0º grado.cero
Revista de Estudios en Comunicación
ISSNe 2683-9784
N°2 Octubre 2020

UCES
UNIVERSIDAD DE CIENCIAS EMPRESARIALES Y SOCIALES

Apuntes sobre la música en un film: *Historias Mínimas* (2002) de Carlos Sorín

Notes on the music in a film: *Historias Mínimas* (2002), by Carlos Sorín

Dr. Alberto Osvaldo Beker
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
bekerosvaldo@gmail.com

Fecha de envío: 13 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2020

Resumen

El presente artículo da cuenta de una aproximación tanto de índole descriptiva como de naturaleza analítica en la configuración de la banda musical en un film argentino preciso: *Historias Mínimas*, dirigida por el cineasta Carlos Sorín, del año 2002. Para ello, hemos de hacer hincapié en los conceptos de *música intradiegética* (entendiéndosela como la música que efectivamente surge de la historia) y *música extradiegética* (es decir, aquella que es el producto de un trabajo del montaje), más allá de enfatizar su empleo en algunas pasajes particulares de la obra. En efecto, podría hipotetizarse que este la música (que forma parte de la banda del sonido junto con las voces de los personajes y el ruido) entra en plena comunión con la diégesis narrativa de *Historias Mínimas*. Esto es: hay una solidaridad entre el estilo despojado de la historia (habrá que entender, en principio, que este film que ya tiene casi dos décadas de estrenado ha constituido una representación paradigmática de lo que se ha conocido como *Nuevo Cine Argentino*) de los distintos personajes que atraviesan el relato y el procedimiento sonoro ligado a lo musical. En ese sentido, podría hablarse de una suerte de coherencia, o de redundancia, en la consideración de ambos planos.

Palabras claves: música, narración, historia, estilo.

Abstract

The present article has, as a purpose, the intention to be an approach in the description and the analysis in the representation of the music band in a precise Argentinean film: *Historias Mínimas*, directed by filmmaker Carlos Sorín, in 2002. For this, we will emphasize in the concepts of *intradiegetical music* (which is the music that actually rises from the film itself) and *extradiegetical music* (*id est*, that music which is the product of a work in the edition process), and, at the same time, we will consider its use in some particular segments of the film. Actually, we could set a hypothesis: the music (which forms part of the sound band together with the voice of the characters and the noise) has a complete communion with the narrative aspect in *Historias Mínimas*. *Id est*: there is a link of solidarity between the divested style of the story (we must say, in the first place, that this movie has almost two decades since its prime, and, at the same time, it constitutes a paradigmatic representation of the movement called *Nuevo Cine Argentino*) of different characters in the narration and the sound prodedure linked to the music aspect. In this sense, we could affirm the existence of a coherence, or redundancy, in the consideration of both aspects.

Key words: music, music, narration, story, style.

Introducción

"Una gran parte de la música
compuesta para la pantalla
tiene el don de expresar las emociones
de la vida cotidiana del hombre…".
Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega.

"…la musique au cinema
va effectivement puiser
une grande partie de son pouvoir".
Michel Chion.

1. Lo sustantivo

Lo que destaca en *Historias Mínimas* es un tratamiento decididamente original de la cuestión narrativa. En efecto, esta obra bien considerada de Carlos Sorín (a raíz de la innumerable cantidad de galardones que recibió en Argentina y en el exterior) plantea una suerte de proceso de *collage* en el armado del relato. Para esto, bien valdría la pena considerar la categoría conceptual del *punto de vista*, o perspectiva (la mirada que el narrador ostenta sobre los personajes de la historia), trabajada por Gérard Genette para textos puramente literarios y reestudiada por André Gaudreault y François Jost, ya para el dispositivo cinematográfico específicamente. En la película aquí abordada hay, al fin y al cabo, tres historias que muy bien podrían llegar a ser estimadas de manera totalmente independiente. No obstante, las tres historias se van tocando tangencialmente a través de sus personajes, a veces, bastante directamente, en alguna oportunidad. Esto es, se va produciendo de manera paulatina una compaginación a medida que el relato va avanzando: el guion ofrece entonces una estructura que hace pensar rápidamente en algunas otras producciones: *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), o *Amores Perros* (Alejandro González Iñarritu, 2000), o Cenizas del Paraíso (Marcelo Piñeyro, 1997), o *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), o *Rosaura a las Diez* (Mario Soffici, 1955), o incluso *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Es decir, en *Historias Mínimas* se vuelve del todo caracterizable jerárquicamente el desarrollo sinuoso, intercambiable, de vaivén, cíclico,

