

V Congreso Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas

Eje temático: **Teoría y crítica del audiovisual**

Título del trabajo: **La presencia de lo inexistente. Transposición de espacio-tiempo en el documental “Tren Paraguay” desde el tratamiento sonoro-creativo de la realidad.**

Autor: **Alejandro Seba**

Resumen:

La planificación de la banda sonora en una obra audiovisual, permite potenciar el mensaje a comunicar, ampliar los estímulos sensoriales, darle verosimilitud al espacio cinematográfico y contribuir a la poética que el autor quiera imprimirle a la obra. El tratamiento sonoro-creativo, mediante el uso de sonidos índices y la disociación de la imagen, posibilita la transposición de espacios y tiempos disímiles, que se perciben en un presente continuo.

Se procederá al análisis estructural, constructivo y funcional del documental “Tren Paraguay” a partir de las nociones de representación de la realidad, diseño y realización de la banda sonora. Asimismo, se entrevistó al director y al diseñador de sonido, para analizar los procedimientos y metodología de trabajo aplicada antes, durante y después de producción de imagen y sonido.

Modos de representación

El análisis de diferentes películas documentales, basándonos en la —tan referencial como cuestionada— tipificación propuesta por Bill Nichols en sus libros “*La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.*” (1997) e “*Introducción al documental*” (2001), en donde establece una serie de modalidades de representación que se hacen evidentes en la obra final, pero que también inciden en las técnicas de realización, nos permite reflexionar sobre el proceso —tanto en las instancias creativas como técnicas— que implica obtener la banda sonora de esta clase de películas. Dado que el autor presenta estas categorías como “una forma de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols,

1997: 65), tomaremos una de ellas para encuadrar a la película *Tren Paraguay* y analizar el recorrido realizado en la construcción de su banda sonora.

Según el modelo de representación y los elementos con que se trabaje, Nichols (2001) presenta —aunque aclara que no es su intención plantear categorías cerradas— seis modos principales de realizar cine documental: expositivo, observacional, participativo, poético, reflexivo y expresivo.

Los expositivos privilegian el testimonio verbal y una lógica argumentativa, los observacionales prefieren mostrar la vida cotidiana como si esta fuese “observada por una cámara discreta” (denominados también “La mosca en la pared”, que todo lo ve y nadie se da cuenta de que está allí, según los documentalistas David y Albert Maysles) y los participativos puntualizan la interacción sujeto-cineasta a través de entrevistas u otras formas de relacionarse (de alguna manera, esto también disminuye el condicionamiento de los actores, por la presencia del equipo de trabajo). Estos tres tipos coinciden en la idea de mostrar el mundo histórico —la realidad— tal cual es. En ocasiones, mediante una organización argumentativa de lo que se quiere demostrar o también, intentando crear una situación contemplativa —inevitablemente recortada por el autor— del objeto de estudio.

Los documentales del tipo poético hacen “énfasis en las asociaciones visuales, las cualidades tonales o rítmicas y la organización formal” (52), los reflexivos apuntan a “nuestra conciencia respecto a la construcción, por parte de la película, de la representación de la realidad” (53) y los expresivos hacen foco “en el aspecto subjetivo o expresivo del involucramiento del cineasta mismo con el tema [...] Rechaza las nociones de objetividad y favorece la evocación y el sentimiento” (53). En estos trabajos se suelen observar proyectos más personales, experimentales y vanguardistas. En general, proponen cierta innovación y sorpresa en la construcción visual y sonora de ellos. Aparece la poética del director de manera más evidente y con un claro objetivo de lograr determinadas sensaciones a través de un punto de vista propio sobre los hechos reales.

En ese afán de mostrar “la realidad” lo menos modificada posible, sugerido por los trabajos del tipo expositivo, observacional y participativo —en relación a esa antigua

idea de objetividad—, se suele partir de una planificación de los mismos que pone limitaciones a la realización de una banda sonora inteligible, creativa y amplificadora del espacio-locación en donde se expresan los actores sociales.

