990) largometraje dirigido por André Melançon y producido por Aska Films de Canadá, la cual es una de las primeras películas en que utiliza MIDI.

El lado oscuro del corazón

Uno de los casos donde Montes trabaja en una película que sigue el modelo de coproducción, como hemos visto, algo habitual en la época es *El lado oscuro del corazón* (1992) coproducción argentino-canadiense escrita y dirigida por Eliseo Subiela en que Osvaldo Montes hace uso del MIDI de tres formas distintas: 1) el tema principal del film “El lado oscuro del corazón” [Ej.18a], un tema de carácter romántico y donde no encontramos presencia de características asociadas a géneros o estilos populares argentinos, es abordado de forma mixta (MIDI e instrumentación real) tratando de ocultar su artificialidad digital. En éste, la melodía principal es llevada por un oboe y el acompañamiento está a cargo de un

piano, ambos MIDI, al que luego se le suman un bajo, cuerdas orquestales, una batería MIDI y por último un saxo y bandoneón ambos instrumentos grabados de forma tradicional, es decir, no instrumentos virtuales hechos con protocolo MIDI sino instrumentos reales. En este primer caso no hay innovación más que en la sonoridad digital del MIDI al cual se trata de ocultar. 2) Otro tema que aparece en el film se titula "las dos orillas" [Ej.18b], en él aparece un colchón sonoro hecho con cuerdas orquestales al cual se le suma, arpegiando los acordes, un sintetizador. Este presenta una tímbrica "misteriosa" tratando de crear el ambiente sonoro surrealista que es buscado en la película: una sonoridad digital, ondulante, un sonido al cual no se puede hacer una analogía con algún instrumento acústico, una tímbrica que es únicamente posible de ser creada digitalmente mediante un sintetizador. En este segundo caso el MIDI es utilizado con el fin de evidenciar su *sonoridad artificial* pero, aún, por fuera de los parámetros característicos de algún género popular argentino. 3) Otra de las obras presentadas en el audiovisual se titula "milonga de los tres" [Ej.18c]. Esta se instrumenta con guitarra, contrabajo y flauta, los tres MIDI. En este último no hay innovación desde el punto de vista de su sonoridad digital, pero el tema está basado en un género popular argentino. Generalmente la música de cine que utilizaba MIDI en aquella época, como hemos visto en el primer caso, imitaba un modelo de música orquestal de tradición europea, y parecería haber habido un intento por disimular la instrumentación MIDI. No hay un intento en esta película de innovar estéticamente dentro de algún género popular con la sonoridad de la época.

"Por un lado, considero que para que exista la posibilidad de generar músicas nuevas no es recomendable basarse exclusivamente en patrones ya establecidos. Pero es arriesgado negar la presencia del género/estereotipo como un material posible a ser elegido. No se trata de repetirlos de manera acrítica pensando que constituyen la única verdad, pero tampoco de negarlos taxativamente en pos de un lenguaje rupturista que anule la dialéctica entre tradición e innovación" (Codino, 2011 : 6)

Una sombra ya pronto serás

La película en donde Osvaldo Montes plantea una innovación estética, con la sonoridad digital MIDI dentro de un género popular argentino, es *Una sombra ya pronto serás* (1994), largometraje dirigido por Héctor Olivera y producido por Tercer Milenio. En una de las escenas de la película, exactamente en la escena en que los personajes juegan una partida de truco por dinero [Ej.19], la música que eligió Montes para darle un carácter entre lúdico y cómico es una chacarera, la cual el ritmo está armado contrapuntísticamente por un redoblante, bombo legüero y sonidos sampleados de animales (el cacareo de un gallo, el croar de una rana, aullidos y ladridos de perro). También hay instrumentos MIDI como un clavicordio, el cual entra y sale de escena.

Además del cine, Montes es un compositor que también trabajó para la TV argentina como en *Nueve lunas*, serie de televisión emitida por Canal 13 entre 1993 y 1995 y dirigida por Fernando Bassi y Héctor Olivera por la cual ganó el premio Martín Fierro como la mejor música original. En la música de esta serie también se observa el uso de las herramientas digitales de la época en temas como “Un cielo de nueve lunas – New Age” [Ej.20a] donde se aprecia el uso de sintetizadores mediante lenguaje MIDI o en “Tema de Laurenti” [Ej.20b] canción romántica hecha con piano y saxo, ambos MIDI.

Como hemos visto hasta ahora, Osvaldo Montes compone y utiliza MIDI desde formas más tradicionales, hasta más rupturistas, pero aún le falta estar en sintonía con los postulados del nuevo cine de la época. Analizaremos más adelante el caso de otro compositor que no solo logra moverse dentro de los terrenos de la innovación, sino que además logra estar a tono con la búsqueda de los y las directoras del NCA dentro de la música popular.

Ivan Wyszogrod

Ivan Wyszogrod es otro de los precursores en la utilización de tecnología innovadora en la composición de música para películas, perteneciente a una nueva generación de compositores que empezaba a renovar la sonoridad del cine argentino de los 90. Nació en 1971 en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. En

1992, a los 21 años, compone la música del Largometraje "Gatica, el Mono" del director Leonardo Favio Ganadora de los Premios Goya. De ahí en adelante construye su carrera de compositor de música original para Largometrajes, documentales y series de TV de la Argentina. Su primera película *Gatica, el Mono* (1993) es una de las primeras películas donde la historia está contada desde la calle. Después de Favio el cine comenzó a ser contado desde allí, ampliando el campo y plantando las semillas para que el NCA florezca.

Gatica, el Mono

La película relata la vida del boxeador José María Gatica desde que es pequeño, viviendo en condiciones de pobreza, pasando por el éxito como campeón del mundo, su olvido y su trágica muerte en un accidente. La música que Wyszogrod compone y arregla para la película toma características propias del género Tango, yendo de canciones tristes y melancólicas, a la reinterpretación y readaptación de una canción de Mariano Mores. Wyszogrod trabaja en, "Tanguera" [Ej.21a] de Mores a la que le agrega loops, grabaciones e instrumentación MIDI, dándole el aire moderno y de impacto que buscaba Favio en la canción con la cual finaliza la película. Aquí hay un encuentro entre dos generaciones, tanto por Favio, confiando en un joven de 21 años, como por la confianza que Mores deposita en Wyszogrod, dándole la libertad de reorquestar y darle un aire moderno a su composición. En una entrevista para Página 12 Wyszogrod cuenta cómo fue el proceso de readaptación:

"Faltaba el leit motiv de gloria, violencia y poder que tenía la situación. No solamente Gatica, sino lo que estaba pasando en el país. Y Favio me dice 'te quiero llevar a la casa de un amigo, te lo quiero presentar, que hables con él'. Y fuimos a lo de Mariano Mores. Pasamos a una habitación, me sentó al lado, abrió el piano y se puso a tocar, y tocaba y tocaba y yo no podía creer lo que tenía enfrente (...). Eso para mí fue un mensaje de impacto. Necesito que pase esto, pensé. Favio le dijo que estaba muy interesado en 'Tanguera', entonces la tocó, me mostró un montón de cosas y me llevé la música a mi estudio y la escuché y la escuché y había un fragmento que era el punto justo para Gatica; entonces acerté la situación, la reorquesté, le armé esa base de timbales y contrabajos, hice un loop constante con la sección de violines y lo reforcé y lo grabé y lo regrabé y lo remezclé hasta

que llegué al punto. Y tiene un cuerpo la música que es un mensaje directo de la intensidad de la emoción”¹⁹

Aquí vemos entonces como Wyszogrod utiliza el MIDI no solo como una renovación estética de un género popular como es el Tango (que como hemos visto venía ganando terreno en la pantalla desde los comienzos del cine) sino que aprovecha el género para darle un carácter de intensidad a las escenas. El uso del Tango en películas de acción del cine argentino será cada vez más habitual, incluso llegando a crearse composiciones de Tango Fusión realmente originales. Además de orquestar, Wyszogrod compone varias canciones para la película: “Tango Para el mono” [Ej.21b], cuya melodía es llevada por una guitarra, mientras que en el acompañamiento utiliza MIDI para suplantar la orquesta. En otra canción la cual se titula “Cuando No Estas (Aleluya)” [Ej.21c] Wyszogrod compone un tema orquestal en el que utiliza coro, timbales, órgano y clavicordio todos en MIDI. Por último, en la canción que tiene por nombre “Y Ahora Qué?” [Ej.21d] el compositor loopea un sonido de grillos para darle un ambiente nocturno y melancólico al tema. La melodía es llevada por orquesta MIDI y el acompañamiento cuerdas MIDI en pizzicato. “Cuando No Estas (Versión Clarinete)” [Ej.21e] instrumento real contra acompañamiento MIDI.

En esta década Wyszogrod trabaja en varias películas en las que compone canciones de manera tradicional como: *El dedo en la llaga* (1996), coproducción Argentina-España y dirigida por Alberto Lecchi; y *Territorio Comanche* (1997), co-producida por España, Argentina, Francia y Alemania dirigida por el director español Gerardo Herrero.

Comodines (1997) [Ej.22] la superproducción de la empresa Pol-Ka, dirigida por Jorge Nisco, fue una película que surgió a partir de la serie de TV *Poliladron*. La música de la banda sonora combina canciones preexistentes del repertorio de música Rock de la época, con canciones compuestas por Wyszogrod que acompañan las escenas de acción del film. Aquí, el compositor trabaja de forma diferente a como lo hizo en *Gatica*, utiliza música MIDI, pero sin presentar

¹⁹ Nota completa en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-11145-2015-12-20.html>

características estilísticas que refieran a algún género de música popular argentina. Es música de carácter más comercial al estilo de música cinematográfica de acción de Hollywood, acorde a la estética que buscaba Pol-Ka en esta suerte de competición contra el cine extranjero Hollywoodense por romper récords de taquilla.

Wyszogrod además trabaja en esta década en películas como: *Buenos aires me mata* (1998) producida por Kompel Producciones y Jorge Estrada Mora Producciones y dirigida por Beda Docampo Feijóo, *Secretos compartidos* (1998) dirigida por Alberto Lecchi en la cual también utiliza aquí música de suspenso MIDI al estilo Hollywood, *Alma Mia* (1999) producida por Pol-Ka y dirigida por Daniel Barone. En esta última, al igual que en *Comodines*, la música está basada en el repertorio de música popular preexistente con algunas intervenciones de música incidental compuesta por Wyszogrod, música hecha con MIDI que igualmente no remite a alguna característica o elemento de algún género popular argentino.

Como hemos visto en este compositor, la innovación se plantea tanto en la instrumentalización digital de un género de música popular, tanto como en la introducción de éste dentro del cine de acción como música incidental de impacto. Pero es en el próximo compositor en quien están condensados todos los elementos: música hecha con la tecnología de la época (MIDI), dentro de un género popular y en sintonía con la búsqueda estética del NCA.

Leonardo Sujatovich

Desde temprana edad, participó en proyectos relacionados al Rock argentino, tocando con Nito Mestre y realizando su primera grabación junto a Porsuigieco con solo 15 años. Formó parte de la banda Spinetta Jade y compuso la música de más de 15 largometrajes. Ya mostraba interés en la innovación tecnológica dentro de la música desde su participación en algunos discos de Spinetta Jade donde introdujo uno de los primeros sintetizadores: el Prophet V.

“La introducción de esa canción (se refiere "Mapa de tu amor" en Bajo Belgrano, grabado unos meses después), está hecha con una nueva tecnología aplicada

dentro del mundo estético de Spinetta, que hasta ese momento usaba una tímbrica ligada exclusivamente con el rock clásico. Esa intro estaba hecha con un teclado que se llama Prophet 5, recién estrenado en el país. Quien lo tocaba era Leo Sujatovich. Lo que se estaba haciendo con ese disco no era exponer los beneficios del Prophet 5, sino exponer una idea poética, musical, a través de esa técnica. Sólo en esa suerte de alquimia entre la poesía, la composición, la alquimia de Luis y la tecnología se puede producir esta magia.” (Aloras, 2013: 8)

Unos años más tarde continuó utilizándolo en música para cine, dándole un sonido propio y moderno a una de sus primeras películas: “Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul” (1987) [Ej.23]. Película ambientada en la Argentina de 1974, en la cual una joven estudiante de universidad (Mirta) lleva una vida común junto a su novio, pero cuando se da el golpe de estado de 1976 deberán exiliarse en Estocolmo. Es una película que trata sobre los años pasados de terror y represión durante la dictadura, una temática que predomina en el cine post-dictadura de los años 80.

En la década siguiente, cuando el cine torna su mirada no hacia las víctimas de la dictadura, sino hacia una parte de la sociedad que era ignorada, Sujatovich participa en varias películas, innovando una vez más con la tecnología musical, en este caso introduciendo el lenguaje MIDI (del cual hablaremos más adelante) en sus composiciones. Se aprecia su uso en *La Furia* (1997), en *Acrobacias del corazón* (1999), pero en especial analizaremos una de las películas más icónicas del NCA: *Pizza, Birra, Faso* (1997).