acaso azaroso, entre las tres historias planteadas. De aquí se desprende la necesidad de resaltar la figura, o el constructo, del narrador que posa su mirada selectiva sobre distintos personajes y sus correspondientes avatares de manera alternada. He aquí, entonces, una producción que subraya el tratamiento particular del *punto de vista*.
Veamos, a propósito de esta cuestión, lo que sugiere el crítico de cine Luis Ormachea:

> Experto conocedor de las posibilidades de manipulación del rodaje y el montaje, Sorín construyó un relato con una coherencia textual inusitada en nuestro cine. La narración va entrelazando las tres historias no solamente en sus cruces a nivel argumental, sino con una gran cantidad de detalles (…). (Ormaechea, 2003).[1]

2. El resumen

Para elaborar una sinopsis de *Historias Mínimas*, voy a recurrir a un parcelamiento *ad hoc* de las tres historias. La primera de ellas se refiere a una humilde muchacha de Fitz Roy, en la Patagonia argentina, que gana la posibilidad de participar en un programa de juegos y premios en un canal de televisión local de Puerto San Julián. Va allí con su beba en brazos y se hace acreedora de una multiprocesadora. Sin embargo, otra concursante la convence de intercambiarle ese premio por un set de maquillajes. Por otro lado, un anciano pícaro, que pasa su vida sentado a la puerta de un negocio de ramos generales atendido por su hijo, decide ir hasta la misma ciudad de Puerto San Julián (las distancias en el sur argentino son enormes) para recuperar a su perro, el Malacara, que un día se había escapado de su lado. Siempre a escondidas, solitario y astuto, escapándose él también de su hijo, finalmente logra dar con su mascota. La tercera historia, quizás la más risueña, y además con ciertos toques románticos, trata sobre un viajante de comercio, verborrágico y mujeriego, quien decide cautivar a una vendedora de artesanías viuda. Para ello, piensa regalarle al hijo de la mujer una torta que, a lo largo del viaje, va metamorfoseando de pelota a tortuga. Su ilusión, de todos modos, se ve un tanto desarmada (cuando llega a destino, confunde al hermano de la vendedora con una presunta pareja) aunque no

[1] Ormachea, (2003), está sosteniendo que son varios los detalles que unen los tres niveles narrativos en este film: precisamente, lo que sostenemos en estas páginas es que uno de esos detalles es lo que se vincula con el procedimiento musical.

totalmente neutralizada puesto que, una vez que se entera de la verdadera ligazón familiar, se desprende que, en realidad, en su calidad de viajante, ha de volver a cortejar a su amada.

3. El compositor

La música está compuesta por Nicolás Sorín, hijo de Carlos Sorín. Era un joven de 25 años para cuando compuso la música, nacido en Buenos Aires y actualmente radicado en Nueva York que, por primera vez, se encargó de los arreglos de la banda musical para una producción cinematográfica. En su debut profesional obtuvo un galardón por su colaboración en *Historias Mínimas*: se alzó con el Cóndor de Plata, en julio de 2003, para la mejor composición musical (la fiesta del Cóndor de Plata es, acaso, la ceremonia de premiación más importante para la cinematografía en la Argentina). El joven músico, compositor y arreglista, también se ha dedicado a diseñar el último álbum del afamado cantante español Miguel Bosé, donde su labor ha sido imprescindible a la hora de orquestar para los conciertos de este disco. Nicolás Sorín volvió a trabajar bajo las órdenes de su padre en *El Perro* (Argentina, 2004) y diseñó su música para esta última película. Aquí, su enmarcado es auspicioso y traza distintos matices —temáticos y tonales— para diversos entornos.