Algunas de las películas encuadradas en esta clasificación, subordinan la calidad del registro del audio, a la no interferencia del equipo en los protagonistas que narran los hechos. Si se intenta capturar la espontaneidad de un instante o lograr que una persona o un grupo consiga la confianza necesaria para abrirse y dejar que el autor acceda a ese universo, quizás la inclusión de un equipo numeroso sería perjudicial para el clima y la historia, dado que condicionaría al entrevistado y modificaría su forma de expresarse, incluso el libre pensar sobre algo en particular. En este sentido, es posible encontrarnos con películas subtituladas, no porque alguien hable en una lengua foránea, sino porque la inteligibilidad de la palabra se vuelve inaccesible a partir de un registro incorrecto. Habitualmente es consecuencia de grabaciones realizadas directamente con el micrófono de cámara o con una mala elección de estos y que luego, en muchos casos, es incrementado por la falta de postproducción, en otros casos se obtiene ese resultado porque esas situaciones surgidas imprevista o espontáneamente no permiten la instalación de micrófonos en los protagonistas de ese hecho puntual. Es importante que el realizador mantenga el temple necesario para recordar que la escena puede no llegar a ser incluida en la película, al ser descartada por no tener un mínimo de calidad sonora. Lo lógico es ir construyendo una relación entre el equipo de trabajo y los actores sociales. Esta opción, necesariamente implica disponer de más tiempo, que está directamente relacionado con mayor cantidad de fondos. (Seba. 2015: 2-3)

Tren Paraguay

El documental “Tren Paraguay” de Mauricio Rial Banti está atravesado por el tema de la degradación y olvido del ferrocarril paraguayo por parte del estado, en el tramo Asunción-Encarnación, que finalmente fue cerrado durante los años '90. La historia, está construida por fragmentos de memorias y anécdotas sin recurrir a la voz en off. Son sus protagonistas los que nos conducen en un viaje marcado por la nostalgia y no por la denuncia directa. Además, la construcción del espacio acústico, asume un papel determinante, que materializa y da vida a ese tren, ahora inexistente, pero que, en el

pasado, marcara el pulso de los parajes y poblados asentados en torno a las estaciones que van desde el centro de país —la capital— hacia el sudeste —frontera con Posadas, Argentina—. El sonido une aquel y este tiempo, posibilitando que el espectador pueda sentir de forma muy vívida lo que significó tener y perder un medio de transporte vital para los residentes, en especial los de menos recursos.

Rial Banti es un realizador paraguayo, quien —en comunicación personal, nos contó que— se moldeó de manera “autodidacta” en su país, estudió en una escuela de teatro y más tarde emprendió una formación académica en Argentina. Se define así mismo como un nostálgico coleccionista, interesado en la historia, porque “allí está nuestra propia historia”. Así fue que puso sus ojos —y sus oídos— en los espacios vacíos dejados por el ferrocarril del Paraguay, que un buen día “parece haber dejado de pasar y el resto se mantuvo intacto”. En principio, tenía la idea de hacer una ficción, pero los costos que eso implicaba lo fueron llevando a optar por el documental, pero esto no modificó la intención de esa idea que daba vueltas en su cabeza: “No importa que formato narrativo utilice, yo tengo que poder decir lo mismo”, nos dice.

Afiche original del film (Gentileza M. Rial Banti)

Por la manera en que se recibe la película “Tren Paraguay” podemos ubicarla dentro de la categoría de documental poético, pero el film no reniega de la entrevista. La palabra de los actores sociales que vivieron gran parte de su vida en conexión directa con el ferrocarril, es uno de los elementos elegidos para hacernos llegar esa historia, aunque no opta por la escena ‘busto parlante’ —utilizada típicamente en documentales clásicos e informes periodísticos— sino que apela a puestas en escena performativas, cargadas sutilmente de capas de sentidos, provistas por la fotografía, los movimientos de cámara, los colores, el vestuario, la locación, la actuación —nos

referimos a actuación ya que los entrevistados han salido de su rutina. En este sentido la teórica del cine Stella Bruzzi, sostiene que por el hecho de montar una cámara frente a los actores sociales, se modifica su forma de ser y de expresarse¹— y por supuesto, por el sonido. Construida en tres actos, el director propone un recorrido que se inicia en la estación Asunción —este sería el nacimiento del tren— y que está dominado por las anécdotas más ligadas a la vida, a la felicidad, a la luz. Luego nos va transportando por las diferentes estaciones —mientras los cielos se vuelven grises y los relatos se vinculan con hechos más tristes, como accidentes, incendios y muerte— llegando, o intentando llegar a Encarnación en donde se detiene por la inundación —representando la muerte del tren— y dando sus últimos respiros, gemidos cuasi aullidos.