Pizza, Birra, Faso

En esta película realiza un tratamiento estético particular mediante la utilización del lenguaje MIDI, en la cual radicaliza y explora los géneros musicales argentinos (Cumbia en este caso).

Sujatovich parece apropiarse en esta película de los dichos de Perrone comentados anteriormente sobre el cine “Lo-fi”, que traducido a términos musicales sería: “si lo que tenés para decir no se sostiene en MIDI, tampoco se va

a sostener en instrumentos reales”. Aquí Sujatovich no solo utiliza la estética del NCA, sino también utiliza la música de los propios actores, la música que se escucha en las villas miseria, la música que escucha la gente que ha sido marginada de un sistema político neoliberal, aquí el mensaje entonces es doble: 1) por un lado es políticamente explícito el modo de producción de la música: el bajo presupuesto en la composición de la música y la elección estética para ello, es decir, la eliminación de cierta expresividad que produce la utilización del MIDI, un lenguaje que manifiesta abiertamente su falsedad, y que señala a su vez una afinidad con el contexto neoliberal en el que se encuentra inmerso. 2) Y por otro lado es político por apropiarse e introducir en el cine (así como en el plano actoral el cine introdujo el lenguaje de la calle) el género musical de las clases más bajas de la sociedad, una clase invisibilizada y a su vez expuesta a la mirada de todos. Comparando sus trabajos en diferentes películas, podríamos decir que Sujatovich trabaja dentro de las dos tendencias del cine de la época, de los noventa: 1) en El NCA, por fuera del circuito masivo; y 2) en el cine de grandes producciones de la época, como su trabajo en *La Furia* (1997) de Juan Bautista Stagnaro, un cine apuntado a grandes audiencias y con altos costes de producción, manteniendo en ambos la estética propia, el MIDI como lenguaje musical innovador de la época. Las escenas con las que abre *Pizza, birra, faso* (1997) de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro son de las más representativas del NCA por lo que merecerá un análisis más detallado que en los anteriores compositores: La música con la que empieza la película y que da lugar a los títulos [Ej.24], inicia luego de un operativo policial el cual pareciera citar el final de la película en una especie de tiempo circular. La radio policial que se escucha en la banda sonora anuncia que hay “un auto particular con ocupantes en actitud sospechosa”. Hay un corte y aparece una pantalla negra con el título del film, a su vez la música realiza un corte con percusión y le sigue una frase de trompetas (todo en MIDI) que da el impulso para que comience a sonar el set de la percusión de una Cumbia que se mantendrá durante toda la duración de los títulos. Aparte de ser, como ya hemos

dicho, la música favorita de las clases marginadas, de inmigrantes y de países vecinos, es también la música que se escucha en el boliche, locación donde se desarrollara una de las escenas más importantes de la película. Mientras suenan los primeros compases de la percusión (junto al Foley de los ruidos de la calle más la radio policial y luego la radio del taxi que se suman a la banda sonora) las imágenes de la película van mostrando diferentes escenas de la ciudad filmada desde la ventanilla del acompañante de un auto que avanza por una autopista. Primero hay gente haciendo fila para el colectivo y el tránsito acelerado. Pantalla en negro otra vez, títulos y segunda frase de trompetas MIDI mientras las imágenes muestran un embotellamiento y un predicador callejero con un micrófono diciéndole a los transeúntes: “¡Uno no tiene por qué estar abandonado, hay que luchar para vencer, hay que luchar para tener victoria!”, mientras la gente pide limosna en la calle. Corte, pantalla en negro de vuelta, se suman instrumentos a la base de cumbia: unas campanas acopladas a la frase de trompetas dan el pie para la entrada nuevamente de la base de percusión, sumándose también ahora un bajo y una guitarra rítmica ambos en lenguaje MIDI, las trompetas cambian, haciendo ahora contrapunto rítmico con frases cortas. La cámara que se encuentra dentro del automóvil viajando por la autopista en este momento muestra en plano general la villa de Retiro y luego un edificio alto de la ciudad subrayando la distancia de ambos mundos inmersos en una misma realidad. Nuevamente pantalla en negro. La percusión ahora se encuentra marcando el pulso con un cencerro únicamente y en la base se mantiene el bajo y la guitarra. Las imágenes mientras tanto muestran la calle y autopista de forma alternada: limpiadores de vidrios, gente pidiendo limosna a los autos que se detienen en los semáforos, niños de la calle. Un nuevo corte de pantalla, la música vuelve a quedar únicamente con la base de percusión mientras las tomas de la cámara muestran a un mendigo solitario, luego una pareja sentada en un parque mientras otro mendigo pasa por detrás como si no existiera y luego un grupo de policías. Corte de pantalla nuevamente y entran las trompetas haciendo frases

rítmicas junto a la base de percusión, la cámara recoge escenas de trabajadores: barrenderos, gente cargando mercadería, luego que la pantalla se ponga en negro entra la banda completa, siguen los trabajadores en pantalla esta vez haciendo pozos en la calle, al instante pasa un camión con obreros de la construcción con mameluco saludando al pasar. En la siguiente escena aparecen por primera vez los protagonistas: Pablo (Jorge Sesán) subido a un tren de carga y el taxista (Martín Adjemián). A la banda sonora se le suma ahora la radio del taxi que anuncia la temperatura. Nuevo corte de pantalla, cencerro y trompetas únicamente, la radio policial describiendo a un sospechoso mientras aparece otro de los personajes Frula (Walter Díaz) caminando con Pablo, la radio del taxi anuncia las últimas noticias políticas mientras el empresario que será asaltado luego sube al taxi. Último corte de pantalla y última vuelta de música, a modo de coda con las trompetas dando el pie para el final, mientras por la radio se dan las estadísticas de desempleo. Más imágenes de gente en el semáforo pidiendo limosna, la radio policial habla por última vez. La banda toca el último compás, silencio y se escucha en la radio la cifra de desocupados que anuncia la locutora, justo en el momento en que los dos protagonistas Pablo y el Cordobés (Héctor Anglada) suben a robar al taxi.

Capítulo III: Panorama del cine argentino contemporáneo

Si repasamos brevemente lo visto hasta aquí encontramos que en el primer capítulo el análisis se centró en cómo la música popular se fue introduciendo en el cine hasta lograr instaurarse como música incidental. Para ello tuvo que pasar por un proceso dialéctico con el cine industrial, el cual utilizaba música de tradición europea para la música incidental y en el que sí había música popular era diegética únicamente. Esto cambia luego de la llegada de un nuevo cine latinoamericano, el cual luego de un proceso revolucionario de profundas transformaciones tanto estéticas, como políticas e ideológicas comenzó a dar más espacio a las culturas latinoamericanas dentro del cine, entre ellas la música popular que se fue afianzando de a poco como música incidental. Luego de avances y retrocesos en la cultura, producto de los procesos políticos vividos en Argentina y en distintas partes de Latinoamérica, el cine y la música en la década de los noventa comienzan a renacer. Este cine donde los problemas sociales, el contexto histórico y que estaba más alineado con los movimientos latinoamericanistas anteriores dictadura florece en Argentina en un movimiento de nuevos artistas dedicados al cine: el Nuevo Cine Argentino.

En el segundo capítulo hemos visto cómo la música popular para cine se fusiona con las nuevas herramientas de composición (Sintetizadores, computadora, MIDI), con el audio digital y con los avances tecnológicos de la época. Y en el medio de esta fusión, de qué forma es alterada la estética de la música popular para cine dentro de un contexto que marchaba hacia la crisis del 2001, fusionándose también con el NCA.

La crisis de diciembre del 2001 fue un duro golpe que recibió nuestro país, producto de las políticas neoliberales que comenzaron con el presidente Carlos Menem y finalizaron con Fernando De la Rúa, llevando a Argentina a una de las peores crisis de su historia: caída del consumo y la recaudación, el aumento de la pobreza y del desempleo, una enorme deuda externa, sumada a la fuga de capitales. Finalmente la crisis cambiaria del valor fijo del peso hace que el

gobierno anuncie la inmovilización parcial de los depósitos, el llamado “corralito” anunciado por el ministro de Economía Domingo Cavallo, el cual puso restricciones a la hora de retirar el dinero de la gente de los bancos, provocando el estallido: saqueos, represión, 39 muertos, huida en helicóptero del presidente, 5 presidentes en una semana.

Frente a este contexto de crisis y ante un escenario de privatizaciones de canales de televisión, el crecimiento de monopolios de medios de comunicación y el arribo y crecimiento de empresas multinacionales extranjeras, el cine nacional se ve amenazado, es así que algunos directores toman una postura crítica frente a esta situación, adoptando ciertas estrategias para sortearla.

En este tercer capítulo veremos:

1) Cómo se desarrolla ésta corriente de compositores de música para cine que fusiona música popular con la tecnología digital y cómo es su relación con las películas de algunos de los directores del NCA que continuaron en estas dos últimas décadas. Para encaminar la investigación en este punto abordaremos la siguiente pregunta: ¿Qué problemas trae la implementación de éstas nuevas herramientas tecnológicas musicales en nuestro país? Una posible inquietud que se plantea al hablar de cultura popular es el arribo de la tecnología digital como producto importado a la cultura. Veremos la problemática de la escasez de instrumentos virtuales (VSTi) latinos, el acceso a ellos y las transformaciones que trae consigo el internet.

2) Otro problema en torno a la música popular para cine que guiará a este capítulo es el que se plantea en torno a las multinacionales extranjeras de cine (Hollywood, Disney, Fox) en el mercado nacional como industria que, por lógica de mercado: estandariza el cine, la música en él y exporta a otras culturas ésta lógica. Veremos la apropiación de género como una posible estrategia adoptada por algunos de los cineastas del NCA para hacerle frente a esta problemática.

3) Como hemos mencionado anteriormente, la cultura popular se ve influenciada por el contexto histórico en el cual está inmersa, es por ello que comenzaremos analizando en este último capítulo desde que se produjo la crisis del 2001 hasta la actualidad.

La Apropiación de los Géneros²⁰

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación - o en cualquier reseña - sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos - el western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual.

Richard T. Jameson, They Went Thataway (1994, pág.9)

Frente a esta industria dominante extranjera que empezaba a crecer en Argentina, contra un cine de exportación y en medio de la crisis, una de las estrategias que emprendieron los cineastas para hacer frente a la difícil situación fue la apropiación de géneros.

“Tratar de competir con el cine norteamericano aplicando-imitando sus procedimientos, recursos y motivos narrativos y expresivos es casi una sentencia de muerte para cualquier cineasta latinoamericano con pretensiones. Ahora bien, si los ropajes, técnicas, discursos, códigos, motivos (llamémosle, géneros) anclan en una realidad específica; conservando un hálito local; sintetizando y escrutando los entornos naturales, sociales, individuales y políticos; a partir de habilidades artesanales y un dominio personalísimo del oficio, entonces, bienvenidos los géneros.” (Contreras, 2009: 12)

El director Israel Adrián Caetano es un claro exponente, uno de los tantos directores que siguen esta línea ideológica. El mismo había publicado un

²⁰ Para una descripción detallada de los géneros cinematográficos consultar: Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2000.

manifiesto en la revista *El Amante* unos años antes en 1995 en el cual demandaba:

“Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o de algún país [...] Cine argentino *for export*, actitud cómplice con el imperialismo actual [...] defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista [...] amar el terror, el western, el policial, la ciencia ficción [...] como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas” (Caetano, 1995: 50)

Aquí Caetano plantea que el cine de género permite hacerle frente a un tipo de cine que en Argentina en nombre de la “calidad artística” realizaba películas que realizaban un nacionalismo falso y exotista, que solo lo hacía quedar atrapado dentro del nicho de mercado “cine mundial”. Nos hemos aproximado a este tipo de cine “*for export*” en el capítulo anterior, en el que Eliseo Subiela es un claro exponente y unos años más tarde Juan José Campanella será uno de los herederos más claros de esta línea. Caetano propone, en cambio, la apropiación de los géneros “universales” para trasladarlos a locaciones, personajes e historias locales. Lo mismo podemos decir de los géneros musicales, que como veremos permiten apropiaciones en donde la mixtura con expresiones culturales propias hacen que se generen fenómenos culturales innovadores.

