

LA ENSEÑANZA DE SONIDO EN LAS ESCUELAS DE CINE DE LOS AÑOS NOVENTA Y SU INFLUENCIA EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

**EL CASO DE DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO EN
LA FADU-UBA**

Alejandro Seba / aleseba@gmail.com

Diseño en Imagen y Sonido. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Argentina

En el cine existen diferentes estilos, formatos y formas de narrar historias. El inmenso caudal de tipos de obras —en especial aquellas surgidas de una necesidad personal de narrar el mundo— tiene que ver con las disímiles ideologías de los individuos que las llevan adelante. Tales ideologías están forjadas por las idiosincrasias de cada país, por el grado de cultura adquirido, por la sensibilidad ante el mundo y el arte, por la postura política y social, por el devenir histórico y el entorno sociocultural, entre otros modificadores. Pero también están atravesadas por las características del modo de hacer cine de cada región y por las posibilidades económicas que poseen.

Esta particular complejidad exige que los realizadores de la obra conozcan y comprendan la cinematografía. El diseñador o director de sonido es un realizador que se ha especializado en la construcción de la banda sonora. Difícilmente, un profesional del sonido o de la música pueda entender lo que necesita una película si no conoce el funcionamiento integral de esta. En todo caso, podrán actuar como operarios que ejecuten los pedidos de otro. Durante algunas décadas, el responsable del sonido de una película era alguien con una formación profunda en las técnicas y tecnologías implícitas en el registro y la reproducción. Habitualmente, no se esperaba un aporte creativo —este era un plus que brindaba el mezclador—, sino que tan solo lograrse cumplir con el estándar del momento y que las voces fuesen inteligibles.

En la actualidad, el director o diseñador de sonido es uno de los aliados del director a la hora de proponer y concretar una estética sonora para una obra en particular. Para esto debe poder identificar los diferentes tipos de obras, debe conocer los pormenores del proceso de elaboración y las particularidades esenciales de cada área, debe poder interpretar el estilo de película y saber cómo su talento puede potenciar lo que el director ha imaginado para su creación. Esa idoneidad debe estar al servicio de la película y ofrecer propuestas superadoras que aporten un plus a la historia.

Los cambios en torno a la crisis de los años noventa

En el marco de una profunda crisis económica que hería de muerte al cine argentino —falta de espectadores de las películas nacionales debido a un deterioro narrativo, la llegada del VHS y la TV por cable, además de un beneficio específico a un puñado de empresas— la entonces Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) perteneciente a la Universidad de Buenos Aires (UBA), que había comenzado a incluir carreras de Diseño a partir de 1985 y por eso empezaba a llamarse Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), crea —a mediados de 1989— la carrera de Diseño de Imagen y Sonido.

A raíz de la profundización de la crisis, los realizadores, los productores, los actores y los estudiantes de cine se dieron cuenta de que debían presionar en conjunto ante el Poder Ejecutivo y el Congreso para promover un cambio sustancial en la legislación del sector que les asegurara los fondos necesarios para el ansiado resurgimiento (Berardes y otros, 2002). A partir de la presión de los involucrados en la realización cinematográfica y del evidente ahogo del sector, en septiembre de 1994 se sanciona la comúnmente denominada *ley de cine*, promulgada durante 1995. El Instituto Nacional de Cine era reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

La aplicación de esta ley salva de su defunción al cine argentino, volviéndolo nuevamente factible. Sin embargo, el INCAA comienza a dar apoyo financiero a los *nuevos multimedios* y sus *Blockbusters*, beneficiando a compañías como Patagonik o Pol-Ka, consolidadas durante la privatización menemista y controladas mayoritariamente por capitales extranjeros. A esto se suma la liberación de topes, durante la gestión de Julio Mahárbiz en donde «un productor podía, por ejemplo, presentar un costo de 4 000 000 de pesos¹ y, si contaba con el apoyo de un multimedio y su película resultaba un éxito de taquilla podía tener el derecho a percibir esa cifra» (Peña, 2003, p. 13). Este traslado del patrimonio a las arcas extranjeras se incrementó entre 1997 y 1998.