Mujer Entrevistada (fotograma gentileza M. Rial Banti)

Metodología y recursos

Al indagar en los métodos de realización podemos confirmar lo que Rial Banti se propuso: hacer un proyecto con el criterio de no privilegiar contenido sobre forma. *Tren Paraguay*, no nos brinda estadísticas, no denuncia manifiestamente a un gobierno, ni pretende establecer una verdad incuestionable. El director lo define como una anecdotario y la forma en que estas anécdotas están contadas son su principal

¹ “Lo que ves en la pantalla es fundamentalmente distinto a lo que verías si la cámara no estuviese ahí. Siempre va a ser distinto. Sin embargo, no es necesariamente falso, poco verídico, y no significa que no debes creerlo. Lo que sí es, es un reconocimiento de que la cámara está ahí. Si yo pongo una cámara aquí, tú no te convertirás en una persona completamente distinta, pero si reaccionaras ante ella, reconociendo su presencia. Por lo tanto, lo que yo argumentaba es que lo que deberíamos estar analizando es lo que está pasando en la pantalla. No para decir no representa la realidad por lo tanto fracasó, sino para crear algo distinto, que no debemos destruir.” Stella Bruzzi en “El documental como acto performativo” Entrevista por Iván Pintos Veas. [En Línea] Disponible en <http://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639> Consultado 5.1.15

fortaleza. Los obstáculos lógicos —falta de presupuesto en este tipo de proyectos, diferencia entre lo imaginado y lo obtenido en algunas entrevistas, imposibilidad de filmar al tren, entre otros— fueron transformados mediante recursos que se volvieron fundantes del lenguaje propio de la película. Pero sería injusto suponer que los resultados surgieron como producto del azar. El realizador llevó adelante un proceso de investigación de tres años —reconocimiento, evaluación y selección de locaciones y personas que pudiesen dar testimonio de ese pasado y de la historia *a priori*— y otros dos para la realización de la película con una idea más ajustada a la experiencia recogida durante la etapa anterior. Ese primer acercamiento a los involucrados con el universo del ferrocarril fue concibiendo un corpus de vivencias que permitió planificar la fase de rodaje propiamente dicha. A partir de allí se pensó una estructura, se planteó que tales anécdotas serían relatadas en escenarios elegidos en relación a lo dicho, se propuso que los actores sociales vistiesen con determinada gama de colores y se planearon ciertas puestas de cámara, en función de lo que iba a sonar. En este sentido el director nos cuenta:

Una vez que decidimos que la película iba a tener esa impronta sonora, la cámara —de alguna manera— estaba supeditada a lo que iba a sonar. Conocíamos la anécdota, sabíamos lo que iba a sonar en esa escena o como íbamos a construir este pasado en conjunto con la voz de la persona y lo que iba a sonar por encima, de que manera iba a ser el ambiente y ese tipo de cosas y la verdad que el DF, Luis Reggiardo, cuando llegó a Paraguay y le expliqué un poquitito de que manera quería filmar me miraba con cara de “¿cómo vamos a hacer eso?” Y yo le decía, “bueno, vamos a correr por las vías en algunos momentos o vamos a subirnos a una zorra y vamos a avanzar o por ahí vamos a estar mirando a la persona y vas a panear, vamos a hacer esto y lo otro como si estuviese sonando” (Comunicación personal, 2 de enero de 2016)

El director se plantea como evidenciar esa ausencia impalpable —pasado— con las imágenes de lo que quedó y recuerda a lo inexistente —presente— y allí toma una de las decisiones más importantes en la construcción del verosímil del documental: resuelve que el tren se hará presente sólo mediante lo sonoro y que será el único medio de locomoción que aparecerá en la película, lo cual determina que nunca se lleguen a registrar imágenes de la locomotora o de los vagones, pero también que se