Veremos tres casos distintos de apropiaciones de género en el cine y veremos de qué modo se alinean los compositores con esta postura:

Nueve Reinas

El primer caso de apropiación de género es *Nueve Reinas* (2000) de Fabián Bielinsky, película que pertenece al género Policial. La misma permite distintas lecturas según desde qué lugar del mapa se la mire, ya que a diferencia de su *remake* de Hollywood *Criminal* (2004) de Gregory Jacobs el contexto histórico en el que *Nueve Reinas* se encuentra inmersa le da un sentido absolutamente distinto. Un claro ejemplo de esto es una de sus escenas finales, en la cual el banco en el que Marcos (Ricardo Darín) debe cobrar un cheque se encuentra con

sus puertas cerradas. Ésta escena ha sido leída frecuentemente como una anticipación o predicción del congelamiento de los depósitos bancarios, el famoso “corralito” que el ministro de economía Domingo Cavallo declaró a finales del 2001. Aunque también hay otras posturas, según Jens Andermann:

“Más bien, me parece, que debería ser pensada como la expresión más acabada de los años de ocaso del menemismo, durante los cuales fue escrita y filmada: un contexto en el que el cinismo frívolo de la película se convierte en un complejo juego de múltiples capas de referencias” (Andermann, 2015: 245)

No importa de qué modo sea leída, *Nueve Reinas* es una de las películas argentinas contemporáneas que narra la desintegración social del fin de milenio. Es un claro caso donde la apropiación del cine de género se cruza con el contexto social y permite una lectura crítica frente a la realidad social que se vive.

“El viejo estafador termina siendo estafado, pero lo mismo le ocurre al cine *mainstream* – como propone la película y muchos de sus críticos acuerdan -, que cae en su propia trampa y queda deliciosamente expuesto por una reflexividad y autoconciencia autoral propia de un cine artesanal” (Andermann, 2015: 244)

La Música de la película está a cargo del pianista, acordeonista, percusionista, arreglador y compositor César Lerner, quien ha compuesto una gran cantidad de música para televisión (El palacio de la risa, de Antonio Gasalla), teatro (Cyrano, Orinoco, El Doctor Aglutti, Anfitrión, Inmigrantes, Celebración, Sobremonte...) y cine (Cohen vs. Rosi, Esperando al Mesías, Nueve Reinas, El abrazo partido, Rancho aparte, Derecho de familia), obteniendo numerosos premios, menciones y reconocimientos en el ámbito nacional e internacional²¹. Hoy en día es coordinador de Círculo de tambores junto a su hija Bianca, que funciona a manera de una “comunidad rítmica” donde cada participante, tocando el tambor, entrena su capacidad de inclusión en el ensamble.

²¹ Premio Cóndor De Plata 2000 a la mejor música de cine por *Esperando el Mesías*, Premio Pentagrama de Plata 2001 en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata por *El abrazo partido* y el Premio XIV Festival internacional de cortos 2008 de Madrid por *Teclópolis*, de Javier Mrad. Recientemente ha ganado el Award of Excellence en el Hollywood International Independent Documentary por la música del documental *Lea y Mira* de Poli Martínez.

En esta película hay varios temas que están completamente compuestos con lenguaje MIDI (percusión, órgano, guitarra, campanas) 2 de ellos son “Twist de la cárcel” [Ej.25a] y “Persecución” [Ej.25b]. En ambos la textura está tratada de forma rítmicamente contrapuntística a modo de fuga, donde César Lerner dejaba ver ya su afán rítmico en la música:

“En el principio, comenzamos trabajando con fugas. La fuga es un modo de composición donde dos o más voces forman una trama casi matemática, creando un contrapunto vertiginoso a veces o meramente contemplativo otras, sin dramaticidad, por acumulación. Poder acompañar esta historia sin subrayar nada en especial, donde todo sucede en un día y los constantes desencadenantes inesperados sostienen la atención.”²²

En la escena en que los motochorros les roban las estampillas a Juan/Sebastián (Gastón Pauls) y a Marcos comienza a sonar el tema “Persecución”. En este tema es donde el procedimiento de composición “Fuga” compuesto en MIDI se aprecia mejor. El segundo tema “Twist de la Cárcel” es donde Lerner trabaja con MIDI tratando de hacer sonar a viejo o “retro” según sus palabras. Elige el Twist como género para poder asemejarse al “Il ballo del mattone”, el Twist de Rita Pavone que Juan/Sebastián busca recordar a lo largo de la película.

“Pero de a poco me fue capturando la recurrente pregunta de Juan (Gastón Pauls) respecto de una canción de Rita Pavone. Y comprendí que había otro camino de trabajo que consistía en hacerme eco de esa búsqueda. Y ahí empezó a sonar. Lo llamamos “retro” en alusión a los años sesenta, y los pianos se transformaron en órganos pop, guitarras con mucho tremolo, y ostinatos de campanas de todo tipo. Quizás el ejemplo más contundente a mi gusto es el “twist” que acompaña la salida de la cárcel donde está el padre de Juan (Pauls) cuando juntan el dinero para comprar las verdaderas estampillas.”²³

Si bien aquí, en este primer caso, no podemos hablar de apropiación de género en lo musical, es decir un género cinematográfico adaptado o fusionado con algún

²² <http://adfcine.org/sys/la-fotografia-y-la-musica-en-nueve-reinas>

²³ idem

género latinoamericano, podemos ver como a principio del nuevo milenio aún se mantiene la composición por medio de instrumentación MIDI en algunos compositores. Esto irá cambiando de a poco con la llegada de los instrumentos virtuales, los cuales analizaremos más adelante.

Un oso rojo

El segundo caso es *Un oso rojo* (2002) de Israel Adrián Caetano. Este es un caso interesante para analizar en lo que apropiación de géneros se refiere, tanto en el género de cine propiamente como en el musical. *Un oso rojo* es un *western* argentino, en el que en lugar de traducir simplemente el género a un contexto argentino según Silvia Schwarzböck:

“Un oso rojo no solo se plantea la Argentina como problema y el *western* como su solución (proponiéndolo como el género en el que los problemas de este país mejor pueden plantearse), sino que invierte los términos: el problema, en el caso de Caetano, es el *western*, la Argentina, su solución” (Silvia Schwarzböck, 2009 :15-16)

Sin embargo para David Oubiña el sentido es otro:

“Mientras que los nuevos cines de los años sesenta tuvieron su origen en una relectura de los géneros, el planteo del realizador quisiera volver atrás, atacando la modernidad mediante un restablecimiento de los géneros” (Oubiña, 2003: 30)

Caetano, sin embargo, en una entrevista²⁴ para el diario *página 12* desafía ésta última postura: “Me parece una taradez decir que haciendo género no podés ser autoral [...] Acá hay que construir una industria de cine de manera urgente, y para hacerlo no le podés pedir al espectador que cambie su condición. Tenés que ir al llano. Y a mí me encanta el género. De hecho, ahora me gustaría hacer una de terror”

Caetano en esta película se apropia del género *western* y lo resignifica contando una historia en medio del contexto de la crisis del 2001, como deja ver la escena

²⁴ <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-10886-2002-10-01.html>

en la que Sergio (Luis Machín) desocupado y adicto al juego, quiere hacer una apuesta en el bar que juega siempre y el dueño se lo niega porque le debe dinero. En esta escena mientras transcurren los diálogos se ve que el dueño del bar tiene el diario *Clarín*, donde en la tapa se deja leer “Estudian dolarizar los depósitos bancarios” perteneciente según los registros del diario a la tapa del primero de diciembre de 2001, unos veinte días antes del estallido.

Muy bien, ahora centrémonos en la música, la cual por su parte también hace apropiaciones de género y de procedimientos compositivos del cine clásico. El trabajo compositivo está a cargo de Diego Grimblat. En esta película trabaja junto a Alejandro Franov, Sebastián Massolo, Román Varas con motivos y fragmentos, mejor conocidos en el mundo del cine como Leitmotiv o *leit –motif*.

“Los motivos y fragmentos, breves piezas que por lo general duran pocos segundos. Son anotaciones insertadas en distintos momentos para puntualizaciones determinadas: un sonido de flauta, unos acordes de guitarra, unos trémolos de piano o un golpe de efecto orquestal. Satisfacen necesidades concretas, como por ejemplo remarcar una impresión o sensación, dar mayor virulencia a un trueno, facilitar un tránsito entre secuencias, etc.” (Xalabarder, 2006: 60)

Diego Grimblat utiliza a lo largo de la película principalmente el mismo motivo, llamémosle motivo principal:



El cual según lo que busque contar la escena lo varia u orquesta de una u otra forma. La primera vez que aparece es en la apertura de la película en el tema que presenta al Oso (Julio Chávez), el personaje principal. El tema tiene por nombre “Apertura Salida de la Cárcel” [Ej.26a], empieza creando un clima con el acordeón y luego entra toda la banda completa dentro del género Cumbia. Guitarra, bajo, acordeón y percusión, la melodía es llevada por el acordeón y la banda lleva la base rítmica, mientras la guitarra hace apoyos melódicos y contramelodías. Aquí también hay una apropiación de género en el uso y sonido de la guitarra eléctrica,

tecnología digital de la época. Es en el siguiente caso en el que veremos una fusión de ambas cosas.

Historias Extraordinarias (2008) dirigida y escrita por Mariano Llinás es una película independiente de género policial/misterio, que relata tres historias vividas por personas comunes, sin nombre, a las que les suceden cosas extraordinarias como bien indica el título de la película. La Música de Gabriel Chwojnik es un ejemplo donde se combinan la apropiación de género y la utilización de instrumentos Virtuales (VSTi).

¿Qué son los VSTi? Los VSTi o instrumentos virtuales son un avance en software musical, también un paso más allá del MIDI en lo que realismo o aproximación a una sonoridad real de instrumentos acústicos se refiere. Este tipo de tecnología de audio fue desarrollado por la empresa alemana Steinberg, permitiendo dentro de la computadora, en una plataforma virtual de trabajo conocida como DAW (Digital Audio Workstation), de los cuales el Reaper, Nuendo, Cubase, Protools, etc. son de las plataformas más conocidas, conectar VST dentro de la misma. Estos se conocen como “plug-ins” (“conexiones” o “inserciones”) son aplicaciones o programas informáticos que se “enchufan” a otros para desarrollar una tarea específica. El VST es un software que permite agregar efectos a pistas de audio (Reverb, delay, chorus, etc.) sin necesidad de tener que conectarlos de forma externa por medio de hardware. Los VSTi, en cambio, son plug-ins que permiten reemplazar instrumentos reales por instrumentos virtuales mediante el control de sus parámetros vía MIDI. A diferencia de los sintetizadores, en el que la señal de audio digital es creada artificialmente mediante síntesis, los fabricantes graban nota por nota de un instrumento y luego mediante programación crean el plug-in en el cual, además de permitirnos tocar las notas del instrumento, también tenemos el control de otros parámetros como efectos, tipos de ataques, tipos de instrumentos, etc.

“Los instrumentos virtuales son instrumentos “reales” en el sentido de que son capaces de adquirir y procesar datos originados a partir de un fenómeno físico

producido en el mundo real. Estos instrumentos son “virtuales” en el sentido de que algunos aspectos de su operación son implementados por software” (Nuccio, 2002 : 1347)

Los instrumentos virtuales, además, incluyen emulaciones de sintetizadores analógicos, por lo que los hace aun más completos y útiles a la hora de disponer de la paleta de instrumentos para componer a diferencia de los 128 que presentaba el General MIDI.