El desembarco de las corporaciones transnacionales de complejos multisala —Hoyts General Cinema, Village Cinemas, Cinemark y Showcase— determinó importantes cambios en la exhibición que se profundizarían en el trienio posterior. «Las históricas empresas SAC (Sociedad Argentina Cinematográfica) y Coll-Saragusti, que en 1996 controlaban el 88 por ciento del negocio, debieron cerrar una gran cantidad de bocas de exhibición debido a la agresiva competencia de sus pares internacionales» (Peña, 2003, p. 13).

Colateralmente, esto conllevó una modernización tecnológica de gran parte del circuito de exhibición, lo que iba a obligar a crear productos a la altura de esas salas. Pero, lógicamente, solo las películas con grandes presupuestos iban a poder pagar los cánones que implicaba, por ejemplo, utilizar el sistema Dolby.

Al no estar regulada la cuota de pantalla —que establecía la ley de cine—, el criterio a la hora de *dejar* o *bajar* de cartel una obra argentina quedó ligado a los intereses de los exhibidores multinacionales que, como era de esperar, privilegiaron las películas extranjeras —a partir de acuerdos que tenían con las filiales locales de Buena Vista International, Columbia y otras—, más allá de un rinde parejo que se dio en algunos casos.

Hacia fines del siglo XX, el cine argentino comienza a abandonar los temas y las formas de narrar predominantes durante el cine de posdictadura, para vincularse de manera más directa con el entorno social y la crisis económica, que resultaron en la rebelión multitudinaria de 2001. Algunos autores (Aguilar, 2006; Andermann, 2015; Daicich, 2015) denominan a este período Nuevo Cine Argentino o Cine Independiente Argentino, más allá de que, en muchos casos, hayan sido subvencionados por el Estado. El emergente de las escuelas de cine, sumado a la imposibilidad económica de acceder a realizar una película, dieron lugar a una camada de directores que, sin compartir necesariamente una estética en sus películas, coinciden —de manera instintiva— en romper con los modos de producción, de financiación y de distribución, con las características de actuación y con los imaginarios narrativos que el cine de posdictadura había convertido en fórmulas, necesarias para dejar atrás los años de oscuridad, mostrar la identidad y demanda política, pero también atraer al público, necesitado de ver esos temas.

Diseño de Imagen y Sonido, desde adentro

En 1996, luego de un año y medio de cursar el Ciclo Básico Común, comencé la carrera Diseño de Imagen y Sonido. Por aquel entonces —arrancaba la sexta cohorte— ya había unos 700

¹ La ley de convertibilidad había anclado el valor de un dólar a un peso.

estudiantes listos para iniciar el primer año de la carrera. Por un lado, la masividad propia de las universidades públicas tenía la enorme ventaja de permitir estudiar lo que llamábamos *cine* a aquellos que nunca hubiésemos podido estudiar en las escuelas privadas. Por otro lado, se generaba un clima de integración e inclusión en donde argentinos y extranjeros, jóvenes y adultos, ricos y clase media nos encontrábamos compartiendo aulas, proyectos y, lo más importante, pasillos.

Por supuesto que no todo era color de rosa. Una universidad de acceso irrestricto y no arancelada difícilmente podía afrontar el equipamiento necesario para tanta gente ávida de convertirse en realizador de alguno de los papeles que el cine y la TV podían requerir. Asimismo, el equipamiento que debería haber llegado desde el Instituto de Cine —por un convenio firmado con la FAU— nunca llegó. Por esto, muchos de los que allí nos formamos, solo conocíamos una cámara de 35mm de haberla visto dibujada en un pizarrón.

Esto resultaba en qué, cursar una carrera de esta índole, implicaba invertir un gran monto de dinero en alquiler de equipos, el cual muchas veces era juntado a través de rifas, de fiestas o de aportes semanales por parte de los integrantes de los grupos de trabajo. Quienes podían acceder a comprar una cámara SVHS o una réflex fotográfica intentaban amortizarla con la cobertura de los famosos *sociales*. Es decir, el registro de comuniones, de cumpleaños y de otras actividades similares que algún familiar o vecino quisiera registrar.

Aprender sonido para audiovisuales, no escapaba a esta lógica, sumado a que en la ciudad de Buenos Aires, apenas había cuatro o cinco casas que alquilaban equipos a estudiantes. Por aquel entonces, captar los diálogos con el micrófono de una Panasonic M8000 era una práctica habitual y quienes no comprendían el funcionamiento de los micrófonos dinámicos, los ataban al final de una caña improvisada, obteniendo magros resultados, por llamar de algún modo a aquella masa de ruido.