volviesen a repetir tomas en las cuales el fondo sonoro estuviese contaminado con camiones, autos, motos o aviones. Y va más allá, aprovecha la lógica gramatical del idioma guaraní, en la cual las oraciones se enuncian en presente y se temporalizan sobre el final, de tal manera que cuando algunos entrevistados —cuya lengua materna es el guaraní— hablan en español, olvidan incluir el modificador de tiempo, por cuanto, al espectador se le genera cierta ambigüedad sobre si esa persona está recordando y nos cuenta lo vivido o si directamente está viviendo nuevamente ese instante. En este sentido se propone crear una escena que genere un distanciamiento del naturalismo buscado en el documental clásico —el director dice haber sido influido por Brecht al usar este recurso— y para incrementar esa sensación, por momentos, construye un espacio acústico disociado de ese presente, que actualiza ese pasado narrado. De este modo lleva a cabo su intención de “filmar un recuerdo” cada vez que alguien relataba su vivencia.

Equipo de trabajo en acción. (Gentileza M. Rial Banti)

Transposición de espacios y tiempos disímiles a partir de los sonidos índices.

Debemos recordar que el espacio filmico se define por el campo y el fuera de campo. Este *fuera de campo* es un espacio que puede tener, o no, ciertas ataduras sincrónicas con lo que sucede en *campo*. Por lo tanto, se puede utilizar en función de la narración, sin aclarar por qué suena lo que suena. Desde luego que hablando de cine documental, existirán las limitaciones dadas por la ética. Es decir, si los sonidos agregados modifican la veracidad del testimonio ofrecido por un entrevistado o se genera un

contexto contradictorio a lo que este está expresando, quizás debemos preguntarnos que tipo de obra estamos realizando. Pero haciendo las salvedades lógicas, el fuera de campo es el lugar ideal para crear sensaciones sonoras y dirigir los sentimientos del espectador hacia donde más le convenga a la historia.

...en correspondencia con la idea de espacio off, ¿no sería lógico pensar en un tiempo off al que —al no existir la necesidad del sincronismo— no sólo se le puedan cambiar las cualidades materiales del sonido sino también las temporales? Es más, en el espacio off, acústicamente hablando, puede suceder cualquier cosa, siempre que sea “verosímil” (Saitta, 2014:100-101)

Una de las muchas posibilidades que ofrece la banda sonora en el audiovisual, está ligada a la capacidad de los ‘sonidos índices’ de representar una imagen. Esto nos libera del compromiso de tener que mostrar todo y de poder repartir equitativamente lo que se quiere relatar entre los elementos narrativos propios de este lenguaje. El uso del fuera de campo en el cine ficcional está cada vez más aceptado como una potente herramienta desde diferentes aspectos: con el fin de expandir y actualizar el espacio audiovisual —limitado al tamaño del plano, en la imagen— dando entidad a lo sugerido; en un sentido económico y en relación a una postura estética.

El uso de sonidos con un referente claramente asociado a una fuente, esta potenciado en esta obra, por otro recurso que suele ser menos utilizado, sobre todo en este tipo de películas: el asincronismo entre sonido e imagen. Esta forma de tratar el sonido de una escena, ya había sido sugerida por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en el escrito “Una declaración” publicado en 1928:

El primer trabajo experimental con sonido debe ser encaminado hacia su no sincronización distintiva con las imágenes visuales (Eisenstein, 1949:236)

Esto no se refiere a mostrar personas hablando y que la voz diga algo diferente de lo que muestra el movimiento de los labios —aunque algunas películas hayan experimentado de esa forma— sino a pensar el lugar del sonido en función de un tiempo y espacio que estén más allá de lo observable en campo. Ampliando el espacio de la narración y haciendo uso de esa no concordancia, se puede aportar otras capas

de lectura y “Tren Paraguay” lo demuestra. Al convivir en una misma escena, un relato en un tiempo y espacio actual, con un sonido que también hace alusión al sonido de ese pasado que narra el entrevistado, se genera una actualización en ambos sentidos. Como espectadores —y escuchas— tenemos la sensación de que aquel pasado se materializa y nos hace sentir lo que fue, pero además, sentimos que la persona que está dando ese testimonio, está realmente viviendo en ese espacio-tiempo que narra.