“Virtual Studio Technology o VST fue el primer protocolo de expansión de plug-ins diseñado de forma específica para aplicaciones de audio, permitiendo que los efectos se añadiesen a Cubase. En lugar de usar hardware externo de procesamiento, los plug-ins VST hacían que Cubase aprovechara la potencia de procesamiento del ordenador anfitrión para manipular audio en tiempo real. VST fue el primer protocolo creado específicamente para aplicaciones de audio. Este protocolo se expandió en 1999 con la versión 2.0, que hacía posible controlar los plugins vía MIDI y abría la posibilidad de emplear instrumentos VST (llamados plugins VSTi). La decisión de Steinberg para lanzar su kit de desarrollo VST y abrir dicha tecnología a otros fabricantes consiguió que el formato VST dominase el mundo de los plugins. La introducción de los plugins VST es una de las mayores contribuciones de Steinberg al desarrollo del software musical.”²⁵

Historias Extraordinarias

El tema de presentación de los títulos que compone Gabriel Chwojnik para la película se llama “Títulos (Cumbia)” [Ej.27], una Cumbia realizada con instrumentos virtuales, la que a su vez se fusiona de forma original con música

²⁵http://www.futuremusic-es.com/steinberg-cumple-30-anos-breve-historia-de-cubase/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+FutureMusic-ComputerMusic-Spain+%28Future+Music+-+Computer+Music+-+Creaci%C3%B3n+musical+con+tecnolog%C3%ADa%29

propia del género cinematográfico “policial” o “misterio” del que trata la película. Aquí la instrumentación VSTi está compuesta por percusión, teclado, guitarra eléctrica, bajo, cuerdas, saxos, trompetas y cuica. La melodía principal está organizada a modo de pregunta y respuesta por dos guitarras eléctricas distorsionadas, para darle mayor impacto y que remita a música de acción o policial. A esta se le van agregando luego los vientos haciendo que tenga mayor impacto aún, para terminar finalmente con un acople de guitarra. Lo interesante de este ejemplo es que Chwojnik es uno de los compositores de estos últimos años que trabaja con música popular, dentro del cine independiente y con las nuevas herramientas que brinda la tecnología digital de audio, que al igual que habíamos visto con el protocolo MIDI en los 90, permiten sortear las dificultades de presupuesto que se le presenta al cine independiente a la hora de hacer los rodajes:

“Estas máquinas te ahorran un montón de costos. Vos pensá que el cine independiente no tiene un peso. Entonces tenés que usar esto para abaratar costos. Esta máquina te permite simular distintos sonidos de instrumentos. Porque la música, si querés pagarla, en general es carísima. El otro día hice un corto para Madrid y una persona me dijo si podía usar un violín. Yo le dije: “poder, puedo poner uno y lo que quieras, el tema es que tenés que pagarle”. Y ya era una diferencia importante de plata. Imaginate si tenés que poner un violoncello, una música de cámara, o una orquesta sinfónica. Lógicamente una máquina como esta no te va a dar el mismo sonido, pero el costo va a ser mucho menos.”²⁶

Como hemos visto, estas tres películas presentan diferentes casos de apropiaciones. En *Nueve Reinas* la apropiación de género solo es cinematográfica ya que desde lo musical el género está dentro del estilo de música de acción, fusionado con *Twist*, pero sin ninguna mezcla con música popular latinoamericana. Lo que destaca, por otro lado, es el uso de sonoridad MIDI como decisión estética,

²⁶ <https://www.asalallena.com.ar/entrevistas/entrevista-gabriel-chwonik-hernan-schell/>

ya que es una película que no carece de presupuesto. Por lo tanto esta primera película es un caso de apropiación de género cinematográfico y de innovación musical en el aspecto estético pero sin apropiación ni música popular latinoamericana.

En *Un oso rojo*, en cambio, vemos un ejemplo donde la apropiación es doble: tanto en el género cinematográfico como en el musical. Por un lado tenemos el *western* en el desarrollo narrativo de la película y por el otro tenemos, como hemos visto, una fusión de música *western* con Cumbia. Aquí sin embargo la forma de componer de Grimbat es tradicional, es decir, grabada con instrumentos reales.

Historias Extraordinarias, en cambio, es un ejemplo donde se conjugan los tres elementos: la apropiación de género cinematográfico policial, la fusión de “música policial” con Cumbia y además está compuesta con instrumentos virtuales. Esta película independiente nos plantea un uso de la tecnología de audio (en este caso VSTi) dentro de la cultura popular, una línea que como hemos visto con Leonardo Sujatovich en el capítulo anterior se mantiene y se desarrolla diez años después de *Pizza, birra, faso*.

Otro aspecto en qué difieren estas películas es que en las dos primeras la crisis del 2001, el contexto histórico, está presente, aunque de distintas maneras. En cambio, en la última, 7 años después, el contexto histórico es otro. Algunos le llaman una “segunda ola” del NCA:

“Por lo tanto, ha sido leído como signo del arribo de una “segunda ola” del nuevo cine argentino, menos preocupada por la inmediatez de la crónica social y más por extender los lenguajes fílmicos elaborados en el contexto anterior a constelaciones de la experiencia humana más amplias, que incluye nuevas dimensiones de intimidad y de angustia así como una exploración más exhaustiva de los géneros cinematográficos” (Anderman, 2015: 123)

Como veremos en el siguiente apartado, los años de gobierno del Kirchnerismo producen una recuperación en la economía del país luego de la crisis, bajan los

niveles de desempleo y hay una apertura de la cultura y de los derechos humanos, produciendo varios cambios en el cine nacional.

Los que ponen música al Terror

Las mejoras en las condiciones de vida y políticas estatales luego de la crisis, van creando el terreno para que el cine nacional vuelva a crecer, en particular un tipo de cine: El documental. Una estadística oficial reciente estima que entre 2000 y 2005 la cifra de documentales realizados aumenta de forma considerable, representando aproximadamente el 40% de la producción del país.²⁷

“El regreso del documental a la pantalla grande en los tiempos del video digital, gracias a la difusión de tecnologías de grabación y edición digitales baratas, portátiles y de fácil acceso, y al nivel de la distribución, la instalación de elementos de proyección de video en un número cada vez mayor de salas de cine, que hizo posible evitar el obstáculo que representan las costosas copias de 35 mm” (Chanan, 2007: 3 y 15)

Los documentalistas independientes han creado canales de distribución alternativos a través de proyecciones en bibliotecas, escuelas y universidades, además de colaborar con movimientos sociales (que incluyen a las Madres de Plaza de Mayo, los piqueteros y organizaciones de minorías sexuales y comunidades indígenas).²⁸ El documental también crea un circuito de contrainformación respecto a los intereses corporativos de los canales de noticias. Es así que uno de los video colectivos que actuó durante la crisis, Cine Insurgente, publicó un manifiesto que insistía con la necesidad de retomar “Las experiencias cinematográficas interrumpidas abruptamente por la dictadura de 1976” (Bustos 2006: 115).

Siguiendo esta línea, según Jens Andermann, pueden distinguirse tres ejes:

²⁷ “Datos del circuito de producción y consumo”, disponible en: www.cine.ar

²⁸ Aprea, Gustavo, *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años*, Buenos Aires – Los Polvorines, Biblioteca Nacional-Universidad Nacional General Sarmiento, 2008, p.78.

1) La generación de los hijos de desaparecidos, que comenzó a hacer sus propios documentales sobre un yo huérfano que indaga su propia identidad y la de sus padres y familiares secuestrados. Entre estos la película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri destaca como una de las películas argentinas más polémicas.

2) El segundo eje sigue la experiencia de la lucha revolucionaria de los años 60 y 70 recuperada en documentales desde la perspectiva de la generación de sobrevivientes línea que había abierto en 1996 David Blaustein con *Cazadores de utopías*.

3) El tercer eje son las narraciones ficcionales que “coinciden en alejarse de la figuración alegórica que predomina en el cine de la posdictadura para acercarse a una representación más realista y descriptiva de la violencia dictatorial” (Andermann, 2015:179) películas como *Crónica de una fuga* (2006), de Israel Adrián Caetano o *Cordero de Dios* (2008) de Lucía Cedrón.

Analizaremos la música de este último eje y de estas dos últimas películas en particular, donde el género Terror se mezcla con el realismo y las herramientas tecnológicas de la década.

En Argentina hablar de terror no siempre se trata de ficción, durante la dictadura de 1976 el terror de la realidad supera la ficción. Es así que Israel Adrián Caetano decide apropiarse una vez más de un género, en este caso de terror. La película *Crónica de una Fuga* (2006), una película basada en una historia real ocurrida en 1977 durante la dictadura militar, en la cual el protagonista Claudio Tamburrini (Rodrigo de la Serna) es secuestrado por un grupo militar perteneciente al aparato de terrorismo de Estado y llevado a un centro clandestino de detención conocido como la “Mansión Seré” una casa en el barrio de Morón, donde se desarrolla la mayor parte de la película.

“revisita con sentido crítico el realismo testimonial del cine posdictadura de los años 80, pero ahora desde una perspectiva decididamente identificada con las víctimas y sus opciones políticas” (Andermann, 2015: 180)

La música está a cargo de Iván Wyszogrod el compositor de *Gatica, el Mono* que habíamos visto en el capítulo anterior. Aquí al igual que en *Gatica*, compone la música haciendo uso de los avances de tecnología digital de audio de la época. En esta década da un paso más y pasa de la utilización de sonoridad MIDI que venía trabajando en sus anteriores películas, a Instrumentos Virtuales (VSTi) y la computadora para realizar loops y manipulación tímbrica de sonidos. Hace uso también de un Sampler Digital para disparar sonidos de la locación y ambientar las escenas.

“El sampler digital es un dispositivo híbrido, es decir, un dispositivo que permite grabar sonido y que a su vez funciona como un instrumento musical. Fue diseñado para reproducir los sonidos de los instrumentos musicales convencionales, abaratando así los costes de la producción en estudio al eliminar la necesidad de contratar músicos de acompañamiento.[...] el sampler fue utilizado con el objeto de cortar fragmentos de sonido con los que hacer bucles rítmicos a partir de un amplia variedad de fuentes: sobre todo las grabaciones comerciales de soul, funk y heavy metal, aunque también otras muchas fuentes de diverso pelaje entre las que destacan las bandas sonoras de películas y los programas de televisión.”
(Théberge, 2006: 9)

Según Umberto Eco la llegada de los aparatos electrónicos como la PC permitió:

“Producir sonidos nuevos, timbres nunca conocidos anteriormente, series de sonidos diferenciados por matices mínimos, ‘fabricando’ directamente las frecuencias de las que se compone el sonido y, por consiguiente, actuando en el interior del sonido, de sus elementos constitutivos [...] En tal sentido el compositor se ha encontrado frente a un universo sonoro inexplorado, frente a una materia nueva y provocadora.” (Eco, 2001: 295)

Lo que subraya aquí Eco tiene especial importancia en la creación de ambientes sonoros, como por ejemplo en la creación de música para películas con temática de suspenso o terror, donde la exploración tímbrica, generación de ruido y sonidos perturbadores hacen que las nuevas herramientas digitales de composición faciliten la creación de música para la narrativa de una escena. Es así que

Wyszogrod hace uso de ellas en temas de la película como “Mansión seré (Atila)” [Ej.28a] y “Una esperanza” [Ej.28b], donde utiliza una fusión de instrumentos virtuales (VSTi) y la manipulación tímbrica de los sonidos: paneos, sampleos (voces mezcladas de prisioneros y torturadores, respiraciones agitadas por sustos, puertas de cuartos de prisioneros que se abren y cierran, susurros de entre prisioneros con miedo a ser escuchados y castigados, gritos del dolor de la tortura, llantos de miedo, sonidos grabados y pasados al revés) para crear un ambiente sonoro, un clima perturbador y terrorífico para enfatizar aún más el miedo vivido por aquellas personas que fueron secuestradas y torturadas. Música que le valió el premio a la “mejor música de película” otorgado por la Academia de Cine de la Argentina. Aquí vemos como la manipulación tímbrica y las herramientas digitales de composición están en función de narrar, de enfatizar y relatar con música las emociones, sentimientos, la psicología de los personajes que vivieron de una de las épocas más oscuras de la historia argentina. Aquí la música de terror está teñida por el contexto, no son solo efectos especiales para provocar la sensación de miedo en el espectador, aquí el miedo representado por los actores es un miedo real, vivido por los integrantes de esta historia basada en hechos reales. Wyszogrod es uno de los compositores que no hace música de terror sino que va un paso más allá: es un compositor que le pone música al terror.

Encarando la dictadura militar del 1976 desde otro ángulo tenemos a *Cordero de Dios (2008)* que se centran en los conflictos de los descendientes de segunda generación.

“Films sobre el trabajo de duelo las ficciones de posmemoria hacen del acto de recordar en sí el núcleo fundamental de sus narraciones.” (Andermann, 2015: 181)

Cordero de Dios es una película de la directora Lucía Cedrón hija de Jorge Cedrón, director de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh en 1973 y quien tuvo que exiliarse en Francia junto a su familia cuando comienza la dictadura en Argentina. Lucía Cedrón vuelve en el 2001 para radicarse definitivamente. *Cordero de Dios* es su ópera prima, ganando numerosos premios. La película trata de dos

secuestros que transcurren en dos planos temporales distintos: en 2002, momento en que comenzaban a reabrirse los juicios por violaciones de derechos humanos durante la última dictadura argentina inmediatamente después la crisis de 2001 y en 1978 en plena dictadura.