La instrucción que se brindaba por aquellos años en las carreras vinculadas a la enseñanza de cine o comunicación audiovisual se limitaba a lo que los profesionales, en el lugar de maestros, podían ofrecer. Algunos de ellos tenían una visión limitada a su experticia, sin ninguna consideración de los demás elementos narrativos: guión, montaje, fotografía, arte y actuación. El corpus bibliográfico sobre sonido, al cual se podía acceder, había sido escrito con anterioridad por ingenieros en comunicación o sonido, músicos, semiólogos y teóricos que nunca habían formado parte de la industria cinematográfica. Michel Chion (1990), era uno de los primeros ensayistas que teorizaban sobre el sonido en el cine:

Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido: unas veces dejándola de lado y otras tratándola como un terreno exclusivo y menor. Aunque algunos investigadores hayan propuesto aquí y allá enfoques muy valiosos sobre la cuestión, sus aportaciones no han ejercido aún suficiente influencia como para imponer una reconsideración del conjunto del cine, en función del lugar que en él ocupa el sonido desde hace sesenta años (p. 11).

Algunos educadores, que por aquellos días se encontraban en varias escuelas de cine, tenían cierto temor a que sus conocimientos técnico-realizativos fuesen el arma que sus educandos utilizaran para quitarles el trabajo que ellos desempeñaban en una industria muy pequeña.

En la década siguiente al 2000, comenzaron a divulgarse artículos traducidos de realizadores estadounidenses como Walter Murch o Randy Thom y aparecen los libros de David Sonnenschein (*Sound Design*), Tomlinson Holman (*Sound for Film and Television*), John Purcell (*Dialogue Editing for Motion Pictures...*), Vanessa Ament (*The Foley Grail*) y David Yewdall (*Practical Art of Motion Picture Sound*), entre otros, quienes comienzan a difundir el arte de sus oficios y métodos de concreción, en una industria enorme como lo es la de Estados Unidos. Estos escritos transmiten un conocimiento a partir de la experiencia concreta de sus autores —desde el quehacer cotidiano—, con problemas y aciertos reales, proponiendo una metodología y soluciones aplicables a la problemática que rodea a la construcción sonora de una película. Si Chion, durante los años noventa, proponía repensar la relación *imagen + sonido*, posicionando a este último en un lugar que antes no había tenido, los hacedores del cine de Hollywood revelaban los secretos de cómo concretarlo en todas sus etapas: preproducción, rodaje o producción, posproducción y mezcla.

Este material de lectura era muy apreciado por los estudiantes de sonido para cine de la Argentina, ya que permitía acceder a información reciente, la que se intentaba trasladar a la construcción de nuestras bandas sonoras —en la Argentina esto incluye las voces, los ambientes, los efectos y las músicas—, ya sea tanto en los aspectos expresivos y narrativos, como los procesos y etapas de elaboración. Sin embargo, la transferencia nunca fue lineal, debido a que la mayoría de las producciones no contaban con el presupuesto suficiente como para seguir el mismo recorrido que tienen las películas en los países con industrias culturales muy desarrolladas.

Una de las actitudes más valoradas en algunos profesores era el incentivo a la investigación o el análisis. Las recomendaciones sobre films, músicas, libros, obras teatrales, equipos, técnicas, etcétera eran acuñadas en nuestros cuadernos de clases, para luego ser buscadas, escuchadas, presenciadas o utilizadas. El contacto con algunos de estos profesores, al igual que con aquellos compañeros que ya estaban mínimamente vinculados con lo que se denominaba *industria*, implicaba la posibilidad de acercarse a ese medio que ponía obstáculos que parecían infranqueables.

A medida que los *estudiantes* fuimos haciéndonos un lugar en el cine o la TV, tuvimos que enfrentar la enorme resistencia de quienes venían trabajando en esos espacios. En muchos casos, por un recorrido que implicaba ir aprendiendo el oficio mientras se trabajaba. Los novatos solían mantenerse como *meritorios* durante meses. Lo que implicaba en muchos casos trabajar gratis y, por lo tanto, desvalorizar el trabajo vigente, regulado por normas y sindicatos. Además, esta masa de trabajo barato, en muchos casos, podía resolver cuestiones ligadas a la aparición de nuevas tecnologías, proponer soluciones creativas a problemas cotidianos y opinar estéticamente sobre temas que estaban reservados a unos pocos. En épocas de políticas neoliberales, esta oportunidad de bajar los costos en salarios o cargas sociales, contratando monotributistas deseosos de poder trabajar de aquello que habían estudiado, animaba a las productoras audiovisuales a abrir sus puertas a las nuevas generaciones.