Tratamiento sonoro-creativo de la realidad

Después del —a veces muy largo— recorrido que ha hecho una película, llega la instancia de post-producción. En esta etapa se realizan unas cuantas tareas que concretan las cuestiones estéticas, funcionales y técnicas, sin embargo la edición, tanto de imágenes y como de audio son las que más afectan a la obra final. Estas tareas, que en el pasado se realizaban en la misma mesa de trabajo por el montajista y un asistente —el sonidista— que le procuraba los sonidos que pedía la imagen, hace más de quince años que se han separado y han llegado a un nivel de detalle muy profundo, además de la especialización que supone el uso de determinadas herramientas. Sin embargo, toda separación implica alguna pérdida y lo que ha pasado aquí es que muchas veces no existe la comunicación necesaria entre áreas que tienen algunos objetivos compartidos, como lograr cierta continuidad espacio-temporal o generar ritmos. La creación de la banda sonora necesita del montajista en muchos aspectos, entre ellos, en que genere espacios para que el sonido se desarrolle.

No siempre resulta fácil comprender a que nos referimos cuando hablamos de dejar espacio al sonido, tampoco es sencillo explicarlo. Si bien hay una cuestión física, en el sentido de que el sonido necesita tiempo para existir, desarrollarse y para ser comprendido, podríamos decir que también tiene que ver con la emoción que genera la contemplación. A veces se justificará con la intención de mostrar la introspección de un personaje, por el deseo de apreciar una composición fotográfica poética o para dar características del lugar en el que se desarrollan los hechos, pero también está relacionado con no generar un bombardeo de información para el espectador, con crear un hueco, una desaceleración del ritmo y dar lugar para que este digiera y elabore sus propias conclusiones sobre lo mostrado. Cuando se compone música, se piensa en las notas, pero también en los silencios, la construcción de una película

debería estar combinada de manera similar. Lógicamente esto no es una decisión que el montajista pueda sacar de la galera, sino que estos tiempos de quietud deberán existir desde el guión o ser filmados con este fin. Rial Banti, ha tenido muy en cuenta estos espacios de reflexión, desde las puestas de cámara, desde los paneos, desde las miradas hacia fuera de campo, entre muchas otras acciones. Esto deviene en que la construcción de la banda sonora se integra, no sólo a las imágenes, sino al ritmo, a las expresiones de los entrevistados, a los movimientos de cámara o a las tonalidades del cielo. En definitiva, a las sensaciones que el director quiere transmitir y al verosímil que quiso crear.

Leandro de Loredó, diseñador —en argentina se le suele llamar director— de sonido de la película, estableció contacto con el director de Tren Paraguay, antes de que el equipo emprendiera el viaje-rodaje en busca de las historias. Allí les pidió que obtuviesen la mayor cantidad de ambientes, ruidos y voces características del lugar. Esto, siempre es muy conveniente —sobre todo cuando no se cuenta con un presupuesto para realizar la sonorización completa de cada escena—, pero cuando la producción se realiza a miles de kilómetros del estudio en donde se va a post producir y además son países con idiomas o acentos diferentes, esto se vuelve imprescindible, ya que sería muy costoso viajar a registrar ambientes o murmullo de gente en el lugar de origen. Con esta premisa, Rial Banti y Diego Kartaszewicz, sonidista de directo, armaron extensas listas de todo lo que debían capturar en campo. Registraron ambientes de cada locación, interior y exterior en diferentes horas del día, con y sin gente, grupos de gente hablando, ruidos de máquinas, silbatos, campanas, animales y cada sonido que pudiese ser útil para transmitirle al espectador lo que es y lo que fue cada uno de esos parajes. Hasta pusieron dinero para reparar una locomotora que no funcionaba desde hacía años, compraron leña y la hicieron andar durante todo un día, yendo y viniendo por un tramo de tres kilómetros, los únicos donde las vías permitían que marchase y registraron de cerca y de lejos, desde adentro y afuera, todo lo que este monstruo dormido tenía para decir.