La música está a cargo de Sebastián Escofet músico oriundo de La Plata, quien a lo largo de su carrera ha trabajado con músicos como: Chango Spasiuk, Gustavo Cerati, Los Estelares, Fabiana Cantilo, Ulises Butron, Jorge Drexler, Los 7 Delfines, Philip Glass, Kronos Quartet, Ezequiel Borra & Mussa Phelps, entre otros. En esta película, al igual que Wyzsogrod, emplea en sus composiciones herramientas de composición digitales para crear a lo largo de la película una sonoridad entre melancólica, misteriosa y terrorífica según el desarrollo de las escenas. En la escena del hipódromo [Ej.29a], en la cual Arturo (Juan Marrale) entrega a su yerno, Paco (Juan Minujin), a un militar a cambio de su hija Teresa (Malena Solada en 1978, Mercedes Morán en 2002), la música toma una importancia mayor que en algunas otras escenas, ya que si bien la escena tiene diálogos los espectadores no podemos escuchar lo que dicen, aquí la música cuenta lo que las palabras no dicen. El tema comienza sobre el Foley de un tren tocando bocina al cual se le suma luego la frenada, aquí no vemos ningún tren en la escena, esto se conoce en el cine como acusmática (un sonido que escuchamos pero no vemos su procedencia), podríamos decir que este sonido está puesto para crear tensión en el espectador, un sonido chirriante y escalofriante que preanuncia lo que va a suceder unos minutos más tarde. También debemos decir que este recurso puede ser considerado una cita, ya que el mismo tratamiento del sonido tiene una de las escenas de *El Padrino* de Francis Ford Coppola, en la parte que Michael (Al Pacino) debe asesinar a 2 hombres (Sollozzo y a McCluskey) en el restaurante, de fondo escuchamos el sonido acusmático de un tren también, un recurso que busca al igual que en *Cordero de Dios* reflejar el momento de tensión del personaje y transmitirlo al espectador. Luego de esta introducción, entra la música, el tema está hecho con un bombo

legüero marcando el ritmo imitando el latido de un corazón, de fondo escuchamos respiraciones de caballos, tomando aquí Escofet sonidos del ambiente y sampleándolos para que la locación donde se encuentra la escena se funda con la música, una música que crea imágenes y diálogos donde no los hay. De fondo se escucha un colchón sonoro, creado mediante VSTi el cual le suma mayor tensión a la escena, la melodía es ejecutada por un violín y una guitarra acústica al unísono, tocando un motivo corto que se repite 2 veces y un motivo de cierre con el cual finaliza la escena donde Arturo rompe en llanto.

Hay otra escena donde también se aprecia el uso de herramientas digitales de composición, en la escena del cementerio [Ej.29b] donde Teresa y Guillermina (Ariana Morini) visitan la tumba de Paco. De fondo escuchamos nuevamente el bombo legüero marcando el pulso, ahora con un latir más lento, las cuerdas VSTi, por su parte, llevan una melodía ligada, lenta y triste. Otro tipo de cuerdas VSTi en pizzicato sumadas a la guitarra acústica es la instrumentación encargada de llevar las contramelodías al unísono.

En estas dos últimas películas vemos como los compositores se sirven de la tecnología de audio digital para poder fusionar un género cinematográfico como el terror con elementos del contexto histórico al que referencian las películas. Dota al género musical de terror de un sentido particular al estar situado en nuestro país, por lo que podríamos hablar de un género apropiado: música de terror para cine en Argentina.

Alternativas a problemáticas y democratización de la tecnología

Como hemos visto hasta aquí, son cada vez más los compositores de esta época que utilizan los avances en materia de software de composición para realizar música de películas. Las mismas les sirven tanto para fusionar géneros (ya sea musicales como cinematográficos), como para tomar elementos del contexto histórico, teñir al género y apropiárselo. Esto a su vez trae consigo algunos problemas, los cuales analizaremos a continuación.

Una de las problemáticas que surge al utilizar instrumentos virtuales VSTi es la dificultad de encontrar diseñadores de estos Plug-ins que desarrollen instrumentos de nuestra cultura popular latinoamericana. Es así como han surgido proyectos desde diferentes facultades para afrontar el problema, como es el caso de un Bombo Legüero VSTi desarrollado por el Laboratorio de Sonido de la facultad de Bellas Artes de La Plata, el cual fue dirigido y coordinado por el Profesor Juan Martín Albariño, el ayudante Juan Pedro Dolce y el instrumentista Pablo Vignati. Es un instrumento el cual fue grabado y sampleado, para luego ser usado dentro de un DAW. El mismo presenta diferentes variaciones de ritmos populares argentinos (Chacarera, Cueca y Zamba), e incluso brinda la posibilidad de separar cada uno de sus golpes, permitiendo crear un ritmo uno mismo. Otro caso es el de la Universidad de San Buenaventura en Bogotá que se centra en la creación de un VSTi de un instrumento autóctono colombiano: un tiple de público dominio.

Otra forma de afrontar el problema hoy en día son los foros de músicos en internet, que samplean ellos mismos los instrumentos y los comparten gratis, ya que además de no encontrarse en el mercado instrumentos de la cultura popular latinoamericana, los pocos que se encuentran tienen precios muy elevados, lo que imposibilita a una gran mayoría de músicos el uso de los mismos. Ante esta situación María Claudia Lamacchia observa que:

“La proliferación de intérpretes musicales que toman el camino de la autogestión demuestra un panorama en el que las nuevas tecnologías se posicionan como herramientas facilitadoras para efectuar distintas acciones.” (Lamacchia, 2017 :177)

Como vemos las nuevas tecnologías no solo nos brindan herramientas a la hora de componer, sino también de sortear algunas de las dificultades que presenta la industria, en este caso de los VSTi, principalmente dominada por instrumentos típicos como los de orquesta, y en la cual se encuentra una porción bastante menor de instrumentos latinoamericanos y a precios muy elevados.

“Por un lado, internet es considerada como un foro potencialmente lucrativo para la implantación de estrategias de marketing directo, la venta y la concesión de

licencias, tanto de la industria discográfica tradicional como de una nueva generación de emprendedores; mientras que, por otro, ha alumbrado nuevos formatos para el consumo [...] y se ha consolidado como una red de distribución alternativa para todas las formas de música de producción independiente, así como un lugar con potencial para ofrecer nuevas experiencias musicales e interacciones sociales entre los consumidores. A fin de cuentas, el resultado de la explotación y la contención de tan diversas posibilidades dependerá mayormente de cómo pueda emplearse esta tecnología para negociar las siempre cambiantes relaciones de poder que se establecen entre la industria y las prácticas de la música popular.” (Théberge, 2006: 14)

Llegados a este punto debemos considerar que es indispensable la democratización de la tecnología, ya que por un lado es un derecho a la comunicación y por otro como vemos permite a los músicos autogestión e independientes crear redes de interacción, permitiendo el intercambio de herramientas para la creación musical como programas de composición, VST o samples de producción casera para encarar sus propios proyectos.

Así como en los años 90 hemos visto que la ley 23377 modificó de forma considerable la forma de hacer cine, en 2009 la ley 26522 conocida como la Ley de medios, fue un avance en el camino de la democratización de la tecnología por decisión estatal, fue promulgada en 2009 por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, reemplazando la antigua Ley de Radiodifusión 22.285 sancionada en 1980 por la dictadura militar y que se mantenía vigente. “Es una ley que establece las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos en la República Argentina”. El alcance y objeto de la misma era:

“El objeto de la presente ley es la regulación de los servicios de comunicación audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina y el desarrollo de mecanismos destinados a la promoción, desconcentración y fomento de la

competencia con fines de abaratamiento, democratización y universalización del aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.”²⁹

Entre varios puntos más la ley expresaba:

“Reconocemos que la educación, el conocimiento, la información y la comunicación son esenciales para el progreso, la iniciativa y el bienestar de los seres humanos [...] El rápido progreso de estas tecnologías brinda oportunidades sin precedentes para alcanzar niveles más elevados de desarrollo [...] Reconocemos que las TIC deben considerarse como un instrumento y no como un fin en sí mismas [...] Somos plenamente conscientes de que las ventajas de la revolución de la tecnología de la información están en la actualidad desigualmente distribuidas entre los países desarrollados y en desarrollo, así como en las sociedades. Estamos plenamente comprometidos a hacer de esta brecha digital una oportunidad digital para todos, especialmente aquellos que corren peligro de quedar rezagados y aún más marginalizados.”³⁰

Esta ley sumada a una política de inclusión digital produjo, entre otras cosas, el lanzamiento en 2010 del plan Conectar Igualdad, el cual brindaba a amplios sectores de la sociedad (sobre todo a los más marginados) la posibilidad de tener una computadora portátil, acortando así la brecha digital, educativa y social y brindando además la posibilidad de utilizar estas nuevas tecnologías a alumnos y docentes de instituciones públicas de forma gratuita, ofreciendo así a las nuevas generaciones una herramienta para poder encarar proyectos artísticos como los que hemos señalado.

El artículo 67 de la Ley, además, hace alusión a la cuota de pantalla que deben cumplir los canales de televisión abierta con respecto al cine y a las artes audiovisuales. Según el artículo, estos canales deben exhibir en un año (y en horario de máxima audiencia) ocho películas de largometraje nacionales, con la

²⁹ Ley completa disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>

³⁰ En diciembre de 2015, esta ley fue modificada con la derogación por parte del presidente Macri de dos de sus artículos centrales, que subordinan la AFSCA (Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) a un nuevo organismo, ENACOM (Ente Nacional de Comunicación), perdiendo su autonomía.

opción de incluir en la misma cantidad hasta tres telefilmes nacionales, en ambos casos producidos mayoritariamente por productoras independientes nacionales, cuyos derechos de antena hubieran sido adquiridos con anterioridad a la iniciación del rodaje. Impulsando así el crecimiento del cine nacional.

Según el director de cine César González (Camilo Blajaquis):

“Las nuevas tecnologías y las redes sociales son una herramienta fundamental para comunicarse y acortar distancias en la vida cotidiana de las sociedades del mundo de hoy, por lo tanto, debe ser un derecho garantizado para todos los seres. Y Una vez que estemos en esa igualdad de condiciones materiales, ahí sí dependerá de cada persona saber darle un uso adecuado y bien responsable”³¹

El cine nacional de la última década y la industria mainstream

En este apartado veremos cómo en esta última década el cine nacional se ve afectado por la industria cultural. Principalmente el cambio está en las formas de ver películas: por un lado la TV se consolida, ganando terreno a las salas de cine, que tienen menor audiencia en las películas nacionales que en las extranjeras que transmiten, y por el otro se fortalece un cine extranjero que les asegura venta de entradas a los dueños de las salas de cine.

Como habíamos visto en el capítulo anterior, en los noventa el público se diversifica frente a los cambios en los modos de circulación, distribución y consumo, así como en los soportes y formatos de presentación, en esta última década estos cambios se intensifican, sobre todo por la oferta que internet ofrece: muy poca es la gente que hoy va al cine y mayor es la que ve películas por internet bajándolas directamente en su casa. Otro cambio que se intensifica también a partir de internet es la eclosión de las series y las plataformas de distribución de contenidos audiovisuales como Netflix, que tienen un impacto sobre los tradicionales proveedores de contenidos de TV, cine pagos y los operadores de cable. Plataforma que además, por seguir una lógica empresarial para satisfacer nichos de mercado, encierra las producciones en determinados

³¹ Cesar Gonzalez en programa de televisión “Corte Rancho” capítulo 2.

géneros, a los cuales deben adaptarse los realizadores latinoamericanos de audiovisuales si quieren que sus contenidos sean transmitidos dentro de ellas³². Según datos de las cifras de consumo del año 2011 estos cambios empezaban a notarse cada vez más:

“Hoy el cine argentino no aporta casi nada a la taquilla. En este 2011 con más de 40 millones de entradas, sólo *Un cuento chino* estuvo cerca del millón y ninguna otra película logró pasar el medio millón de espectadores. Por un lado podemos ver que tampoco en este año de grandes cifras, ninguna película superó los 3 millones, siendo que en el 2010 hubo 3 rondando ese número. Este año sólo *Cars 2* pasó por poco la barrera de los 2 millones lo que demuestra que la elección del público fue más variada”³³

El cine nacional parece no tener audiencia. Salvo excepciones no llega al millón de espectadores, lo que significa una obstrucción para los exhibidores y distribuidores de las salas de cine en los cuales su interés no está centrado en que el producto sea de calidad artística, sino en que sea rentable. Por este motivo van ganando terreno las salas de cine o los multicines de los shoppings que proyectan un cine moderno (generalmente norteamericano) que es sensacionalista, que busca el impacto, el espectáculo por sobre la realización artística ya que les asegura un número mayor de audiencia. Esto a su vez complica a los directores de cine nacional, que deben afrontar grandes presupuestos para que luego sea una incertidumbre el saber si serán o no proyectadas sus películas. Según Mariano Llinás estamos asistiendo a una época en que la muerte del cine parece ser inminente, donde la gente va poco al cine y se baja las películas de internet:

“Estamos en un momento de profundo cambio del fenómeno cinematográfico: ya no se sabe que es el cine una vez que la película está terminada; las películas se bajan

³² Para ver con mayor detalle la incidencia de producciones latinoamericanas en la plataforma Netflix ver: Ordóñez, K., Punín, M. I., Suing, A. (2018). Conferencia Ibérica sobre Sistemas y Tecnologías de la Información, CISTIVolumen 2018-Junio, 27 de junio de 2018.