4. La recurrencia

Teniendo en cuenta que la película posee una duración de 92 minutos, la música recurre de manera bastante constante (podría decirse que alrededor de un 40% de la cinta). Es decir, hay música en numerosos momentos: su presencia se da de modo intermitente. A su vez, habrá que notar que ciertos fragmentos musicales están cristalizados en instantes decididamente cruciales, esto es, en ciertos momentos dramáticos. Paso ahora a dar algunas ejemplificaciones de esto último:

1) al comienzo y al cierre de la película (y que es la misma composición despojada: el *leitmotiv*);

2) cuando el personaje del anciano se descompone es que aparecen algunas tonalidades o tintes dramáticos;
3) música que instala suspenso cuando el anciano se escapa de la clínica;
4) música que inspira soledad cuando se ve lo desértico de un paisaje;
5) música de *ensoñación* cuando la muchacha se ilusiona en el programa de televisión;
6) música evocadora de nostalgia, de cuerdas, cuando el anciano recupera a su perro Malacara.

5. El instrumento

A lo largo de *Historias Mínimas*, como ya se ha dicho anteriormente, la música constituye un elemento relativamente constante. Y de entre los instrumentos musicales diversos que pueden ser apreciados, la guitarra conforma un verdadero pivote en el transcurso de toda la cinta. En este sentido, valga como legítima ilustración de esto que se está afirmando tajantemente, tanto la primera primerísima imagen como la última de todas, matizadas, acompañantes, en efecto, de los créditos o títulos iniciales y del final. Pues bien, en ambas escenas se advierte la tímida presencia de un ligerísimo rasgueo de guitarras que, a todas luces, combina bastante adecuadamente con aquella que puede visualizarse: paisajes patagónicos, desérticos, inhóspitos, surcados tan solamente por una ínfima vegetación y la cinta infinita de la ruta asfáltica. La recurrencia de este instrumento de cuerda es constante. Hacia el minuto sesenta de *Historias Mínimas*, por ejemplo, reaparece la melodía despojada otra vez como fondo de acompañamiento para las mismas imágenes. (De algún modo podría aseverarse que la película ostenta bastantes marcas como para correr el albur de afirmar que se la podría considerar, *mutatis mutandis*, una *road movie*.) Hacia el minuto sesenta y cinco, no solo se escuchan las guitarras sino que también se las pueda ver. Se trata de la escena del galpón de vialidad donde la música, *ergo*, se vuelve diegética, gracias a la interpretación llevada a cabo por unos trabajadores correntinos. Pocos minutos después, cuando don Justo Benedictis se acuesta a dormir en la casilla prestada, vuelve a escucharse el murmullo del rasgueo. Para dar un último ejemplo, se corrobora la jerarquización de este instrumento de cuerda por sobre otros cuando don Justo recupera a su perro tan anhelado, el

Malacara, y de la melodía incipiente solamente puede desprenderse un efecto: la desolación.

6. La diégesis (o el nivel de la Historia)

Más allá de la música extradiegética (la que se añade en la posproducción), está la música diegética, que son los fragmentos melódicos salpicados a lo largo de *Historias Mínimas*; para decirlo claramente, música que oyen, o directamente producen, algunos de los personajes involucrados en la historia. Efectuemos a continuación un monitoreo detallado de algunos instantes musicales diegéticos:

A) *Für Elise*, de Ludwig Van Beethoven, salta inesperadamente en el momento en que don Justo abre una cajita musical de donde extrae algunos billetes;
B) Canción altamente rítmica, brasileña, que surge del televisor. Se trata del Carnaval de Rio de Janeiro;
C) Del estéreo de su auto deportivo, la muchacha que llevó unos kilómetros a don Justo, lo invita a escuchar sus temas favoritos;
D) Unos pocos minutos después, el anciano activa inintencionalmente, otra vez, el estéreo del auto, y se escucha un tema de otras latitudes: en inglés;
E) Música en la sala de consulta adonde se dirigen don Justo y la muchacha. Es el clásico hilo musical que se oye despacito en toda sala de espera;
F) En la misma salita de consulta hay un televisor donde se ven chicas esculturales haciendo gimnasia: música “atlética”, dinámica;
G) Cuando Roberto va a la panadería para redecorar la torta, hay otro televisor encendido: están proyectando una telenovela (*soap opera*, como le dicen en inglés): música *melodramática*;
H) De la radio de la suegra repostera se oyen melodías tropicales, caribeñas o
I) La música de un *quiz show*: platillos, generadores de suspenso. Cuando María Flores participa del programa de concursos por una multiprocesadora.