El Nuevo Cine Argentino

Como ya señalamos, a mediados de los años noventa, el cine argentino comienza a buscar nuevos temas y formas no tradicionales de narrar vinculándose de manera más directa con

el entorno social y la crisis económica previa al 2001. Este período es llamado Nuevo Cine Argentino o Cine Independiente Argentino.

«Espacio testimonial» donde «se plasmaron las huellas del presente», tal como lo plantea Gonzalo Aguilar, el cine argentino de la segunda mitad de los noventa y los primeros años del nuevo siglo dejó de ser un productor de relatos alegóricos de los males nacionales —como ocurrió durante el primer período que siguió al final de la dictadura militar en 1983— para pasar a ser un coleccionista de marcas indiciales, un medio de observación e indagación de los mundos sociales del presente (Andermann, 2015, p. 12).

Las cuestiones que unifican a las obras incluidas dentro del nuevo cine argentino no son rigurosamente estéticas, sino que tienen mucho más que ver con las condiciones de producción en el entorno descrito anteriormente. Al respecto, Gonzalo Aguilar (2006), dice:

El *cine* no está hecho sólo de imágenes, sino que forman parte de él organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores. Ninguno de estos hechos es exterior al film como fenómeno artístico, cultural o industrial (p. 14).

Estos nuevos modos de producción, obviamente, afectan a la mayoría de las áreas de realización del film. Los cineastas que estrenan sus óperas primas en este período parecen estar dispuestos a narrar, más allá de los limitantes económicos que implica no contar con un subsidio por parte del Instituto de Cine. Así es que, gran parte de estas películas, toman a la ciudad como un gran set de filmación y son muy pocas las que tienen la posibilidad de alquilar equipos de luces o pensar en acceder al celuloide de 35 mm a menos que lo obtengan como parte de un premio o incentivo en algún festival o entidad extranjera interesada en apoyar a nuevos directores.

Otras tareas, como el montaje y la realización de la banda sonora, anteriormente efectuadas por especialistas en estudios con altos costos de inversión, comienzan a abaratare como consecuencia de la aparición de nuevas tecnologías y personal —proveniente en su gran mayoría de las escuelas de cine— con ansias de experimentar y aprender estas formas de producción, habitualmente no afiliado al sindicato del cine —y sin una consciencia de defender una profesión—, lo que a su vez, como ya señalamos, implicó bajar costos que hasta entonces eran prácticamente inevitables. Así es que varias de estas *operas primas* se realizan de forma hogareña o en estudios incipientes que empezaban a incursionar en esas nuevas tecnologías.

Así, nos preguntamos: ¿hay un cambio estético en las bandas sonoras creadas aquí, a partir del nuevo cine argentino, en relación con el período inmediatamente anterior? ¿Con qué se relaciona y qué influencias lo determinan? ¿Se puede afirmar que surge un uso del sonido como *creador de sentido*, hasta ese entonces poco indagado en nuestras películas? ¿Qué lugar tiene la experimentación en el sonido del Nuevo Cine Argentino?

El Nuevo Sonido Argentino

Es importante aclarar que la especialización, en el diseño sonoro para cine, es relativamente joven —menos de la mitad del tiempo— en relación con los años en que se viene utilizando sonido en las películas. En Estados Unidos, a fines de los años ochenta comienza un cambio en las tecnologías que da lugar al primer movimiento hacia una disciplina que deja de contemplar principalmente las implicancias técnicas para añadir, de lleno, la enorme potencialidad dada por las cuestiones narrativas y expresivas de la banda sonora. A mediados de los años noventa este cambio se consolida con la aparición de *software* y *hardware* específico para esta área de trabajo. Esto permite profundizar la posibilidad de planificar en capas y lograr un mayor detalle en la construcción del espacio acústico cinematográfico.