En el estudio de Buenos Aires se realizó una semana de sonorización —también conocida como Foley—, en donde se grabaron los detalles que le dieron mayor verosimilitud, pero que también permitieron crear climas y situaciones expresivas inexistentes en la ‘vida real’. Se editaron las voces, limpiando, ecualizando y

nivelando para que pudiesen ocupar el lugar en la narración que el director tenía planeado. También se editaron ambientes y efectos, para finalmente realizar la mezcla de todos estos componentes, en función de las imágenes —integrándolas aún más— y en función de lo que el director quería expresar. Esta metodología no difiere mucho de una ficción. Al respecto, nos dice el diseñador:

Actualmente el documental se trabaja en forma muy similar a una ficción. Es una idea equivocada pensar que todo lo que se ve/escucha en un documental está registrado durante el rodaje. Diría que en igual medida que en una ficción, el sonido en el documental está recreado para servir a los fines de la narración. (Leandro de Lored, Comunicación Personal, 23 de mayo de 2013)

En la escena final, el tren muere y el director sentía que este es uno de los momentos más importantes de la película. El espectador percibe esa muerte, ese rezongo, desde los sonoro. Allí, junto con el motor a vapor que se va deteniendo, se escuchan llantos similares a los cantos de ballena. Estos sonidos sin referentes —Saitta² los denomina “acusmáticos” y Walter Murch se refiere a ellos como “metafóricos”— se integran al tren dándole magnificencia. Hay una analogía a lo metálico, pero también a lo inmenso, pero lo inmenso quejándose, sufriendo. Claramente es una construcción poética, un recurso del lenguaje cinematográfico que nos permite transmitir una sensación, una idea. Si hubiese recurrido a la música, hubiese sido mucho menos sutil la manipulación del espectador. Estos sonidos se integran al tren. El sonido es la voz de ese tren, pero también es la presencia de ese pasado, durante toda la película.

En realidad esos sonidos son metales retorciéndose, *pitcheados* en diferentes tonos. Intentamos darle “vida” al tren con el sonido en toda la película y

² El término acusmático, fue utilizado por Pierre Schaeffer, en su libro *El tratado de los objetos musicales* (1966), para referirse a la escucha posible a partir de los sistemas de grabación que permitían analizar una y otra vez los sonidos, sin necesidad de contar con la presencia del músico o la fuente que lo generaba. Allí funcionaba la etimología de la palabra que se refiere a “lo que se escucha, pero no se ve”. Más tarde, el término es recuperado por Michel Chion, en *La Audiovisión*, para referirse al sonido “que se oye sin ver la causa originaria del sonido” o “que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (1990:74). En ese caso, recordemos que Chion está analizando el espacio acústico cinematográfico. Saitta objeta la traslación directa del término al audiovisual y sostiene que en él, todo sonido es grabado y por lo tanto “no se ven” las fuentes que los generan. En su artículo “Los Sonidos Acusmáticos: de lo oculto al extrañamiento” (2014: 136), sugiere que sería más interesante, para el uso en el diseño sonoro audiovisual, la vinculación con los aspectos sobre los que trabajaba Schaeffer al darle un soporte teórico a la creación de aquella “nueva música” llamada concreta, es decir el corrimiento del referente causal en los sonidos. El maestro argentino, propone esta operación como una forma de generar extrañamiento o alerta en el espectador que no puede reconocer la fuente, al no haberse establecido una vinculación previa.

conversamos con Mauri que en esa última escena el tren debía morir, ahogarse. Además de los sonidos como animales, hay otros que acompañan el hundimiento y una especie de resoplo final compuesto con sonido de metales y vapor (además de la habitual campana, y los sonidos que normalmente se escuchaban en la llegada o partida de cada tren). En otras secuencias también hay agregados a los sonidos del tren para darle un poco más de personalidad o acentuar cosas que le van pasando. Según recuerdo eran principalmente golpes y chirridos metálicos, o fragmentos de grabaciones de trenes o subtes que remiten a otra cosa, y sirven para guiar la atención de lo que queríamos contar. (Leandro de Loredó, Comunicación Personal, 6 de Enero de 2016)

Sesión de mezcla en Pro Tools. Rollo 2 Tren Paraguay (Gentileza Tres Sonido)