En este punto elegiré un par de secciones precisas de modo tal que pueda llegar a articularse una serie de reflexiones acerca de cómo opera la música, es decir, qué efectos de sentido se generan a través de ella.

Hacia el minuto ochenta y dos, Roberto, el viajante de comercio mujeriego aunque romántico, se dirige en su Renault 12 break hacia el domicilio de la mujer viuda que lo tiene embobado. Del estéreo de su coche, sale la voz inconfundible de Frank Sinatra con su *Strangers in the night*. En algunos momentos, Roberto acompaña a *Frankie* y tararea. ¿Se trata de una indicación del guion para la opción demasiado evidente de esta composición musical? ¿O acaso la casualidad se instaló en este pasaje puntual de la microhistoria del Roberto solitario? ¿Por qué este par de interrogantes? Roberto va, orondo, a la casa de Julia. Ambos, en ese momento de sus vidas, están solos. Apenas se han visto unas cuantas veces en la ocasión en que el hombre la visita para, hipotéticamente, dejarle algunas muestras de los distintos productos y artículos que suele vender. Han hablado por teléfono una vez. Roberto, por ejemplo, no sabe a ciencia cierta si Julia tiene un hijo o una hija. Roberto va en su auto a buscar a su Julia. Ellos: extraños en la noche. Porque es de noche, además.

Hacia el minuto ochenta y cinco, Roberto está sentado en un bar, estratégicamente ubicado. Ante un café humeante en la noche patagónica, puede apreciar perfectamente, desde el lugar donde se encuentra, la puerta de entrada de la casa de Julia. Julia llega con su hijo y… con un hombre. La sorpresa, desagradable, inesperada, se apodera de Roberto, y también de los espectadores. Roberto y Julia recién estaban empezando a *conocerse* un poco, paulatinamente, a cuentagotas. Esa visión cruel y paralizante no evita que, de fondo, diegéticamente, se oigan los acordes de una famosa canción popular del cantautor argentino César *Banana* Pueyrredón: *Conociéndote*. Parece que el barcito tiene siempre una radio encendida para ocupar el silencio del ambiente. En ese preciso instante suena la melodía. Roberto estaba *conociendo* a Julia cuando le cayó ese balde de agua fría. Luego se sabrá que aquel hombre que acompañaba a Julia no era más que su hermano, que había llegado de visita, y, por ende, tío del niño cumpleañero. Frank Sinatra y César *Banana* Pueyrredón, así juntos sus nombres, como si se tratara de un ejercicio lúdico posmoderno. No obstante, en sus *lyrics*, en sus letras correspondientes, hay algo bastante vinculante. Esos *extraños en la noche* están conociéndose. La música opera de un modo peculiar en estos fragmentos

sucesivos de *Historias Mínimas*. A pesar de que se trate de dos composiciones musicales incluidas diegéticamente, habría "un guiño" desde el guion, un motivo para la incorporación de ambas melodías: esto es, existe una estrecha solidaridad entre lo que se ve y lo que se oye en tanto yuxtaposición o convivencia de dos materias significantes autónomos aunque ligables.

7. El comienzo y el final

La escena del comienzo. Paisajes desolados: una estación de tren vana. La Patagonia argentina y un soplido del viento, árido territorio. Se ven los pasos apurados de una mujer sola, con su calzado humilde. Ilustración de operación sinecdóquica ya que durante un buen rato solo se ven las piernas de la mujer precipitada. La mujer es la actriz Mariela Díaz que encarna al personaje de la amiga de María Flores (interpretada por Javiera Bravo). Está apurada porque tiene que avisarle a su amiga que la han convocado para participar de un programa de entretenimientos y premios de una emisora santacruceña. Le cuenta y la insta a salir de su casa, que es la estación de tren abandonada. María cede y se dirige con su beba y su amiga hacia un negocio de ramos generales para llamar por teléfono a la emisora y confirmar su participación.

La música, en esta escena de apertura de *Historias Mínimas*, proviene del rasgueo sigiloso y despojado de una guitarra. Solo eso. Evidentemente, la música congenia con la historia representada no bien comienza la película. A continuación, intentaré esgrimir algunos adjetivos que puedan llegar a describir tanto a la música como a la escena del comienzo: desolada, afligida, parsimoniosa, cansina, abúlica, lenta, insípida, somnolienta. Así, más o menos, es la naturaleza del paisaje ingurgitado por la cámara y así es la personalidad de los personajes.