En este sentido, los pioneros en diseñar el sonido de una obra cinematográfica en su totalidad, Walter Murch y Alan Splet, primero; Gary Rydstrom, Randy Thom, Ben Burtt, Ren Klyce, entre otros, después, instalaron ciertos códigos de lenguaje que permitieron correrse del sentido naturalista con el que se solía trabajar. Esto significó que el sonido, ya no era simplemente un agregado para dar una sensación de realidad a la escena, sino que se comenzaron a utilizar construcciones más sugerentes que modificaban la percepción del espectador en relación con la imagen. Con lo cual, se arranca con una base de experimentación, expresividad y creatividad bastante aceptada, no solo en films de los circuitos más intelectuales, sino en obras icónicas pertenecientes al *mainstream* establecido por Hollywood.

Sin embargo, nuestro cine —como también el del resto de Latinoamérica y de España— se caracterizaba por poseer poca claridad en los diálogos o una verosimilitud dudosa, dado que, como muchas veces se utilizan doblajes para reemplazar al sonido que no ha sido registrado correctamente, por diversas causas, se detectaban asincronismos o cierta falta de profundización en la representación de ambientes y efectos que constituyen el espacio acústico del relato. Con lo cual, quienes nos formamos y adentramos en esta especialidad en los 2000 tuvimos el desafío —sin ser demasiado conscientes de ello— de elevar el estándar de las bandas sonoras y lograr que nuestras películas sonasen mejor que en décadas anteriores.

Algunas bandas sonoras del nuevo cine

En las bandas sonoras de las obras, consideradas fundantes,² del nuevo cine argentino se comienzan a percibir cambios. Algunos de estos están ligados a los siguientes factores — de producción, de producción artística y de estética— que seleccionamos de los muchos enumerados por Aguilar (2006): invención de modos no convencionales de producción y distribución, cambios en la formación del personal artístico-técnico, el cine como herramienta de investigación y la manifestación realista. Y otros que nos permitimos agregar: florecimiento de las escuelas de cine, acceso a bibliografía de realizadores del sonido, formación cinéfila de los encargados de las áreas tecnológicas, interés en seguir formándose con miras a mejorar

2 Para este análisis nos centramos en *Pizza, birra, faso* (1998), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, y Dir. Son. Martín Grignaschi; *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero y Dir. Son. Catriel Vildosola; *La libertad* (2000), de Lisandro Alonso y Dir. Son. Vildosola; *Esperando al Mesías* (2000), de Daniel Burman y Dir. Son. Grignaschi.; *Sólo por hoy* (2000), de Ariel Rotter y Dir. Son. Grignaschi; *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel y Dir. Son. Guido Beremblun; *El bonaerense* (2002), de Trapero y Dir. Son. Vildosola; *Tan de repente* (2002), de Diego Lerman y Dir. Son. Leandro de Loredo; *Un día de suerte* (2002), de Sandra Gugliotta y Dir. Son. De Loredo.

la profesión, acceso a herramientas avanzadas de grabación y posproducción, adquisición de técnicas y metodologías de un flujo de trabajo no lineal.

Estas mejoras se evidencian principalmente en la inteligibilidad de la palabra y uso del plano sonoro (tanto en directo como en los doblajes); la construcción de ambientes y efectos según la estética propuesta por el film y el uso expresivo, narrativo y experimental del sonido.

Lo primero que se advierte en estas obras es que la construcción sonora de los espacios en donde transcurren las historias tienen una presencia, se hacen evidentes y, sobre todo, dan cuenta de las características sonoras del lugar, integrándose a la historia y aportando narrativamente, haciendo un comentario de una situación determinada —sirenas o radios de patrulleros remarcan la presencia policial, radios o televisores dan información adicional, máquina amoladora se sincroniza con el estado alterado de un personaje— o situándonos en eventos que tienen una identidad sonora muy singular —marchas de protesta o vendedores del barrio de Once—. El espacio sonoro ya no es una construcción difusa y poco integrada a lo observable en la pantalla.