³³ <https://www.cinesargentinos.com.ar/articulo/101--como-llegamos-a-los-50-millones-de-espectadores-/>

de *internet*; la gente no va al cine porque es carísimo y los únicos cines son los de los *shoppings*. Es algo que está reinventando a sí mismo. [...] ¿Cómo se reconstruye el fenómeno cinematográfico? ¿Es posible todavía seguir dando películas donde las ve un montón de gente al mismo tiempo? Es algo del pasado, que fue muy lindo, que todos disfrutamos mucho pero que ya no existe más.”³⁴

Los cambios que se están produciendo en esta década, están haciendo que el cine esté siendo transformado u obligado a que se transforme, hay que atraer al espectador actual por otro lado, por otros medios. Según Israel Adrián Caetano el espectador de hoy en día “no es un espectador de cine sino de TV” Y en parte según él, es también culpable el cine nacional que por falta de creatividad aleja a los espectadores por mérito propio, según el director: “El cine de ahora ya no tiene *imaginación*”. Propone una oposición contra el “talento”, entendiendo que esta crisis en el cine se da por falta de imaginación de los cineastas de hoy en día. Según él “No sabemos aprovechar los momentos de crisis”. Recordemos que ni la crisis de los 90 ni la del 2001 impidieron que Caetano realizara sus mejores producciones. Además se queja de la lógica de mercado de la industria de cine, que muchas veces por una metodología de trabajo que busca la productividad antes que la imaginación impide que surjan productos artísticos de mayor calidad, se pregunta: “¿Cómo combatir entonces no contra el sistema, sino contra uno mismo para no convertirse en un mero empleado del mercado?”³⁵

El cine nacional compite también contra las plataformas como Netflix, la industria *mainstream* de hoy. Donde las series de TV atraen la mayor parte de la audiencia, series que responden a una búsqueda de la industria por sumar espectadores. Lucrecia Martel opina sobre este tema:

“¿Quiénes producen las series? ¿Quiénes son las plataformas que las promueven? Está en manos de otro, es un formato que viene de manos de otro para ser distribuido por otro. Por otro estoy refiriéndome como siempre la industria

³⁴ Ximena Tordini - Javier Alcácer (2016, Septiembre 23). *Entrevista a Mariano Llinás*. Recuperado de <https://revistacrisis.com.ar/notas/axiomaticas-de-un-filmmaker>

³⁵ Caetano I.A. 2009 octubre 7. Festival Vivamérica. Casa América, *No tengo idea*. Madrid.

mainstream que es básicamente norteamericana. Es como entregarse de pies y manos a una cosa que era más atractiva [...] es un modelo narrativo muy desde la industria no desde una persona que quiere narrar algo”³⁶

La música por su parte va adoptando también esta lógica comercial, la cual la estandariza de acuerdo a lo que la industria dominante espera que funcione, que en la mayor parte de los casos es música al estilo Hollywood. Este tipo de música (música que no remite a elementos de la cultura popular, similar a las superproducciones Hollywoodenses) se aprecia incluso en películas nacionales de esta última década a cargo de directores y compositores que hemos analizado: la película experimental de 14 horas de duración de Mariano Llinás *La Flor* (2018) con música de Gabriel Chwojnik, *Los dos hermanos* (2017) de Israel Adrián Caetano con música de Wyszogrod, en *Omega 3* (2014) de Eduardo del Llano el director cubano, con música de Osvaldo Montes, *Wakolda* (2013) de Lucía Puenzo con música de Andrés Goldstein y Daniel Tarrab, en *Cump4rsit4* del director Raúl Perrone con música electrónica de Matías Parisi. También en series de TV como *Un gallo para Esculapio* de Bruno Stagnaro con música de Pablo Borghi. En todas estas producciones de la última década, notamos que cuando la música no remite a elementos de nuestra cultura, termina cayendo en los clichés de músicas extranjeras, que alegando una supuesta neutralidad, traen con sí: símbolos, valores, lógicas de producción y rasgos estéticos.

“Además de tener un peso económico específico y de envergadura, las industrias culturales suponen la incesante elaboración de símbolos, saberes, ideas e identidades; en ellas se expresa y dinamiza el capital identitario de nuestra sociedad”³⁷

Según el anuario del INCAA del 2016 y 2017, en donde se encuentran los datos y estadísticas sobre la distribución de películas y su recepción en el público de Latinoamérica entre otras cosas, sorprende el bajísimo índice de rodajes de

³⁶ Martel, I. (2018). Entrevista por R. Fiesco. *Cinema 20.1*. México: D.R TV UNAM

³⁷ MICA 2013 en: Daicich, Osvaldo Mario. *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim, 2018, p 280.

producción latinoamericana que son consumidas por el público local, a diferencia del alto índice de consumo de películas norteamericanas. En nuestro país las empresas multinacionales como la distribuidora The Walt Disney Company Argentina S.A en el año 2017 tuvo una participación en el mercado de 71,45%, siguiéndole Warner Bros (south) Inc. Con el 10,41%, mientras que las distribuidoras nacionales rondan un 2% cada una. Los datos son muy similares en la mayoría de los países latinoamericanos y en varios países europeos. El panorama es claro, el mercado está liderado por empresas norteamericanas, que son las que con sus producciones de altos costos, van dejando atrás a los países latinoamericanos que no pueden hacer frente al gigante norteamericano. A su vez estas producciones van socavando de a poco las culturas de los países latinoamericanos, marcando estéticas (tanto cinematográficas, como musicales) y temáticas que poco tienen que ver con las realidades latinoamericanas. A su vez crean una expectativa en el público, tendiente cada vez más a una espectacularización del fenómeno artístico. Por ello se torna necesario comenzar a hacer un cine en que la identidad cultural no se vea avasallada por los intereses de la industria cultural del entretenimiento extranjera. Según Octavio Getino:

“Es precisamente en este punto, donde aparece el principal desafío del cine y del audiovisual de cada uno de nuestros países. Volver los ojos hacia las expectativas culturales cambiantes de cada comunidad local, atendiendo los nuevos modos de lectura y percepción de lo audiovisual, para diseñar y producir las películas y que los programas satisfagan en términos positivos esa realidad. Lo cual supone condicionamientos de diversa índole, incluidos los relacionados con las técnicas de producción y realización, el volumen de los mercados reales y las formas de financiamiento multimedial propias de cada espacio sociocultural.

También supone como desafío la articulación de recursos y capacidades entre los distintos medios y a escala subregional o regional de producciones concebidas para disputar mercados de otras regiones, acudiendo incluso a estrategias multimediales basadas en el uso de sofisticadas tecnologías. En este punto, la globalización de los mercados permite a muchos países periféricos acceder casi simultáneamente que

en las naciones productoras, a los nuevos adelantos tecnológicos y con precios no mucho más elevados.”(Getino, 2005: 169)

Debemos tomar postura o asistir a la muerte de la corriente del NCA, en el que la cuestión social y la cultura propia se vean desplazadas y reservadas para un pequeño grupo de cinéfilos.

Capítulo IV: Producción Propia

Luego del abordaje de la música popular para cine que hemos hecho a lo largo de los tres capítulos que preceden, entendemos que a la hora de reflexionar sobre producción propia se plantean varias de las problemáticas mencionadas: encontrar en el arte digital, y en la música en nuestro caso, producciones que aporten e implementen dentro de este tipo de arte elementos de nuestra cultura popular. Otra de las problemáticas planteadas es la estética moderna que proviene de un sector del mercado que importa sus propios símbolos y los transmite a las culturas donde operan. Algunos de los artistas dedicados al cine de nuestra región adoptan estas estéticas como “neutrales” siendo a veces la vara que mide la calidad de un producto en manos de los que toman las decisiones y definen la aprobación de una composición. Generalmente la espectacularidad y grandilocuencia de aquellas producciones, que endulzan los ojos de los directores y productores más desprevenidos, hace que a la hora de componer el artista se vea ante una encrucijada: el contratar una cantidad de músicos a precios elevados (propuesta generalmente rechazada) o tratar de saltarse esta brecha por medio de máquinas. A diferencia de componer para un disco o tocar en vivo, un músico que se dedica al audiovisual trabaja en conjunto con un grupo determinado de gente en el que todos toman decisiones sobre su obra, a las que debe respetar aunque a veces no esté de acuerdo. En este grupo quien supervisa y da la aprobación de la música es el director, el productor y el editor musical en los casos más profesionales. Ellos tienen la palabra final, lo que hace que a fin de cuentas el compositor trabaje “por encargo” teniendo muchas veces que satisfacer un criterio musical que no es propio.

Veamos ahora algunos casos de producción propia:

1- Créditos Finales [Ej.30a]

Esta composición pertenece, como el nombre lo indica, a los créditos finales de un cortometraje. En ella se buscaba, según los criterios del director, una música

melancólica pero con fuerza que transmita al espectador que se retira de la sala una síntesis de las emociones que sintió el personaje principal a lo largo del audiovisual. El modo de trabajo fue con un ejemplo musical propuesto por el director al cual debía asemejarse, restando por lo tanto libertad de instrumentar, elegir género musical o innovar artísticamente.

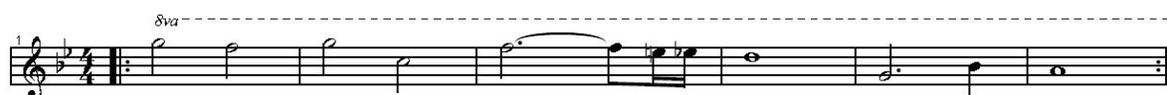
La instrumentación consta de: Bandoneón, Celesta, Cuarteto de cuerdas, Coro femenino, Timbales, Acentos o “Hits” orquestales, Moog y un Synth Pad.

El método de composición fue mediante software de composición (Reaper), escribiendo vía MIDI en la ventana de Piano Roll cada una de las notas. Se trabajó con motivos en 2 planos: melodía y acompañamiento.

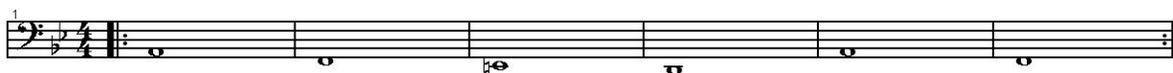
El Motivo con el cual comienza el tema es ejecutado por el Bandoneón en el plano del acompañamiento, un ostinato de 6 compases en sol menor:



El ostinato se mantiene durante toda la composición, variando levemente el motivo por algunos segmentos. A este se le suma el motivo de la melodía, el cual estará a cargo del cuarteto de cuerdas, armonizando y tomando por fragmentos el ostinato del bandoneón. El motivo principal es:



En la sección de acompañamiento se encuentra el Moog, realizando los bajos en la zona más grave del registro para darle ese carácter melancólico buscado y definiendo la armonía de cada compás:



El coro y los acentos orquestales entran y salen por momentos dando el carácter fuerte o de impacto buscado. Los timbales mantienen un ritmo fijo sumándose a

esta búsqueda. La celesta por su parte adorna con contramelodías dándole un carácter más melancólico.

En este caso vemos la utilización de la tecnología de audio mencionada en el presente trabajo: MIDI, VSTi y Software de composición. Aunque el modo de trabajo no ha permitido innovar o abordar elementos de la cultura popular más que en la inclusión de un bandoneón en la instrumentación.

2- Sueño [Ej.30b]

En este segundo caso analizaremos la experimentación sonora en un tema compuesto para la escena que abre un cortometraje. La misma trata sobre un sueño recurrente de uno de los personajes, su transformación en pesadilla y el posterior despertar, por lo que la música por su parte debe reflejar este cambio. El modo elegido para hacerlo fue la modificación tímbrica, la exploración sonora y efectos de sonido. Se trabajó con elementos del género terror sobre todo en la elección de sonidos que transmitan al espectador la sensación de miedo al momento de la pesadilla.

El tema esta realizado de tres maneras distintas: una parte hecha con sintetizador, otra parte hecha por medio de software de composición y algunos sonidos han sido grabados con un micrófono de forma tradicional.

Sintetizador: El tema que acompaña a la escena comienza con un synth pad tocando el acorde de sol menor, el cual se mantendrá durante toda la escena. A este se le suma una bajada cromática hecha con campanas en el registro agudo del sintetizador, sonido elegido para remitir a un sueño. Se usó también algunos sonidos digitales de armónicos simulando profundidad o lejanía.

PC: En la computadora se realizó la experimentación sonora. A la mayoría de las pistas se le agregó el efecto “tape echo” el cual altera tímbricamente el sonido, desafinándolo levemente al modo de las viejas caseteras e incluyéndole, además, un efecto ondulante, efecto elegido para transmitir confusión o la irrealidad de la escena, ya que se trata de un sueño. Se trabajó también con automatizaciones de los parámetros de sonido: paneos, volúmenes, y parámetros de efectos. También

se le agregaron efectos de sonido: un acople de guitarra, bocinas de autos, sonidos procesados y pasados al revés y un platillo también pasado al revés para el momento del despertar. Mediante software se agregaron también sonidos de instrumentos virtuales como: trombones y tambores.