La escena del final es el *carrefour* histórico. Roberto recupera su ilusión de conquistar a la viuda Julia pero parte de Puerto San Julián en su Renault 12 break para proseguir con su trabajo nómade. Se ve su coche de frente que va tomando mayor velocidad, luego se lo ve que pasa raudamente (todo sin cortes: es decir, hay un movimiento continuo de la cámara a la vez que hay un movimiento de su objetivo que es lo registrado) y finalmente se ve al auto alejándose por la ruta patagónica. Justo en ese momento, la cámara *choca* con María y su

beba en brazos que están esperando la llegada de un micro que las haga regresar a Fitz Roy, la ciudad de donde partió la mujer para tener sus quince minutos de fama en la pantalla chica. El micro, quizás la palabra carromato lo definiría más adecuadamente, llega de inmediato. María sube, paga su boleto y se sienta. Al fondo del transporte están durmiendo don Justo Benedictis y su amigo Malacara echado en el piso, luego del reencuentro.
La música, en esta escena de cierre de *Historias Mínimas*, como ya se lo ha señalado más arriba, es la misma que la de la escena de apertura de la película. Es decir, hay un trazado circular, simétrico, que se desprende del ya sempiterno tímido rasgueo de la guitarra. El efecto generado, rayano en el *happy end*, es la sensación de cierre, de clausura, de los acontecimientos presenciados. Entonces, *Historias Mínimas*, de Carlos Sorín, tiene una característica fundamental y es que la música es como un telón teatral que sube antes del inicio del espectáculo y baja al final del mismo. Este recurso, si bien no es novedoso ya que se lo ha practicado en una innumerable cantidad de producciones cinematográficas, crearía, sin embargo, un efecto de "completud".

8. Conclusión

¿Qué pasa con la música en *Historias Mínimas*, de Carlos Sorín, en definitiva? Principalmente se ve que la mayor parte del tiempo las distintas composiciones son lentas y despojadas gracias a los suaves, ligeros acordes espaciados y de bajo volumen de una guitarra sola. A propósito, dicho sea de paso, la música no es extraña ni inusual ni exótica. Es bastante típica del período. Es comprensible a la contemporaneidad del lanzamiento de la cinta. Es previsible para el momento de producción, distribución y circulación del film. En clave menor, para hacer referencia al importante aspecto de la armonía, solo se presentan dos momentos (en clave mayor) discordantes:

a) Diegéticamente (es decir, la música que forma parte del universo de los personajes), el momento en que se reproduce la música en el estéreo del auto de la muchacha bióloga y

b) También diegéticamente, la secuencia del galpón de Vialidad Nacional, a la entrada de la ciudad de Puerto San Julián. Los obreros están interpretando canciones y cantos estridentes si es que los comparamos con los calmos acordes del resto de la película (esos obreros son correntinos y están en la Patagonia a raíz de la conocida migración interna en la Argentina. He allí la justificación de que esa música opere allí).

Esta comparación abona abrumadoramente a la idea de que *Historias Mínimas* apuesta a un estilo absolutamente despojado no solo en lo que atañe a la historia sino, principalmente, a lo que se refiere a la música en la película, que es el motivo de estas notas. Por lo tanto, habrá que advertir, entonces, una lógica coherencia, una virtual y fantástica ligazón entre la historia y la música. Podría arriesgarse lo siguiente: también la música es mínima.

Bibliografía

Bettetini, G. (1984). *El tiempo de la expresión cinematográfica* México: FCE.
Colón Rosales, C.; Infante del Rosal, F. y Lombardo Ortega, M. (1997). *Presencias afectivas. Historia y Teoría de la Música en el Cine*. Sevilla: Alfar.
Chion, M. (1992). *Le son au cinéma*. París: Éditions de l´étoile.
Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
Ormachea, L. (2003). "Una sencillez aparente" en *Otrocampo. Estudios sobre cine nº 8*, Buenos Aires, Septiembre de 2003.
Timm, Larry M. (1997). *The soul of the cinema. An appreciation on film music*. New York: Routledge.