En el nuevo cine argentino se da una conjunción de elementos que derivan en resultados disímiles con relación al tratamiento de las voces. En principio, aparecen nuevas herramientas para el registro en rodaje (portabilidad y mejor relación señal ruido), pero particularmente para la posproducción. La informatización de los estudios implicó acceder a equipos de trabajo con mayor versatilidad y profundizar el nivel de detalle en la corrección de los fallos surgidos en el rodaje. A partir de ese momento, los editores multipista permitieron la construcción en capas, una mayor posibilidad de sincronización contra imagen y la no linealidad de edición, lo que implicaba repetir un fragmento que había quedado mal mezclado o aplicar un proceso a una única palabra o efecto. Esto tendría una repercusión notable en la manipulación de los diálogos a medida que los editores aprendíamos a aplicar herramientas específicas de ecualización, control de dinámica, espacialización y reducción de ruido. La ubicación de las voces en un plano sonoro realista fue una búsqueda que se vio reflejada un par de años más tarde.

La experimentación, en lo narrativo, se da principalmente en los modos de representar estados de ánimos o sensaciones que derivan en la alteración de la percepción del entorno por parte de un personaje. La construcción de determinados armados sonoros con inclusión de tonos (frecuencias graves o agudas), síntesis, instrumentos acústicos deformados, contrastes tímbricos, estructuras rítmicas propias o la supresión del ambiente (sugiriendo silencio) o la manipulación de motores de autos, de aviones o de subtes, de truenos, de maquinaria y de otros objetos cotidianos que suenan diferente a lo que se escucha en la vida real —producto de una composición o armado con superposición de varios sonidos— permiten correrse de la estética realista, realzar acciones o forjar una emoción estipulada. Esto es más notable en *La ciénaga* (Martel, 2001), *Mundo grúa* (Trapero, 1999), *Tan de repente* (Lerman, 2002), *Pizza, birra, faso* (Stagnaro & Caetano, 1998), *El bonaerense* (Trapero, 2002) y *Un día de suerte* (Gugliotta, 2002).

La experimentación no era arbitraria y *a piacere* del director de sonido, sino que era parte de la búsqueda estética propia del director y, habitualmente, respondía a una planificación ideada en el guion y llevada a cabo en el rodaje. Dice Lucrecia Martel (en Oubiña, 2007): «Defino la imagen en el lugar. Lo que no se define ahí, porque lo tengo bien pensado desde antes, es el sonido. Me imagino cuál es el clima sonoro, qué se escucha, qué no se va a ver: eso ya me da alguna idea de que muchas cosas van a estar en *off*» (p. 60).

En buena medida, esto responde a la formación que, muchos de estos nuevos directores, adquieren en las escuelas de cine, en donde se enseña a realizar un diseño de producción que incluye *pensar en el sonido* y la incentivación de decenas de películas —mayormente extranjeras— que hacen un uso narrativo del sonido.

Cambios en la enseñanza de sonido

La formación sonora en las escuelas no especializadas en sonido —solo la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) tiene una carrera de Sonido Audiovisual a partir de 1998— ocupaba muy pocas horas en la malla curricular. Durante el *florecimiento de las escuelas de cine* en los años noventa, la enseñanza era mayormente experiencial, es decir, algunos profesionales del cine transmitían algo de lo que habitualmente hacían en su trabajo a un público más general donde se suponía que la gran mayoría querían ser directores. Durante los 2000, se comienzan a sumar los graduados de aquellas carreras y a partir de 2010 las materias son dictadas mayormente por graduados.

La bibliografía disponible, en los años noventa, era abordada por autores externos a la realización audiovisual —se pueden advertir: ingenieros, músicos, semiólogos y ensayistas—, cerca del 2000 se publican escritos específicos a cargo profesionales del medio —de Estados Unidos— que difunden sus oficios y, alrededor del 2010, surgen escritos de autores pertenecientes a sectores académicos. Los textos publicados por autores argentinos durante estos veinte años pueden contarse con una mano y, mayormente, encaran problemas básicos o más ligados a una mirada técnica. En 2010 se publica *Pensar en sonido*, de Samuel Larson Guerra en México, siendo uno de los pocos escritos que pone el foco en *el proceso de elaboración de la banda sonora cinematográfica* a la cual le dedica un capítulo completo.

Conclusión

A partir de una primera escucha focalizada en el análisis de la realización de algunas bandas sonoras del nuevo cine argentino, podemos verificar que las películas pertenecientes al periodo nuevo cine argentino de mediados de los años noventa han modificado el paradigma comunicacional en lo que respecta al uso del sonido. Este ya no se constituye como un soporte temporal de la imagen, sino que narra parte de la historia y, sobre todo, genera sensaciones que anteriormente estaban a cargo de la música.