Grabación tradicional: De forma tradicional se grabó algunas de las notas de un waterphone³⁸ para darle el sonido terrorífico en el momento de la pesadilla. También se grabó el sonido de un didgeridoo para el momento de “trance” entre la pesadilla y el despertar.

En este segundo caso vemos la utilización de varias de las herramientas de composición nombradas a lo largo del presente trabajo. Como hemos mencionado en el tercer capítulo, la experimentación sonora mediante la tecnología de audio digital es un recurso muy utilizado en escenas de miedo o de terror, por lo que este ejemplo resulta apropiado para poder ilustrar estos procesos en una producción propia.

3- Video Bienal [Ej.30c]

Esta composición se realizó en el marco de la 5° Bienal Universitaria de Arte y Cultura de la Facultad de Bellas Artes de La Plata, dentro del proyecto audiovisual “Noiferent”. Las imágenes pertenecen a un fragmento del videoclip de la banda Blockhead “The Music Scene”.

El mismo muestra de forma ficcional la fusión entre la naturaleza y la tecnología, por lo que se trató de trabajar en dos planos tímbricos y rítmicos distintos para representar cada una de dichas partes. En el plano tecnológico se trabajó con elementos sonoros digitales: instrumentos electrónicos, sintetizadores, bajo eléctrico, rhodes, loops de efectos digitales, arpegiadores, sonidos de radio, baterías. También para representar este plano se trabajó con ritmos en 4/4.

³⁸ Instrumento utilizado generalmente en películas de terror que consta de una serie de varillas de metal soldadas a un recipiente también metálico el cual contiene agua. La ejecución se realiza por medio de un arco de violín con el cual se frota aquellas varillas. El ejecutante al mover el instrumento cambiando el ángulo, mueve el agua dentro del recipiente alterando el timbre y altura de la nota ejecutada.

En el plano de la naturaleza se trabajó con instrumentos virtuales imitando sonoridades acústicas: Bombo legüero, ensamble de percusión africana, ensamble de percusión cubana, cuica, coro de voces, trompetas y trombones. También para representar este plano se utilizaron ritmos en 3/4 hasta el momento de la fusión definitiva, en donde se transforma en 4/4.

El método de composición fue enteramente en software de composición (Reaper): se escribieron las notas via MIDI y se le asignó luego el instrumento virtual a cada una de las pistas.

La composición está segmentada en tres partes: el momento previo a la fusión, la fusión propiamente dicha y parte del desenlace.

Momento previo

En este segmento se utilizó el sonido procesado de una radio, el cual remite a la imagen televisiva que muestra la escena. Se utilizó también el sonido chirriante de los armónicos de un cello VSTi para darle suspenso. En el plano rítmico en crescendo entran la percusión africana (djembes, dundunes, cencerro) con un patrón básico del ritmo Takonani y el bombo legüero el cual marca el segundo y tercer golpe del ritmo Chacarera para luego tocar el patrón básico entero. Un efecto sonoro digital anuncia el “despertar” del ente tecnológico que aparece en la escena, en dicho momento aparece también el ritmo de batería en 4/4, el piano Rhodes definiendo la armonía en fa menor, un loop rítmico de batería electrónica y el bajo eléctrico tocando una línea repetitiva en 3/4. La percusión africana en este momento empieza a crecer en volumen y mediante un repique del tambor djembe marca la entrada de la siguiente sección.

Fusión

Este segmento representa la fusión de ambas partes y un momento transitorio en el discurrir de la narración visual. Se aprovechó para este momento la utilización de la sonoridad digital para acompañar dicha transformación: un Moog arpegiando

el acorde de fa menor, una pista con notas tocadas al azar en la escala de fa menor acelerada mediante software y pasada al revés, mientras que la batería electrónica y el Rhodes se mantienen. Hacia el final de este segmento se incluyó la percusión cubana (Clave, maracas, bongó, timbales, conga y güiro) con ritmo de Cáscara. Durante todo el segmento se alteró el tempo de la canción, primero se lo bajo y hacia el final se lo empieza a acelerar gradualmente. Una vez llegado al tempo deseado se lo mantuvo, por lo que el primer y el tercer segmento presentan tempos distintos, uno más lento y otro más rápido respectivamente.

Sección final (parte del desenlace)

Esta sección presenta desde el plano rítmico la batería en 4/4 y el ensamble de percusión cubana superpuestos o “fusionados”. Entra en este segmento un ostinato de sintetizador (Prophet V), el bajo hace una línea similar a la que venía realizando en el primer segmento pero ahora en 4/4, el coro y la cuica entran en el momento en que las imágenes presentan a varios animales de la selva, tratando desde lo musical a que remita a lo que acontece en la pantalla. En el momento en el que el ente tecnológico comienza a participar más activamente en la acción de las escenas, entra un ensamble de saxos, trombones y trompetas MIDI para darle mayor impacto, finalmente termina con una contramelodía de sintetizador a modo de cierre. Durante toda la sección se mantuvo el rhodes y la batería electrónica y por momentos el sonido radial interviene.

En este tercer ejemplo se trató de trabajar poéticamente intentando evidenciar la sonoridad digital y aprovechándola para que pueda acompañar el desarrollo narrativo de la escena. Se buscó utilizar la tecnología “universal” de la que se habla en el tercer capítulo de este trabajo y de fusionarla con algunos elementos, ritmos e instrumentos de la cultura popular latinoamericana, tratando de innovar desde lo estético en una búsqueda de una nueva óptica, saliéndose del modelo tradicional que busca imitar instrumentos de una orquesta y de utilizarla aprovechando su novedad desde lo estético o desde las posibilidades que un

instrumento virtual permite y que uno real no, ya sea desde lo tímbrico, desde lo técnico, desde la tesitura, etc.

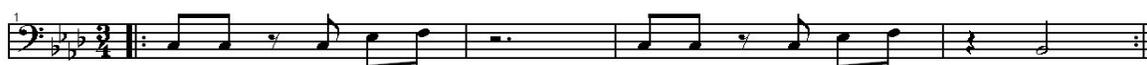
4- Dos casos de Apropiación de Género

a- Escena del Bar [Ej.30d]

Esta escena pertenece a un capítulo de una serie de la ciudad de La Plata. La escena representa el encuentro de dos mundos distintos: por un lado 3 amigos de ciudad, en medio de un viaje de vacaciones por la ruta. Por el otro, personajes típicos de un bar rural argentino. La escena tiene un carácter cómico, por lo cual la intención fue apropiarse de dicho género y teñirlo con tintes locales.

La instrumentación utilizada consistió en todos instrumentos virtuales (VSTi): Bajo eléctrico, bombo legüero, cajón peruano, set de congas, vibraslap, cencerro, cuica, sonido de látigo, triángulo, acordeón, piano Rhodes, y cuerdas en pizzicato.

El género popular elegido es Chacarera, por lo que se tomó elementos rítmicos y melódicos de la misma para abordar la composición. El Motivo del bajo en el plano del acompañamiento es quien junto con la percusión estructuran la composición, dicho motivo consta de cuatro compases:



Este entrará y saldrá por momentos, de acuerdo a la acción de la escena. A él se le suma la percusión tratando de ambientar el “bar rural argentino”. La misma consiste en: un bombo legüero, marcando el patrón rítmico de la Chacarera; un cajón peruano acentuando el 3/4 del compás; y un set de congas, marcando el 6/8 e introduciendo algunas marcas y redobles. Luego, en el plano de la melodía, se suma un acordeón desafinado para darle un carácter “rural y cómico”:



Inmediatamente después se le suma un motivo en cuerdas pizzicato, de carácter gracioso:



La combinación de estos motivos, entradas y salidas de instrumentos y marcas hacen al arreglo musical que, según el desarrollo de la escena, incluirá o prescindirá de alguno de ellos.

En este cuarto ejemplo vemos la apropiación de género mencionada en el tercer capítulo del trabajo. En ella se fusiona el género cómico, se utiliza la composición por medio de herramientas digitales como el software de composición y se incluyen elementos de la cultura popular latinoamericana.

b- Escena Final [Ej.30e]

Esta escena pertenece al final de un cortometraje. En ella el personaje principal, un secuestrador y asesino, recibe un disparo y decide ir a morir al galpón donde realizaba los secuestros en un pasado. El cortometraje está dentro del género western y se trató de mixturar elementos de la música popular argentina con elementos musicales de dicho género. Se intentó también, desde la música, incluir elementos que remitan a la muerte inminente del personaje.

La composición está realizada en software de composición (Reaper). Para la misma se han utilizado instrumentos virtuales y se han agregado, luego, algunas melodías grabadas de forma tradicional con un micrófono.

El tema comienza con la guitarra acústica (grabada tradicionalmente) rasgueando el acorde de fa menor con un ritmo en 3/4 remitiendo a una sonoridad al estilo western. En la percusión el bombo legüero acentúa el segundo y tercer golpe del ritmo de Chacarera, tratando de simular el latido del corazón del personaje. A medida que el personaje se va acercando hacia el galpón y por lo tanto a su muerte, se van sumando instrumentos, guitarras con slide y con trémolo, una melodía de guitarra criolla, respiros agitados, voces que susurran y de fondo se

encuentra un Synth Pad creando un ambiente entre oscuro y misterioso remitiendo al momento de la muerte. Finalmente luego de la sumatoria de todos los instrumentos en el arreglo la composición concluye con suspiros y el bombo marcando el latir del corazón terminando con un silencio súbito.

En este último ejemplo se trabajó con instrumentos virtuales VSTi y con instrumentos acústicos dentro de Reaper. Se trató de mixturar los dos géneros mencionados para darle el carácter de “western criollo” del que se habla en el tercer capítulo.

Reflexiones Finales

Según el presente trabajo y de acuerdo al acercamiento que hemos hecho al campo de la música popular para cine contemporánea en Argentina, parece ser que una de las corrientes que puso en primer plano la cultura popular fue aquella alineada con el NCA. En ella se fusionan elementos de géneros populares musicales con:

1) Tecnología de la época, que por un lado permitió saltarse la brecha económica entre el cine de autor y el de las grandes producciones y por otro permitió la apropiación de la tecnología del momento y la supeditó a la cultura de la región, permitiendo además innovar en un sentido estético.

2) Géneros cinematográficos, fusionando la música que es característica de los géneros del cine (Western, Policial, Ciencia-ficción, etc.) a los cuales se tiñe con tintes locales y elementos propios de la cultura popular y el contexto histórico, como parte de una estrategia cultural frente a la gran cantidad de cine extranjero que está presente en las pantallas latinoamericanas y que ha crecido en estos últimos años. Tratando de crear un fenómeno artístico propio, situado, que pueda apropiarse de ambos puntos señalados y que aporte cosas nuestras y nuevas.

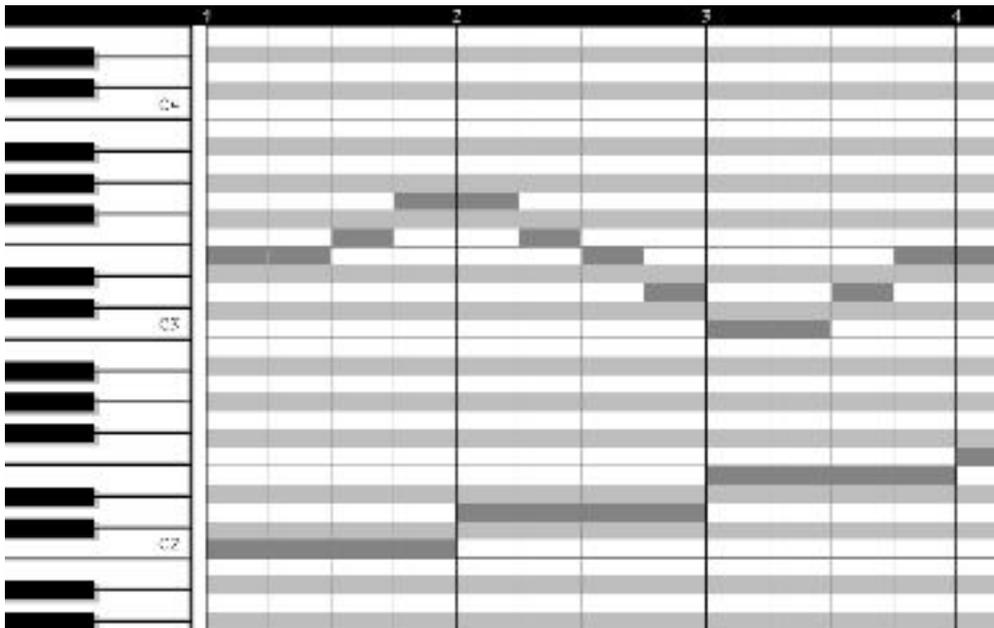
Como hemos visto en los primeros años del cine en Argentina la música popular tuvo que atravesar un proceso dialéctico con la industria, la cual en aquel

momento siguiendo una estrategia de mercado, copiaba modelos del cine de Hollywood para atraer audiencia. En aquel proceso el Tango fue el género de música popular que predominó en la pantalla, aunque sin tener en cuenta el contexto histórico de la época. La música popular que reflejaba el contexto histórico fue introduciéndose de forma lenta. Finalmente logra afianzarse luego de un proceso revolucionario, tanto cultural como político, en el que las culturas de aquí fueron puestas en primer plano. Movimiento que fue decayendo luego de los retrocesos políticos y culturales sufridos por las dictaduras latinoamericanas en los que la industria del cine Argentina pierde su nivel de producción, recuperándose luego de algunos cambios en leyes que regulan el cine y sobre todo luego de la crisis del 2001 cuando el país se estabiliza política y económicamente. En esta última década vemos que la industria del cine está siendo avasallada por empresas multinacionales extranjeras del entretenimiento, las cuales importan símbolos propios como lógicas de mercado, estéticas, desarrollos tecnológicos en los cuales no hay un correlato con las problemáticas, con la cultura popular o los intereses de nuestra región, por lo cual terminan impactando contra las identidades nacionales y por ende en la cultura popular.