Conclusión

Si bien, los límites entre ficción y documental son cada vez más difusos y cada uno se nutre de los elementos del otro como simples recursos narrativos, existe una tradición tácita muy respetada por algunos documentalistas en la cual alterar la ‘realidad’ pareciera sinónimo de ‘destruir la verdad’. Es una discusión a la que se le han

dedicado muchas páginas y seguramente se lo siga haciendo. Sin embargo, no está muy claro —es obvio porque no hay nada escrito— qué se puede y qué no se puede cambiar con respecto a lo sucedido en el mundo histórico. La presencia de la cámara, su posición, el lente utilizado ¿no alteran el acontecimiento? Las retomas, la actuación de una determinada acción —por parte del entrevistado— que habitualmente se realiza sin ser observada o la selección de que personajes resultan más convincentes y se expresan mejor ¿no cambia lo sucedido? Desde luego que el encuadre y el montaje son un acto discriminatorio necesario, pero señalan la presencia de un realizador. ¿Y que hay del uso de la colorimetría, la música, la voz en off, los gráficos, etc.? Es maravilloso poder elegir entre la infinidad de propuestas narrativas que cuentan historias, pero a veces sería bueno interrogarnos sobre el “cómo”, más allá de tener definido el “qué” para no caer en matrices expresivas que terminan diluyendo contenidos muy valiosos.

El diseño de la banda sonora no es ajeno a este tipo de planteos. Tren Paraguay es un caso paradigmático del potencial que puede ofrecer una buena planificación de lo sonoro. Amplía, no sólo el espacio, sino el tiempo. Involucra al espectador a sentir, a hacerse presente en esas estaciones de Paraguay y vivir lo que vivieron los encargados de contar la historia. Dificilmente, alguno de los pasajeros-espectadores de este viaje se cuestione si esto fue verdad o no. Seguramente sean más los que conectan con esa realidad por la vivacidad que el director ha logrado transmitir y gran parte de eso lo logra la banda sonora. Sin recurrir a músicas utilizadas como disparador emocional, sino con sonidos que se integran a los elementos mostrados en pantalla y que hacen presente a aquellos que no podemos ver, pero que no tenemos duda de que están allí.

El trabajo de diseñador de sonido, nos ha puesto frente a una considerable cantidad de directores y productores que se reúnen para ver como pueden hacer una buena banda de sonido para su película. La experiencia nos lleva a sugerir un primer paso: el director debe querer una buena banda de sonido. Para ello, además del presupuesto lógico, de tiempos razonables y de incluir a realizadores de cine especializados en hacer este trabajo, se requiere de una planificación que deberá surgir en la etapa de escritura del guion —en el caso del documental, en donde no hay un guion de hierro, se debe hacer en la investigación—, para que luego se tenga en cuenta durante el rodaje —en la puesta de cámara, en la dirección de fotografía, en la actuación y en el

registro de sonido—, se comience a cimentar durante el montaje —dejando espacio para el sonido— y se concrete en el estudio de sonido. Sólo así, podemos pensar en que la banda sonora esté integrada a la película y pueda llegar a emocionar, a expresar la idea y hacer verosímil lo narrado, pero sobre también permite evidenciar la huella poética del autor.

Tren Paraguay - Documental - Dur. 64 minutos - Estreno 2011
Creación de Mauricio Rial Banti, co-producción Argentina - Paraguay
Disponible en *Vimeo* <https://vimeo.com/106511996>

Equipo técnico:

Guión y dirección Mauricio Rial Banti

Dirección de producción Karen Fraenkel

Asistente de dirección Natalia Benítez

Dirección de Fotografía y Cámara Luis Reggiardo

Sonido directo: Diego Kartaszewicz

Diseño de Sonido: Leandro de Loredó

Post-producción de sonido Tres Sonido

Música Original: Germán Lema

Montaje: Anita Remón

Dir de Producción Ejecutiva Julieta Graffigna

Producida por Gabriela Cueto y Mauricio Rial Banti

Bibliografía

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2001). *Introducción al documental*. México: UNAM [2013].

Eisenstein, S. (1949). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI Editores. [1986]

De Loredó, L. Mensaje a Alejandro Seba. 23 de mayo de 2013. Comunicación Personal.

De Loredó, L. Mensaje a Alejandro Seba. 6 de enero de 2016. Comunicación Personal.

Rial Banti, M. Mensaje a Alejandro Seba. 2 de enero de 2016. Comunicación personal.

Schaeffer, P. (1966). *El tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial. [1988]

Saitta, C. (2014). *Carmelo Saitta, artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*. México: CMMAS. Disponible en www.cmmas.org/librosaitta

Seba, A. (2015). *Diseño sonoro en el documental. Representación y poética*. Inedito. Escrito para dossier “Estudios sobre sonido en el cine América Latina” Revista Imagofagia (AsAECA), número 13.