Los modos de abordar la banda sonora, que tienen los responsables del sonido incorporados a la industria a partir de los años noventa, suponen un compromiso estético con el proyecto y no una resolución técnica distante de la obra. Muchos de ellos comienzan a ser consultados durante la escritura del guion y la banda sonora es determinante en la obra final en sí. Esta inclusión del sonido en la planificación, en muchos casos desde la idea inicial, creemos que se da, en gran medida, porque los directores de dichas películas se han formado en escuelas de cine, siendo incentivados por obras en donde lo sonoro juega un papel crucial a la hora de producir sentido o provocar un sentimiento en particular.

La crisis económica e institucional, que afecta directamente la posibilidad de hacer cine como se venía haciendo anteriormente, obliga a encontrar soluciones de producción y financiamiento alternativas. Poco a poco, las tareas de postproducción se van centralizando

en las computadoras y gran parte de la realización de la banda sonora de un film se podrá ir resolviendo en estudios más pequeños con menor inversión. Esto crea la posibilidad de realizar y experimentar por fuera de las cadenas de producción consideradas tradicionales hasta esos años. Se puede intuir que hay una búsqueda por encontrar el mejor sistema de trabajo, con las nuevas herramientas, que implican nuevos modos de realización.

El detalle al que permiten arribar las herramientas de posproducción incorporadas por aquellos años llevará a poder trabajar en un punto de escucha, más realista. La construcción de los planos sonoros, a partir de una presencia verosímil de las voces —situadas entre lo que físicamente debería sonar y lo que queremos que suene—, una relación fondo-figura más controlada y una espacialización convincente, hará que incluso los doblajes, si han sido registrados con técnicas precisas, se puedan integrar satisfactoriamente a la diégesis de la película. En relación con esto, podemos señalar que las películas analizadas se han librado del lastre de la *tonalidad neutra* o el *acento porteño forzado*, para incluir un modo de habla más cotidiano y creíble, pero, sin embargo, padecen de ciertas complicaciones técnicas —niveles con disparidades notorias entre diversos fragmentos del diálogo, saltos en los fondos propios de la locación entre diferentes tomas, ecualizaciones extremas para eliminar el piso de ruido alto o variaciones de timbre entre frases pertenecientes al registro en directo y aquellas en donde se han agregado doblajes— que impiden una continuidad fluida. Como hemos señalado, esto es producto del desconocimiento de muchas de esas nuevas herramientas o de la falta de experiencia al hacer una película, pero si uno se ubica en el momento en que estas películas fueron estrenadas, estos fallos no eran notorios.

En relación con la enseñanza, podemos afirmar que los inicios de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido están atravesados por el paradigma que ubica al docente subido a una tarima brindando información sobre técnicas y tecnologías que muy pocos manejaban y que él había ido aprendiendo con el hacer cotidiano. La democratización de internet lentamente permitió que cualquier interesado pueda acceder, no solo a tutoriales sobre *software* y *hardware* disponibles en el mercado, sino a los comentarios *en caliente* de reconocidos diseñadores de sonido del mundo que se comunicaban a través de foros especializados y luego de los blogs.

Hoy, los docentes nos enfrentamos a una nueva configuración estudiantil, los *centennials*, aquellos que han nacido rodeados de pantallas y quienes tienen la información a un «Ok Google» de distancia. Se dice que esta generación gusta de aprender sola y, sobre todo, que está sobreexpuesta a información. Con lo cual, lo que los docentes tenemos para darles no es algo que ellos aprecien demasiado. Así, debemos ser curadores de la inmensa cantidad de datos que fluyen incesantemente, pero que no son suficientes para que alguien aprenda a hacer el sonido de una película. Nuestro desafío está en incentivar su creatividad y acompañarlos en los procesos de realización de sus proyectos. De este modo, asistimos a una nueva constitución de la enseñanza de disciplinas audiovisuales.

Referencias

- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

LA CONSTITUCIÓN DE LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

- Berardes, H., Lerer, D. y Wolf, S. (Eds.). (2002). *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fipresci-Tatanka.
- Chion, M. (1990). *La Audiovisión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Daicich, O. (2015). *El nuevo cine argentino (1995-2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Villa María, Córdoba: EDUVIM.
- Larson Guerra, S. (2010). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Oubiña, D. (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Picnic Editorial.
- Peña, F. M. (2003). *Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: MALBA.