Desde nuestro lugar se torna necesario entonces adoptar estrategias culturales para hacerle frente a esta problemática. Algunas alternativas planteadas son: brindar desde las instituciones educativas el espacio para producir, problematizar y reflexionar sobre la tecnología digital en el arte, una realidad que se nos hace cada vez más cotidiana. También los usos de internet, como vimos en el tercer capítulo, brindan algunas alternativas para sortear las dificultades que estas nuevas tecnologías de audio digital presentan. El desabastecimiento de herramientas virtuales con elementos de nuestra cultura popular es una de ellas, estas podrían aportar soluciones a necesidades culturales y económicas de la región. Por su parte internet brinda también la posibilidad de crear lazos de comunicación y ayuda mutua entre artistas independientes.

En una época en que la globalización parece tornarse irreversible, quizás debamos adoptar una postura en la cual salgamos de una oposición “Grandes potencias vs. Países en desarrollo” o “Centro vs Periferia” como señala Octavio Getino entrando en mercados transnacionalizados, donde también se encuentra el riesgo de entrar en un terreno con intereses disímiles. Por lo tanto, parece ser coherente la postura adoptada por algunos de los artistas del cine argentino en la cual su línea ideológica consiste en apropiarse, innovar y darle un tinte local a modelos culturales como lo son los géneros, tanto cinematográficos como musicales, donde la utilización de aquella tecnología “universal” o “neutral” que está alineada con las estéticas modernas de un cierto sector del mercado esté supeditada a las culturas de nuestra región, bebiendo del contexto histórico y tomándola como fuente con un gran potencial poético.

Anexo



Piano roll

PC	GENERAL MIDI	PC	GENERAL MIDI	PC	GENERAL MIDI	PC	GENERAL MIDI
1	(Grand) Piano 1	33	Acoustic Bass	65	Soprano Sax	97	FX 1 (rain)
2	(Bright) Piano 2	34	Finger Bass	66	Alto Sax	98	FX 2 (soundtrack)
3	(El. Grd) Piano 3	35	Picked Bass	67	Tenor Sax	99	FX 3 (crystal)
4	Honky-tonk Piano	36	Fretless Bass	68	Baritone Sax	100	FX4 (atmosphere)
5	El. Piano 1	37	Slap Bass 1	69	Oboe	101	FX 5 (brightness)
6	El. Piano 2	38	Slap Bass 2	70	English Horn	102	FX 6 (goblins)
7	Harpsichord	39	Synth Bass 1	71	Bassoon	103	FX 7 (echoes)
8	Clavi	40	Synth Bass 2	72	Clarinet	104	FX 8 (sci-fi)
9	Celesta	41	Violin	73	Piccolo	105	Sitar
10	Glockenspiel	42	Viola	74	Flute	106	Banjo
11	Music Box	43	Cello	75	Recorder	107	Shamisen
12	Vibraphone	44	Contrabass	76	Pan Flute	108	Koto
13	Marimba	45	Tremolo Strings	77	Blown Bottle	109	Kalimba
14	Xylophone	46	Pizzicato Strings	78	Shakuhachi	110	Bag pipe
15	Tubular Bells	47	Orchestral Harp	79	Whistle	111	Fiddle
16	Santur	48	Timpani	80	Ocarina	112	Shanai
17	Drawbar Organ	49	String Ensemble 1	81	Lead 1 (square)	113	Tinkle Bell
18	Percussive Organ	50	String Ensemble 2	82	Lead 2 (sawtooth)	114	Agogo
19	Rock Organ	51	Synth Strings 1	83	Lead 3 (calliope)	115	Steel Drums
20	Church Organ	52	Synth Strings 2	84	Lead 4 (chiff)	116	Woodblock
21	Reed Organ	53	Choir Aahs	85	Lead 5 (charang)	117	Taiko Drum
22	Accordion (french)	54	Voice Oohs	86	Lead 6 (voice)	118	Melodic Tom
23	Harmonica	55	Synth Voice	87	Lead 7 (fifths)	119	Synth Drum
24	Tango Accordion	56	Orchestra Hit	88	Lead8 (bass+lead)	120	Reverse Cymbal
25	Ac. Guitar (nylon)	57	Trumpet	89	Pad 1 (fantasia)	121	Gt. Fret Noise
26	Ac. Guitar (steel)	58	Trombone	90	Pad 2 (warm)	122	Breath Noise
27	El. Guitar (jazz)	59	Tuba	91	Pad 3 (polysynth)	123	Seashore
28	El. Guitar (clean)	60	Muted Trumpet	92	Pad 4 (choir)	124	Bird Tweet
29	El. Guitar (muted)	61	French Horn	93	Pad 5 (bowed)	125	Teleph. Ring
30	Overdriven Guitar	62	Brass Section	94	Pad 6 (metallic)	126	Helicopter
31	Distortion Guitar	63	Synth Brass 1	95	Pad 7 (halo)	127	Applause
32	Guitar harmonics	64	Synth Brass 2	96	Pad 8 (sweep)	128	Gunshot

General MIDI

BRASIL

#	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ARGENTINA	PAÍS DE ORIGEN	ESPECTADORES
1	OS DEZ MANDAMENTOS - O TL VE	MOISÉS Y LOS 10 MANDAMIENTOS	BRASIL	11.173.148
2	CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR	CAPTAN AMERICA: CIVIL WAR	ESTADOS UNIDOS	9.443.715
3	BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE	BATMAN VS SUPERMAN: EL ORIGEN DE LA JUSTICIA	ESTADOS UNIDOS	8.537.739
4	FINDING DORY	BUSCANDO A DORY	ESTADOS UNIDOS	5.089.403
5	SUICIDE SQUAD	ESCUADRON SUICIDA	ESTADOS UNIDOS	7.894.701
6	DEADPOOL	DEADPOOL	ESTADOS UNIDOS	5.907.660
7	ICE AGE: COLLISION COURSE	LA ERA DE HIELOS	ESTADOS UNIDOS	5.243.326
8	DOCTOR STRANGE	DOCTOR STRANGE: HECHICHO SUPREMO	ESTADOS UNIDOS	4.551.150
9	THE SECRET LIFE OF PETS	LA VIDA SECRETA DE TUS MASCOTAS	JAPON, ESTADOS UNIDOS	4.410.009
10	FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM	ANIMALES FANTASTICOS Y DONDE ENCONTRARLOS	REINO UNIDO, IRLANDA, ESTADOS UNIDOS	4.282.012

MÉXICO

#	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ARGENTINA	PAÍS DE ORIGEN	ESPECTADORES
1	CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR	CAPTÁN AMERICA: CIVIL WAR	ESTADOS UNIDOS	14.523.084
2	BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE	BATMAN VS SUPERMAN: EL ORIGEN DE LA JUSTICIA	ESTADOS UNIDOS	13.259.960
3	THE SECRET LIFE OF PETS	LA VIDA SECRETA DE TUS MASCOTAS	JAPON, ESTADOS UNIDOS	10.002.584
4	FINDING DORY	BUSCANDO A DORY	ESTADOS UNIDOS	10.167.369
5	SUICIDE SQUAD	ESCUADRON SUICIDA	ESTADOS UNIDOS	9.938.442
6	THE JUNGLE BOOK	EL LIBRO DE LA SELVA	REINO UNIDO, IRLANDA, ESTADOS UNIDOS	9.614.036
7	ICE AGE: COLLISION COURSE	LA ERA DE HIELOS	ESTADOS UNIDOS	9.328.092
8	THE CONJURING 2	EL CONJURO 2	CANADA, ESTADOS UNIDOS	8.194.711
9	DEADPOOL	DEADPOOL	ESTADOS UNIDOS	8.099.619
10	ZOOTOPIA	ZOOTOPA	ESTADOS UNIDOS	7.719.768

● ESPECTADORES DE PELÍCULAS LOCALES AÑO 2017

PAÍS	ESPECTADORES	PARTICIPACIÓN
ARGENTINA	5.502.811	13,15 %
BRASIL	17.410.142	8,35%
CHILE	147.381	0,53%
COLOMBIA	3.630.519	5,70%
ESPAÑA	17.221.201	17,04%
FRANCIA	80.128.726	39,38%
ITALIA	16.861.611	18,38%
MEXICO	21.480.860	6,43%

Bibliografía

- Aloras, G. (2013). Lo que quedó de la Jornada. *UB News*, 8-9. Recuperado de https://web.archive.org/web/20130913180751/http://ub.edu.ar/ubnews/ubnews/2013_04_01.pdf.
- Andermann J. (2015). *Nuevo cine Argentino*. Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años*, Buenos Aires-Los polvorines, Biblioteca Nacional-Universidad Nacional General Sarmiento.
- Birri, F. (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe, Editorial Documento.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate: Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, CCEBA-La Crujía.
- Caetano, I. A. (1995) Agustín Tosco Propaganda. *El Amante de Cine*, 4(41), 50.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary* [La política del documental], Londres, Inglaterra: BFI.
- Codino, F. *El arreglo en la Música Popular*. (Tesis de grado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Contreras, Ó. (2009). Cine de géneros en América Latina: la última frontera. *Ventana Indiscreta*, 0(002), 10-16. doi: <http://dx.doi.org/10.26439/vent.indiscreta2009.n002.1669>.
- Daicich, O. M. (2018). *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim.
- Eco, U. (2001). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets.
- Getino ,O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, INCAA-Ciccus.
- Jordà Puig, Si. (1997) *Audio digital y MIDI*. Guías Monográficas Anaya Multimedia, Madrid.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kohan, P. (1999). La Música Popular Urbana - La música nativista. En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, España: Sociedad Inicial de Autores y Editores, Vol.1.
- Lamacchia, M. C. (2017). *La música independiente en la era digital*. (Tesis de posgrado). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

- López, A. (1988). *Argentina 1955-1976, The Film Industry and the Margins* [Argentina 1955-1976, La industria del cine y los márgenes], en J. King y N. Torrents (eds.), *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema* [El jardín de caminos bifurcados: cine argentino] (p.50). Londres, Inglaterra: BFI.
- Lucato, M. (2002). El ordenador como medio para la creación y experimentación musical. En A. J. Pazo Labrador y J.L. García Soidán. (Coord.), *Los recursos en la formación del profesorado : aproximación pluridisciplinar* (pp.213-242). Vigo, España: Universidade de Vigo.
- Mateu, C. (2012). Encuentros y desencuentros entre dos grandes obras: El río Oscuro y Las aguas bajan turbias (Argentina, 1943/1952), *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/63148>. doi : 10.4000/nuevomundo.63148.
- Nuccio, S., Spataro, C. (2002). Approaches to evaluate the virtual instrumentation measurement uncertainties [Enfoques para evaluar las incertidumbres de medición de instrumentación virtual]. *IEEE Trans. Instrumentation and Measurement*, (51), 1347-1352. doi:10.1109/TIM.2002.808036
- Oubiña, David. (2003). El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de Vista*, (76), 28-34.
- PCmidicenter. (2005) *Audio y MIDI básico: Música y sonido en la PC*. Pcmidicenter. Buenos Aires.
- Rolandi, C. A. y Tenczer, N. L. (UBA). (2007). "*Prisioneros de la tierra*". *La crítica social en el cine Argentino*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- Schwarzböck, Silvia. (2009). *Estudio crítico de Un oso rojo*, Buenos Aires, Picnic.
- Théberge, Paul. (2006). Conectados: la tecnología y la música popular. En S.Frith, W. Straw y J.Street (eds.), *La otra historia del rock*. (pp. 9-14). Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Xalabarder, Conrado. (2006). *Música para cine: una ilusión óptica*. Barcelona: LibrosEnRed.